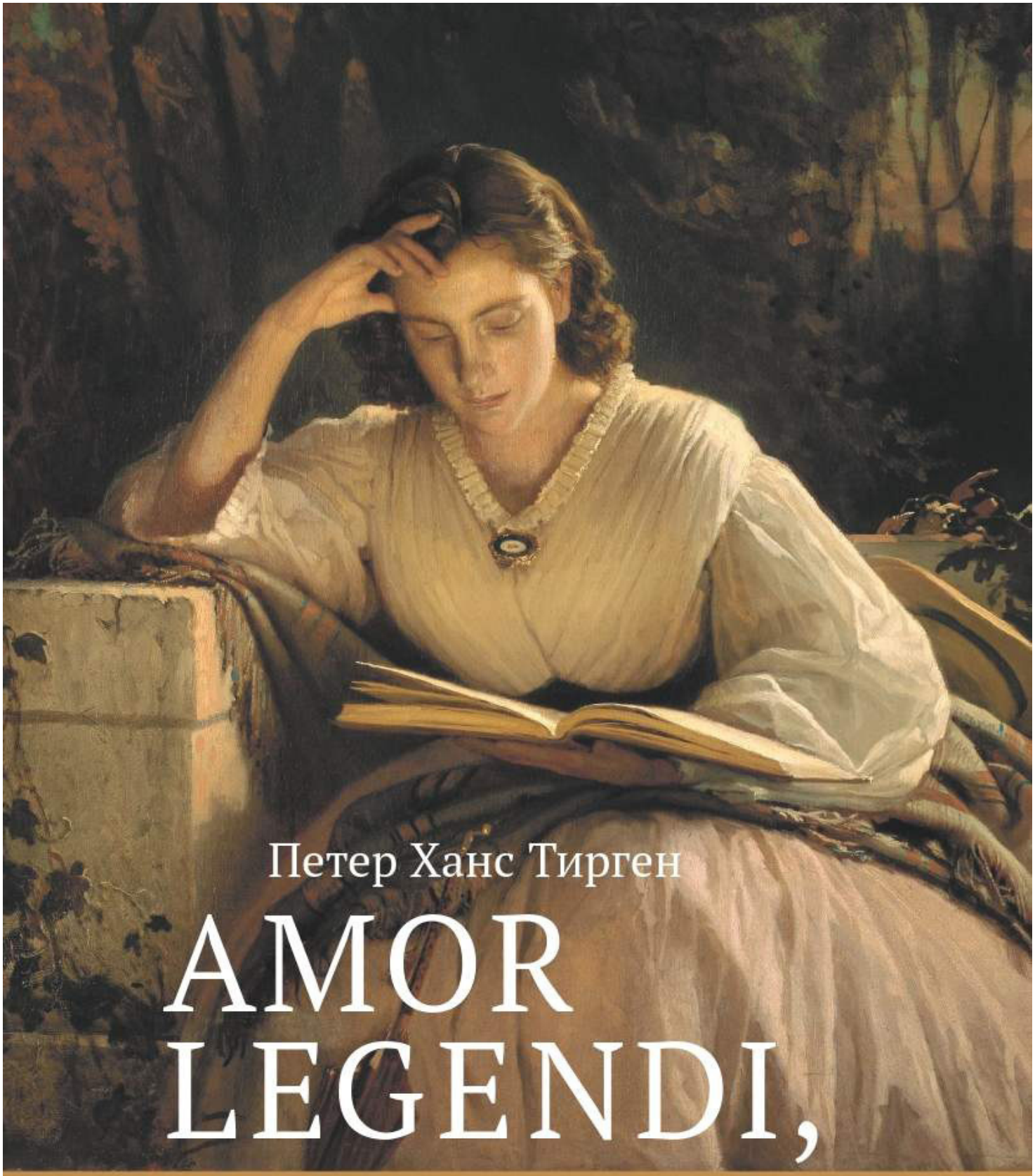

Петер Ханс Тирген

AMOR LEGENDI,

или

ЧУДО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Петер Ханс Тирген

Amor legendi, или Чудо русской литературы

«Высшая Школа Экономики (ВШЭ)»

2020

УДК 821.161.1
ББК 84(2=411.2)

Тирген П.

Amor legendi, или Чудо русской литературы / П. Тирген — «Высшая Школа Экономики (ВШЭ)», 2020

ISBN 978-5-7598-2244-8

Сборник научных трудов Петера Тиргена охватывает широкий диапазон исследовательских интересов автора в области русской литературы – от эпической поэмы М.М. Хераскова «Россияда» до повести И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско». В него вошли выполненные специально для этого издания переводы работ немецкого ученого, а также статьи, ранее опубликованные в российских периодических изданиях. Сборник состоит из трех разделов, отражающих основные направления научной деятельности П. Тиргена: раздел «История русской литературы», посвященный отдельным произведениям М.М. Хераскова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, А.П. Чехова, И.А. Бунина; специальный раздел о творчестве И.А. Гончарова (П. Тирген – один из самых известных немецких гончароведов); раздел «История русских понятий», в котором исследуются «ключевые слова культуры». Завершает книгу список научных трудов автора. Издание адресовано филологам, литературоведам, культурологам, но также будет интересно широкому кругу читателей. В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

УДК 821.161.1
ББК 84(2=411.2)

ISBN 978-5-7598-2244-8

© Тирген П., 2020
© Высшая Школа Экономики (ВШЭ), 2020

Содержание

От составителя 7
Вместо предисловия. Что такое образование, или О пользе русской литературы 16
Диалог Петера Тиргена и Ольги Борисовны Лебедевой об истоках любви Петера Тиргена к русской литературе 16
Часть I. История русской литературы 29
Стихотворная эпопея М.М. Хераскова «Россияда» – русская «Энеида» или бастард псевдоклассицизма? 29
Опыт анализа стихотворения А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» в рецептивном аспекте 39
Дьявол в качестве режиссера. Мир Гоголя как театр марионеток 45
I. Предварительные замечания 45
II. «Идеалисты, одной ногой завязшие в трясине»[115] 46
III. Сверхчувствительность Гоголя 47
IV. Между Богом и чертом: синдром страха 48
1. Бог все видит 49
2. Черт вездесущ 49
3. Страх ада 52
V. Прекрасная внешность и склонность к привычкам 53
VI. Текстовые примеры 55
1. «Старосветские помещики» 56
2. Ссора двух Иванов 56
VII. Суд и ревизия 58
VIII. Страсть или привычка? 59
IX. Смех и писательство как дьявольское наущение (монашеские правила) 60
X. Обманчивые чары фантасмагории 62
XI. Крах Гоголя 63
XII. Резюме: дьявольская сила привычки и «внутренняя Африка» 64
К проблеме нигилизма в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»[188] 66
Aliis in serviendo consumor («Светя другим, сгораю сам»): эмблематическая символика и образный язык в романе И.С. Тургенева «Рудин»[234] 76
Роман и драма: теория и практика жанрового синтеза в ранних романах И.С. Тургенева[268] 85
I 86
II 88
III 92
«Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова и «злая воля» А. Шопенгауэра 99
I. Предварительные замечания и тезис 99
II. Шопенгауэр в России и Франции 100
III. Теория «половой любви» 102
Конец ознакомительного фрагмента. 104

Петер Ханс Тирген
Amor legendi, или Чудо русской литературы

Copyright © 2020 by Peter Thiergen
© Составление. Лебедева О.Б., 2021

От составителя

Известный немецкий филолог, профессор, много лет заведовавший кафедрой русского языка и литературы Бамбергского университета, Петер Ханс Тирген в общении с русскими коллегами любит называть себя просто Петр Иванович. В этой самоидентификации, разумеется, есть элемент свойственной Петеру Тиргену иронии, но одновременно это и вербально выраженный знак причастности к той культуре, которая для немецкого ученого уже давно стала больше чем делом жизни. Немецкий славист Петер Ханс Тирген и его русский двойник Петр Иванович – неразделимое единство двух культур и двух национальных традиций мышления, рефлексии, филологического знания.

Первое серьезное исследование немецкого ученого было посвящено эпической поэме М.М. Хераскова «Россияда»[1]. Опубликованная в Бонне в 1970 г., эта диссертация Петера Тиргена поражает не только своим объемом, основательностью, прекрасным знанием источников, но и методологией. Все восемь глав этого труда – поступательное постижение на первый взгляд странной и архаичной поэмы Хераскова как закономерного и естественного этапа русского художественного сознания и национального мышления вообще. Исследователь вписывает произведение в русскую (от Кантемира до Майкова) и мировую традицию (античную, итальянскую, Нового времени – Мильтон, Вольтер), но не для того, чтобы придать ему более значительный статус, а для того, чтобы выявить своеобразие русского эпоса. Шестая и седьмая главы книги – «Наблюдения над композицией», «“Россияда” и сентиментализм» – осмысление поэтики «Россияды» как характерного и репрезентативного явления русского художественного сознания. Синтез классицистического и сентименталистского мышления, элементы рококо (см. раздел «Чувствительность и рококо»), выявленный автором в процессе анализа композиции, мотивов и образов, позволил говорить о традиции херасковского эпоса для последующей эпохи литературного развития вплоть до «Руслана и Людмилы» Пушкина.

Странный, казалось бы, выбор объекта исследования (ведь даже и в отечественном литературоведении «Россияда» почти не удостоивалась специального изучения, да и нередко вызывала ироничное отношение) закономерен для Петера Тиргена как ученого. «Во всем мне хочется дойти до самой сути» – так можно определить его не только исследовательскую, но и жизненную позицию. Эпическая поэма Хераскова – один из первых актов национального самосознания России в новое время ее истории – и в этом отношении обращение Петера Тиргена к «Россияде» глубоко не случайно: это осознанное стремление понять, как другая культура, другой язык и другая ментальность позиционируют себя в общечеловеческом культурном контексте.

Русский XVIII век привлек исследователя своей архаичной первозданностью, незамутненностью духовного и национального самосознания, когда многие понятия еще только формировались, когда остро стояла проблема творения литературного и метафизического языка новой русской словесности и закладывались основы классической русской словесной культуры XIX столетия. И позднее, обращаясь к «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева[2], к поэме Ломоносова «Петр Великий»[3], к рецепции и функционированию мотива «триумф Венеры»[4] в русской литературе XVIII в., Тирген осмысляет русский XVIII в. как феномен духовного развития нации, эстетических поисков и философского самоопределения.

---

[1] *Thiergen P.* Studien zu M.M. Cheraskovs Versepos «Rossiada»: Materialien und Beobachtungen. Bonn, 1970. 364 S.

[2] Zeitschrift fűr Slavische Philologie (далее – ZfslPh). 1973. Bd. 37. S. 101–116.

[3] ZfslPh. 1975. Bd. 38. S. 120–127.

[4] Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau 1973. Műnchen, 1973. S. 484–496.

Диапазон исследовательских интересов немецкого слависта широк: здесь и размышления о поэтике пушкинского стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных…»[5], и осмысление гоголевской «Шинели» как «теологического нарратива» в соотношении с Нагорной проповедью[6], и размышления о марионеточной природе гоголевского мирообраза[7], и сопоставительный анализ контрастных идеологем немецкой и русской картины мира[8], и анализ чеховских рассказов «Толстый и тонкий» и «Княгиня»[9], и рассмотрение поэтической мотивологии К. Бальмонта[10].

Цель нашего разговора о Петере Тиргене не обзор его трудов. Подробные сведения об этом можно отыскать на специальном сайте Бамбергского университета[11]. И список его трудов говорит сам за себя: в нем отражаются пристрастия ученого, вехи его творческого пути, интенсивность поисков… Но все-таки личность исследователя выражается, прежде всего, в пафосе его творчества, в той «осердеченной идее», которая питает его научный поиск. Быть может, понятие «пафос» недостаточно адекватно отражает дух изысканий Петера Тиргена, всегда предельно точных, фактически насыщенных и даже кажущихся почти позитивистскими. Но это лишь на первый и достаточно поверхностный взгляд.

Во всех трудах исследователя есть свой нерв и сквозная сверхидея. Начиная с разысканий о «Россияде», Тиргена волнует феномен русской духовности, шире – славянского духа, и еще шире – феноменология человеческого духа вообще. Одна из его программных работ носит характерное заглавие: «“Homo sum” – “Europaeus sum” – “Slavus sum”: Zu einer Kulturkontroverse zwischen Aufklärung, Eurozentrismus und Slavophilie in Russland und der Westslavia»[12]. Историю функционирования знаменитого афоризма Теренция «Homo sum: humani nihil a me alienum puto» («Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо») автор рассматривает как определенное историко-культурное понятие, в разные исторические периоды и в различные культурные эпохи (просветительство, евроцентризм, славянофильство) обретающее в России и Восточной Европе свое идеологическое наполнение и философское звучание. Определенное сужение объема понятия – следствие обостренных споров и национально-освободительного движения в славянском мире. И вместе с тем, по мнению ученого, тоска по общечеловеческим, общегуманистическим ценностям, идущая от Карамзина к Грановскому, Станкевичу, Белинскому – то, что Тургенев называл «идеализмом в лучшем смысле слова», всегда питала русскую мысль и определяла ее «всечеловеческую отзывчивость».

Подобного рода статьи Петера Тиргена[13] вряд ли укладываются в разряд чисто филологических. В них поднимаются глубинные экзистенциальные проблемы, и это становится возможно благодаря глубоким познаниям автора в истории европейской культуры, начиная от ее греческих и латинских первооснов. В высшем смысле это философская рефлексия о судьбах

---

[5] Die russische Lyrik. Herausgegeben von Bodo Zelinsky… Köln; Weimar; Wien, 2000. S. 86–92, 421–423.

[6] Gattungen in den slavischen Literaturen: Festschrift für Alfred Rammelmeyer… Köln; Wien, 1988. S. 393–412.

[7] См.: Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert / Hg. A. Gier // Romanische Literaturen und Kulturen. Bd. 3. University of Bamberg Press, 2011. S. 37–69.

[8] *Thiergen P.* Aufrechter Gang und liegendes Sein. Zu einem deutsch-russischen Kontrastbild. München Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 2010. 99 S.

[9] См.: Hamburger Beiträge für Russischlehrer 27. 1982. S. 175–190; Festschrift für H. Bräuer zum 65. Geburtstag… Köln; Wien, 1986. S. 585–608.

[10] Byzantine Studies / Études Byzantines. 1981, 1984–1985. Vol. 8, 11–12. P. 387–394.

[11] Schriftenverzeichnis Prof. Thiergen. [Электронный ресурс]. URL: http://www.thiergen.de/index.php5?titel=Schriftenverzeichnis&num=1.

[12] ZfslPh. 1998. Bd. 57. S. 50–80.

[13] См., например: *Thiergen P.* Die «gleichgültige Natur». Zu einem Topos in deutscher ünd russischer Literatur // Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst Jürgen Gerigk / Hg. K. Manger. Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 1999; *Thiergen P.* Arkadien und Europa. Beiträge zur Tagung in Hundisburg vom 27. bis 29. April 2007 / Hg. B. Heinecke, H. Blanke.

европейского гуманизма и проблемах национально-исторического самоопределения. И очевидно вырисовывается ее историософское и культурологическое звучание. Огромный материал античной, западноевропейской, русской и восточнославянской мысли, проанализированной сквозь призму одного афоризма, обретает масштаб своеобразного духовного феномена.

История понятий как историко-культурных феноменов, реализованных и образно выраженных в литературе, – вот главный объект филологических изысканий Петера Тиргена. В программном докладе на Международной конференции в Бамберге 19–22 октября 2001 г., специально посвященной истории русских понятий Нового времени[14], он, вдохновитель и организатор этого симпозиума, определил методологию своих исследований как феноменологическую и рецептивную. В данном случае мысль исследователя можно было бы продолжить: не говоря об этом прямо, Петер Тирген выстраивает свои исследования как имагологический текст, ибо языковая и образная картина мира, складывающаяся как из истории эволюционирования одного типологического для русской словесной культуры понятия, так и из их совокупности, является по определению имагологическим ментальным текстом, на первом плане которого всегда оказывается духовное своеобразие менталитета, явленное, прежде всего, в языке и смысле.

Эти методологические подходы немецкого слависта рождают естественную память о великом творении Гегеля «Феноменология духа», появившемся около 200 лет тому назад в 1807 г. Именно Гегель впервые заговорил о явлениях (феноменах) сознания в их историческом развитии. В «Предисловии» к своему труду Гегель определяет суть «познания в понятиях». «Наука должна организоваться только собственной жизнью понятия; в ней определенность, которая по схеме внешне наклеивается на наличное бытие, есть сама себя движущая душа наполненного содержания»[15], – это положение философа намечает нравственный потенциал его феноменологии. Антропологический смысл понятий становится очевидным при размышлениях Гегеля о нравственном мире, «моральном мировоззрении», совести и т. д. Гегелевские понятия-феномены – это, прежде всего, прорыв в антропологическое и историософское пространство человеческой мысли. И в этом отношении гегелевская традиция «феноменологии духа» принципиальна для поисков современной филологии.

В исследовательском лексиконе Тиргена – судьба самых разных понятий. Он писал о философии пилигримажа у Тургенева в связи с этим же мотивом у Шиллера. В поэзии К. Бальмонта он исследовал понятия «дендизм» и «дилетантизм». Образы «мыслящего тростника», «равнодушной природы» в русском культурном сознании; историософский смысл идеологемы «aufrechter Gang und liegendes Sein» («прямохождение и лежачее существование»); ключевые слова «сила», «ломать» и «загадка» в романе Тургенева «Отцы и дети»; «халат Обломова» как знаковое явление; судьба афоризма «Homo sum»; соотношение «агона» и «агонии» в русском сознании Нового времени – этот спектр понятий, образов, мотивов, топосов далеко не исчерпывает научные поиски бамбергского профессора, но дает представление о его «феноменологии духа».

Петер Тирген осмысляет гегелевскую феноменологию в пространстве культурного и эстетического опыта человечества, прежде всего, в соотношении немецкой и русской традиции мышления. Он пытается постигнуть преломление понятий в языке, образах, эстетическом сознании. И в этом постижении понятий-феноменов границы между философским, культурологическим и филологическим дискурсами не стираются, а обретают необходимую подвижность и гибкость. Жизнь и судьба понятия в литературном сознании – таково главное направление научных изысканий Петера Тиргена.

---

[14] ZfslPh. 2002. Bd. 47. S. 104–105.

[15] *Гегель Г.В.Ф.* Система наук. Часть первая: Феноменология духа / пер. Г. Шпета. СПб., 1999. С. 28.

Показательной в этом отношении является классическая работа исследователя, посвященная судьбе понятия «нигилизм». Появившись в журнале «Die Welt der Slaven» (1993, Bd. 38/2), она почти сразу же была переведена на русский язык и опубликована в журнале «Русская литература» (1993, № 1). Один из блистательных знатоков немецкой культуры, известный литературовед А.В. Михайлов, приступая к разговору об истории нигилизма, справедливо говорил о «замечательной статье П. Тиргена, посвященной проблеме нигилизма в романе И.С. Тургенева “Отцы и дети”, статье, которая далеко выходит за рамки означенной в заглавии проблематики и весьма своевременно ставит некоторые необходимые акценты в изучении слова и феномена “нигилизма”»[16].

И эти слова не просто дань уважения и признания заслуг предшественника. А.В. Михайлов акцентировал в исследовании немецкого коллеги, прежде всего, масштаб мысли и актуальность подходов к изучению «ключевых слов культуры».

Статья П. Тиргена значительно расширила круг источников тургеневского понятия «нигилизм», обратив внимание на немецкие дебаты 1840–1850-х годов вокруг сочинений «вульгарных материалистов» и в особенности книги Людвига Бюхнера «Сила и материя». Немецкий ученый убедительно показывает, что и споры вокруг «Молодой Германии», и повесть Карла Гуцкова 1853 г. со знакомым заглавием «Нигилисты» были известны автору «Отцов и детей» и способствовали в его сознании «идентификации или по крайней мере соотнесению вульгарного материализма и нигилизма», что после тургеневского романа и «стало на повестку дня русской критики»[17]. Вывод исследователя о том, что «тургеневское понятие нигилизма не является в первую очередь революционно-политическим, но также обладает философско-теоретическим импульсом» и что это «отвечает стремлению не быть политическим писателем, но тем не менее отражать “жизненную реальность своего времени”»[18], представляется глубоко обоснованным и перспективным для осмысления места тургеневского романа не только в русском, но и в европейском культурном пространстве.

Как и в других своих работах, Тирген рассматривает «нигилизм» как духовный феномен, как понятие, претерпевшее существенные изменения в процессе своего функционирования. «Новое в романе “Отцы и дети”, – резюмирует исследователь, – в большей степени заключается в том, что материалисты сами называют себя “нигилистами” и воспринимают эту самохарактеристику как похвальное и почетное звание»[19]. А.В. Михайлов, характеризуя это размышление немецкого коллеги как существенный вклад в историю понятия «нигилизма», подчеркивает, во многом опираясь на выводы своего предшественника, что «настоящее достижение Тургенева – в беспрецедентном *новополагании* слова “нигилизм”»[20].

Своеобразным постскриптумом к истории русского нигилизма стала появившаяся уже в следующем году статья «Жан-Поль как источник раннего русского понятия “нигилизм”» («Jean Paul als Quelle des frühen russischen Nihilismus-Begriffs»)[21], где автор углублял представление о генезисе феномена. Обратившись к «Приготовительной школе эстетики» Жан Поля, П. Тирген показал значение словосочетания «поэтический нигилизм» и его последствия в эстетических штудиях Жуковского, Надеждина, Шевырева. Во-первых, этот вновь выявленный источник позволил отнести размышления о нигилизме в России к более раннему периоду развития

---

[16] *Михайлов А.В.* Из истории «нигилизма» // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 537.

[17] Русская литература. 1993. № 1. С. 45. См. также статью «К проблеме нигилизма в романе И.С. Тургенева “Отцы и дети”» в наст. изд.

[18] Русская литература. 1993. № 1. С. 46–47.

[19] Русская литература. 1993. № 1. С. 45.

[20] *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 610. (Курсив автора. – *П. Т.*)

[21] Res Slavica. Festschrift für Hans Rothe zum 65. Geburtstag / Hg. P. Thiergen, L. Udolph. Paderborn, 1994. S. 295–317. Ср.: *Тирген П.* Заметки о раннем русском понятии «нигилизм» // Россия – Запад – Восток: Встречные течения. К 100-летию со дня рождения акад. М.П. Алексеева. СПб., 1996. С. 396–402.

эстетической мысли. Во-вторых, исследователь еще раз акцентировал масштаб понятия «нигилизм» именно как духовного феномена, отразившегося и проявившегося в культурном сознании с конца 1810-х до 1860-х годов. Наконец, обращение к «Речи мертвого Христа с вершины мироздания о том, что Бога нет» из романа Жан Поля «Зибенкез» позволило обозначить перспективы философии нигилизма для последующего литературного развития и ее смыкание с религиозными проблемами.

Любопытно, что одновременно с П. Тиргеном к этим же источникам нигилизма из Жан Поля обратился А.В. Михайлов. Оба исследователя были единодушны в том мнении, что история понятия «нигилизм» в XIX в. до Тургенева является наглядным примером немецко-русских взаимосвязей и взаимовлияния и что «Жан Поль странным образом подготовил и центральные понятия “нигилизма”»[22].

Наверное, не случайно в центре научных интересов Петера Тиргена оказались два русских романиста – Тургенев и Гончаров. Именно их поиски, по мнению исследователя, стали переломным моментом в общественном сознании России и корреспондировали с атмосферой споров в немецком обществе постромантической эпохи, в частности, с движением «Молодой Германии». «Ключевые слова культуры», идеологемы и философемы бурной эпохи 1840–1860-х годов получили в романах Тургенева и Гончарова не только своё образное выражение, но и вторую жизнь, своеобразно очеловечились и заземлились. Пилигримаж Рудина, земледельческие проекты Лаврецкого, нигилизм Базарова, романтические иллюзии и шлафрок Обломова – все эти образы-понятия русской романистики осмысляются Тиргеном как феномены духовной культуры своего времени сквозь призму философской и эстетической мысли Германии.

Такой взгляд рождает особую объемность исследуемых явлений и вместе с тем углубляет представление о философском потенциале русской романистики 1840–1860-х годов. Петер Тирген, не подвергая сомнению уникальность художественных открытий Тургенева и Гончарова, сумел раскрыть их органическую связь с философской культурой своего времени, в частности с немецкой.

Логическим продолжением и развитием этого направления феноменологической мысли немецкого слависта стали его работы, посвященные рецепции немецкой мысли в России. Уже первое исследование, выполненное в этом научном русле – монография «Вильгельм Генрих Риль в России»[23], появившаяся еще в 1978 г. и, к сожалению, до сих пор почти неизвестная у нас, было знаковым для методологических поисков П. Тиргена. По существу, исследователь открыл немецкого писателя, публициста и историка Вильгельма Генриха Риля (1823–1897) для истории русского общественного сознания. Несмотря на фундаментальную фактическую основу монографии (а скорее, благодаря ей), автор увидел репрезентативную фигуру в личности и трудах этого малоизвестного для современного русского читателя представителя немецкой мысли, публицистика которого активизировала размышления русского общества о природе и характере славянского мира, о его соотношении с европейским менталитетом.

Сочинения этого немецкого автора, прежде всего, книга «Естественная история народа как основа немецкой социальной политики», включившая размышления о природе гражданского общества, о семейной жизни, о народных обычаях и нравах, актуализировали идеи народознания в России, что было важно для пореформенной эпохи, остро ставили проблему консерватизма как специфической черты русского и шире – славянского характера. Не случайно от Ивана Аксакова, который, как убедительно доказал П. Тирген, лично был знаком с Рилем, до Льва Толстого, который в 1860 г., читая сочинения Риля, размышлял о «народной из народа литературе» и природе консерватизма. Идеи Риля воспринимались русской либеральной мыс-

---

[22] *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 558.

[23] *Thiergen P.* Wilhelm Heinrich Riehl in Rußland (1856–1886) // Studien zur russischen Publizistik und Geisesgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Giessen, 1978. 331 S.

лью как органическая часть культурно-исторического сознания. Показательно в этом отношении суждение А.В. Дружинина о гончаровском «Обломове» в связи с воззрениями Риля. «Германский писатель Риль, – писал он в статье 1859 г., – сказал где-то: горе тому политическому обществу, где нет и не может быть честных консерваторов; подражая этому афоризму, мы скажем: нехорошо той земле, где нет добрых и неспособных на зло чудаков в роде Обломова!»[24]. Риль и Гончаров – герои исследований Петера Тиргена – далеко не случайно так соотнеслись в суждении русского критика.

История русских понятий, феноменов русского духа как объект научной рефлексии немецкого слависта органично соединила философию и культуру, общественную мысль и литературу. Загадка этого синтеза интересует П. Тиргена и определяет эвристическое пространство его серьезных и увлекательных опытов. Что, казалось бы, малоизвестный Генрих Риль (даже, кстати, никак не зафиксированный в девятитомной «Краткой литературной энциклопедии») России, русской литературе?! Объемное исследование П. Тиргена о судьбе Риля в русской публицистике и духовной истории второй половины XIX в. доказывает значение идей немецкого народознания и немецких социально-философских и общественно-исторических теорий для русского культурного сознания. И убеждает в том, сколь значим был диалог двух культур и сколь еще недостаточно глубоко мы осмыслили этапы этого диалога, нередко ограничиваясь штампами восприятия и привычной обоймой имен.

Столь же естественным был постоянный интерес П. Тиргена к судьбе Артура Шопенгауэра в России. Многочисленные заметки ученого о русской рецепции Шопенгауэра, рецензии, русские и немецкие исследования о нем подготовили реальную основу для фундаментальной монографии «Шопенгауэр в России», работа над которым завершается. И вновь Шопенгауэр привлекает внимание П. Тиргена как выразитель определенной феноменологии духа, которая оказалась близка русскому художественному и общественному сознанию. «Ключевые слова культуры» соединили, казалось бы, несоединимое: философию «böser Wille» (злой воли) Шопенгауэра и мир страстей героев повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». И такие странные сближения закономерны в исследовательском пространстве немецкого слависта.

Феноменологические изыскания П. Тиргена расширяют мир философской рефлексии русской литературы и шире – культуры. Гердер, Кант, Шиллер, Гёте, Жан Поль, Гегель, Шопенгауэр, Бюхнер, Гейне, Риль и Блох через «ключевые слова культуры» вступают на страницах книг и статей П. Тиргена в духовное братство с русскими писателями и деятелями культуры. И в этом мире духовного братства и феноменологии духа рождаются художественные открытия мирового масштаба. Образы изящной словесности и феномены философской мысли не изолированы в духовном развитии человечества, и русская культура в этом отношении открыла невиданные возможности синтеза. Этот синтез эстетической и философской мысли, материализованный в системе художественных мотивов и образов, определил мировое значение русской литературы. Этот пафос всей творческой деятельности Петера Тиргена имеет больше чем научное значение. Он обретает общегуманистический смысл, способствующий сближению национальных культур.

Самоценным аспектом трудов Петера Тиргена является их научный аппарат, демонстрирующий не только универсальную начитанность ученого в русском литературоведении, но и репрезентативно представляющий масштабы современной немецкой славистики, немецкой литературной теории и библиографически-справочной литературы. И совершенно особенного разговора заслуживает язык Петера Тиргена – и его немецкий, и русский язык; вернее было бы сказать, свойственное ему чувство языка вообще, глубина постижения языковых смыс-

[24] *Дружинин А.В.* «Обломов». Роман И.А. Гончарова. Два тома. СПб., 1859 // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 458. Впервые опубликовано: Библиотека для чтения. 1859. № 12. Отд. IV. С. 1–25.

лов, способность словотворчества и очень родственный характер владения русским языком. Русская речь немецкого профессора может поразить воображение даже самого квалифицированного носителя русского языка той непринужденной свободой, с которой он пользуется самыми изощренными способами слововыражения и смыслопорождения, зачастую недоступными даже урожденным носителям русского языка – с острым чувством внутренней формы слова, синонимии и антонимии, парономастического потенциала русского слова и его органичной склонности к игре своим звуком и смыслом. Языковая игра, к которой способен далеко не каждый не то что даже профессиональный европейский славист, хорошо говорящий по-русски, но и прирожденный русскоговорящий, – характерная примета русской речи Петера Тиргена, остро чувствующего каламбурные возможности русских грамматических словоформ и уснащающего свою речь практически всем спектром каламбурных приемов – от разрушения фразеологизма до обыгрывания морфологического состава слова (ср., например, пожелание удачного отпуска: «жизнь на даче – у-дачная жизнь»).

Но это свойство русской речи профессора есть отражение специфики его немецкого языка – разумеется, в той мере возможности постигнуть эту специфику, в какой на это способен переводчик работ Петера Тиргена, которые, надо признаться, создают массу проблем чисто языкового характера. По сути дела, переводить работы Петера Тиргена следует исходя не из методологии технического перевода (как это необходимо для любого перевода в сфере профессиональной коммуникации), но из специфики перевода художественного. Русский литературовед С.Г. Бочаров счел литературоведение отраслью изящной словесности [25], и оригинальный немецкий язык литературоведческих работ Петера Тиргена – лучшее тому доказательство, поскольку его стиль, как правило, конгениален стилистике объекта его исследования. Чеховский, лесковский, гончаровский, гоголевский и пушкинский стиль научного немецкого дискурса Петера Тиргена – это очевидная языковая опция его литературоведческих работ. В случае же, если объектом исследования является философский дискурс, язык профессора приобретает истинно философский, метафизический характер с непринужденным творением новых смыслов в неологизмах, созданных синтетическим соединением известных корней в нетипичную вербальную единицу (и тогда переводчик обливается слезами отчаяния над словом Eräugnis, которое ему хорошо понятно, но эквивалента которому в русском языке не существует, а также ломает голову, как сохранить в переводе исполненную глубоко экзистенциального философского смысла выразительнейшую оппозицию «Er-eignis – Er-äugnis», вся вербальная красота и весь философский смысл которой заключены именно в парономастической игре словоформой). Одним словом, в своем отношении к языку и на своем уровне владения языком как таковым – и немецким, и русским (духу не хватает назвать русский язык иностранным в случае с Петером Тиргеном!), профессор Тирген – истинный поэт и мыслитель (Dichter und Denker) в лучших традициях немецкой культуры.

Чувство языка, любовь к слову и его смыслопорождающим возможностям, острота ассоциативного восприятия текста на широчайшем европейском историко-культурном фоне открывают Петеру Тиргену такие возможности постижения имплицитных смыслов текста, которые способны поразить воображение даже профессиональных русских литературоведов. Например, хорошо известная шутка Чехова «Смерть чиновника» может быть осмыслена на фоне аркадского мифа европейской культуры и приобрести невиданный экзистенциальный размах; в рассказе «Припадок» обнаруживается маска Дон Кихота, а в комической миниатюре

[25] В предисловии к книге «Сюжеты русской литературы» С.Г. Бочаров писал: «Литературоведение – это тоже литература, и филолог – это писатель, он не только имеет дело с исследуемым словом другого писателя, он работает с собственным словом сам, без чего ему не откроется и исследуемое слово». И далее: «Филологическая работа – продолжение самой литературы, необходимое этой последней для самопонимания». *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 12.

«О вреде табака» исследователь выявляет отчетливые фаустианские мотивы [26]. И более того, работы Петера Тиргена заставляют внимательного читателя осознать, насколько богаты смыслами русские классические тексты (положение вообще-то аксиоматическое) – но только в том случае, если к ним обращается владеющий необозримым ассоциативным фоном восприятия исследователь. Поэтому при всех трудностях, которые создают работы Петера Тиргена для его переводчиков, без этих работ, ставших в их русских переводах достоянием русского литературоведения, наше представление о собственных классических текстах было бы гораздо беднее. И это тоже до некоторой степени имагологический сюжет: ситуация встречи ментальностей (в том числе языков в процессе взаимодействия-перевода) акцентирует оппозицию «свое-чужое», заставляющую острее переживать обе эти категории – та самая ситуация, которая для русской культуры всегда была экзистенциальной: свою идентичность она острее и лучше чувствует на иноментальном фоне. Что характерно, и полярность категорий «своего» и «чужого» при этом упраздняется – чужое доместицируется, свое отчуждается. Знаменитая формула русской ментальности «всемирная отзывчивость» рождается из этой экзистенциальной ситуации. И профессор Петер Тирген в методологии своих трудов по истории русской литературы, созданных на огромном всеевропейском историко-культурном и философском фоне, демонстрирует это самым очевидным образом.

Особого разговора заслуживает издательская деятельность ученого. Серии «Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik» и «Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte», активным сотрудником которых он является, имеют устойчивую репутацию серьезных славистических изданий и во многом отражают уровень современной европейской филологической мысли. Сотрудничество в этих изданиях славистов различных стран – свидетельство неиссякаемого интереса к русской культуре.

«Феноменология духа» Гегеля впервые была опубликована в Бамберге (Bamberg und Würzburg: J.A. Göbhardt, 1807), где ее автор поселился и жил в 1807–1808 гг. Гегелевское творение не только и, может быть, даже не столько великое и фундаментальное философское сочинение. Оно торжество человеческого духа вообще, «претворения самосознания в действительность» и призыв к «нравственному действию». Вся научная деятельность и жизненная позиция Петера Тиргена – продолжение и развитие этих духовных феноменов. Только, пожалуй, они воспринимаются бамбергским профессором как повседневная реальность и норма человеческого поведения – и это особенно очевидно сейчас, когда Петер Тирген, перестав быть официально действующим университетским педагогом, отнюдь не перестал быть активным и творческим, плодотворным и в высшей степени интересным ученым.

* * *

Композиция предлагаемого сборника продиктована желанием составителя репрезентативно представить диапазон исследовательских интересов Петера Тиргена в области русской литературы – от эпической поэмы М.М. Хераскова «Россияда» до повести И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско». В состав сборника вошли все опубликованные в русских периодических изданиях работы немецкого ученого и вновь выполненные специально для этого сборника переводы. Сборник состоит из трех разделов, отражающих основные направления научной деятельности Петера Тиргена: «История русской литературы», в который вошли работы, посвященные отдельным произведениям М.М. Хераскова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, А.П. Чехова, И.А. Бунина; «Творчество И.А. Гончарова» – это один из главных героев Петера Тиргена; «История русских понятий» – в области научных интересов немецкого ученого «ключевые слова культуры», пожалуй, являются главным объектом

[26] *Тирген П.* «Поэты много лгут»: Чехов, или Любовь к маске; см. в наст. изд.

его внимания. Заключает сборник список научных трудов Петера Тиргена, который составитель счел необходимым оставить в немецком оригинале за исключением названий и выходных данных тех работ, которые были опубликованы в русском переводе в отечественных научных изданиях.

Все переводы, кроме особо оговоренных, выполнены О.Б. Лебедевой.

Вместо предисловия. Что такое образование, или О пользе русской литературы

Диалог Петера Тиргена и Ольги Борисовны Лебедевой об истоках любви Петера Тиргена к русской литературе

О.Л. Петр Иванович, Вы любите бывать на природе и увлекаетесь спортивным бегом. Какую из трех вещей на выбор Вы взяли бы с собой на прогулку – сотовый телефон, шляпу или блокнот?

П.Т. Всегда – блокнот.

О.Л. Почему именно блокнот?

П.Т. Я воспринимаю сотовые телефоны как нашествие саранчи – они лишают свободы; шляпы или береты пристали судьбоносным женщинам типа рембрандтовской Саскии или Анны Сергеевны («Дама с собачкой»); напротив, блокнот может стать духовной сокровищницей, поскольку ходьба, как известно, способствует интенсивности мышления. Ницше издевался над исключительным сидением за письменным столом: «Только выхоженные мысли имеют ценность» («Сумерки богов»). Прогулки на открытом воздухе в диапазоне от «прогулочки» (*ambulatiuncula*) до быстрого бега (*cursus*) были идеалом стоика Сенеки. Греческое слово «метода» буквально означает «верный путь мышления». В немецком языке слова *wandern* (путешествовать) и *bewandert sein* (быть осведомленным) являются родственными. Движение на природе – это свободное движение. В русской традиции существуют чудесные стихотворения-«прогулки». И вообще, человек и в прямом, и в переносном смысле – это существо гуляющее: фланер, странник, путешественник.

О.Л. Когда Вы обнаружили в себе любовь к ведению заметок, чтению и размышлению о текстах?

П.Т. Еще в детстве. Я выходец из семьи так называемых просвещенных бюргеров. В нашей семье все читали книги и газеты, у нас была большая библиотека. Книги – это «портативная родина». Это запечатлено у меня в памяти.

О.Л. Вы помните, какие произведения и писатели произвели на Вас особенное впечатление?

П.Т. Я рано начал читать детские книги, сказки, легенды. Потом приключенческие и исторические романы (Феликс Дан, Карл Май, Купер, Киплинг, Стивенсон, Марк Твен и т. д.). Меня очаровывало все экзотическое и захватывающее. Но эта дорога игры повела к инициации и жизненному опыту.

О.Л. Когда Вы открыли для себя русскую литературу?

П.Т. По окончании гимназии я получил в подарок знаменитое немецкое издание произведений Достоевского (издательство Пипер, переводы Е.К. Разин (псевдоним Элизабет Кэррик), 1886–1966). Большие романы я читал как в лихорадочном бреду. И хотя тогда я был далек от глубокого понимания Достоевского, я все же чувствовал, какой мощный импульс может исходить от великой литературы. Я тоже жертва наркотика под названием «Достоевский».

О.Л. Не было ли это импульсом к дальнейшим Вашим занятиям славистикой?

П.Т. Энтузиастическая любовь к Достоевскому сыграла свою роль, но не была единственной причиной. После окончания гимназии я был в полной нерешимости, чем заняться дальше. Я думал об астрономии (один из моих родственников – астрофизик), но потом стал изучать классическую филологию, в течение одного семестра изучал медицину и наконец избрал славистику и латинский язык и литературу.

О.Л. Почему именно эта нетипичная комбинация?

П.Т. Для истории немецкой славистики она вовсе не экстраординарная. Славянская филология в Германии возникла как отрасль индогерманистики, классической филологии и теологии. Кроме того, я хотел сочетать традицию и современность, сравнить Европу со славянским Востоком и – как ни патетически это звучит – внести тем самым свой вклад в прекращение холодной войны. С этой целью я параллельно изучал историю Восточной Европы. Для моей дальнейшей карьеры это стало очень счастливой комбинацией.

О.Л. В Вашей семье велись политические дискуссии?

П.Т. И очень интенсивно, поскольку мы жили в опасные времена. Ребенком я пережил период нацизма, потом – до 1953 г. – социалистический порядок в ГДР. Моя семья была совершенно беспартийной и категорически не сочувствовала ни одной из систем. Мой отец, который в 1945 г. пропал без вести на войне, имел некоторое отношение к кругам антигитлеровского движения. Его отец, т. е. мой дед, был евангелическим священником Исповедующей церкви (христианского движения Сопротивления в нацистской Германии). В своей последней проповеди перед уходом на пенсию в июне 1934 г. он провозгласил, что фюрер должен быть только один – а именно, Бог, по ту сторону от земной жизни. Это, естественно, не понравилось нацистам. Но мои более отдаленные родственники симпатизировали нацистскому режиму, а позже социализму в ГДР. Это, как и везде, – цена жизни в условиях диктатуры.

О.Л. С 1960 г. Вы учились в Марбурге, а первые годы Вашей работы прошли в Бонне, Гамбурге и Франкфурте-на-Майне. Как Вы чувствовали себя в годы холодной войны?

П.Т. Будучи студентом славистического отделения, я время от времени покупал газету «Правда» – она была в свободном доступе – и поэтому постоянно слышал упреки в том, что я «коммунист». В прежней ФРГ это было прямо-таки позорным клеймом. С другой стороны, студенты, придерживавшиеся левоэкстремистских взглядов, считали меня строгим формалистом, консерватором, «буржуазным ученым». В конечном счете эта позиция «между двух стульев» была не так уж плоха.

О.Л. У Вас тогда были контакты со славянскими странами?

П.Т. В те времена более или менее свободно мы могли путешествовать только в Югославию, находившуюся под властью Тито. Там я посещал языковые курсы. Свободные контакты с Советским Союзом были абсолютно исключены. К нам приезжали лекторы из Польши и Чехословакии, бывшие в большинстве своем сотрудниками секретных служб. Время от времени институт посещала немецкая полиция – и это было для нас вроде безопасного приключения в духе Джеймса Бонда. В любом случае, самым пикантным происшествием было появление так называемых агентов Ромео-и-Джульетта[27] (в том числе и из ГДР), которые должны были соблазнять сотрудников западногерманских университетов, а потом добывать у них сведения. Имена соблазненных и перебежчиков после их «обращения» заносились в так называемый розовый список (Rosenholz-Datei), но не становились достоянием общественности.

О.Л. То, о чем Вы говорите, относится, скорее, к самым ранним временам холодной войны. Что было потом?

П.Т. Потом дело дошло до широко известных «перемен в результате сближения». Западногерманская славистика очень выиграла от «новой восточной политики» Вилли Брандта. Все больше людей понимало, что Западная Германия нуждается в разрядке напряженности в отношении Советского Союза и в возврате к традициям исторически сложившейся немецко-русской общности. В 1950-х и 1960-х годах институт славистики, как правило, мог располагать только одной кафедрой, объединявшей лингвистику и литературоведение. Это ограничение

[27] Идиома, обозначающая агента секретной службы, действующего посредством установления интимных отношений: Ромео для женщин, Джульетта для мужчин. – *Здесь и далее в данной статье примеч. пер.*

было преодолено, и были основаны новые славистические институты (Бохум, Констанц, Пассау, Регенсбург, Трир, Бамберг и др.).

О.Л. И контакты начали расширяться?

П.Т. Да, это привело к значительному расширению и интенсификации контактов. Появилась возможность приглашать лекторов и ученых из славянских стран по своему свободному выбору, независимо от статуса «выездных кадров»[28]. Финансирующие организации (ДФГ[29], ДААД[30], Гумбольдт-фонд) оказывали при этом большую помощь. Благодаря им я смог пригласить для участия в конференциях или для персональных докладов более сотни ученых из славянских стран. Во время перестройки интерес к славистике еще больше возрос. В VII Конгрессе славистов Германии в 1997 г. в Бамберге принимали участие круглым счетом 200 ученых. Это был рекорд.

О.Л. Можете ли Вы назвать имена ученых, которых Вы считаете учителями или которые служат Вам примером?

П.Т. Мне несколько неловко называть великих ученых своим «примером». Чем длиннее история научной дисциплины, тем чаще потомки становятся «карликами на плечах великанов». С другой стороны, конечно же, есть люди, которых я глубоко уважаю. В том числе это Михаил Павлович Алексеев, Дмитрий Сергеевич Лихачев, Юрий Михайлович Лотман, Юрий Владимирович Манн, Александр Викторович Михайлов, Ханс Роте, Гюнтер Штёкль, Дмитрий Чижевский, Владимир Артемович Туниманов, Макс Фасмер. Кроме того, это еще несколько представителей классической филологии. Моим родственником с материнской стороны был умерший еще до моего рождения индогерманист и классический филолог Вильгельм Шульце (1863–1935), и это имело на меня косвенное влияние. Шульце был дружен с Максом Фасмером, который посвятил ему некролог.

О.Л. Все эти люди прославились в области компаративистики и междисциплинарных исследований. Это и Ваш идеал?

П.Т. Да, несомненно. Особенно в области гуманитарных наук необходимо сочетать профессиональные навыки в избранной дисциплине с междисциплинарным любопытством. Для этого нужно знание языков, широкая начитанность, работа с оригинальными источниками. Я очень восхищаюсь искусством перевода. Латинский термин *translatio* далеко не случайно имеет два значения: это и конкретное переложение с одного языка на другой, и всеобщие пути распространения культуры – *translatio artium* (преемственность искусства). Например, это совершенно очевидно в традициях томской научной школы – не случайно Томск называют «Сибирскими Афинами». Сотрудничество и дружба с Александром Сергеевичем Янушкевичем и Вами стали для меня большой честью.

О.Л. Это, конечно, очень лестно, спасибо! Ваша дружба и наше сотрудничество – это честь для томской филологии и для нас с Александром Сергеевичем! Но разве *genius loci* Москвы, Петербурга, Парижа, Берлина или Рима не гораздо более значительны?

П.Т. Конечно, эти города – гигантские научные центры, однако количество не всегда переходит в качество. Научный ландшафт Германии испокон веков носил отпечаток федеральности, и как раз маленькие города дали приют старейшим и знаменитейшим университетам (Гейдельбергский, Эрфуртский, Грайфсвальдский, Фрайбургский, Тюбингенский, Марбургский, Йенский университеты были основаны в позднем Средневековье). И маленький Бамберг обзавелся своим университетом уже в середине XVII в. Если я не ошибаюсь, и в России сегодня происходит нечто подобное – наука захватывает в свою орбиту все больше городов. Обозримые пространства, небольшие расстояния и близость природы в маленьких городах способствуют

[28] Термин эпохи ГДР, обозначающий работника, направляемого в заграничную командировку.

[29] Deutschen Forschungsgemein-schaft (DFG) – Немецкое научно-исследовательское общество.

[30] Deutschen Akademischen Austausch-dienstes (DAAD) – Германская служба академических обменов.

личным контактам, самоуглублению, внутреннему спокойствию и синергетическому эффекту. А мегаполисы в наше время все больше и больше становятся чем-то вроде *locus horribilis*[31] – они все дальше отходят от идеала «полиса».

О.Л. Русские писатели – такие как Жуковский, Гоголь, Анненков – бывали в Бамберге, но город не стал для большинства русских путешественников желанной целью. Почему?

П.Т. Здесь свою роль сыграли три обстоятельства: Бамберг не был курортом, в нем не было казино, а университет был в 1803 г. закрыт на много лет. Путешественники часто только проезжали через Бамберг, но не стремились в город. Однако в нем бывали некоторые знаменитые ученые, такие как Федор Иванович Буслаев (1818–1897), который в своей книге «Мои досуги» заметил, что каждый «благовоспитанный человек» должен ознакомиться с собранием рукописей Бамбергской государственной библиотеки. А философ Г.В.Ф. Гегель и писатель Э.Т.А. Гофман подолгу жили в Бамберге.

О.Л. Список Ваших научных работ демонстрирует преимущественный интерес к классике, а не к современной литературе. В чем причины?

П.Т. В классических текстах мировой литературы, мировой философии, мировой религии и мировой истории поставлены все коренные проблемы человеческого бытия. Гомер и Платон, Сенека, Цицерон и Тацит, библейские тексты и труды Отцов Церкви, Данте и Шекспир, французские моралисты, веймарские классики, великие философы, великие русские романисты предлагают своему читателю и исследователю опыт постановки и осмысления всех фундаментальных проблем бытия в невероятной концентрации. Люди и литературные персонажи – это своего рода «подопытные кролики» или, как выразился Достоевский в «Легенде о Великом инквизиторе», «пробные существа», которые терзаемы «самыми страшными основными и мучительными душевными вопросами» нашего бытия. Серьезный читатель – это тоже наблюдатель, ставящий опыт над самим собой. Литература без заповеди *Gnothi seauton* («Познай самого себя») вообще немыслима. Классика – всегда в центре бытия и в его всеобщности, в ней нет места периферийным и частным проблемам, равно как и психологической банальности. Меня интересуют глубокие основы, а не поверхностные.

О.Л. Изящная словесность – это не только серьезное и идеал совершенства. Нельзя же перегружать читателя слишком высокими требованиями.

П.Т. Конечно, нет. В великой литературе все взаимосвязано: серьезность и игра, трагика и комика, поучение и увеселение, патетика и смех. Латинский классик сказал: «Ridendo dicere verum» («Не мешает // Правду сказать и шутя», Гораций). Автор, повествователь, персонажи и читатель должны заключить между собой своего рода пакт, согласно которому должна быть осознана природа трагикомизма эстетической игры вымыслом и реальностью. Гёте различал «священную» и «шуточную» серьезность. Русская литература издавна привержена к типам юродивого, шута, дурака, арлекина или идиота. И ее девизом является «смех сквозь слезы». У русской литературы – громадный арсенал осознанных и представленных в ней противоречий бытия.

О.Л. Значит, можно назвать поэта человеком, который ставит вопросы и сомневается?

П.Т. Именно русские писатели утверждают, что вопросы и поиски ответов важнее декларативных утверждений. В октябре 1888 г. Чехов писал А.С. Суворину: «Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника». Лев Толстой в 1900 г. записал в своем дневнике: «Художник, для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим ‹…›. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках». Немецкий философ Карл Ясперс 100 лет назад заметил: «Дальше всех уходит тот, кто не знает, куда он идет». Испокон веков думающий

[31] *Locus horribilis* (*locus terribilis, locus horridus*, ужасное место) – литературный топос, зачастую подземный или населенный чудовищами, антитеза *locus amoenus* (идиллический топос).

человек, по выражению Сенеки, находится в осаде «бесчисленных вопросов» (*innumerabiles quaestiones*). Многократный лауреат литературных премий, немецкая писательница Моника Марон заметила: «Собственно, когда я пишу, передо мной только вопросы, и нет никаких ответов» (Sprachnachrichten, 2019, Nr. 82, S. 3).

О.Л. Это не речь ли адвоката релятивизма?

П.Т. В некотором смысле, конечно, да. Релятивизм, т. е. сомнение в абсолютной истине и незыблемости, – это, прежде всего, учет условий, отношений и обстоятельств. Недоверие к абсолютному всегда плодотворно. В начале 1875 г. И.С. Тургенев писал М. Милютиной: «…ни в какие абсолюты и системы не верю». Сущность и видимость, возможность и стремление всегда расходятся. Поэтому ирония вездесуща. Томас Манн в своем знаменитом этюде о Чехове заметил: «Жизненная правда ‹…› по природе своей иронична». У каждого искусства есть своя первопричина для бунтарски-иронического сомнения. Именно эту субверсивную деконструкцию «единственно верного» можно встретить – иногда в открытом тексте, иногда в подтексте – в русской литературной традиции от Пушкина и Гоголя до Гончарова, Тургенева, Лескова, Достоевского, Чехова и Бунина, и далее – вплоть до Белого, Булгакова и Маканина. «Добро, Истина, Красота и Чистота» потеряли свое доминирующее положение самое позднее с эпохи просветительского скептицизма. Гоголь говорил о «пошлости пошлого человека». Гончаров полагал, что «абсолютизм» идеальности не может существовать, поскольку «между действительностью и идеалом лежит бездна» (письмо И.И. Льховскому, ноябрь 1858 г.). Из этого раскола берет свое начало непрекращающийся спор о «нормах жизни» (Гончаров) и карнавальные рецепты ответов на вопросы. В философии экзистенциализма и в русском абсурдизме этот спор достиг своего тревожного апогея.

О.Л. Эти скептические рассуждения не вступают ли в коллизию с тем, что этическая номотетика и религиозная ортодоксия предписывают как заповеди?

П.Т. Да, это область определенного напряжения, которое представляется мне очень плодотворным. Именно русские писатели были или агностиками (атеистами) – Тургенев, Чехов, возможно, Пушкин, или большими скептиками (Достоевский: «я – дитя неверия и сомнения», письмо Н.Д. Фонвизиной, февраль 1854 г.), или отлученными от Церкви как Лев Толстой. Им были известны проблемы теодицеи и споры на тему «Бог умер», начатые Вольтером и продолженные Жан Полем, Д.Ф. Штраусом, Ч. Дарвином вплоть до Шопенгауэра и Ницше. Они знали, что в конечном счете сотворенный Богом мир абсолютно безразличен к человеку (ср. концепт «равнодушной природы»). Начиная с Пушкина и Тургенева вплоть до Чехова – это типично русская тема. Поэтому поиски так называемых ориентационных знаний оказываются важнее, чем назидания фактических знаний и инструкций. Русский XIX век питал до сих пор недооцененную приверженность к Сократу и его так называемой майевтической (родовспомогательной) методике беседы, в ходе которой собеседник сам приходил к искомой мысли. Толстой и Чехов писали об этом.

О.Л. Можно ли вывести отсюда вечный русский вопрос «Что делать?»

П.Т. Да, я вижу здесь известную преемственность. Кроме генетического родства между скептицизмом и склонностью больше задавать вопросы, нежели отвечать на них, есть и определенное типологическое родство. Стремительное развитие России начиная с эпохи Петра I очень рано, о чем писали уже Ломоносов, Карамзин и Гоголь, привело к известному лозунгу «догнать и перегнать» – гораздо раньше, чем это случилось в советскую эпоху с ее девизом «рывка». Россия, как кажется, опровергла древнюю сентенцию «*natura non facit saltus*» («природа не делает скачков»). Белинский замечал, что Россия «растет не по годам, не по дням, а по часам». Этот форсаж ставил множество вопросов. Публицистика и изящная словесность дружно вопрошали: «Что нужно автору?», «Кто виноват?», «Что такое обломовщина?», «Когда же придет настоящий день?», «Кому на Руси жить хорошо?», «Много ли человеку земли нужно?», «В чем моя вера?» – или от Чернышевского до Ленина: «Что делать?» И в «Легенде о

Великом инквизиторе» стоит коренной вопрос: «Но кто виноват?» «Сверхчеловек» противостоит «лишнему человеку», ипостась святого, «смиренный тип» – ипостаси грешника, «хищному типу», кающийся – беспощадному, роковая женщина – хрупкой женщине и т. д. Вряд ли где-нибудь еще найдется подобная эвристика.

О.Л. Не может ли это быть некой формой всеобщей неуверенности перед лицом колеблющейся иерархии ценностей и напластованием громоздящихся в стремительном темпе культурно-исторических эпох, которые несут с собой новые проблемы и новые типы героев?

П.Т. Конечно, тоже да. Но не только это. Уже начиная с греческой Античности существует философски углубленное представление о *thaumazein*[32] – т. е. экзистенциальном удивлении, в том числе и перед самим собой, которое выливается в принципиальную склонность к вопрошанию и сомнению, в надежду и страх, поиски и отчаяние. Удивление – это своего рода делиберативное удержание себя в определенных границах. Это уже не заповедь и тем более не исповедь. Умный Августин Блаженный заметил: «Quaestio mihi factus sum» («Я стал вопросом для самого себя»). Наверно, один из самых знаменитых вопросов, трехчастный вопрос Канта, гласит: «Что я могу знать? Что я должен делать? На что я смею надеяться?» («Критика чистого разума»). Люди ищут, вопрошают и страдают, когда у них нет архимедовой точки опоры. Как мне кажется, Россия вопрошает и страдает совершенно своеобразно. Вплоть до сего дня.

О.Л. Это звучит прямо по Достоевскому. Уже в Евангелии задан вечный вопрос: «Что есть истина?» Разве библейские тексты не дают множества примеров сомнения? Библия была в России в XIX в. настольной книгой.

П.Т. Для меня сомнение – один из смысловых центров библейской мысли. Существует символика «чечевичной похлебки», отчаявшегося Иова, предателя Иуды и отступника Петра. Но самый страшный и мощный вопрос задает Иисус: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты меня оставил?» Библия, как и русская литература, учит нас, что мы в любую минуту можем остаться в одиночестве, но не должны отчаиваться. Испытание, искушение и сомнение могут быть преодолены только собственными усилиями и милосердной помощью. Фома неверующий спросил: «И как можем знать путь?», на что Иисус ответил: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14:5–6). Религия, даже в светском смысле, не что иное, как утешение. И «утешение книг» – это тоже своего рода религия. Кто не ищет и не вопрошает – безразлично, вовне или в глубинах своей души, – тот не найдет ответов. Нигде не найти более дразнящих вопросов и более надежных ответов, чем в русской литературе, несмотря на то или, может быть, благодаря тому, что она знает о самых темных безднах человеческой души и существования. Поэтому-то Томас Манн и назвал русскую литературу «святой».

О.Л. Тем не менее сегодня эта литература очень многим, главным образом молодым людям, кажется устаревшей, скучной или непонятной. Почему так?

П.Т. Это очень болезненный вопрос для всего мира. Все меньше тех, кто серьезно интересуется культурными традициями и классической литературой. Все слабее становится способность получать удовольствие от чтения и даже способность читать. Только в Германии насчитывается около 8 млн функционально безграмотных людей. И это в XXI в.! Нашу жизнь все больше и больше определяет поверхностное рассеяние и суетливость. Скоротечные впечатления и эмоции многим кажутся более важными, чем упорство и готовность к духовным усилиям. Плиний Младший некогда сказал: «Aiunt multum legendum esse, non multa» («Читать надо не многое, но лучшее»). Сегодня все, скорее, наоборот.

О.Л. Как Вы думаете, отчего это?

П.Т. Возможно, это связано с негативной стороной глобализации и влияния средств массовой информации. Мы живем в так называемом многовариантном обществе. Коммунисти-

[32] Букв.: удивление. Термин восходит к преданию, гласящему, что Пифагор, которому задали вопрос о том, к какому выводу он пришел в результате своих размышлений, ответил: «Mēdén thaumazein» («Ничему не удивляться»).

ческий манифест отпочковался от потребительского *panem et circenses* (хлеба и зрелищ). Все более очевидна доминанта визуальности, акустики, перформанса, лихорадочной деятельности и мультикультурности. Провозглашенный еще древними греками идеал *paideia*[33] все больше вырождается в сторону «педагогики переживания». Истинное же образование требует постоянства и концентрации на сущностном. В обществе, ориентированном на развлечения, утрачивается различие между важным и неважным. Образование – это нечто несравненно большее, чем просто коллекционирование разных компетенций. Оно не удовлетворяется быстрыми успехами. Уже Пушкин жаловался на «жизни мышью беготню». Индустрия культуры ничего общего с культурой не имеет.

О.Л. Фундамент культуры – это язык, родной или иностранный. Наблюдаете ли Вы регресс культурного и языкового сознания?

П.Т. Да, к сожалению. Во всем мире даже родной язык теряет свое былое достоинство. Монополия английского языка обходится нам слишком дорого. Почему даже в России нужно говорить англицизмами, такими как «грант», «ивент», «дизайн», «перформанс», «хэппенинг», «кэшбек», «селфи», «хакер», «ноу-хау» и проч.? Весь их смысл в том, что они суть зеркало свирепствующих во всем мире инфантилизма, нарциссизма и одичания общества – во всех странах. Это, конечно, не лучший аргумент, но мне кажется, что это результат целенаправленной кампании. У частного предприятия Фейсбук 3 млрд пользователей! В цифровом пространстве технологии могут быть очень современными, но они часто облекают вполне архаические смыслы – стадный инстинкт, корпоративную ненависть, безнаказанность анонимности и проч. Это попрание коренной основы демократии – упорядоченного разделения власти.

О.Л. Не значит ли это, что мы должны уделять больше внимания языковому сознанию и любви к чтению?

П.Т. Да, безусловно. Книгочей Тургенев воздал хвалу «великому, могучему, правдивому и свободному русскому языку». Энтузиаст чтения Набоков считал, что только перечитывание может быть творческим чтением. В одном из писем 1873 г. Тургенев заметил: «Je ne lis plus – je relis»[34]. А сегодня романы «Анна Каренина» и «Братья Карамазовы» предлагаются читателям в «сокращенном варианте». В Германии есть издания типа «Достоевский для торопливых». Классику читают мимоходом. Чахнущая способность к чтению – это ужасная утрата культуры. Старая пословица гласит: «Чем больше знаешь языков, тем больше проживаешь жизней».

О.Л. Как Вы относитесь к цифровым технологиям?

П.Т. Некогда культурной революцией было изобретение книгопечатания, в наше время – это цифровые технологии: по-моему, очень амбивалентное явление. Мы вступаем в эпоху роботов и автоматизации, искусственного интеллекта, конструктивных наук и, возможно, детей-конструкторов. Человек окончательно сделался «лишним». Я вижу в этом большую угрозу и завышенное требование. Человек раскалывается на множество ипостасей: *homo digitalis* (человек цифровой), *homo oeconomicus* (человек экономический), *homo politicus* (человек политический), *homo ludens* (человек играющий), *homo faber* (человек ремесленник) и т. д. – как будто никогда не существовало идеалов калокагатии, «цельного человека», «прекрасной души», истинной учености. Цифровые методы вооружают компетенцией, но они не могут дать образования. Тот, кто слишком полагается на искусственный интеллект, бежит от ответственности. Дидактизирование всегда осуществляется за счет смысла и самостоятельного размышления. Я боюсь диктатуры средств массовой информации и бездарно губящей время жизни страсти к виртуальному пространству. Цифровые гуманитарные науки (*Digital Humanities* – еще один англицизм!) – это прикладные, а не фундаментальные науки. Большие

[33] Пайдейя – категория древнегреческой философии, соответствующая современному понятию «образование», определенная модель воспитания; составная часть слов «энциклопедия», «педагогика» и т. д. Развивается в сочинениях Платона и Аристотеля.

[34] «Я больше не читаю – я перечитываю» (*фр.*).

данные (*Big Data*) и цифровая индустрия поглощают огромное количество энергии, следствием чего является эмиссионный ущерб. Наконец, цифровые технологии убили эпистолярное искусство и рукописное письмо. Тщательность рукописного писания и связь мыслей неотделимы друг от друга.

О.Л. Не стали ли Вы пессимистом?

П.Т. Лишь отчасти. Пессимист говорит, что стакан наполовину пуст, оптимист считает, что он наполовину полон. Цифровые технологии и искусственный интеллект, наряду с опасностью дегуманизации, открыли перед человечеством новые возможности (например, в медицине и экономике) и позволили повысить эффективность и объективность в самых разных областях деятельности. История свидетельствует о том, что во всех новациях есть свои «за» и «против», что надежды на лучшее будущее и апокалипсическое отчаяние периодически сменяют друг друга. Человек временами держится прямо, временами – горбит спину. Таким образом, он и *homo erectus* (человек прямоходящий), и *homo incurvatus* (человек согбенный). Когда я впадаю в пессимизм, я читаю классиков и русскую литературу – и мне становится лучше, я становлюсь «счастливым скептиком» или «радостным меланхоликом». Если угнетенность слишком сильна, нужно «сажать свою яблоньку» (Лютер) или «возделывать свой сад» (Вольтер). Красота женщин и музыка тоже помогают, как и все прекрасное. «Человек бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (Шиллер).

О.Л. Но разве литература не игра? Игра словом, формой, образами, ритмами, многообразием возможных ассоциаций и интерпретаций? Разве «как сказано», т. е. форма выражения мысли в изящной словесности, не отличается от форм выражения в философских, теологических или историографических текстах? Разве композиция, поэтика и нарратив в художественных текстах не важнее, чем в любых других?

П.Т. Да, конечно. Здесь следует говорить о специфике мотива и лейтмотива – как в музыке. Это характерная особенность, *differentia specifica* художественной литературы. Один из тезисов Квинтилиана гласит: «Scribitur ad narrandum, non ad probandum» («Пишут, чтобы рассказать, а не доказать»). В своем «Предисловии [к собранию романов]» Тургенев заметил: «В деле искусства вопрос: как? – важнее вопроса: что?» Такого рода высказывания многим кажутся своего рода *petitio principii*[35]. «Пробные существа» Достоевского продолжают оставаться предпосылками великой литературы. А вот Сенека сказал коротко и ясно: «Quaere quid scribas, non quemadmodum» («Спрашиваю, что ты можешь написать, а не как»; Ad Luc., 115).

О.Л. Вы любите греческие и латинские изречения. А понятны ли они современному читателю?

П.Т. Большинству – нет, и даже университетскому[36]. Но тем не менее отступать нельзя. В этом я старомоден, я *laudator temporis acti* («Хвалитель былых времен»; Гораций «Наука поэзии»). В этом я солидарен с Тургеневым, который, как известно, хотел стать профессором философии и в письме от сентября 1871 г. к А.А. Фету писал: «Я вырос на классиках и жил и умру в их лагере». Мой самый главный лагерь – древние греки и римляне, их наследники в философии и литературе, а также великие русские писатели. «Опавшие листья» могут стать великолепной почвой и питательной средой. Вячеслав Иванов, ученик Теодора Моммзена, думал так же.

О.Л. Вы читаете сейчас иначе, чем раньше? С бóльшим или вообще с другим пониманием?

---

[35] Предвосхищение оснований (*лат.*) – логическая ошибка, заключающаяся в том, что в качестве аргументов используются недоказанные, как правило, произвольно взятые положения.

[36] Стратегия перевода латинских и греческих выражений в наст. изд. определяется степенью их общепринятости в русской профессиональной среде: например, выражения *a priori* или *terra incognita* являются общепринятыми и перевода не требует, тогда как *locus amoenus* (идиллический топос) или *naturalia non turpia* (что естественно, то не безобразно) таковыми не являются.

П.Т. На протяжении десятилетий я сделал два важных наблюдения. С одной стороны, я накопил довольно много знаний – профессиональных, так что я могу более квалифицированно, чем раньше, обращаться с анализируемыми текстами. Правда, здесь всегда есть опасность эффекта своего рода «дежавю». С другой стороны, все читатели и исследователи замкнуты в пределы «герменевтического круга». И к тому же чем старше человек становится, тем более ему внятна мудрость Сократа «Scio me nihil scire» («Я знаю, что ничего не знаю»). Почитатель Сократа Чехов – и к тому же медик – многократно варьирует это изречение, заканчивая драму «Три сестры» восклицанием: «Если бы знать, если бы знать!» Опытные медики – лучшие знатоки человеческой природы и великолепные писатели (Шиллер, Чехов, Шнитцлер, Каросса, Бенн, Дёблин, Вересаев, Булгаков). В начале 1890-х годов Чехов записал в дневнике: «Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть». Как читатель я ожидаю от писателя глубокого знания людей.

О.Л. Медицинская методика зиждется на категориях анамнеза, диагноза и прогноза. Насколько важна метода в занятиях литературой?

П.Т. В научной парадигме она обязательна. С другой стороны, нельзя слишком увлекаться анатомическими рассечениями и анализом. В 1966 г. американская исследовательница Сьюзен Зонтаг опубликовала несколько провокационную работу под названием «Против интерпретации» («Against Interpretation»). Спустя несколько лет, в 1970 г. вышла знаменитая книга Пола Фейерабенда «Против метода» («Against Method»). Чрезмерный академизм и абстрактное теоретизирование скорее препятствуют пониманию текста, нежели ему способствуют. В любом случае произвольная установка на импровизацию – что-то да выйдет – не должна становиться популярной. Лучшее начало исследования – это низкий взлет, который, возможно, приведет к высокому полету. Интерпретация иногда может стать чем-то вроде развеселого похоронного бюро. Сьюзен Зонтаг предупреждала об опасности «умерщвления интерпретацией».

О.Л. По-Вашему, как человек становится ученым?

П.Т. Когда он своими силами преодолевает лестницу ступенька за ступенькой, а не возносится сразу вверх на лифте покровительства. И бесплатных билетов в науку тоже не бывает. Наука – это не работа, за которую получаешь зарплату, это отношение к профессии как к призванию: именно оно определяет настоящего ученого.

О.Л. Как Вы считаете, как нужно писать?

П.Т. Девиз Шопенгауэра гласит: «Сначала думать, потом писать». У многих авторов это как раз наоборот. К тому же, нужно писать о чем-то, а не зачем-то, например, только затем, чтобы написать. Это высокий идеал. Я пытаюсь к нему приблизиться. Шопенгауэр считал, что быть оригинальным крайне сложно. Он часто цитировал стих Гёте «Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren» («Начавши говорить, начнешь и ошибаться»). Это же предупреждение можно найти в стихотворении Тютчева «Silentium!»: «Мысль изреченная есть ложь». Что за зловещее пророчество для каждого пишущего!

О.Л. Говорят, что когда знание наталкивается на предел, нужна вера, для того чтобы сохранить оптимизм и надежду.

П.Т. Человек всегда ищет путей, ведущих к спокойствию и спасению – это его право. Но одними лишь разумом и рассудком всего на свете не понять: ни войны, ни смертного греха, ни удара судьбы, ни случая, ни утраченной любви, ни чуда природы. Хрустальных дворцов «эвклидовского разума» недостаточно для понимания мира. Наверное, Достоевский воспринял бы эпоху цифровых технологий и алгоритмов как тотально-рациональный ад. Тютчев, как известно, заметил, что «в Россию можно только верить».

О.Л. Вплоть до недавнего времени Россия, Германия или Англия были естественно-патриотическими пространствами. Как Вы полагаете, глобализация и мультикультурность не обесценивают ли национальное государство и его самоидентичность?

П.Т. Глобальная мультикультурность – это одновременно и шанс, и опасность. Уже в эпоху Просвещения сформировались основополагающие концепты всемирной истории, мировой литературы и прав человека. В то же время Кант и многие другие мыслители были убеждены в том, что человек постоянно находится под угрозой «коренного зла» и как минимум слабоволия. Способности к самосовершенствованию всегда сопутствует способность к саморазрушению. Этих же взглядов придерживались многие русские писатели. Отними у человека его культурную, языковую, локальную идентичность – подведешь мину под его стабильность. Родина и родной язык – это великое благо, особенно тогда, когда все вокруг так непрочно и подвержено колебаниям и распаду. В любом случае истинная образованность – это толерантность, готовность учиться, культурная открытость и способность к компромиссам. Понятие «университет» уже в своей внутренней форме несет сему всеобщности. Всеобщее – это конкурент и антитеза унификации и монополии частных суждений. Человек всегда стоит между своей национальной идентичностью и мировым гражданством.

О.Л. А есть ли сейчас университеты *alma mater*, сохранившие академическое достоинство и былую роль своего рода «инкубатора» истинно образованных и индивидуальных личностей?

П.Т. Мне кажется, что эта традиция постепенно утрачивается. В университетах Германии обучаются около 3 млн студентов по примерно 18 тыс. направлений подготовки (что требует больших финансовых затрат). Выпускники университетов – это по большей части так называемый прекариат без определенных профессиональных перспектив: в особенной мере это относится к гуманитарным наукам. У нас это называют «академическим безумием». Речь идет, как правило, о частичном образовании, которое дает так называемые ключевые компетенции и все реже – о формировании характера и индивидуальности. Руководство университетов – это, как правило, технократы и «аппаратчики»[37], а не крупные ученые или люди с твердым характером. Вообще, все чаще в среде университетской профессуры встречаются так называемые TTT-профессора (атрибуты: кроссовки, футболка и аккаунт Твиттер)[38], оперирующие модными псевдотерминами типа «кросс-медиальность» или «концептуальная обоснованность». С другой стороны, студенты – выпускники гимназии – в некоторой своей части вообще неспособны учиться и нуждаются в пропедевтической подготовке к обучению в университете. К этому можно добавить враждебные духу университета влияния – уравниловка, крайняя снисходительность в оценке знаний, плагиат, отмена обязательного присутствия на занятиях и невыразимая «политкорректность», чреватая опасностью промывания мозгов. Справедливое требование равенства стартовых возможностей все чаще подменяется иллюзорным представлением о равенстве результатов. В итоге все это оборачивается массовым производством посредственности и извращает представление о миссии университета. Очень многие студенты не заканчивают образование. В качестве диплома они получают справку об обучении. Но образование – это ведь процесс длиной в жизнь.

О.Л. Это негативные аспекты. Но у каждой медали есть две стороны. Несомненно, существуют и позитивные новации?

П.Т. Конечно, они существуют, и хорошо, что Вы об этом спрашиваете. Я назову лишь равноправие женщин, возможность получить второе образование, возросший стипендиальный фонд, гибкость экзаменационных сроков, расширение сети библиотек, огромное количество возможностей для проведения конференций и приглашения ведущих ученых, право студентов принимать участие в решении академических вопросов, программы семинаров, оживленный международный академический обмен – можно назвать еще и многое другое. Эти пре-

[37] В оригинале – латинская транслитерация русского слова: «Apparatschik». Этот неологизм-русизм немецкого языка официально включен в новое издание Duden-Lexikon.

[38] В оригинале – **T**urnschuhen, **T**-Shirt und **T**witteraccount: **TTT**.

имущества идут на пользу главным образом тем, кто уже сам по себе отличается трудолюбием, жаждой знаний и самостоятельностью мышления. Успех сужден тем, у кого есть внутренняя мотивация – тогда внешние поощрительные мероприятия приносят пользу и открывают дорогу к успеху. Многие студенты и аспиранты демонстрируют впечатляющие успехи, в том числе многие молодые женщины. Кстати сказать, у нас даже существует одна из самых престижных немецких премий – учрежденная Фондом Гумбольдта премия имени Софьи Ковалевской, присуждаемая женщинам-ученым.

О.Л. Значит, дело обстоит не так уж плохо?

П.Т. Университеты меняются, иногда в лучшую сторону, иногда в худшую, иногда непонятно в какую. Ламентации по поводу «академической запущенности» звучали всегда. Раньше нерадивых, непочтительных студентов запирали в карцер. Обо многом из того, что мы сегодня критикуем, почти за 100 лет до нас написал вышеупомянутый немецкий философ Карл Ясперс в своей работе «Идея университета» («Die Idee der Universität», Берлин, 1923). Он жаловался на утрату высокого идеала университета и пренебрежение воспитанием и образованием индивидуальной личности. Его кредо гласит: «Идея университета живет только в личностях». Вместо этого, как он считал, университетом правят бюрократия, школярство и уравниловка, в результате чего в нем господствует убожество. Настоящий университет нуждается не только в свободе исследования и преподавания, но и в свободе учения. К чему ведет утрата этой свободы, показали фашизм и сталинизм – и не только тем, что при этих режимах сжигались книги. Сегодняшнюю опасность я вижу в уравниловке и безразличности. Но с другой стороны, за каждым падением следует подъем, любая разруха заканчивается «перестройкой».

О.Л. Своим опытом Вы обязаны немецкой и швейцарской университетской науке. Что Вы скажете о «русской русистике»?

П.Т. Мои учителя в науке всегда настаивали на корпоративной солидарности поверх любых границ, пусть и с элементами критики. Преданность науке везде может дать великолепные результаты. Я восхищаюсь такими изданиями, как «Полное собрание русских летописей», различными сводными каталогами или большими академическими и научными изданиями русских классиков – в том числе собраниями сочинений Гоголя и Жуковского, серийными изданиями РАН (ранее АН СССР), такими как «XVIII век», «Международные связи русской литературы», полновесными словарями, периодическими изданиями и справочниками (маленький пример – «Словарь иноязычных выражений и слов» Бабкина и Шендецова), великолепными монографиями – мы растем на них. Выше я назвал имена великих русских филологов. «Русская русистика» – это почва, которая питает нашу славистику, хотя, конечно, в ней были и есть идеологически обусловленные лакуны. Я с тревогой вижу, что в России, как и в Европе, традиционная филология и классическая эрудиция отодвинуты на второй план модной культурологией. Науке вредна банальность. Одно только знание русского языка еще не делает хорошим русистом.

О.Л. У Вас очень возвышенные представления об образовании. Не слишком ли это элитарная позиция?

П.Т. Да, за этим стоят некоторые притязания и определенные представления о должном человеческом облике. И здесь я вижу родственность классических русской и немецкой традиций. Немецкое слово *Bildung* соответствует русскому слову «образование» (возможно, это калькированное заимствование), и оба они восходят к понятию *Bild* – «образ». Немецкое *Bildungsministerium* совершенно соответствует русскому «министерство образования». Одно из новейших изданий РАН называется «Человек: образ и сущность». Большинство других языков не имеет такого точного эквивалента слову *Bildung*: ему соответствуют слова *paideía* (*греч.*), *cultura*/*culture* (*итал.*/*фр.*) или *education* (*англ.*). Мне нравится думать, что русское и немецкое языковое сознание одинаковым образом воплотили в этом понятии целостное и идеальное представление о человеке: «gebildeter Mensch – образованный человек». Разумеется, это

рассуждение не является отражением реальности. Провозглашенный и реализованный идеал – это разные вещи. И немцы, и русские это знают. Обе нации склонны и к идеализму, и к утопии.

О.Л. Разве идеализм не обречен на крушение?

П.Т. Жуковский и другие русские поэты знали, любили и переводили стихотворение Шиллера «Der Pilgrim» («Путешественник»). Его последняя строфа гласит:

И во веки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землею…
Там не будет вечно *здесь*.

Вновь и вновь русская литература восклицает что-то подобное, разрываясь между романтической иронией и экзистенциальным отчаянием: «Не он! Не он!», «Все не то, чем кажется», «все неправда», «времени больше не будет», «все это как-то нелепо», «но не об этом», «решительно ничего не пойму», «Пускай! все равно!» и т. п. Мы говорили о том, что очевидность может вводить в заблуждение. В повести Чехова «Скучная история» юная Катя спрашивает старого профессора, что ей делать, и он отвечает: «По совести, Катя: не знаю…» Нас окружают слухи, ложь, заблуждения и незнание. Об этом писали Лев Аннинский, Б.Ф. Егоров и многие другие. Циничная поговорка «Mundus vult decipi, ergo decipiatur» («Мир желает быть обманутым, пусть же он будет обманут») известна и многократно цитировалась в России. Так что в порядке противовеса – хотя бы иногда – давайте будем «реалистическими идеалистами».

О.Л. И последний вопрос. Вы издавна предпочитаете духовное путешествие физическому перемещению в пространстве. Мудрый Герман Гессе однажды написал: «Но только тот, кто с места сняться в силах, // Спасет свой дух живой от разложенья». Вас не беспокоят такие мысли?

П.Т. Да, конечно. Уже древние знали, что «Gravissimum est imperium consuetudinis» («Привычка – самая тяжкая диктатура», Публилий Сир). Гоголь прозорливо писал о «бесчувственной привычке». Я еще не отказался от мысли посвятить истории этого понятия специальное исследование (возможно, в порядке самолечения). За время моей профессиональной активности я выступал с докладами в дюжине стран, в том числе и в России, на пяти различных языках. Это было обычным «академическим паломничеством» (*peregrinatio academica*). Однако в стилевой и эвфонической безупречности речи, как правило, можно быть уверенным, только говоря на родном языке. А сегодня немецкие профессора в немецких университетах читают лекции о немецкой литературе на английском языке. Поразительная капитуляция перед так называемой политкорректностью, которой я не намерен следовать. Кроме того, у меня аэрофобия.

О.Л. Значит, Вам достаточно «полета мысли»?

П.Т. Да, но с некоторым осадком нечистой совести. И без того уже ко мне неприменимо прекрасное изречение: «В России надо жить долго». Я, однако, утешаюсь тем, что и *stabilitas loci* (домоседство) – это большое благо, способствующее *vita contemplativa* (созерцательной жизни). Замечательный Эпикур полагал, что жить надо незаметно, скрыто (*Láthe biósas*). Эту мысль развила немецкая поэтесса Улла Хан в сборнике лирических стихотворений «Сад Эпикура» (Штутгарт, 1995). Сенека в «Нравственных письмах к Луцилию» требовал: «Animum debes mutare, non caelum» («Но менять тебе надо не небо, а душу!»)[39]. Кажется, это Паскаль заметил, что несчастья человека происходят от того, что никто больше не хочет оставаться в своей комнате. Кант почти никогда не покидал своего Кенигсберга. Чеховские три сестры не уехали в Москву – на самом деле, они этого и не хотели. В одном из писем Чехова к Билибину

[39] Перефразированная Сенекой цитата из послания Горация: «Только ведь небо меняет, не душу – кто за море едет».

от февраля 1886 г. находим такое иронично-макароническое высказывание: «Намерения были благие, а исполнение вышло плохиссимое». Когда старого Ферапонта спрашивают, бывал ли он в Москве, он отвечает: «Не был. Не привел Бог». Но все эти цитаты, конечно же, отчасти отговорки. Зато я тем больше радуюсь, когда приезжают ко мне. Ну, и кроме того, и поэты, и любители литературы – все по-своему Иваны Бездомные, в том смысле, что книги – их «портативная родина» – способны унести их далеко за пределы домашнего и отечественного пространства. Подобная «бездомность» помогает преодолеть статику и узость взглядов. Парадоксалисты Достоевского живут повсюду.

О.Л. Бог даст, мы продолжим наш диалог в Томске?

П.Т. Многоуважаемая Ольга Борисовна, благодарю Вас за нашу «родовспомогательную беседу». А в Томске, даст Бог, мы утолим не только жажду знаний. За бокалом вина мы вспомним Александра Сергеевича.

Часть I. История русской литературы

Стихотворная эпопея М.М. Хераскова «Россияда» – русская «Энеида» или бастард псевдоклассицизма?

Даже так называемый образованный гражданин, более или менее начитанный, вряд ли много знает о влиянии римско-латинской традиции на русскую культуру. Разумеется, православная империя была связана более с греко-византийским, нежели с латинским культурным ареалом. Соответственно, русская история знала периоды, когда эпитет «латинствующие» имел обличительный смысл в отношении любого генетически римского, т. е. римско-католического, культурного явления и вообще латыни. Тем не менее определенный латинский субстрат в русской культуре присутствует – об этом свидетельствуют этимологические словари или специальные справочные издания недавнего времени, такие, например, как «Латинское наследие в русском языке»[40]. И если Пушкин в романе «Евгений Онегин» заметил, что «Латынь из моды вышла ныне» (гл. I, стрф. 6), это должно означать нечто прямо противоположное – а именно то, что латинский язык был некогда обязательным предметом общеобразовательной программы.

В восточнославянском культурном ареале латынь приобрела статус языка науки и просвещения по меньшей мере начиная с эпохи барокко и классицизма. В основанных тогда новых академиях и университетах (Московский университет был открыт в 1755 г.) лекции зачастую читались на латыни еще и по той причине, что многие профессора были выходцами из Западной Европы. И хотя православие больше тяготело к грекофилии, оно не могло воспрепятствовать растущему интересу к латыни, римским писателям, латинским Отцам Церкви, а также средневековым и относящимся к Новому времени латинским трактатам, даже невзирая на неоднократное индексирование[41] подобных трудов – вплоть до 1917 г. количество русских переводчиков с латинского языка неуклонно возрастало, и повлекший за собой тяжелые культурные последствия «обвал» русской классической филологии (т. е. науки об Античности) случился только после Октябрьской революции[42].

О том, что *Roma aeterna*, Вечный Рим, проник в Россию пусть даже окольным путем через Константинополь, свидетельствуют формула и соответствующая ей идеологема «Москва – третий Рим» (начало XVI в.). Позже возник вариант этой формулы: «Москва – второй Рим». Восточнославянские авторы, например Феофан Прокопович, писали свои научные труды на латыни и называли их «De arte poetica» или «De arte rhetorica». Русское пристрастие к скабрезной соленой шутке породило своего рода поэтическую «порнократию», излюбленным чтением и источником поэтического вдохновения которой были римско-латинские *erotica et obscena* – эта традиция тянется от Ивана Баркова до национального русского поэта Александра Пушкина:

---

[40] *Воронков А.И., Поняева Л.П., Попова Л.М.* Латинское наследие в русском языке. Словарь-справочник. М., 2002. См. также изданный в 2007 г. новый этимологический словарь РАН: *Аникин А.Е.* Русский этимологический словарь. Вып 1. М., 2007. Ср. соответствующее издание для немецкоязычной среды: *Wolff F., Wittstock O.* Latein und Griechisch im deutschen Wortschatz. Lehn- und Fremdwörter. 6., neubearb. Aufl. Wiesbaden, 1999. См. также: Многоязычный словарь латинских выражений / под ред. Д. Пуччо. М.; Рим, 2014.

[41] Здесь: производное от «Индекса запрещенных книг» (*лат.* Index Librorum Prohibitorum) – список публикаций, которые были запрещены к чтению римско-католической церковью под угрозой отлучения. Некоторые издания «Индекса» содержали также указания Церкви по поводу чтения, продажи и цензуры книг. Официальной целью составления «Индекса» было ограждение веры и нравственности от богословских ошибок и посягательств на христианские догматы. – *Примеч. пер.*

[42] *Фролов Е.Д.* Русская наука об античности. СПб., 1999. О восприятии античности в России см. также: Античное наследие в культуре России / под ред. Г.С. Кнабе. М., 1996; *Кнабе Г.С.* Русская античность. М., 1999; *Wes M.A.* Classics in Russia 1700–1855. Leiden; New York; Köln, 1992; *Okenfuss M.J.* The Rise and Fall of Latin Humanism in Early-Modern Russia. Leiden; New York; Köln, 1995.

все они следовали девизу *naturalia non turpia* («что естественно, то не безобразно»). Довольно часто они пользовались французскими подражаниями или переводами-посредниками. Ни в царской России, ни в Советском Союзе такого рода тексты не могли быть опубликованы без цензурных изъятий. Только начиная с эпохи перестройки закончилось время *editiones castratae* (оскопленных изданий). Было бы очень полезно посвятить специальное свободное от табуированных тем исследование «подпольной» русской рецепции Тибулла, Катулла, Овидия, Марциала, Ювенала и проч.

Тем не менее высокая профессиональная литература должна была получить свое по праву. Литературе Древней Руси, стесненной византийским каноном, были чужды основные роды литературы: эпос, драма и лирика. Их место занимали господствующие жанры светской и духовной утилитарной словесности (литургические тексты, жития святых, летописи, писания Отцов Церкви, уложения, статейные списки и т. д.). Только начиная с конца XVII в. и далее в XVIII в., подобно прорвавшему плотину неудержимому потоку, в русскую литературу хлынули традиционные высокие жанры: героическая (стихотворная) эпопея, трагедия, высокая лирика и прозаический панегирик («похвальное слово»). Русские писатели XVIII в. не знали лучшей похвалы (или формы самовосхваления) чем «второй Гомер», «русский Вергилий», «московский Гораций» или «северный Расин». Сравнительные формулы и *primus-inventor-topoi* (топика первенства) были в России столь же распространены[43]. *Imitatio* и *aemulatio* (подражание и соревнование) – это основополагающие установки русского классицизма. Западные и, прежде всего, античные образцы жанров пересаживались на русскую почву, адаптировались и наполнялись национальными реалиями (русские исторические события, русские персонажи и герои, русское место действия и национальный колорит).

Русские критики более позднего времени – такие как Виссарион Белинский – категорически отвергли эту сознательную ориентацию на преемственность, заклеймив ее как «пересадку» или «прививку», что в принципе равнозначно представлению о своего рода «татуировке». Еще в 1820-х годах выдающиеся русские писатели утверждали, что результатом перманентного подражания чужеземным образцам Россия не создала ни оригинальной литературы, ни самостоятельной литературной критики и не выработала ни собственного литературного языка, ни автохтонной системы философских понятий[44]. Сам Пушкин сетовал на то, что «у нас нет литературы» и что «метафизического языка у нас вовсе не существует»[45]. Тем не менее, хотя сам Пушкин может – и даже должен – быть лучшим опровержением этой ламентации, она все же не совсем несправедлива, даже при том, что рядом с Пушкиным были такие великие писатели как Карамзин, Гоголь, Лермонтов и Чаадаев.

Это положение вещей, вызвавшее в 1830-х годах жесткую самокритику, в XVIII в., как уже было замечено, служило, напротив, поводом к самовосхвалению. Следование античным образцам в форме рецепции «образцов», т. е. шедевров греческой и латинской литературы, было вожделенным идеалом, осуществление которого должно было поставить русскую литературу на уровень западноевропейских в том, что касалось их эстетической нормы и репутации. Мастера литературной теории – такие как Гораций и Буало – буквально обожествлялись; их сконцентрированные не на авторской личности, а на приемах ремесла трактаты о поэтическом искусстве переводились и заучивались наизусть, а предложенные в них правила свято

---

[43] См. об этом: *Thiergen P.* Translationsdenken und Imitationsformeln. Zum Selbstverständnis der russischen Literatur des XVIII. und XIX. Jahrhunderts // Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende. Literaturwissenschaft. 1978. Nr. 13. S. 24–39. См. также: *Thiergen P.* Die Schildbeschreibung in Cheraskovs «Rossijada» // Arcadia. Zs. f. vergl. Literaturwiss. 1972. Nr. 7. S. 200–215; *Thiergen P.* Imitation, Elaboration, Inspiration. Zum Problem der «literarischen Werkstatt» am Beispiel der russischen Literatur // Rusistika, Slavistika, Lingvistika. FS für Werner Lehfeldt / Hg. S. Kempgen et al. München, 2003. S. 362–377.

[44] Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat / Hg. P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien, 2006. S. XX и след.

[45] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937–1949. Т. XI. С. 89 («О журнальной критике»); с. 21 («О причинах, замедливших ход нашей словесности»).

соблюдались в литературной практике. Представление о поэтическом творчестве опиралось не на концепты оригинальности и гениальности, но на концепты механистического восприятия и воспроизведения, поэт мыслился обучаемым и изучаемым. Многие русские писатели верили в то, что подражание – это надежный входной билет, обеспечивающий его обладателю право стать звеном непрерывной цепи *translatio artium* (преемственности искусства) и тем самым подняться до уровня поэта. Наивная вера в то, что стихотворству можно научиться, а поэзию – изучить, вернулась к русским во времена социалистического реализма, в практике «литературных мастерских», претендовавших на плановое производство поэтов. Советский писатель должен был быть «инженером душ» и «техником духа». Литературное творчество рассматривалось как ремесло, промышленное производство и выполнение социального заказа. Девиз Владимира Маяковского гласил: «поэзия – производство». Согласно его убеждению, стихи расчетливо изготовляются, а вовсе не внушаются свыше (ср. название его статьи «Как делать стихи?», 1926). Столь рационалистичное представление о поэзии недалеко ушло от поэтологически-педагогических мнений XVIII в.

Одной из наиболее престижных и в то же время мучительных проблем русской литературы Нового времени было создание национального героического эпоса. Литература, в которой отсутствует национальная эпическая поэма, испытывает, по распространенному в те времена убеждению, мощный репутационный дефицит. У греков были «Илиада» и «Одиссея», у римлян – «Энеида», у итальянцев были Данте, Тассо и Ариосто, у французов – «Генриада» Вольтера, у португальцев – «Лузиады» Камоэнса (1524–1580), у немцев – «Мессиада» Клопштока, у англичан – «Потерянный рай» и «Обретенный рай» Мильтона, и только русские – таково было всеобщее причитание – оставались без собственного эпоса. При этом роман не мог служить заместителем эпической поэмы: чтение романов, как это было объявлено Сумароковым, – не «препровождение времени; оно погубление времени»[46].

Таким образом, создание героической эпопеи было величайшей задачей, которую поставил перед собой русский классицизм. Однако на этом пути многие писатели потерпели творческое крушение. Некоторым удалось написать по нескольку стихов (Сумароков, Майков), другим – по одной-две «песни» (Кантемир, Ломоносов). Это было полной противоположностью эпической непрерывной песне, *carmen perpetuum*[47]. В основу сюжета всех подобных опытов полагались главные события русской истории, в которых принимали участие ключевые персонажи истории: Дмитрий Донской (XIV в., борьба с татаро-монголами), Михаил Романов (XVII в., борьба с польской интервенцией) или Петр Великий (1689–1725, русско-шведские войны). В основе всех сюжетов было становление и самоутверждение Российской империи и прославление ее величия. К этому следует добавить заклинательного свойства декларации на тему функции России как *antemurale christianitatis* (оплота христианства) и защитницы православной веры.

Наряду с названными выше эпическими фрагментами заслуживает отдельного упоминания предпринятый поэтом Василием Тредиаковским стихотворный перевод романа Франсуа Фенелона «Странствия Телемака» («Les Aventures de Télémaque», 1699), выполненный гекзаметрами и содержащий ровным счетом 16 тыс. стихов в 24 песнях. Как автор этого до сих пор

---

[46] *Сумароков А.П.* Стихотворения. Л., 1935. С. 377. См. также: Der russische Roman / Hg. B. Zelinsky. Köln; Weimar; Wien, 2007. S. 1.

[47] *Овидий Назон Публий*. Метаморфозы / пер. с лат. С.В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1977. С. 31. Ср.:In nova fert animus mutatas dicere formascorpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illas)adspirate meis primaque ab origine mundiad mea perpetuum deducite tempora carmen![Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формыНовые. Боги, – ведь вы превращения эти вершили, –Дайте ж замыслу ход и мою от начала вселеннойДо наступивших времен непрерывную песнь доведите].Курсив в цитате мой. – *Примеч. пер.*

единственного в своем роде переводного опыта Тредиаковский стяжал славу «отца русского гекзаметра»[48].

От травматического переживания литературы без собственной эпопеи Россию избавил Михаил Матвеевич Херасков, один из главных представителей русского классицизма. Эрудированный и сведущий в иностранных языках, этот *poeta doctus* (ученый поэт) долгие годы был куратором основанного в 1755 г. Московского университета; он был также издателем нескольких журналов, интендантом московских театров, масоном, поборником просвещения и меценатом. Он творил во всех обычных для того времени, а также и во вновь появляющихся жанрах, в диапазоне от торжественной и анакреонтической оды до дидактической поэмы, слезной драмы и романа. Между 1796 и 1803 гг. вышло в свет собрание его сочинений в 12 томах – одно из самых объемных по тем временам изданий. Его писательское *credo* предполагало равноправное воспевание «героев и безделок». В первом аспекте он наследовал традицию высоких жанров эпопеи и трагедии, образцом для второго послужили латинские *nugae* (шутливая поэзия, бессмыслица) и новейшие легкие жанры поэзии рококо. Однако эта попытка совмещения *antiqui* и *moderni* – эстетических установок «древних» и «новых», отнюдь не стала гарантией прочной славы. Уже в XIX в. Херасков прослыл устаревшим «патриархом старых времен». С мировым значением творчества Гоголя, Пушкина или гигантов русской романистики Толстого и Достоевского значение херасковского наследия несоизмеримо.

Еще до того, как Херасков в 1779 г. опубликовал «Россияду», он был известен как автор нескольких небольших эпических поэм[49]. В их поэтике ощутима ориентация не только на античные образцы, но и на образцовые тексты новейших поэтов – Буало, Виланда и Клода-Жозефа Дора. Наиболее значительной из ранних поэм Хераскова является написанная александрийским стихом поэма «Чесменский бой» (1771) в пяти песнях (1350 стихов), посвященная победе русского флота над турками в Чесменской бухте Эгейского моря. Первая песня начинается традиционной формулой канонического эпического «предложения»: «Пою…», за которой следуют столь же традиционные эпические топосы «посвящения» и «призывания музы». Русские герои наследуют героизм гомеровских воинов. На их стороне боги Минерва, Марс, Нептун и христианские Ангелы-хранители, тогда как на стороне турок – Фурии и Смерть. Победа русских в финале, хоть и представлена как грандиозная, однако прославлена без излишней воинственности, поскольку с панегириком сопряжено явно выраженное стремление к миру и новому «Золотому веку». Пацифистское сострадание преобладает над воинственным пылом. «Чувствительность сердца» важнее «кровавой войны» и «кипящей крови» даже в том случае, когда врагами являются «сарацины» и «Мекка», а русским «сынам Отечества» подобают самые возвышенные дифирамбы[50]. Свидетельства влияния сентиментализма, неогуманистических и масонских идеалов на Хераскова поистине неисчислимы.

Подготовленный таким образом Херасков предпринял свой огромный труд по созданию классической русской эпопеи. Через восемь лет после того, как он начал «ковать стихи», труд был завершен. В 1779 г. увидели свет 12 песен (около 9 тыс. александрин). Начиная с этого момента Херасков прослыл «русским Гомером» и «российским Вергилием». Его произведение сразу же чуть было не стало достоянием немецкоязычной культуры: не кто иной как Я.М.Р. Ленц, известный поэт «Sturm und Drang» (движения «Бури и натиска»), с 1781 г. живший в России, *relata refero*[51] возымел намерение перевести поэму Хераскова – перевод должен был пуб-

---

[48] *Burgi R.* A History of the Russian Hexameter. Hamden; Connecticut, 1954. P. 41.

[49] *Thiergen P.* Studien zu M.M. Cheraskovs Versepos «Rossijada». Bonn, 1970. S. 42–56.

[50] *Херасков М.М.* Избранные произведения. Л., 1961. С. 173 и след. О важности метафоры «сын Отечества» для русской словесной культуры см.: *Schierle I.* «Syn otečestva»: Der wahre Patriot // Russische Begriffsgeschichte… S. 347–367.

[51] Букв.: «рассказываю рассказанное», т. е. «передаю, что слышал». Латинский топос, обозначающий принцип исторического повествования, сформулированный греческим историком Геродотом («История», VII, 152): «Я обязан рассказать рассказанное, но верить всегда этому я не обязан; пусть это слово мое имеется в виду во всем, что я рассказываю». – *Примеч. пер.*

ликоваться в «Немецком музее» («Deutsches Museum») Г.Х. Бойе, однако текст этого перевода затерялся[52]. Тем не менее кажущаяся несчастной судьба духовного подвига Ленца не исключает и того, что его перевод вообще остался лишь замыслом или фрагментом: возможно, архивная находка из числа изредка случающихся чудес помогла бы прояснить этот вопрос.

За 20 лет до «Россияды» появился трактат Эдварда Юнга об оригинальном творчестве (Conjectures on Original Composition, 1759; Мысли Юнга об оригинальном сочинении / пер. с фр. И.А. Грацианского. СПб.: Императорская типография, 1812), в котором свободная интуиция была противопоставлена и предпочтена доктринерской литературной учености. Эта корректировка приоритетов вскоре стала известна и в России, поскольку трактат Юнга был переведен на французский и немецкий языки. Поэтому Херасков со своим опытом эпического стихотворчества изначально оказался между двух стульев: ветшающего завета подражания высоким образцам и подступающего нового завета оригинальности творчества. Это противоречие создало серьезную проблему еще и потому, что оно имплицитно подразумевало неизбежный конфликт: стихи *versus* проза, диктат сюжета *versus* доминанта авторской личности, рационализм *versus* чувствительность, прошедшее *versus* современность, равно как и конфликт многих других полярных понятий. В качестве решения этой дилеммы предлагалась попытка остаться верным обоим комплексам требований. Именно этот путь конвергенции или синтеза избрал Херасков. И заплатил за него столь же высокую, сколь и типичную для того времени цену.

Для начала бросим взгляд на подражательный аспект поэтики «Россияды». Уже первому изданию поэмы 1779 г. Херасков предпослал предисловие, названное им «историческим», где он провозгласил свое право первооткрывателя (*primus inventor*), т. е. подчеркнул тот факт, что он был создателем первой русской героической эпопеи и акцентировал необходимость следования определенным «правилам» этого рода творчества. Классицистический тип мышления, заключенный в клетку «правил», был для него само собой разумеющимся. При этом к явной пользе Хераскова как эпического стихотворца было то, что он владел латынью, французским и немецким языками почти в совершенстве, а древнегреческим, итальянским и английским – по меньшей мере удовлетворительно. Языковые компетенции такого рода для приверженца эстетики подражания были просто необходимы. Позднее злые языки утверждали, что некоторые критики теории «подражания» и «соревнования» лишь потому так рьяно боролись с эпигонством, что сами не владели иностранными языками.

Ориентация Хераскова на эпический канон была вторично подтверждена в предисловии к третьему изданию «Россияды» в 1796 г. Новое введение имело заголовок «Взгляд на эпические поэмы». В Новое время подобные введения были непременным признаком жанра (здесь уместна отсылка к Вольтеру), поскольку героическая эпопея как жанр требовала все более веских аргументов в свою защиту и оправдание. Херасков перечисляет все без исключения произведения эпических стихотворцев, которые он счел достойными образцами: Гомер, Вергилий, Лукан, Тассо, Камоэнс, Вольтер и Мильтон. Под конец упомянут русский коллега Хераскова – Ломоносов. В списке отсутствуют Овидий, Данте, Ариосто и Клопшток – эти четверо или не принадлежали вообще к разряду поэтов, входящих в высокий эпический канон, или еще не успели в него войти (впоследствии это вызвало некоторое раздражение, прежде всего, в связи с Данте).

Исследователь, не убоявшийся труда стих за стихом просмотреть все тексты вышеназванных эпических поэтов в оригиналах и во французских переводах-посредниках (что совершенно необходимо в случае с произведением русской литературы), убедится, что «Россияда» Хераскова являет собой изобильный склад сюжетных, мотивных, образных, композиционных и тематических параллелей с поэмами предшествующих поэтов-эпиков. Как я это показал в моей

[52] См. об этом: *Thiergen P.* Studien zu M.M. Cheraskovs… S. 28.

докторской диссертации 1970 г., в данном случае можно говорить о конкретном генетическом родстве. Традиционный и само собой разумеющийся инвентарий поэмы Хераскова составляют такие типично эпические топосы как перечень героев и каталог народов, аристократизм и поединки героев, пророчества, видения и чудеса, книга судеб, историческое прозрение в будущее, мифологические сравнения, божества и аллегории, подобные «Раздору» или «Безбожию», призывание Музы, заклинания и проклятия, воспевание блаженства (*makarismós*[53]), описание щита, тейхоскопия[54], змеиные метафоры для обозначения бедствий, описания подземного (адского) мира (катабасис), зачарованные леса, райские видения, триумфальное плавание, амазонки и девы-воительницы – и т. д., и т. п.

К этому можно добавить перенос целых сюжетных эпизодов из поэм-образцов, а также использование характерных для них схем развития действия и дегрессивной ретардации повествования. Этого программного эпигонства не могут скрыть даже русские и татарские имена персонажей, которые играют роль своего рода псевдорусской лакировки фасада.

Само собой разумеется, что и тематические акценты соответствуют традиции великого героического эпоса. Пока русские-христиане завоевывают мусульманско-языческую Казань (в реальной истории это произошло в 1552 г., в период правления Ивана Грозного), автор информирует читателя об историко-политических и религиозных законах России. Речь идет о государстве и креативных государственных мифах (ср. устойчивый латинский оборот, относящийся к принципам летосчисления: «ab Urbe condita»[55]), о возвышении авторитета царя-миротворца и о высоких духовных притязаниях превосходящей культуры, основанной на синтезе гуманизма и христианства. В связи с этим к России совершенно закономерно применимы знаменитые стихи VI песни «Энеиды», где Вергилий замечает:

> Римлянин! Ты научись народами править державно –
> В этом искусство твое! – налагать условия мира,
> Милость покорным являть и смирять войною надменных![56]

Именно эти стихи Вергилия, желая подчеркнуть роль России как новой всемирной империи, неоднократно цитировали такие русские авторы, как Ломоносов, Федор Тютчев или Белинский. «Россияда» Хераскова очевидно подготовила эту идею *translatio imperii* (в смысловой объем которой естественно входит и *translatio religionis et artium*). В русско-украинской священной истории не только Киев в качестве Нового Иерусалима и Москва в качестве Третьего Рима должны были обрести свой высокий статус: образ покоренной Казани в «Россияде» объединяет в своем смысловом ореоле оба переносимых на русскую почву образца в удвоенной сакрально-секулярной эмфазе учреждения государства и завершенности его становления.

Так же, как это происходит в поэмах Гомера, Вергилия, Тассо или Мильтона, русский эпический герой должен сражаться не только с внешними, но и с внутренними врагами. Он вынужден противостоять искушениям и сражаться с пороками, так что внешняя линия действия (военный поход) постоянно сопровождается интроспекцией духовного паломничества, которое дает герою возможность истинной инициации. Именно для этого Херасков употребляет применительно к Иоанну Грозному как к нравственно возродившемуся главному герою

---

[53] От *греч. makarismós*, макаризмóс – восхваление (как стилистический прием). – *Примеч. пер.*

[54] От *греч. teichoscopía*, тейхоскопбия – букв.: «смотрение со стены»; традиционное обозначение содержания III песни «Илиады». – *Примеч. пер.*

[55] «Ab Urbe condita» (от устойчивого лат. выражения «Anno Urbis conditae» – «год основания города», Тит Ливий) – «от основания города (Рима)». Тип летосчисления, использовавшийся для обозначения года некоторыми римскими историками. – *Примеч. пер.*

[56] *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида / пер. С. Ошерова; под ред. Ф.А. Петровского. М.; Художественная литература, 1979. Кн. VI. С. 263. Ст. 851–853. Ср.:tu regere imperio populos, Romane, memento(hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,parcere subiectis et debellare superbos.*Virgil*. T. I. Eclogues. Georgics. Aeneid I–VI. Loeb Classical Library, 1938.

поэмы весьма значимый эпитет «новый человек»: «стал новый человек» (до сих пор это ускользало от внимания всех исследователей проблемы «нового человека»). Таким образом, «Россияда», подобно многим героическим эпопеям, реализует в своей структуре синтетическую модель двойного сюжетного развертывания: горизонтально-географическая сюжетная линия завоевания сопровождается вертикально-духовной линией нравственной эволюции героя.

Наконец, установка Хераскова на следование традиции очевидна и в композиционной структуре его 12-песенной поэмы, которая соответствует шестеричной или двенадцатеричной системе композиции классического эпоса и эпоса Нового времени. Начиная с античных времен героические эпопеи состоят из 6, 12, 24 или 48 песен. Херасков ориентируется, прежде всего, на 12-песенную структуру «Энеиды», воспроизводя даже такую особенность архитектоники вергилиевой поэмы как комбинация двух- и трехчастного членения и ассоциативная перекличка определенных песен. Да и сама «Энеида» для Хераскова – «несравненная», т. е. абсолютно непревзойденный по своему совершенству образец (предисловие «Взгляд на эпические поэмы»).

Теперь несколько слов об эстетической установке Хераскова на подражание образцам. После его смерти в 1807 г. эта установка вызвала острую критику вплоть до полного отрицания достоинств поэмы: якобы в «Россияде» нет ничего русского, это просто хаотически-подражательная трансплантация с безусловно вспомогательными – и ни в коем случае не творческими – композиционными добавками, не имеющими интегративного значения, всякие же претензии этого текста на то, чтобы называться литературой, исключены полностью устаревшей концепцией жанра. В сущности, этот суровый приговор актуален и сегодня, и если тезис *slavica non leguntur*[57] и применим к какому-либо тексту, то именно к «Россияде», песни о России[58].

Если в России XVIII столетия подражание ни в коем случае не порицалось, то это было не в последнюю очередь связано с отсутствием понятия «плагиат». Оно появилось не раньше, чем были постигнуты автономность и уникальность индивидуальной человеческой личности. В свою очередь, возможность такого взгляда на индивидуума была обеспечена идеалами зрелого Просвещения, осознанием прав человека (в отличие от божественного права), отрицанием априорного знания в сенсуалистской приверженности к эмпирическому опыту, а также распространением культа субъективной чувствительности и духовности – все эти явления духовной жизни оттеснили классицистический рационализм с его толерантностью к подражанию. Более раннее рационалистическое представление Сумарокова и Хераскова о том, что так называемое очищение разума может способствовать очищению стиля и далее очищению нравов, уступило место осознанию сложной природы неоднозначной эмоции и идеологемам самосовершенствования и воспитания сердца.

Соответственно, и русские литературно-теоретические и поэтико-дидактические тексты к концу XVIII в. перестали называться по литературоцентричному образцу «De arte poetica»; они получали антропоцентричное заглавие «Что нужно автору?» (Карамзин) или «Поэт» (как позже, в 1805 г. назвал свою «эпистолу», или дидактическое стихотворение, сам Херасков). В этом последнем, при том что в нем, как и прежде, Херасков остается верен законодателям классицизма Горацию – Буало – Сумарокову, он все же с равным энтузиазмом подчеркивает, что для создания истинной поэзии необходимы воображение, богатство вымысла и вдохновение. Если еще Сумароков призывал «Последуем таким писателям великим» («Эпистола II. О стихотворстве», 1747), то Херасков возражает ему в 1805 г.: «Другим последовать есть только

---

[57] «Славянское не читают» или «славянское не стоит прочтения» – долгое время это латинское выражение определяло отношение германистики и широких научных кругов Германии к европейскому Востоку, его славянским странам, языкам и истории. – *Примеч. пер.*

[58] Отрадное исключение из этого правила составила недавно появившаяся работа Иоахима Кляйна: *Klein J.* Russische Literatur im 18. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien, 2008. S. 158–164. В частности, Кляйн справедливо указывает на явный недостаток изданий поэмы Хераскова и посвященных ей исследований.

подражанье»[59]. Как следствие этого процесса переосмысления природы литературного творчества в категориальном аппарате русской литературной критики около 1800-х годов начал свое победное шествие эпитет «неподражаемый», и на первый план выдвинулась семиосфера понятия «[индивидуальный] вкус». Поэт Константин Батюшков вскоре заговорит об «олтаре вкуса». Понятие «вкус» станет в России той самой категорией, которая, обеспечивая способность к эстетическому суждению, органично соединяет в себе рассудочный рационализм и эмоциональную впечатлительность гения. Идеологически и технократически ориентированные поэты типа Маяковского впоследствии будут бороться против «беспринципности» индивидуального вкуса. К сожалению, насколько мне известно, мы не располагаем более подробным исследованием, посвященным истории понятия «вкус»; исключением является статья 1980 г., принадлежащая Хансу Роте[60]. Дискуссия о вкусе, поднимающая проблемы спонтанности, антинормативности и дорефлексивности творчества, непосредственно зависит от интенсивности распространения культа чувствительности в Европе.

Русский сентиментализм обычно и совершенно справедливо связывается с именем Н.М. Карамзина. Напротив, спорным является вопрос о том, начиная с какого времени мы можем говорить о сентиментализме как об очевидном литературном направлении русской культуры. Наиболее ранние датировки относят начало русского сентиментализма к периоду 1760–1775 гг. При этом называют и имя Хераскова с уточняющей отсылкой к его ранним издательским инициативам, ранней лирике и «слезным драмам» 1774–1775 гг. («Друг несчастных», «Гонимые»). Но обращение к эпической поэзии Хераскова в этом смысле будет гораздо более содержательным. Почему своеобразие метода Хераскова-эпика до сих пор (и с далеко идущими последствиями) остается неизученным – поистине непостижимо[61]. Наиболее простое объяснение заключается в том, что наличие признаков сентименталистской поэтики по умолчанию не предполагается в самом престижном жанре классицизма – высокой героической эпопее. Однако это предубеждение является ложным. Если мы хотим увидеть определенное своеобразие «Россияды» в рамках эклектико-подражательной жанровой традиции эпопеи, мы должны выявить ее вклад в развитие русского сентиментализма – только на этом пути можно доказать оригинальность поэмы Хераскова. Это дает понять и сам Херасков, который оперирует в высшей степени эмфатически насыщенной лексикой и образностью в уже упоминавшемся втором предисловии к изданию 1796 г.

Эти сентименталистские установки очевидны даже в первой редакции «Россияды» 1770-х годов. Уже здесь сосредоточены характерные для основной фазы русского сентиментализма семантические поля, мотивы, образы героев и сюжетные ходы. Постоянно повторяются мотивы дружбы, мук прощания и расставания, любовных мук, ужасов и страданий войны, темы вдовства и сиротства, панегирики состраданию и любви к ближним, мотивы могилы, руин и кладбища, эскизно набросанные образы чувствительных героев и многое другое. При этом мотивы несчастья и скорби не самоценны: они служат не только суггестивным способом воплощения страдания как эмоционального потрясения, но и индикатором способности чувствительного человека к скорби, которая может эстетически облагородить и морально возвысить его в акте сопереживания. Речь идет не о тяжелейшем аффекте вгоняющего в дрожь ужаса или катартической шокотерапии, не о душераздирающих катастрофах, но о скорби как о сдержанной болеутоляющей реакции, которая для сердца может быть даже целительной. Катастрофическое начало (страх и ужас) обречено редукции, сострадание и самосовершенствование, напротив, усиливаются и становятся более утонченными (древнегреческая оппозиция «фобос», «страх»

[59] *Херасков М.М.* Поэт. Ст. 126. Цит. по: *Вендитти М., Шруба М.* «Ars poetica» М.М. Хераскова // Russian Literature LXXV. 2014. I/II/III/IV. С. 557. [Электронный ресурс]. URL: http://www.academia.edu/11825176/_Ars_poetica_M.M._Хераскова.

[60] *Rothe H.* Russ. vkus «Geschmack» // Romanica Europaea et Americana. FS für Harri Meier / Hg. H.D. Bork et al. Bonn, 1980. S. 493–504.

[61] См. об этом подробно: *Thiergen P.* Studien zu M.M. Cheraskovs… S. 260–338.

versus «элеос», «сострадание»). Насколько интенсивным в этом процессе эстетического перелома русской словесности было участие гуманных идеалов масонства и пиетистского учения о благочестии, должно еще стать предметом специального исследования. В любом случае, «сладостная скорбь», нравоучительная теория очищения и постулат «познай самого себя» не слишком отдалены друг от друга.

До сих пор неосознанным осталось нечто другое. В 1790-х годах, кульминационной эпохе русского сентиментализма, вышли в свет первые три издания кантовской «Критики способности суждения». В трактате Канта содержатся поистине сокрушительные замечания о феномене «трогательности». Вкус, если только к нему примешиваются очарование и трогательность, по Канту, является «варварским». Как замечает Кант: «Трогательность – ощущение, в котором приятное достигается лишь посредством мгновенной задержки и следующим за ней более сильным излиянием жизненной силы, вообще не имеет никакого отношения к красоте»[62]. Следовательно, в то самое время, когда русские писатели, интенсивно культивировавшие сентиментализм даже в жанре героической эпопеи, полагали себя находящимися на магистральном пути в Европу, опорные пункты их новых литературных убеждений в этой самой Европе были уже опровергнуты. И до сих пор эти кантовские импликации не были замечены – Кант должен был быть для Хераскова полным инкогнито.

Предпринятая Херасковым гибридизация жанра эпопеи не является результатом примеси исключительно сентименталистских ингредиентов. В 5-й и 10-й песнях «Россияды» можно найти обширные пассажи, отличающиеся интенсивным использованием лексики и мотивов искусства рококо. Здесь на фоне идиллического ландшафта лугов и рощ резвятся Грации и Гении, Купидон и аморетти, Наяды и Зефиры, порхают Забавы, Приятности и Прелести: при этом античные номинативы олимпийских и местных богов, как это очевидно, перемежаются русифицированными номинациями аллегорических фигур. Напевы пастушеской свирели периодически заглушают гром военной трубы, и на первый план выступает приукрашивающая манера описания с использованием диминутивных форм. «Героический» эпос превращается в легкую поэзию[63]. Разумеется, это «рокайлизация» касается только поверхностных элементов стиля. Стратегию нарратива и концепцию персонажей-героев в основном определяет гибридная классицистически-сентименталистская эстетика.

4 октября 1994 г. в литературном приложении к газете “Frankfurter Allgemeine Zeitung” появилась следующая заметка: «После двухтысячелетней, исполненной славы истории в XVIII столетии на смертное ложе возлег брадатый старец: европейский героический эпос. Он покинул здешний мир незамеченным и не оплаканным; слушатели, некогда благоговейно внимавшие торжественной декламации стихов достойного старца, давно превратились в рассеянных и ненасытных читателей романов. Здесь, в безмолвствующих буквенных сугробах прозы ныне буйствует жизнь, которой жаждут потребители нового искусства» (Густав Зайбт).

Это умозаключение актуально и для России. Героический эпос, к середине XVIII столетия крайне запоздалый жанр, не мог появиться здесь в своем чистом виде: он был обречен участи бастарда, незаконного детища, порожденного альянсом классицизма, сентиментализма и рококо. Чистый жанр уступил место гибриду; старая породистая собака отступила перед похожей на лоскутный коврик дворняжкой. Известное определение, данное Пушкину Томасом Манном – «славянский латинянин»[64] по классической ясности его литературных установок – ни в коей мере не может быть применено к «Россияде», несмотря на всю ее преемственность по отношению к «Энеиде». Сентименталистские вкрапления в эпический нарра-

---

[62] *Kant I.* Werke in zehn Bänden / Hg. W. Weischedel. Darmstadt, 1968. Bd. 8. S. 302 и след. Рус. пер. цит. по: *Кант И.* Критика способности суждения / вступ. ст. А. Гулыги. М., 1994. Кн. первая: Аналитика прекрасного. § 14.

[63] *Thiergen P.* Studien zu M.M. Cheraskovs… S. 321 и след.

[64] Ср.: «Puschkin, der slawische Lateiner, war volksecht und europäisch wie Goethe, wie Mozart» («Пушкин, славянский латинянин, был таким же подлинно народным и европейским, как Гёте, как Моцарт»). *Mann T.* Zum 100. Todestag Puschkins, 1937.

тив у Хераскова ничего общего не имеют с высокой скорбью у Вергилия: «sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt» («Слезы – в природе вещей, повсюду трогает души // Смертных удел»)[65]. «Трогательность» сентименталистов далеко уступает «mortalia tangunt» Вергилия. Да и рококоподобный привой к эпическому древу тоже неспособен служить заместителем аркадской буколически-георгианской веселости.

«Того, кто опаздывает, наказывает жизнь»[66]. Бедного Хераскова совершенно справедливо настигла злая участь обреченного на забвение писателя. Его надежды на *non omnis moriar* («Нет, весь я не умру») не сбылись. В русской литературе XIX в. «Россияда» была одним из тех текстов, чтение которых маркирует безнадежную отсталость далекого от подлинной образованности читателя (ср., например, гончаровского Обломова). Способны ли *poetae docti* немецкоязычной культуры – такие как В.Г. Себальд или Дурс Грюнбайн – возродить большую форму стихотворного эпоса, остается только ждать. И в современной России на такую возможность совершенно ничто не указывает.

[65] *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. С. 449. «Энеида». Песнь I. Ст. 462–463.

[66] Очень распространенное в Германии выражение, которое восходит к немецкому переводу одной из речей М.С. Горбачева («К 40-летию основания ГДР» от 7 октября 1989 г.). В немецком употреблении оно несколько изменило свое значение: имеющееся в виду в первой части фразы действие влечет за собой возмездие в качестве своего негативного результата. – *Примеч. пер.*

Опыт анализа стихотворения А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» в рецептивном аспекте

Стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» было впервые опубликовано в начале января 1830 г., на видном месте во втором номере только что основанной «Литературной газеты», под названием «Станцы». Приблизительно в это же время на страницах этой же газеты Пушкин представился как «поэт действительности»[67]. Друзья и почитатели величали его «национальным поэтом» России[68]. По масштабам эпохи, ориентировавшейся в своих эстетических критериях на Данте, Шекспира и Гёте, трудно представить более высокую оценку. Признание было заслуженным: в своих великолепных лирических стихотворениях и поэмах Пушкин завершил сотворение русского стихотворного языка; работа над его *opus magnum*, величайшим трудом, романом в стихах «Евгений Онегин» (1823–1830) близилась к концу; совсем немного времени оставалось до выхода в свет первого издания написанной в середине 1820-х годов трагедии «Борис Годунов». И сверх всего этого, Пушкин был на пути к историографии и прозе.

Итак, история триумфа? Пушкин – баловень судьбы, избегнувший последствий декабрьской катастрофы, счастливо реализовавший свое призвание в профессии? Но его высокий художественный ранг и роль литературного наставника не должны скрывать того факта, что после 1825 г. жизнь его не была легкой. При том что он продолжает оставаться любимцем женщин, блещущим любовными и вакхическими стихами и мечущим искры эпиграмм и альбомных экспромтов, его пейзажная и натурфилософская лирика исполнена гармонических образов, его привлекают религиозные и исторические темы, а в программных эстетических манифестах он совершает акт поэтического самосознания. Однако в письмах, статьях и произведениях этих лет, как и прежде, регулярно прорываются иные, тревожные ноты. На первый взгляд, они возникают в связи с внешними житейскими обстоятельствами. Пушкина мучат безденежье, страх болезни; он защищается от обвинений в атеизме[69], он постоянно стеснен бдительным контролем цензуры; ему запрещен выезд за границы России, он страдает от злобных сплетен и лживости большого света. Так же, как Гоголь и другие писатели его поколения, он удручен отсутствием «прочного положения» в обществе.

Однако же это ощущение «бесприютности»[70] выходит далеко за пределы обычных бытовых огорчений. В конце 1822 г., будучи еще совсем молодым человеком, в одном из писем Пушкин утверждал, что «равнодушие к жизни» и «преждевременная старость души» сделались характерным признаком современности[71]. Вновь и вновь он называет себя, хотя бы и в отчасти ироническом смысле, усталым и постаревшим. Он рано начинает писать элегии на темы смерти («Я видел смерть; она в молчанье села…», 1816), в его стихах часты кладбищенские метафоры, которые в романе «Евгений Онегин» вызывают резиньяции по поводу «равнодушного забвенья»[72], ожидающего людей за гробом. Пушкин все больше разрывается между жизнерадостностью и *taedium vitae*, творческим порывом и «скуки ядом»[73]. Понятия «сомне-

---

[67] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.; Л., 1962–1965. Т. 7. С. 110.

[68] Друзья Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники: в 2 т. / под ред. В.В. Кунина. М., 1984. Т. 1. С. 505 (Письмо П.Я. Чаадаева Пушкину от 18 сентября 1831 г.).

[69] *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 10. С. 86 и след., 199, 203 и след.; 672, 692 (комм.).

[70] *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 10. С. 250.

[71] *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 10. С. 49 (Письмо к В.П. Горчакову, октябрь-ноябрь 1822 г.).

[72] *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Гл. 7. Стр. 11.

[73] *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 3. С. 127: «По капле, медленно, глотаю скуки яд». Стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне?..» написано в ноябре 1829 г. См. также: *Setschkareff V.* Ueber die Langeweile bei Puschkin // Solange Dichter leben. Puschkin-Studien / Hg. A. Luther. Krefeld, 1949. S. 129–147.

ние», «тоска» и «ничтожество»[74] становятся очень частотными в пушкинских текстах. Во второй половине 1820-х годов Пушкин – неутомимый искатель, гонимый антагонистическими импульсами, мечущийся из крайности в крайность в поисках забвения (в том числе и в алкоголе, и в эротике) и смысла жизни; он богохульствует и жаждет веры, впадает в цинизм и взыскует истины. Добавим к этому отвращение аристократичного и одинокого художника от «жизни мышьей беготни»[75] и ограниченности невежд, далеких от искусства и просвещения. Пушкин, подобно Протею, меняет свой облик в диапазоне от байронического денди до глубоко чувствующего поэта-пророка[76]. В этом разорванном состоянии он стремится к «душевному спокойствию»[77] в личном, политическом, литературном и философском смысле, к упорядоченному существованию, которое компенсировало бы ему его «печальный век» и «печальную молодость»[78]. Диалогическому стихотворению «Герой» (сентябрь 1830 г.) предпослан в качестве эпиграфа вопрос Понтия Пилата «Что есть истина?». В эпицентре «бурь земных» и в «вихре суеты» на него нет верного ответа[79]. И лишь одна достоверность непоколебима: достоверность грядущей смерти, *memento mori*. Именно этой непреложной истине и ее афористической модификации *mors certa, hora incerta* (самое определенное в жизни – это смерть, а самое неопределенное – ее час) посвящено анализируемое стихотворение.

Текст четко датирован: 23–26 декабря 1829 г. Следовательно, перед нами рождественское стихотворение, которое самым смущающим, на первый взгляд, образом противополагает тему смерти празднику рождения Христа[80]. Столь же точно датированы и другие рефлексивные стихотворения Пушкина. Знаменитое стихотворение о тщете жизни «Дар напрасный, дар случайный…» датировано 26 мая 1828 г. 26 мая – день рождения Пушкина[81], и 29-летний (!) поэт воспользовался этим поводом для того, чтобы подвести жизненный итог – абсолютно трезвый и насквозь проникнутый настроением, близким к пессимизму Шопенгауэра[82].

Встречаться со смертью лицом к лицу Пушкин начал рано, и впечатления такого рода были неоднократными[83]. Многие его братья и сестры умерли в раннем детстве. Близкие ему люди, покровители и поэтические кумиры, уходили из жизни (Державин умер в 1816 г., Карамзин – в мае 1826 г.). Особенно тяжело он пережил в июле 1826 г. казнь декабристов; среди казненных был молодой поэт Кондратий Рылеев. Летом 1828 г., совершив путешествие на Кавказ в действующую русскую армию, Пушкин вблизи наблюдал военные действия, грозящие опасностью и его собственной жизни. Не в последнюю очередь этими обстоятельствами объясняется то, что в зрелом творчестве поэта традиционно-литературная тема смерти его ранней лирики развивается совершенно своеобразно и обретает глубоко оригинальное эпическое звучание в посвященных ей стихотворениях. Для Пушкина человек лишь странник на пути

---

[74] Ср. стихотворения «Ангел», «Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный…», написанные в 1827–1828 гг.

[75] *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 3. С. 197 («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», октябрь 1830 г.).

[76] О дендизме Пушкина см.: *Kissel W.* Russischer Dandysmus der Puškin-Zeit (1801–1837). Bonn, 1991. S. 144 и след.

[77] *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 10. С. 304 (Письмо П.А. Плетневу от 31 августа 1830 г.).

[78] *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 10. С. 208, 280.

[79] *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 3. С. 155, 228.

[80] См. датировку: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: в 4 т. М., 1999. Т. 3. С. 120–122. См. также: *Благой Д.Д.* Об одной необычной пушкинской датировке // Замысел, труд, воплощение… / под ред. В.И. Кулешова. М., 1977. С. 67 и след.

[81] См. датировку: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: в 4 т. М., 1999. Т. 3. С. 66.

[82] См. об этом: *Trojansky E.* Pessimismus und Nihilismus der romantischen Weltanschauung, dargestellt am Beispiel Puškins und Lermontovs. Frankfurt/M., 1990. В. Сечкарев отмечает типологическую близость пушкинских взглядов «концепции Шопенгауэра» (*Setschkareff V.* Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1963. S. 69).

[83] См.: *Дранов А.В.* Поэт и смерть. Танатологические аспекты творчества и жизни Пушкина // А.С. Пушкин. К 200-летию со дня рождения. М.: Изд-во РАН, 1999. С. 56–74.

из земного мира в загробный, вечно угрожаемый одинокий прохожий, пилигрим на неверной и шаткой почве[84].

Лирическое «Я» Пушкина в анализируемом стихотворении – это своего рода двойник поэта. Он странствует по конкретным жизненным ситуациям, устраивая им что-то вроде смотра – и всегда приходит к одному и тому же итогу: «Смерть косит неустанно»[85]. Она вездесуща и повсеместна. Неизвестны только время, место и обстоятельства смертного часа; неопределенным может быть и место последнего упокоения. Лирический субъект представлен чем-то вроде фланера, чьи наблюдения выливаются в умозаключение о том, что человек лишь претендент на место под землей и что его краткий век совершенно ничтожен перед лицом вечной природы и обширностью мироздания. Каждый закончит свой путь тленом или пеплом (IV, 4; VI, 4; VII, 2). В железнодорожной драме жизни каждый ее участник покидает действие на одной из промежуточных станций.

Однако же эти мрачные тона никоим образом не доминантны. Пушкин уравновешивает мотив конечности мотивом постоянного становления и извлекает из сознания неотвратимой бренности утешение вечности. Человек сходит «под вечны своды» (II, 3) – дуб, «патриарх лесов», живет долгие века (стр. 3), и природа сияет «вечною красою» (стр. 8). Из часов и дней, из годов и веков (все эти номинации присутствуют в стихотворении) возникает временна́я ось бесконечности. Незримая цепь непрекращающейся преемственности поколений протянута от личности взрослого лирического субъекта в прошлое (патриарх) и будущее (юноша, младенец – все эти градации человеческого возраста обозначены в тексте). Каждая разлука с жизнью переходит в новое начало и расцвет (стр. 4). Этот ритм обусловливает композицию стихотворения: в 1–2-й строфах развивается тема смертной участи, 3–4-я строфы дополняют тему бренности мотивами нового начала и длящейся во времени жизни природы, в 5–6-й строфах на первый план вновь выдвигается мотив смерти, наконец, обе заключительные строфы окончательно отодвигают мортальный катаклизм на задний план мотивами надежды на вечный покой в родных пределах и трезвучием мотивов юности, красоты и вечности. Впрочем, слово «предел» в равной мере заключает в себе ассоциативные смыслы «родина» и «конец жизни». Чередование статики и динамики поддержано разнообразными смысловыми и лексическими, прямыми и косвенными оппозициями (шум и тишина, движение и остановка, внешнее и внутреннее, близкое и далекое, юность и старость, личность и масса, человек и природа, могила и жизнь). Почти 30 глаголов во всех возможных временных формах делают ощутимой динамику перемен от процесса к результату и от него – к новому процессу.

Таким образом, композиционный принцип выявляет основной посыл стихотворения. Образы внешнего непокоя и внутреннего смятения первых строф переходят в картину спокойствия и приятия неизбежности в заключительных. Ответы на вопросы зачина дает последовательное развертывание рефлексии[86], причем последняя строфа оказывается единственной, не содержащей личного местоимения (я, мне, моим, тебе, мы…). Образ вечной и «равнодушной» природы упраздняет все личное и индивидуальное. Такое заключение поразительно созвучно учению Шопенгауэра, декларирующему эфемерность индивидуального существования и атрибутивность вечности роду и «равнодушной» природе[87]. Смерть индивида знаменует конец только его отдельной жизни; напротив, длящаяся жизнь природы в ее бесконечной циркуляции являет собой непрерывное круговращение. Безусловно не случайно то, что оконча-

---

[84] Ср. стихотворения «Телега жизни» (1823) и «Дорожные жалобы» (1829).

[85] См.: *Schopenhauer A.* Sämtliche Werke. Bd. I–V / Hg. W. Frhr. von Löhneysen. Darmstadt, 1968. Bd. II. S. 611. Ср. также стихотворный жанр «созерцания смерти», оформившийся в творчестве Уильяма Каллена Брайанта («Thanatopsis», между 1811 и 1821 гг.).

[86] Ср.: «мечты» (стрф. 1, ст. 4) – «я мыслю» (стрф. 3, ст. 2) – «я думаю» (стрф. 4, ст. 2) – «думой провождать» (стрф. 5, ст. 2).

[87] См.: *Schopenhauer A.* Sämtliche Werke. Bd. II. Anm. 19. S. 595 и след., 604 и след., 617 и след.

тельные редакции первой и заключительной строф были созданы Пушкиным в результате долгого поиска вариантов[88].

Кроме нескольких церковнославянизмов, лексика стихотворения в целом не только отражает пушкинский идеал ясности языка, но и дает повод к размышлениям о семантических проблемах. Приведем несколько примеров. Зачин стихотворения ставит на инициальную позицию одно из любимых слов Пушкина, страстного любителя прогулок и неутомимого пешехода: «Брожу ли я…». В немецком языке для слова «бродить» не существует полного эквивалента. Каждый переводчик пушкинского стихотворения на немецкий язык предлагает свой вариант: спешить (*eilen*), ходить (*gehen*), скитаться (*umherirren*), плестись (*schlendern*), бродить (*streifen*)… В других пушкинских текстах значение этого слова в индивидуальном словоупотреблении поэта колеблется в диапазоне от беззаботной прогулки по улицам до почти философически-угрюмого фланирования по жизни[89]. Аналогичной полисемией характеризуется излюбленное пушкинское семантическое поле «шум/шумный». Относящиеся к нему слова могут обозначать игру и эмоциональный подъем («шум игривый», «шумный восторг») с одной стороны, и тягостный или грустный звук – с другой («шум печальный»)[90]. Слово «мечта» (стрф. 1) вновь обнаруживает семантическое мерцание на грани понятий «фантазия», «мысль», «идея», «образ». В черновых вариантах оно встречается чаще, чем в окончательной редакции. Наконец, в заключительной строфе переводческую проблему предлагает эпитет «равнодушная». Переводчики колеблются между вариантами беззаботная (*unbekuemmert*), невозмутимая (*gleichmuetig*), безучастная (*gleichgueltig*). Невозмутимость – это скорее признак философски-стоической атараксии, тогда как безучастность знаменует холодность и безразличие.

Впервые употребленное Пушкиным в истории русской поэзии словосочетание «равнодушная природа» быстро стало формулой, которой стихотворение обязано своей славой. Оно заключает в себе ядро новой натурфилософской концепции, подвергающей сомнению традиционную точку зрения на природу как на благосклонную и отзывчивую среду обитания человека. Природная сфера более не рассматривается с религиозно-христианских или умозрительно-идеалистических позиций в качестве «матери-природы» или «наместницы Бога»: она предстает скорее инертной и безучастной силой, ввергающей человека в полное одиночество, вынуждающей его самостоятельно обретать опыт самоидентификации[91]. И возмещение этой экзистенциальной утраты человек может найти только в предположении о том, что его способна сберечь в вечности и в прекрасном единстве природы исключительно принадлежность к роду. Приятие этого допущения сохраняет идеалистический компонент в материалистическом шоке. Как свидетельствует заключительный глагол текста – «сиять», Пушкин настаивает именно на этом. Сохранность в вечности природы гарантирована индивиду независимо от христианского спасения и посмертной поэтической славы *non omnis moriar*[92]. Только так можно сравнять счет и обрести утешение ввиду неизбежности погружения в «холодный ключ забвенья»[93].

---

[88] См.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 17 т. М.: АН СССР, 1937–1949. Т. 3/2. С. 784–790. См. также: *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 360 и след.; *Маранцман В.Г.* Об одном из законов финалов // Литература в школе. 1970. № 6. С. 6–9.

[89] О типологии образа фланера см.: *Benjamin W.* Der Flaneur // Walter Benjamin. Das Passagen-Werk / Hg. R. Tiedemann. Bd. 1: Aufzeichnungen und Materialien. Frankfurt/M., 1983. S. 252–569.

[90] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 60, 62, 88, 155, 163, 169, 174, 196.

[91] См. об этом: *Thiergen P.* Die «gleichgueltige Natur». Zu einem Topos in deutscher und russischer Literatur // Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift fuer H.J. Gerigk / Hg. K. Manger. Heidelberg, 1999. S. 315–334.

[92] «Нет, не весь я умру…». *Гораций*. Оды III, 30. Цит. по: *Гораций Флакк Квинт*. Сочинения / пер. С. Шервинского. М., 1970. С. 176.

[93] *Пушкин А.С.* «Три ключа» (1827).

Формула «равнодушная природа» в ее ассоциативной связи с мотивом смерти имеет свою предысторию и порождает свои дальнейшие отклики. Поиск аналогий ведет к Вольтеру, Монтеню («Философствовать – значит учиться умирать»), а от этого последнего – к Лукрецию и его дидактической поэме «De rerum natura», третья книга которой предлагает поразительные параллели со стихотворением Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных…»[94]. Сопоставимые мотивы можно найти и в немецкой литературе (Гёте, Новалис, Тик)[95]. Но история рецепции пушкинской формулы важнее истории ее возникновения.

Первым пушкинскую формулу подхватил Иван Тургенев, часто ее цитировавший (и временами – заключая в кавычки): в его письмах и произведениях она буквально бросается в глаза[96]. Представление о равнодушии природы порождает устойчивый тургеневский мотив смертного ужаса, *horror mortis*, и страх того, что это безразличие может отменить необходимость разума, истины и справедливости[97]. Лишь изредка, подобно тому, как это происходит в финале романа «Отцы и дети» (1862), этот страх смягчается дополняющими и умиротворяющими его мотивами покоя, продолжения жизни и красоты. Позже тема «равнодушной природы» оживает в проблематике творчества Антона Чехова, который вначале сохраняет свойственную ей у Пушкина и Тургенева амбивалентность, но позже, обратившись к философской гомологии стоиков, обретает более углубленный и гармоничный взгляд на природу и жизнь[98].

С формальной точки зрения структура стихотворения не представляет собой ничего необычного. Четырехстопный ямб – излюбленный метр Пушкина и современной ему лирики, особенно употребительный в жанре элегии[99]. Перекрестная рифма (с чередующимися женскими и мужскими клаузулами) и строфика (катрены) вполне традиционны. Несколько более примечательна звукопись, организованная на всем протяжении текста доминантой закрытого мрачного «у» (более 30 случаев употребления, считая с йотированным вариантом «ю»). В научно-исследовательской литературе эта особенность определяется как «унылая инструментовка», которой временами, особенно когда речь идет о юности (стрф. 4 и 8), противостоит ассонанс на открытый светлый гласный «а»[100]. По меньшей мере столь же примечательна активность риторических фигур. Благодаря анафорам, эпифорам, многочисленным параллелизмам (вплоть до переклички вопросительных частиц), циклическим образованиям и хиазмам, а также антитезам, перечислениям и инверсиям язык стихотворения становится подлинным произведением искусства. Полиптотические повторы в сочетании с использованием синонимов оплетают стихотворение сетью фонетических и семантических созвучий[101]. Аккумуляция лексического материала и активность риторических фигур превращают текст в своего рода текстуру, в геометрическом центре которой помещена облеченная в формально параллельные синтаксические структуры смысловая антитеза: декларация смерти-становления «Мне время

---

[94] О традиции Лукреция см.: *Мальчукова Т.Г.* О традиции Лукреция в поэзии Пушкина // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву / под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С. 116–136. О влиянии Монтеня: *Бутакова В.* Пушкин и Монтень // Временник Пушкинской Комиссии. М.; Л., 1937. Вып. 3. С. 203–214. Наконец, о сближении с Вольтером: *Дранов А.В.* Указ. соч. С. 56–74.

[95] См. подробно: *Thiergen P.* Die «gleichgueltige Natur». S. 316 и след.

[96] См. подробно: *Thiergen P.* Die «gleichgueltige Natur». S. 323 и след.

[97] Ср. его стихотворение в прозе «Природа».

[98] См. подробнее: *Thiergen P.* Die «gleichgueltige Natur». S. 330 и след. См. также: *Thiergen P.* Zum Begriff der «Gleichgueltigkeit» bei Čechov // Anton P. Čechov: Philosophische und religioese Dimensionen im Leben und im Werk / Hg. V.B. Kataev, R.D. Kluge, R. Nohejl. München, 1997. S. 19–28.

[99] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 106 и далее.

[100] *Благой Д.Д.* Указ. соч. С. 69 и след. См. также: *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1979. С. 203 и след.; *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 76 и след.

[101] Ср., например, ряды «годы» – «година» – «годовщина»; «входить» – «вход»; «тлеть» – «истлевать»; «младенец» – «младая жизнь»; «равно» – «равнодушная».

тлеть, тебе цвести» (стр. 4, ст. 4) – эта четкость далась Пушкину лишь после длительных поисков.

Текст стихотворения не перегружен развернутыми сравнениями и распространенными описаниями. Он исполнен лучезарной ясности, невзирая на остающиеся открытыми для возможной интерпретации смыслы. «Мысль о смерти неизбежной» (формулировка, неоднократно возникающая в черновых вариантах текста) с безупречным чувством формы укрощена классически-реалистичным языком, в лучшем случае допускающим в качестве тропа конкретный символ. Энигматика и маньеризм абсолютно исключены. Прозрачность языка и композиции делают очевидными оригинальность мысли и экзистенциальную тематику стихотворения. Лишь глубина мысли, как считает Пушкин, может даровать слову «истинную жизнь»[102]. «Равнодушие» – традиционный эпитет, обычно характеризующий мир людей, впервые атрибутирован природе[103]. Возможно, эту транспозицию облегчил именно антропоморфный концепт «матери природы». И при всей очевидности близких параллелей с Монтенем и Лукрецием Пушкин все же проявляет себя и как совершенно самостоятельный для своего времени мыслитель, рефлектирующий о смерти и природе: *interpres mortis et naturae*, и как подлинный «поэт действительности», чей отпор общепринятым воззрениям на природу блистательно удостоверен последующими достижениями естественных наук. Итог нашему анализу может подвести высказывание биолога Андреаса Пауля: «Знания, полученные нами в процессе эволюции биологической науки, не являются практическим руководством к счастливому бытию. Так называемая благосклонная “природа-мать” совсем не такая гармоничная и идиллическая, какой нам хотелось бы ее видеть. Но, прежде всего, она совершенно индифферентна в нравственном смысле: у генов нет морали, они не “хорошие” и не “плохие”»[104]. Пушкин предчувствовал эту антиромантическую (или пессимистично-романтическую) концепцию, ибо источником его творчества было не смутное наитие, а точное наблюдение и критическая мысль.

[102] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 310; ср. также: с. 15 и след.

[103] Д. Чижевский справедливо отмечает, что новаторство пушкинского поэтического языка заключается не столько в лексических неологизмах, сколько в новизне словосочетаний на базе лексики повседневного языка. *Tschizhevskij D.* Puschkin und die russische Sprache // Solange Dichter leben. Puschkin-Studien. S. 183.

[104] *Paul A.* Von Affen und Menschen. Verhaltensbiologie der Primaten. Darmstadt, 1998. S. VIII.

Дьявол в качестве режиссера. Мир Гоголя как театр марионеток

Мир все равно, что ад, в котором люди, с одной стороны, мучимые души, а с другой – дьяволы.
Артур Шопенгауэр. Афоризмы и максимы. II, § 156

I. Предварительные замечания

Гоголь, по мнению множества критиков, принадлежит к числу величайших и оригинальнейших писателей России[105]; в том числе и А.П. Чехов в письме к А.С. Суворину от начала мая 1889 г. назвал его «величайшим русским писателем»[106]. Набоков ставил его, наряду с Л.Н. Толстым, на вершину Парнаса русских прозаиков. И как бы ни казались относительны эти суждения, для ценителей русской литературы они являются свидетельством всемирной славы Гоголя. «Величайшим писателем» для России и Европы в XIX в. мог быть только всеобъемлющий гений, в творчестве которого запечатлелась целокупность бытия, экзистенциальный универсум как грань между спасением и крушением, между миром земным и небесным. Для среднего большинства Гоголь был долгое время не более чем веселым шутником, «юмористом», фольклорным писателем, сатириком или социальным обличителем, наконец, виртуозом живописного языка или формально изощренным стилистом. Но даже если эти определения отчасти справедливы, они не исчерпывают всей полноты творческой личности Гоголя. Современные исследования много сделали для того, чтобы откорректировать эти представления. Гораздо более значимо, что Гоголь был миростроителем, и даже драматургом (демиургом) на сцене всемирного театра жизни. При этом он был, разумеется, подвержен навязчивой идее способности человека в любой момент сбиться с пути искупления и сделаться *praeda diaboli*, добычей дьявола. В течение всей жизни Гоголя терзал постоянно возрастающий панический ужас перед Страшным Судом, толкающий его к религиозному фанатизму манихейского толка. На этом пути автобиографического-автотерапевтического редукционизма навязчивой идеи он в конце концов погиб как писатель.

Самое известное произведение Гоголя – появившаяся в 1842 г. поэма «Мертвые души». Следует отметить, что между двумя вариантами немецкого перевода названия поэмы – «Die toten Seelen» и без артикля «Tote Seelen», как это сделала Вера Бишицки в последнем по времени публикации переводе[107], существует определенное различие. Первый вариант перевода подчеркивает социально-исторический аспект названия – ассоциацию с русским крепостным правом, поскольку числящиеся в ревизских сказках и, следовательно, подлежащие налогообложению, но фактически умершие крепостные крестьяне именовались «мертвыми душами». Всякого рода финансовые махинации сплошь и рядом были связаны с продажей или получением государственной ссуды под залог этих несуществующих «мертвых душ». Чичиков, главный герой поэмы, соответственно, тоже коммерсант по части «мертвых душ»[108]. Напротив, второй вариант перевода, без артикля, подчеркивает скорее экзистенциально-нравственный и духовно-религиозный аспекты сюжета. Известно, что цензура предъявила Гоголю обвинение

---

[105] См.: *Давыдов А.П.* Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа. М., 2008. С. 11; Гоголь в русской критике. Антология / сост. С.Г. Бочаров. М., 2008; Н.В. Гоголь. Pro et contra. Антология / сост. С.А. Гончаров. СПб., 2009. Т. 1.

[106] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3. С. 202.

[107] *Gogol N.* Tote Seelen. Aus dem Russ. neu übersetzt von Vera Bischitzky. Düsseldorf, 2009.

[108] См.: *Heftrich U.* Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans «Die toten Seelen». Hürtgenwald, 2004. S. 194 и след.

в богохульстве, поскольку название поэмы опровергало догмат бессмертия души[109]. Общий замысел поэмы, которая должна была состоять из трех частей, представлялся Гоголю чем-то вроде русского варианта «Божественной комедии» Данте. Первая часть поэмы, написанная в 1842 г., должна была стать эквивалентом «Ада» Данте[110]. Так что переводческое решение Веры Бишицки представляется совершенно обоснованным.

Ханс Петер Хазенфратц в своей работе «Die toten Lebenden» («Живущие мертвые») указывает, что следует различать «биологически живущих» мертвецов и мертвецов «биологически мертвых». Биологически живущими мертвецами можно назвать про́клятых и грешников. Этика христианского общества в любом случае считает богоотступничество смертельной опасностью[111]. Этическая категория «аномального поведения» идет рука об руку с теологической категорией «грешник», и обе они могут обозначать одно и то же положение вещей[112]. Сначала Гоголь полуосознанно-полубессознательно видел эти категории в их единстве, но позже стал все больше смещать акцент в религиозно-теологическую плоскость; при этом виде́ние Апокалипсиса приобретало для него все большее значение[113]. Смерть можно определить посредством как социально-теологических (Страшный Суд), так и медицински-биологических дефиниций. Ужас Гоголя вызван ориентацией его образа мыслей на первый вариант, тогда как современность, по мнению Хазенфратца и многих других ученых, определяет жизнь скорее как биологическую данность[114] и выводит смерть за пределы религиозной парадигмы.

II. «Идеалисты, одной ногой завязшие в трясине»[115]

Томас Манн неоднократно говорил о том, что два главных литературных впечатления оказали на него наибольшее влияние: произведения Ницше и русская литература, которую он называл «святой» и которая дала ему представление о «русской душе»[116]. Обычно при конкретизации представлений немецкого писателя о русской литературе называют имена Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова и Мережковского. При этом совершенно не учитывается то огромное значение, которое Томас Манн придавал творчеству Гоголя. В своей статье «Русская антология» (1921) он утверждал:

> Со времен Гоголя русская литература комедийна – комедийна из-за своего реализма, от страдания и сострадания, по глубочайшей своей человечности, от сатирического отчаяния, да и просто по своей жизненной

---

[109] Об ассоциациях, вызываемых вариантом немецкого перевода без артикля, см. примеч. 3 в кн.: *Gogol N.* Tote Seelen. S. 455, 510 и след. О цензурных затруднениях Гоголя в связи с названием поэмы см. письмо Гоголя к П.А. Плетневу от 7 января 1842 г.

[110] О «дантовской модели» замысла Гоголя см.: *Heftrich U.* Gogol's Schuld und Sühne.

[111] *Hasenfratz H.P.* Die toten Lebenden. Eine religionsphänomenologische Studie zum sozialen Tod in archaischen Gesellschaften. Leiden, 1982. S. 55 и след., 58 и след.

[112] Ibid. S. 139. Примеч. S. 163.

[113] Об апокалипсичности гоголевского мировосприятия см.: *Глянц В.М.* Гоголь и Апокалипсис. М., 2004.

[114] *Hasenfratz H.P.* Die toten Lebenden. S. 87 и след.

[115] В оригинале статьи параграф озаглавлен формулой Ницше: «Idealisten aus der Nähe des Sumpfes», букв. «Идеалисты из окрестностей болота»; ср. современный русский перевод оригинала Ницше: «Эти великие поэты, например, эти Байрон, Мюссе, По, Леопарди, Клейст, Гоголь – я не отваживаюсь назвать гораздо более великие имена, но подразумеваю их, – если взять их такими, каковы они на самом деле, какими они должны быть: люди минуты, чувственные, абсурдные, пятиликие, легкомысленные и взбалмошные в своем недоверии и в доверии; с душами, в которых обыкновенно надо скрывать какую-нибудь трещину; зачастую мстящие своими произведениями за внутреннюю загаженность, зачастую ищущие в своих взлетах забвения от слишком верной памяти, идеалисты, одной ногой завязшие в *трясине* – каким мучением являются эти великие художники и вообще так называемые высшие люди для того, кто только что разгадал их…». *Ницше Ф.* Ницше contra Вагнер. Гл. «Слово берет психолог», § 2 // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 2009. Т. 6. Этот пассаж является слегка перефразированным вариантом § 269 ч. 9 «По ту сторону добра и зла». – *Примеч. пер.*

[116] *Манн Т.* Путь на волшебную гору / пер. С. Апта. М.: Вагриус, 2008. С. 92.

> свежести; но гоголевский элемент комического присутствует неизменно и в любом случае. ‹…› Но что же дает русскому комизму эту по-человечески выигрышную силу? То, несомненно, что он происхождения *религиозного* – доказательством этому самый его литературный источник, Гоголь, создатель комической школы[117].

По мнению Томаса Манна, именно в творчестве Гоголя берет начало то умонастроение, которое у Достоевского приняло вид «болезни и крестных мук», «адской боли, которая и вправду есть боль этой земли»[118]. Томас Манн считал, что именно Гоголю русская литература обязана угнетенностью, которая неизбежно следует из понимания того, что дьявольское начало – демоническое зло – в любой момент может оттеснить божественное благо и сотериологические обеты.

Со своей стороны, и Ницше, другое главное событие в жизни Манна-художника, поместил Гоголя в, так сказать, галерею портретов предков – как он их называл, «великих поэтов». Ницше сравнивал Гоголя с Байроном, Леопарди и Клейстом, считая, что их «души, в которых обыкновенно надо скрывать какой-нибудь изъян», погрязли во «внутренней загаженности» и что их мучительная память неспособна что-либо забыть. По мнению Ницше, эти люди, «одной ногой завязшие в *трясине*»[119], живут под властью «постоянно возвращающегося призрака неверия», подобно «блуждающим болотным огням, *притворяясь* в то же время звездами», а «народ начинает называть их тогда идеалистами»[120]. Именно этот пассаж Ницше Томас Манн процитировал в своем предисловии к антологии русской поэзии Александра Элиасберга[121].

Те, кто с текстами Гоголя накоротке, знают, что образы лужи, трясины и болота в них встречаются очень часто и весьма устойчивы. Так же, как в текстах Ницше, идея опустошения в прямом и переносном смыслах передана метафорической картиной Молоха, песчаной бури как воплощения зла, так и гоголевское творчество насквозь проникнуто описаниями заболоченных местностей и душ, погрязших в трясине мелочей, которые сливают воедино природные ландшафты и пейзажи души.

III. Сверхчувствительность Гоголя

Кем же был этот Николай Васильевич Гоголь, этот идеалист из окрестностей болота (Ницше) и писатель, положивший начало современной русской литературе (Томас Манн)? Попытаюсь предложить что-то вроде короткой психограммы. Не случайно личности и твор-

---

[117] Там же. С. 91 и след. (Курсив мой. – *П. Т.*)Перевод С. Апта несколько отклоняется от смысла и лексики оригинала, ср.: «Mit einem Wort, von Gogol an ist die russische Literatur modern; es ist mit ihm alles auf einmal da, was seither so dichte Überlieferung in ihrer Geschichte geblieben ist: statt der Poesie der Kritizismus, statt der Naivität die *religiöse* Problematik und statt der Heiterkeit die Komik. Namentlich diese. Seit Gogol ist die russische Literatur komisch, komisch aus Realismus, aus Leid und Mitleid, aus tiefster Menschlichkeit, aus satirischer Verzweiflung ‹…›. Was ist es denn aber, was der russischen Komik diese menschlich gewinnenden Kräfte verleiht? Dies, ohne Zweifel, daß sie *religiöser* Herkunft ist, – an ihrer literarischen Quelle gleich, bei Gogol, ‹…› ist es nachzuweisen» («Одним словом, начиная с Гоголя русская литература современна; с ним вдруг явилось все, что с тех пор стало ее основной традицией: вместо поэзии – критичность, вместо наивности – *религиозная* проблематика, вместо веселости – смех. Особенно он. Начиная с Гоголя русская литература смеется – смеется, поскольку реалистична, поскольку исполнена страдания и сострадания, глубокой человечности и сатирического отчаяния ‹…›. Но что же сообщает русскому смеху такой подкупающий гуманизм? Несомненно, его *религиозный* генезис, очевидный уже у самых его (смеха) литературных истоков – у Гоголя». (Пер. мой. – *Примеч. пер.*)

[118] *Манн Т.* Указ. соч. С. 92. В русле столь необъяснимого пренебрежения Гоголем со стороны исследователей творчества Томаса Манна весьма симптоматично то, что в изданном Г. Коопманом путеводителе по творчеству Томаса Манна (*Koopmann H.* Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Aufl. Stuttgart, 2001. S. 200–211 («Thomas Mann und die russische Literatur»), имя Гоголя упомянуто лишь вскользь.

[119] *Ницше Ф.* Ницше contra Вагнер. «Слово берет психолог». § 2. (Курсив автора. – *П. Т.*)

[120] *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. Отд. 9. § 269 // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М., 1990.

[121] *Mann T.* Einführung // Bildergalerie zur russischen Literatur. Ausgewählt u. / Hg. von A. Eliasberg. München, 1922.

честву Гоголя посвящены многочисленные психоаналитические исследования. В истории русской литературы Гоголя с его причудливой смесью преизобильной фантазии, душевным хаосом, аналитической проницательностью рентгеновского аппарата и религиозными обсессиями можно сравнить только с Достоевским. Одно из ключевых понятий Гоголя – «беспорядок», «конфузия». В христианской (и не только) парадигме мышления разрушителем упорядоченного мышления и «диаволическим» зачинщиком беспорядка является черт. Слово «диаволический» происходит от древнегреческого глагола «diaballein», означающего «перевертывать вверх дном, сбивать с толку, приводить в замешательство».

Конфузия, замешательство, беспорядок царили в душевном домашнем хозяйстве Гоголя. Он страдал от перманентной боязни утратить идентичность, он был гоним поисками *centrum securitatis*[122] в своем существовании и всю жизнь алкал уверенности в точке опоры для своего бытия.

По рождению малоросс, он писал на русском языке. Сформированный в славянской среде, он многие годы прожил в Западной Европе, в том числе в католической Италии. Временами он размышлял, не сменить ли ему конфессию, не перейти ли из православия в католичество. С самого начала он не знал, должен ли он стать профессором университета или писателем. Свои первые произведения он печатал анонимно или под псевдонимом, лишь позже стал подписывать их собственным именем. Он имел ярко выраженную склонность к актерству, был тщеславен и раздражителен, но в то же время чувствовал отвращение к своему нарциссизму. Его периодически мучила ипохондрия, он страдал от психосоматических заболеваний, позже – от усиливающихся депрессивных состояний; тем не менее он приписывал себе роль исцелителя и учителя России – чем дальше, тем больше. Его отношения с семьей, вероятно, были омрачены эдипальными конфликтами, а позже он испытывал гомосексуальные влечения, которые подлежали табуированию и подавлению[123]. Его брачные планы терпели крушение. Наконец, крайнее писательское самомнение сталкивалось в нем со столь же крайней неуверенностью в своих творческих силах – вплоть до самоистребления. Все снова и снова Гоголь сжигал свои опубликованные и неопубликованные произведения, занимаясь регулярным самоистреблением в этих аутодафе. Именно одно из этих мероприятий стало причиной того, что «Мертвые души» остались, так сказать, торсом незаконченной скульптуры. Гоголь выпускал свои тексты из рук только после многократной скрупулезной переработки[124].

Ни один русский писатель не был до такой степени дисгармоничен и подвержен кризисам самоидентичности и приступам гиперестезии как Гоголь. Его существование раздирали на части мания величия и страх несостоятельности, его терзали мании и фобии, экзистенциальный раскол между «безумием и истиной»[125], а муки существования он маскировал созданием фасадных декораций. Он был искателем без исконной веры, без веры в человека и в Бога, но он был и одним из величайших писателей в истории мировой литературы.

IV. Между Богом и чертом: синдром страха

Эта дилемма сомневающегося-отчаивающегося человека и гениального художника может быть разрешима и объяснима в том случае, если смотреть на нее в свете (или, вернее, во

---

[122] «Centrum securitatis to jest Hlubina bezpečnosti», сокращенно именуемый также «Centrum securitatis» («Центр безопасности»), – название философско-теологического трактата Яна Амоса Коменского.

[123] См., например: *Karlinsky S.* The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge Mass.; London, 1976; *Rancour-Laferriere D.* Out from under Gogol's Overcoat. A Psychoanalytic Study. Ann Arbor, 1982.

[124] См. об этом: *Thiergen P.* Imitation, Elaboration, Inspiration. Zum Problem der «literarischen Werkstatt» am Beispiel der russischen Literatur // Rusistika-Slavistika-Lingvistika. FS für Werner Lehfeldt zum 60. Geburtstag / Hg. S. Kempgen u.a. München, 2003. S. 362–378, особ. 370 и след.

[125] См. об этом одноименную главу («Wahn und Wahrheit») в кн.: *Heftrich U.* Gogol's Schuld und Sühne. S. 21–31.

тьме) только одного образа – а именно, образа черта. Искатель Гоголь и совратитель-черт как полномочный представитель злой силы создают своего рода пространство контакта, в котором креативный творческий дар Гоголя-художника оплачен деструкцией личности Гоголя-человека. Гиперестезия увенчана анестезией: именно к этой формуле можно свести трагический жизненный путь Гоголя.

Гоголь вырастал в обычной для того времени воспитательной системе дрессуры в духе приказаний и запретов, предписаний и угроз наказания. Важнейшим среди предписаний было, разумеется, десятословие. К этому можно прибавить категорические библейские догматы и поучения Отцов Церкви. Главными руководящими принципами, в которых Гоголь был воспитан и которые он впитал, гласили:

– Бог все видит;

– черт бесчинствует повсюду;

– кто поддастся искусителю, вкусит адские муки.

Эти три принципа были неопровержимыми ма́ксимами, в которые Гоголь глубоко веровал. Всю жизнь он был заключен в их тесную клетку. И поскольку эти три правила имеют априорную силу, я кратко охарактеризую их.

1. Бог все видит

В памятной записке 1840-х годов Гоголь, в это время уже законченный проповедник с вертикально-векторным мышлением, пытающийся предостеречь ближних своих, заметил: «Всех нас озирает свыше небесный полководец, и ни малейшее наше дело не ускользает от его взора»[126]. Разумеется, это не есть прозрение позднего времени. Уже в молодые годы Гоголь давал матери педагогические советы относительно воспитания сестры и поручал ей внушить Ольге Васильевне, «…что Бог все видит, все знает, что она ни делает» (X, 281)[127]. «Фундамент всего» – «правила религии» (Там же). Весьма вероятно, что в этом утверждении Гоголь ссылался на текст монастырского устава (см. об этом подробнее параграф IX настоящей работы), в котором тезис всеведения/всевидения Бога был общим местом. Если принять этот тезис, придется признать, что человек живет в условиях тотального надзора, в системе неусыпного слежения. Он заключен в нравственную ловушку. Бог видит все и всех. Положение юноши Гоголя в этой парадигме можно уподобить положению человека, неспособного выплачивать проценты по кредиту. Как и любому другому, ему случалось провиниться: солгать и покривить душой, помучить животное, впасть в соблазн щегольства и тщеславия, позавидовать, наконец, совершить сексуальное прегрешение (как правило, мнимое) и т. д. «Нормальное», т. е. обычное, человеческое прегрешение вырастало в его глазах до размеров истинного преступления и даже смертного греха. Перед лицом Бога каждый мужчина, каждая женщина прозрачны, как стекло, нет защиты от всепроникающего взора. Обычно такое самоощущение определяется как террор добродетели. Трактат Эрика Хоффера «Фанатик» гласит: «Возвышенная религия неминуемо воспитывает мощное чувство вины. Тем самым создается необходимый контраст между возвышенностью вероисповедания и несовершенством практического поведения» (фрагмент 72). Горе тому, кто не покаялся в грехе и не искупил его!

2. Черт вездесущ

Средневековым мышлением, как это показал историк религии и общественного сознания Петер Динцельбахер, владела грозная сила тезиса «Ubique diabolus» – «черт вездесущ». В пра-

---

[126] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. VIII. С. 368. Далее тексты Гоголя приводятся по этому изданию с указанием тома (римские цифры) и страницы (арабские цифры) в скобках.

[127] Письмо М.И. Гоголь от 2 октября 1833 г.

вославии и в русских народных поверьях черту тоже отведена огромная роль. Для его номинации в литературном языке и просторечии существует множество слов, и почти ни одно из них не является эвфемизмом[128]. Русские слова «бес» и «бояться» этимологически родственны. Для обозначения распространенных формул проклятия и брани с упоминанием черта существует специальный глагол «чертыхаться». В древнерусских текстах царь, не соблюдающий божьих заповедей, именовался «прислужником Сатаны». В русских житиях святых подвиг борьбы с чертом – одно из самых распространенных общих мест, и даже в эпоху прогрессивного развития идеологии Нового времени русский страх перед чертом принимал все более обширные масштабы[129]. Тем более важными идеологическими коррективами стали более поздние идеалы: *imitatio angelorum* (подражание ангелам), *imitatio apostolorum* (подражание апостолам) или *imitatio Christi* (подражание Христу)[130]. Совсем недавно известный русский писатель Виктор Ерофеев констатировал: русская народная мораль покоится на религиозной основе, поскольку считает земную жизнь «греховной» и «управляемой дьявольскими силами»[131].

По представлениям Гоголя между Богом и чертом идет непрерывная битва. Объектом битвы и полем сражения является человек. Он должен совершать выбор между добром и злом, между спасением и адскими муками. В этой позиции есть только одно «или-или». Подведомственная черту территория – земной мир людей[132]. Православной церкви были в целом чужды представления некоторых Отцов Церкви (Оригена, Григория Нисского) о том, что даже мир, подвластный черту, может обратиться к Богу и обрести всепрощение. Те же, кто распространял учение о так называемом Apokatástasis pantōn (восстановление всего)[133], могли подлежать даже отлучению от Православной церкви (анафеме)[134]. В православной эсхатологии действует принцип: «Праведным душам уготовано сияющее царствие небесное, всем же грешникам – муки [ада]»[135]. Ни на одном пути не миновать всеобщего Страшного Суда, который отделит праведников от грешников и всем воздаст по заслугам.

Если русское мышление изначально исходит из дуальной (т. е. антагонистической) модели «добро-зло» (соответственно, «рай-ад»), значит, оно, как это показали Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский, обладает «принципиальной полярностью». Напротив, западное мышление полагает наличие между двумя крайностями «нейтральной сферы», а именно – чистилища. Согласно Лотману и Успенскому, сфера чистилища, дающая грешникам возможность спасения, является «структурным резервом» сбалансированности западного мышления, не свой-

---

[128] См., например: *Schmücker A.* Gestalt und Wirken des Teufels in der russischen Literatur von ihren Anfängen bis ins 17. Jahrhundert. Diss. Bonn, 1963; *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. 1-е изд.: 1903; Русский демонологический словарь / сост. Т.А. Новичкова. СПб., 1995. С. 44 и след., 495 и след., 577 и след.; *Мокиенко В.М.* Образы русской речи. Историко-этимологические очерки фразеологии. СПб., 1999. 2-е изд.: 2007. С. 259 и след., 266, 282 и след.; *Никитина А.В.* Русская демонология. СПб., 2006. С. 341 и след.

[129] Ср.: *Руди Т.Р.* О композиции и топике житий преподобных // ТОДРЛ. 2006. № 57. С. 431–500, особ. 483 и след., 499. О XVII веке: *Pigin A.V.* Aus der Geschichte der russischen Dämonologie des 17. Jahrhunderts. Köln; Weimar; Wien, 1998. S. 120.

[130] Ср.: *Christians D.* Athleten, Ackerbauern und Hirten: Typisierung der Heiligenverehrung im Gottesdienstmenäum // Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina. Festgabe für Hans Rothe zum 80. Geburtstag / Hg. D. Christians u.a. München; Berlin, 2009. S. 151–176.

[131] *Jerofejew V.* Seelen im Sonderangebot // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2009. Nr. 252 vom 30. Oktober. S. 34.

[132] См. об этом: *Мокиенко В.М.* Образы русской речи. С. 265 и след.

[133] Апокатбастасис (*др.-греч.* ἀποκατάστασις – восстановление) – богословское понятие, использующееся в значении «восстановления» и в значении «восстановления всего», когда с ним отождествляется учение о всеобщем спасении. – *Примеч. пер.*

[134] Ср.: *Пигин А.В.* Древнерусская легенда о «кающемся» бесе (к проблеме апокатастасиса) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 122–139, особ. 133 и след. Подробнее об апокатастасисе см.: *Scheffczyk L.* Apokatastasis: Faszination und Aporie // Internat. Katholische Zeitschrift. 1985. Nr. 14. S. 35–46; *Balthasar H.U. von.* Apokatastasis // Trierer Theologische Zeitschrift. 1988. S. 169–182; см. также: *Striet M.* Streitfall Apokatastasis // Theologische Quartalschrift. 2004. Nr. 184. S. 185–201.

[135] *Пигин А.В.* Древнерусская легенда о «кающемся» бесе… С. 136.

ственной православию[136]. В православной парадигме человек может быть или только святым, или только грешником. *Tertium non datur* (третьего не дано).

Как представляется, именно в плену этой дилеммы «или-или» находился и Гоголь: с самого детства он впал в панику относительно своих мнимых или действительных грехов. Бытие черта было для него несомненным фактом и тем самым – реальной экзистенциальной опасностью, а не просто безобидным вымыслом народных верований или предрассудков. Сильно ошибаются те гоголеведы, которые до сих пор полагают, что его черт – это просто забавная фольклорная шутка. Гоголь вряд ли согласился бы с многократно цитированным гегелевским определением просветительского сознания, представляющим собой перефразированную цитату из трагедии Гёте «Фауст»: «Den Bösen sind sie los, das Böse ist geblieben»[137].

Напротив того, в 1840-х годах Гоголь пишет:

> Диавол выступил уже без маски в мир. Дух гордости перестал уже являться в разных образах и пугать суеверных людей, он явился в собственном своем виде. Почуя, что признают его господство, он перестал уже и чиниться с людьми (VIII, 415).

Дух тьмы близок к тому, чтобы свергнуть власть «небесного полководца». Позже Набоков скажет, что Гоголь больше верил в существование черта, нежели в бытие Бога[138]. Этот панический страх перед возможным триумфом зла вынудил Гоголя перед самой смертью взмолиться Богу об обуздании сатаны, чтобы его – Гоголя – друзья могли быть не «мертвыми», а «живыми душами»:

> Помилуй меня, грешного, прости, Господи! Свяжи вновь сатану таинственною силою неисповедимого Креста! Будьте не мертвые, а живые души[139].

Гоголя целиком захватила патология манихейских представлений о мире. Даже паломничество в Иерусалим, предпринятое им весной 1848 г., оказалось неспособно что-либо изменить.

Тема черта в творчестве Гоголя долгое время оставалась в небрежении, и лишь в 1900 г. ее по достоинству оценил Дмитрий Мережковский[140]. Томас Манн назвал Мережковского «гениальнейшим критиком и мировым психологом после Ницше ‹…› его ‹…› беспримерную работу о Гоголе мне не с чем сравнить!»[141].

---

[136] *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XVIII: Литературоведение. К 50-летию профессора Бориса Федоровича Егорова. Тарту, 1977. С. 3–36. См. также: *Grübel R., Smirnov I.* Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19. und frühen 20. Jahrhundert // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. 44. 1997. S. 5–18; см. также: *Schahadat Sch.* Russland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol' // Ibid. S. 95–150.

[137] «От Злого [духа] избавились, но зло осталось». *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М.: Мысль, 1974. С. 57. В оригинале у Гёте: «Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben» («Faust». Teil I. Kapitel 6. «Hexenküche»; перевод: «От Злого [духа] избавились, злые остались»). В пер. Н.А. Холодковского: «Не меньше стало злых людей, // Хоть и отвергли духа злого». В пер. Б.Л. Пастернака: «Злодеи – разговор иной, // Тех чтут, но плохо с сатаной» («Фауст», ч. I, гл. 6: «Кухня ведьмы». – *Примеч. пер.*).

[138] См. об этом: Гоголь в русской критике. С. 441.

[139] Цит. по: *Воропаев В.А.* «Нет другой двери…» Евангелие в жизни Гоголя // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 197.

[140] *Mereschkowskij D.* Gogol und der Teufel. Deutsch von A. Eliasberg. Hamburg; München, 1963. (Первое рус. изд.: *Мережковский Д.С.* Гоголь и чорт: Исследование. М.: Скорпион, 1906.)

[141] *Манн Т.* Указ. соч. С. 92. См. также: *Heftrich U.* Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie. Überlegungen zur Wirkung Dmitri Mereschkowskis // Thomas Mann Jahrbuch. 1995. Nr. 8. S. 71–91.

3. Страх ада

Если существование черта и его триумф представляются реальной возможностью, неизбежна вера в реальное существование ада вместе со всеми адскими наказаниями и муками. Именно так обстояло дело с Гоголем. В цитированном выше письме от 1833 г. Гоголь напоминает матери об одном своем детском переживании и пишет:

> Но один раз, – я живо, как теперь, помню этот случай. Я просил вас рассказать мне о Страшном Суде, и вы мне, ребенку, так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех благах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разительно, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне всю чувствительность. Это заронило и произвело впоследствии во мне самые высокие мысли (X, 282).

И сестре, по мнению Гоголя, тоже необходимо рассказать, «какие ужасные, жестокие муки ждут грешных» (X, 281)[142].

В такого рода пассажах мы находим доказательство не только гиперестезии (сверхчувствительности), усердно культивируемой самим Гоголем, но и актуальности довлевшей над ним тройной угрозы греховности, осуждения на адские муки и вечной кары. Эта триада выступает тем более отчетливо, что мать не ограничилась описанием вечных мук, ожидающих грешников, – она добавила к нему картину райских блаженств, уготованных для праведников. И опять вступает в действие схема «или-или», которая оставляет человеку лишь один выбор между наказанием и наградой. Всю свою жизнь Гоголь бился в этих тисках, тем более что покаяние и исповедь, осуществлявшиеся во множестве практических вариантов, были в России традиционно предписаны в приказном порядке. Позже именно эта традиция обеспечила ту легкость, с которой советская система эпохи сталинизма внедрила в общественное сознание и общественную жизнь беспрецедентную практику самокритики, самообвинения и самоосуждения[143].

Русская номинация последнего божественного суда над земным миром – «Страшный Суд»[144]. Такое усиление аффекта соответствующим эпитетом усугубляет угрожающий характер этого действа, вторично интенсифицируя ужас перед лицом предстоящих «воя и скрежета зубовного».

С Гоголем же произошло вдобавок еще кое-что. Его сверхчувствительность и острота взгляда прирожденного психолога перманентно заставляли его, перебирая полный регистр всех вероятных прегрешений помыслами, речами и поступками, уведомлять себя самого и ближних своих об их постоянной угрозе. Как это уже давно установлено наукой, Гоголь является одним из первоочередных предшественников Фрейда. Тиски дилеммы «ад-рай» были для него особенно тесными, поскольку их усиливали тиски другой дилеммы: «*id-super ego*». Дьявольские побуждения *id* для него располагались в парадигме вечной борьбы с ма́ксимой *super ego* «Бог все видит». И чем старше он становился, тем менее вероятной казалась ему возможность уравновесить *id* и *super ego* в собственном персональном *ego.*

Гоголю не хватало третьей сферы, того самого «структурного резерва» чистилища, который Лотман и Успенский увидели в западном менталитете и в котором отказали русскому. Его мышлением владела дихотомия негатива-позитива, лжи-истины, зла-добра. Поэтому гоголевское творчество представляет ту шкалу ценностей русской философии культуры, которую

---

[142] О гоголевском «мазохизме с религиозной подоплекой» см.: *Heftrich U.* Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans «Die toten Seelen». S. 28 и след.

[143] Ср.: *Unfried B.* «Ich bekenne». Katholische Beichte und sowjetische Selbstkritik. Frankfurt; New York, 2006; *Sasse S.* Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur. München, 2009.

[144] В немецком и английском языках «Страшный суд» называется «Последним судом»: «Jüngstes Gericht», «Last Judgement». – *Примеч. пер.*

определяют как «аксиология гетеровалентности»[145]. Равноценность позиций в конструкции «как… так и» или совсем чужда этой шкале ценностей, или занимает в ней подчиненное место. По законам этой культурфилософской бинарной парадигмы тот, кто подвластен злому началу, т. е. дьявольским искушениям, непременно закончит вечными муками ада – и Гоголь был в этом свято убежден.

V. Прекрасная внешность и склонность к привычкам

Но в чем же заключается повседневное коварство черта?

Черт для Гоголя – почти непобедимый враг главным образом по двум причинам. Первая – это традиционное представление о прекрасной внешности. С самого начала Гоголь обнаруживает глубокое недоверие ко всяческим проявлениям внешней красоты и материальным соблазнам. Мирские блага вроде богатства, высоких должностей или сексуального наслаждения – все это, по его мнению, от черта. В письме от 14 июля 1851 г. он пишет одной из своих сестер, Е.В. Гоголь: «Милая сестра моя, люби бедность. ‹…› Кто полюбит бедность, тот уже не беден, тот богат» (XIV, 239). Во всем его творчестве нет ни одного привлекательного образа женщины, родителей или супружеской пары, но зато много образов тайных скупцов, внебрачных детей, скрытой похоти священников или внешне безобидных народных плясок, подобных макабрическим играм марионеток, отплясывающих танец смерти. Все, что на первом плане выглядит идиллией, скрывает под собой кажимость или антиидиллию[146].

Для того чтобы не слишком прямолинейно донести до читателя свои мнения, Гоголь использует рафинированные нарративные приемы. Он маскирует свои поучения поверхностным ситуативным комизмом, изощренностью и излишествами стиля, наконец, образами наивных (или якобы наивных) повествователей, лишенных (или якобы лишенных) способности адекватного восприятия реальности; в их уста лукавый автор постоянно вкладывает ошибочные суждения и абсурдные предположения. Наивного читателя, который всерьез воспринимает высказывания наивного повествователя или коварной повествовательной маски, такое восприятие непременно подстрекнет к ошибочной интерпретации смысла. Но если это обманное мерцание поверхностного и глубинного образов нарратора будет распознано хотя бы единожды, то дальше уже совсем не сложно вычислить истинные замыслы Гоголя, тем более что очень многие речения таких наивных рассказчиков очевидно превышают их интеллектуальные возможности. Тогда легко увидеть, что кажущийся вполне аркадским идиллический топос, *locus amoenus*, прикрывает жуткую бездну, что видимая *vita activa* прячет под собой внутреннюю пустоту или даже мошенничество, что красноречие и изощренная риторика служат распространению сплетни и лжи и что, наконец, даже художники являются орудиями дьявола. Герой повести «Портрет» носит фамилию Чертков, указывающую на его прямое происхождение от черта. Его светские модные картинки инспирированы дьявольскими умыслами[147]. К герою поэмы «Мертвые души» Чичикову применен эпитет «чертов сын», а Набоков называет его «агентом дьявола». В раннем этюде под названием «Женщина» Гоголь задается вопросом,

---

[145] См. об этом: *Grübel R., Smirnov I.* Die Geschichte der russischen Kulturosophie… S. 5 и след.

[146] О проблеме оптического обмана в гоголевских образах привлекательной внешности см. прежде всего следующие работы Гудрун Лангер: *Langer G.* Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1991. Nr. 51. S. 143–173; *Langer G.* Idylle als Euphemismus // Die Welt der Slaven. 1992. Nr. 37. S. 260–281; *Langer G.* Pandoras Töchter. Überlegungen zur Konzeption des «schönen Übels» («kalòn kakón») im Werk Gogol's // Slavische Sprachwissenschaft und Interdisziplinarität. Olexa Horbatsch zum Gedenken / Hg. G. Freidhof u.a. München, 1998. S. 147–163; *Langer G.* Das Ende der «alten Malerchronik». Gogol's Weg zum negativen Selektionsprinzip // Slavische Literaturen im Dialog. FS für Reinhard Lauer / Hg. U. Jekutsch, W. Kroll. Wiesbaden, 2000. S. 205–222.

[147] См. об этом: *Koschmal W.* Gogol's «Portret» als Legende von der Teufelsikone // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Nr. 14. S. 207–218. См. также: *Langer G.* Das Ende der «alten Malerchronik»…

не есть ли женская красота «адское порождение» (VIII, 143–147)[148]. И так далее *ad infinitum*. Можно, конечно, счесть это безумием, паранойей или фобией. А можно – умонастроением канувшего в далекое прошлое Средневековья.

Топос «прекрасной внешности», маркирующий разногласие этики и эстетики, т. е. утверждающий принципиальную разность духовной и телесной красоты, будучи традиционно признанным, конечно, не является оригинальным изобретением Гоголя. Скорее всего, в его формировании повинны Отцы Церкви, но у Гоголя он приобретает своеобразные очертания. Прямая авторская речь в финале повести «Невский проспект» гласит: «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» (III, 45). Тройная анафора местоимения «всё» возводит внешность до степени самодержавного повелителя существования. «Всё» – фасад, «всё» – маска, «всё» – обман. По мнению Гоголя, всеобъемлющая прекрасная внешность сводит бытие и существование воедино и низводит их до уровня лживой светской фантасмагории псевдобытия.

Вопрос, кто именно принес в мир фантасмагорический обман, естественно, является риторическим. Ответ на него предельно ясен: это он, очковтиратель и трикстер, врун и «обманщик человеков», это черт собственной персоной. Цитированный выше финальный пассаж повести «Невский проспект» заключает фраза: «…сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде» (III, 46). Как заметила Гудрун Лангер, «черт становится творцом прекрасной внешности»[149]. На пути человека не сияет свет Просвещения: человек блуждает в сумерках зла, чередующихся с ослепляющими вспышками ложного блеска. Триумф справляет не христианская «прозорливость» православия, понимаемая как «просвещенное ясновидение», но инспирированная дьявольским ослеплением близорукость, следствием которой становятся искажение истинных очертаний и в финале – полная слепота. Для Гоголя подобное ослепление никогда не было истинным вбидением сущностей или глубин духа: он его не романтизировал.

Черт вездесущ, что угодно может стать его орудием, каждый человек подвержен дьявольскому искушению. Гоголь исходит из соображений о вселенском присутствии и тотальности зла, и эти его соображения радикально превосходят обычные представления о месте и масштабах темных сил в мироздании. Зло для него не частное исключение, не крайность и эксцесс, не неслыханное коварство или вулканический выброс, наконец, не единовременное преступное или вообще экстраординарное деяние, нет – зло подстерегает человека во всем, что буднично и обыкновенно. Престол зла зиждется в центре бытия, в заурядности привычки и посредственности, во всем, что незаметно, но ведет к далеко идущим последствиям.

Дьявол и дьявольский соблазн подкрадываются незаметно, принимая облик видимой нормальности, привычного автоматизма поступков, упорствующего безмыслия, западни мещанства, наконец, ползучего и постоянно усиливающегося маразматического небрежения всем тем, что кажется неважным, т. е. всем, что временно и относится к области адиафорической[150]. Гоголевский далеко идущий взгляд на эти вещи, напротив, определен тем, что Ханна Арендт позже назовет «банальностью зла» применительно к пособникам фашизма[151].

Категорию «банальности зла» Гоголь обозначал специфически русским словом «пошлость». Это абстрактное понятие и однокоренное с ним прилагательное «пошлый» этимологически связанные с глаголом «пойти», имеющим форму прошедшего времени «пошел»,

---

[148] В повести «Записки сумасшедшего» герой высказывается в том смысле, что женщина – это «коварное существо» и что она «влюблена в черта» (III, 209).

[149] *Langer G.* Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk. S. 171.

[150] Под адиафорой понимается то, что несущественно для веры и спасения, однако позволительно христианам или разрешено в церкви. Адиафора – это сфера индифферентно-безоценочного, представляющего собой «морально-безразличное», т. е. то, что не имеет непосредственного отношения к моральному благу или злу. – *Примеч. пер.*

[151] *Arendt H.* Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München, 1964. Содержательные размышления на эту тему в связи с творчеством Гоголя см.: *Heftrich U.* Gogol's Schuld und Sühne. S. 15, 32 и след.

обозначают привычный ход вещей, жизнь, текущую как обычно, стародедовские порядки, унаследованный образ мышления и жизни[152]. Слово «пошлина́» означает «старый обычай». Разумеется, то, что существовало от века, раньше или позже становится избитым и рутинным, тонет в тине мелочей, провоцирует бездеятельность – одним словом, становится привычным, плоским и банальным. Равнодушие, скука и отупение – это неизбежные следствия пошлости. Самосознание, нравственность и стремление к идеалу атрофируются. Ханна Арендт пишет о феномене Эйхмана: «Я была поражена очевидной обыденностью личности преступника ‹…›. Преступления были чудовищными, но преступник ‹…› был совершенно обыкновенным и посредственным человеком, он не был ни демоном, ни чудовищем»[153].

Наслаждения и преступления обыденности тесно смыкаются – вплоть до возможности слиться воедино. Именно здесь, на зыбких тропинках, пересекающих болото пустого, банального, бессодержательного существования, черт караулит человека, именно здесь, по убеждению Гоголя, человек становится добычей черта. Слишком редко люди способны стать *imitatio Christi*, гораздо чаще они кончают тем, что становятся *praeda diaboli*, жертвами и добычей дьявола – и тем вернее, чем больше они фиксируются на внешнем, пренебрегая идеалом *homo interior*, внутренним человеком. В повести Гоголя «Шинель» портной Петрович, образ которого окружен ореолом ассоциативно-дьявольских мотивов, воспринимает Акакия Акакиевича и его шинель как свою «добычу».

Гоголь имеет в виду не сенсационные, превосходящие всяческие масштабы пороки или преступления и даже не романтических преступников, нет: его интересует не инфернальное, но повседневное зло, проистекающее из мелких будничных грешков обычной тяги к вещности и пошлости и делающее людей еще при жизни «мертвыми душами», даже если они не обладают осознанной злой и преступной волей. Сферой влияния зла является микрокосм пошлого существования. Именно в этой области торжествует коварство черта. Сфера влияния черта – как это задолго до Ханны Арендт выяснили Пушкин и Гоголь – это «пошлость пошлого человека». Наибольший ужас вызывают отнюдь не «потрясающие картины торжествующего зла» (VIII, 292 и след.), но именно банальность и пошлость. Выражением этой позиции становится известная авторская декларация повествователя «Мертвых душ», который рассматривает жизнь сквозь призму «видного миру смеха и незримых, неведомых ему слез» (VI, 134).

Это такая типичная для Гоголя дихотомия комической видимости и трагической сущности, случайности и необходимости, творения смеховой оболочки и ее параллельной деконструкции. Простодушный читатель остановится на уровне «видного миру смеха»; просвещенный интерпретатор доберется до «незримых, неведомых ему слез». Гоголь – великий мастер совершенно своеобразного трагикомизма, и тот, кто хочет его понимать, должен всегда иметь в виду эту интерференцию трагики и комики в его мирообразах.

VI. Текстовые примеры

Теперь я хочу привести два примера и показать, как безысходно заключены гоголевские персонажи в *circulus vitiosus*, в порочном круге прекрасной внешности и обыденного зла.

---

[152] Ibid. S. 34 и след. См. также: *Heftrich U.* Der Dämon im Alltagskleid: Zum Begriff der «pošlost'» bei Nikolaj Gogol' // Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat / Hg. P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien, 2006. S. 127–137. Ср. также размышления Набокова на эту тему: Гоголь в русской критике. С. 435–441.

[153] Цит. по: *Heftrich U.* Gogol's Schuld und Sühne. S. 33. Ср. несколько иной акцент в немецком переводе книги Х. Арендт (*Arendt H.* Eichmann in Jerusalem. S. 16): действительно, преступники, подобные Эйхману, не отличаются «дьявольски-демоническими масштабами», но именно поэтому они еще долго не будут «будничными явлениями».

1. «Старосветские помещики»

История «старосветских помещиков», престарелой супружеской пары, разыгрывается в малороссийской сельской местности, которую наивный повествователь называет «буколической». Герой носит значащее имя: Афанасий («бессмертный»), героиня названа Пульхерией («прекрасная»). В этой буколической обстановке старички должны были бы вести скромную, тихую и мирную жизнь, подобную жизни Филемона и Бавкиды. Их идиллическое существование ознаменовано глубокой взаимной любовью, искренностью и добродетелью, бесконечной верой в Бога. Как замечает повествователь в зачине повести, кажется, что «страсти ‹…› и неспокойные порождения злого духа» здесь «вовсе не существуют» (II, 13). Но эти адресации к гармонизирующему природному, домашнему и духовному пространству обманчивы. Бездетная супружеская чета живет в состоянии недееспособности, распорядок дня сводится к десятикратному приему пищи, вместо честности в поместье царит немилосердное воровство, вместо целомудрия – похотливые страсти и обжорство дворни и домашних животных, вместо образованности – духовный инфантилизм, вместо чистоты – «страшное множество мух», наконец, вместо веры в Бога – гротескное суеверие. Овидиевы Филемон и Бавкида приветливо приняли богов-олимпийцев и были за это вознаграждены; напротив, гоголевские обитатели мнимой Аркадии далеки от Бога и добродетели и умирают в боязливой старческой немощи. Германист Карл Гутке, цитируя Новалиса, заметил: «Там, где нет богов, властвуют призраки»[154].

Именно так обстоит дело и у Гоголя. По ходу повествования даже наивный рассказчик понимает, что вокруг царит «ужасная мертвая тишина», что Афанасий не «бессмертный» (*Athanatos*) и что Пульхерия отнюдь не была «прекрасной душою», но что, напротив, от их бессмысленного существования лежит прямой путь к «бесчувственным слезам» и «охладевшему сердцу» (II, 33, 36, 37). В сущности, все действия Афанасия и Пульхерии подобны движениям неисправных марионеток. В одном из своих пассажей прозревший рассказчик сетует на то, что человек способен устроить себе настоящий ад еще при жизни на земле. Мириады мух могут быть знаком скрытого присутствия дьявола, поскольку одна из его перифрастических номинаций – «повелитель мух» (ср., например, мотив Вельзевула в романе У. Голдинга «Повелитель мух», 1954). Если в начале повествования поместье является локусом бессмысленного и безудержного обжорства, то в финале оно становится местом, где царит «пожирающее отчаяние». Идиллический локус превращается в антиидиллический и, по словам рассказчика, в нем водворяется «странный беспорядок» (II, 35). Мнимое отсутствие зла оборачивается его вездесущностью.

Русское слово «старосветский» означает «происходящий из древних времен, вошедший в обычай». И это значение вполне соотносимо с тем смыслом, который Гоголь вкладывал в ключевое для него понятие «пошлость»: в своем исконном значении оно тоже относится к категориям «унаследованного, вошедшего в обычай». Всеобщее в любой момент может увлечь в бездну низменной пошлости. Оба старосветских помещика имеют одно и то же отчество: Иванович, Ивановна. Иван – это тривиальное русское имя, нарицательное для обозначения «кого угодно, всякого, любого».

2. Ссора двух Иванов

Редупликация этого усредненного имени присутствует в грандиозной «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». И если мы учтем отчество «Иванович», очевидным станет уже не удвоение, а утроение идеи «кого угодно, всякого, любого».

---

[154] *Guthke K.S.* Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Göttingen, 1971. S. 15, 97.

По ходу повествования в сюжете возникает еще один Иван Иванович, и это позволяет говорить о подлинной вездесущности «усредненного Ивана».

И вновь простодушный – или кажущийся таковым – повествователь сообщает следующее: оба Ивана – «прекрасные люди», соседи-помещики, живущие в редкой дружбе и показывающие друг другу «самые трогательные знаки дружбы». Но в один прекрасный день Иван Иванович замечает во дворе своего друга самое обыкновенное ружье, и внезапно его захватывает страстное желание обладать им. В обмен он предлагает два мешка овса и бурую свинью, но это предложение с такой же поразительной страстностью отклонено Иваном Никифоровичем. Конфликт разгорается в результате различных в высшей степени комичных взаимных оскорблений (в том числе пресловутого «гусака»), и оба Ивана, дополнительно подстрекаемые ближними, начинают подавать друг на друга чрезмерно преувеличенные жалобы в суд. Вследствие очевидной процедурной проволочки тяжба растягивается на многие годы, хотя оба Ивана подают все новые и новые иски и надеются, что судьи вот-вот, «завтра непременно», решат дело, и каждый полагает, что оно решится в его пользу.

Гротескно-комичные задержки повествования (бурая свинья Ивана Ивановича съела одну из поданных жалоб, вследствие чего должна быть арестована) и абсурдно-трагичные неудачные попытки примирения тяжущихся способствуют переходу тяжбы в разряд бесконечных. Многие «знаменитые люди» Миргорода с течением времени умирают, в том числе судья, но два Ивана по-прежнему прикованы друг к другу нескончаемыми судебными кляузами. Смехотворное оружие и в сущности столь же смехотворная ссора соседей привели к зловещей демонстрации банальности зла, прикрытой поверхностным комизмом. Гоголь не оставляет читателю возможности усомниться в том, что оба Ивана являются жертвами черта. Уже в первой главе повести о друзьях-соседях оброне́но далеко идущее в перспективе своего образного развертывания замечание, «…что Ивана Никифоровича и Ивана Ивановича сам черт связал веревочкой» (II, 226)[155].

Когда Иван Никифорович подает свою первую жалобу в суд, он сообщает судье, что Иван Иванович – «сам сатана» (II, 252). Позже, однако, и лично Иван Никифорович будет назван «самим сатаной», к тому же по слухам известно, что будто бы он «родился с хвостом назади» (II, 270, 226)[156]. Вослед бурой свинье, укравшей жалобу, летят чернильницы (II, 255). Взаимные оскорбления чередуются «с дьявольскою скоростью» (II, 242). Когда же судейские чиновники впадают в затруднение по поводу очередной кляузы, на их лицах появляется та «… равнодушная и дьявольски двусмысленная мина, которую принимает один только сатана, когда видит у ног своих прибегающую к нему жертву» (II, 263). Провал самой широко задуманной попытки примирить двух Иванов сопровождается комментарием: «Все пошло к черту!» (II, 273)[157]. В подразумеваемом Гоголем смысле это катастрофическое умозаключение надлежит понимать не только как обиходную риторическую фигуру, но и строго буквально. А слово «пошло́» вполне способно вызвать ассоциацию со своим этимологическим родственником, словом «пошлость».

Таким образом, Гоголь поведал нам следующее: кто попадает в сети дьявола, тот живет непримиримым и непримиренным в «огне вражды» (II, 240). Кого захватывает одержимость маниакальной навязчивой идеей, тот обречен на существовние автомата, управляемого чуждой волей, и режиссер этого существования – черт. Слова «автомат» и «мания» являются этимологически родственными.

---

[155] Ср. также мотив веревки, на которую было вывешено для проветривания роковое оружие. С. 228 и след.

[156] Хвост как атрибут дьявола упомянут также на с. 202 и 216.

[157] О теме черта в других произведениях Гоголя см.: *Putney C.* Russian Devils and Diabolic Conditionality in Nikolai Gogol's «Evenings on a Farm near Dikanka». New York, 1999; *Connolly J. W.* The Intimate Stranger. Meetings with the Devil in Nineteenth-Century Russian Literature. New York, 2001. P. 43–110. Однако в обширной библиографии Коннолли почти полностью проигнорированы немецкоязычные исследования о творчестве Гоголя.

VII. Суд и ревизия

С точки зрения Гоголя, наиболее предосудительным пороком является непризнание и профанация судоустройства (ср.: 1Кор. 6). Человек судим тремя инстанциями: внутренним судом совести (ср.: «категорический императив» Канта), светским судопроизводством и в конце времен всеразрешающим Страшным Судом. Оба Ивана отреклись от всех трех инстанций: внутренний суд совести им абсолютно чужд[158], светским судопроизводством (в свою очередь, оставляющим желать много лучшего) они пренебрегают, а последним Страшным Судом они, несомненно, будут осуждены как грешники. По всей вероятности, в аду они будут ввергнуты в болото; некоторые намеки в тексте повести позволяют предположить характер уготованного им наказания: здание суда находится на той самой площади, посреди которой простирается лужа, именуемая «озером»[159], действующие лица постоянно обливаются потом от жары или от страха, действие повести озвучено постоянным лаем псов, подобных адским бестиям, а бурая свинья, возможно, явилась в повесть из евангельской притчи об изгнании бесов, которые вселились в свиней и вместе с ними низверглись в море (Лк. 8). Евангелие изображает одержимого бесами нагим. Жаркий украинский полдень оба Ивана любят коротать в «натуральном виде». Это может напомнить о теории «полуденного беса», которую Ориген и другие Отцы Церкви создали на основании псалма 90:6.

Одержимых и бесов множество: «имя им легион», гласит Библия (Мк. 5:9; Лк. 8:30). Демоны могут вселиться в каждого, но не каждый может быть спасен даже в том случае, если его зовут Иван (модифицированное др.-евр. имя Иоанн); хотя Иоанн, как известно, и был любимым учеником Христа. В конце концов «все Иваны», т. е. все люди, предстанут перед лицом последней инстанции, перед ревизией Страшного Суда. Его возглавит «настоящий ревизор», и именно его трибунал осуществит последнюю ревизию. Тогда придет конец всяким уверткам, всякой алчности и мошенничеству, всякому самозванству и лживым играм. Как писал в одном из своих писем Гоголь, сплетни и клевету приносит в мир сам черт, отец всякой лжи (XIV, 154). Но каждая сплетня должна держать ответ перед божественным трибуналом. Кто не противостоит злу и дал себя одурачить фальшивому ревизору, как персонажи одноименной комедии Гоголя, тот должен предстать перед лицом последней судной инстанции, суд которой направляет истинный ревизор, т. е. Бог. Тот, кто должен дать признательные показания *coram deo*[160], не может надеяться на апелляционный суд и, следовательно, на спасение.

В автокомментарии к комедии «Ревизор» Гоголь писал:

> ‹…› страшен тот ревизор, который ждет нас у двери гроба. ‹…› Ревизор этот наша проснувшаяся совесть ‹…›. Перед этим ревизором ничто не укроется ‹…›. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же, такое страшилище, что от ужаса подымется волос. Лучше ж сделать ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее (IV, 130 и след.).

В конце 1849 г. он развивает эти идеи в письме к А.О. Смирновой:

> Помните, что все на свете обман ‹…›. Трудно, трудно жить нам, забывающим всякую минуту, что будет наши действия ревизовать не сенатор, а тот, кого ничем не подкупишь ‹…› (XIV, 154).

---

[158] Хлестакова, главного героя комедии «Ревизор», Гоголь называет воплощением «ветреной светской совести, продажной, обманчивой совести» (IV, 131).

[159] Ср. мотивы «лужи», «чернильной лужи», озера, болота и «серой массы грязи» (II, 221, 239, 244, 251, 274–276).

[160] *Coram Deo* (*лат.* в присутствии Бога) – термин, использованный Мартином Лютером. – *Примеч. пер.*

Чем старше становился Гоголь, тем больше он верил в последний Страшный Суд, который ему представлялся уничтожающим все и карающим всех [161]. Лишь немногие станут избранными, все остальные – это *massa damnata, massa perditionis* (масса осужденных (погибающих) грешников), мертвый груз. Согласно Евангелию от Матфея, Гоголь боялся, что гнев Господа будет сильнее его милосердия: «Идите от Меня, прóклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его» (Мф. 25:41).

Слово «ревизор» с ударением на последнем слоге является в русском языке заимствованием. Выше я уже цитировал гоголевскую мáксиму: «Всех нас озирает свыше небесный полководец, и ни малейшее наше дело не ускользает от его взора» (см. примеч. 21). В основе семантического поля слова «взор, взирать» лежит корень «зор» (ср. слова «зоркий, зоркость, взор, прозорливость» и т. д.): фонетический ассонанс со словом «ревизор» совершенно очевиден. И между прочим, простодушный (или мнимо простодушный) повествователь приписывает Ивану Ивановичу «глаза чрезвычайно зоркие» (II, 239).

Это семантическое поле усиливает человеческий статус видимости, т. е. возможности быть увиденным. Последняя всевидящая инстанция, высший Ре-*визор*, видит все и всех. Тем больше должен каждый человек заботиться о своей собственной, истинной способности видеть, о прозорливости. Русский перевод Библии гласит: «праведники прозорливостью спасаются» (Притч. 11:9). Далеко не случайно в финале повести рассказчик встречает обоих Иванов в миргородской церкви. Топоним «Миргород» разлагается на составляющие «мир» и «город», т. е. название города можно понять или как «мирный город», или как «город-мир». Однако же этот «мирный город» ни в коей мере не является *civitas dei* (Божий град), он скорее похож на *civitas diaboli* (Город дьявола), в котором оба Ивана даже и в церкви не могут говорить ни о чем, кроме своего патологического сутяжничества.

VIII. Страсть или привычка?

Как уже было сказано, во всем, что касается обыденной жизни, Гоголь обладал острым анатомическим взглядом прирожденного психолога и проницательного аналитика. Только поэтому он смог увидеть банальность зла. Гоголя можно назвать истинным теоретиком «злой силы привычки». Так же, как судебная тяжба двух Иванов идет своим чередом, частное расследование Гоголя сосредоточено на заурядном человеке в процессе его привычной жизнедеятельности. «Привычка толстой кошкой сужает зрачки» – так начинается одно из стихотворений Дурса Грюнбайна[162].

Уже в повести «Старосветские помещики» рассказчик задается вопросом: что сильнее – страсть или привычка? Ответ однозначен: «…но в это время мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти бесчувственной привычки» (II, 36).

По Гоголю, страсти могут быть хорошими и дурными. Последние преобладают, поскольку они проявляются не как «широкая страсть», но как «ничтожная страстишка», не как вдохновительная буря восторга, но как тянущая к земле причуда[163]. От мелкой причуды до привычки – всего один шажок. По поводу кляуз двух тяжущихся Иванов рассказчик иронически замечает: «Такие сильные бури производят страсти!» (II, 274). Но когда же мнимая страсть успевает перейти в привычку?

---

[161] См. об этом: *Brandenburger E.* Gerichtskonzeptionen im Urchristentum und ihre Voraussetzungen. Eine Problemstudie // Studien zum Neuen Testament und seiner Umwelt. 1991. Nr. 16. S. 5–54.

[162] *Грюнбайн Д.* Узор Берлина / пер. А. Прокопьева. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2009/10/gr.html. В оригинале: «Gewohnheit, eine fette Katze, bremst den Schritt» (подстрочник: «Шаг тормозит привычка, кошка жирная»).

[163] Ср. обширное отступление о страстях в гл. XI поэмы «Мертвые души».

Как полагает Гоголь, именно в склонности к неодолимым привычкам гнездятся однообразие, бездействие, бесплодие и своего рода контролируемая скука, за которой присматривает сам черт. Нечистому хорошо известно, что именно скучающие субъекты особенно восприимчивы к его злым нашептываниям. Этим вторичным *circulus vitiosus*, порочным кругом, он пользуется, снова и снова запуская волчок дьявольской игры банального зла: сначала страсть, потом привычка. Черт – отличный режиссер комедии взрывов случайного восторга по поводу недостойных объектов и ловкий ведущий в игре выравнивания аффектов до уровня привычки в результате этих взрывов.

Человек, лишенный способности мыслить, пытается заполнить свое скучное существование банальными пошлостями, и Гоголь подчеркивает это сквозными лексическими мотивами «мелочи, пустяки», «новый, обновка, новость, новый случай», а также наречиями образа действий «неожиданно, необыкновенно»; говорение же его персонажей – это, как правило, акт распространения лжи и сплетни. И по мере того, как повседневная жизнь скудеет в своих смыслах и съеживается до все более ничтожных бессмыслиц,

> ‹…› все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в твоем мире! (VIII, 416).

«Скучно на этом свете, господа!» – гласит финальная фраза повести о склоке двух Иванов. Силок, сплетенный привычкой, скукой, банальностью, мнимыми страстями, пустым любопытством, пустословием (*verbositas*), равнодушием и угрюмостью (*tristitia*) – вот практически непобедимое царство дьявола-искусителя. Здесь обнаруживает себя полный набор признаков смертного греха уныния (*acedia*), «печали мирской», производящей смерть и не имеющей никакого отношения к спасительной «печали ради Бога» (ср.: 2Кор. 7:10). Гоголевский каталог стигматов уныния (*acedia*) предваряет собой страх денормализации в том дискурсе человеческого вырождения, который в последней трети XIX в. стал принципом литературного и философского миромоделирования. Ницше и Ханс Блуменберг утверждали, что одним из самых эффективных способов преодоления скуки является стремление испытывать страх[164].

IX. Смех и писательство как дьявольское наущение (монашеские правила)

Невзирая на постоянные сомнения в себе, Гоголь как писатель всегда стремился сыграть роль наставника России и даже всего человечества. Наряду с Пушкиным он очень рано был признан национальным поэтом. Он повторял снова и снова, что его литературные произведения важны для общества не в качестве изящной словесности, но в качестве психологических исследований и воспитательных трактатов[165]. Известно его высказывание о том, что он постарался «собрать все дурное», чтобы «за одним разом над ним посмеяться» (XIV, 34), разумеется, не сардонически-насмешливым или гомерически-злорадным хохотом, но сострадательно-серьезным «смехом сквозь слезы».

Однако же как раз в этом Гоголь чувствовал себя глубоко непонятым ни критикой, ни читателями. Он не мог согласиться ни с тем, что многие читатели видят только безобидный комизм в его мнимо-комических сюжетах, ни с тем, что другим его «собирание всего дурного» кажется неприкрытым доносом на Россию. Для него эти мнения были упрощением, игнори-

---

[164] О проблеме дегенерации см. одну из последних работ: *Nicolosi R.* Genealogisches Sterben. Zum wissenschaftlichen und literarischen Narrativ der Degeneration // Wiener Slawistischer Almanach. 2007. Nr. 60. S. 137–174, особ. 142 и след. О страсти к страху см.: *Blumenberg H.* Begriffe in Geschichten. Frankfurt/M., 1998. S. 114 и след.

[165] «Все мною написанное замечательно только в психологическом значении…» (VIII, 427).

рующим сущность его устремлений. Писательство и без того было для него мучением, бесконечно удаленным от самодостаточности вдохновения. Уже в 1833 г. он говорил, что процесс писания – это «ад-чувство» (X, 277)[166]. Но подлинная катастрофа разразилась, когда Гоголь уверовал в то, что писательство – это не только му́ка, но истинно дьявольское наущение, караемое адом. Прилежный читатель Библии, Гоголь заметил, что в текстах царя Соломона, в псалмах и других книгах Библии периодически повторяется один и тот же тезис: «От всякого труда есть прибыль, а от пустословия только ущерб» (Притч. 14:23); «Глупый наговорит много» (Еккл. 10:14); «Буква убивает, а дух животворит» (2Кор. 3:6); «Глупый в смехе возвышает голос свой, а муж благоразумный едва тихо улыбнется» (Сир. 21:23); «Сетование лучше смеха; потому что при печали лица сердце делается лучше» (Еккл. 7:3). Но действительно ли «отрет Бог всякую слезу с очей» (Откр. 7:17, 21:4) – это был для Гоголя мучительный вопрос.

У Гоголя замирало сердце, когда он впоследствии читал у Отцов Церкви или у Фомы Кемпийского о том, что человек, позволяющий себе увлечься поверхностным словесным шумом, блеском и пестротой голой риторики, бессодержательным очарованием образов, театральными дурачествами и иже с ними, льет воду на дьявольскую мельницу. Трактат Фомы Кемпийского «Imitatio Christi» («О подражании Христу») был одной из излюбленных книг Гоголя; он почерпнул из него множество мыслей, аргументов, предостережений, формулировок и образов[167]. Однако основательное историко-литературное и сравнительное исследование русских переводов «О подражании Христу», которые Гоголь мог знать, пока что отсутствует[168].

Кроме того, необходимо иметь в виду тот факт, что так называемые уставы монашеской жизни недвусмысленно запрещали смех. Уставы Василия Кесарийского (IV в.), «Regula Magistri» и устав Бенедикта Нурсийского (VI в.) заклеймили смех как противное христианству безумие и грешное наслаждение[169]. Основанием для этого запрета могут послужить соответствующие библейские тезисы: «О смехе сказал я: “глупость!”» (Еккл. 2:2); «Горе вам, смеющиеся ныне! ибо восплачете и возрыдаете» (Лк. 6:25). Легкомысленные шутки (*scurrilitates*), глупая болтовня и смех – вот то, чего следует избегать. Как пишет Фридеманн Рихерт, «земной смех ‹…› лишает человека спасения ‹…› Смех оскорбляет Бога и ведет к смерти»[170]. Соответственно, монашеские уставы предостерегают от легкомысленного отверзания уст, противопоставляя ему идеал уст немотствующих. Надлежит стремиться к молчанию, блюсти спиритуальную аскезу немотствования (*taciturnitas*), но ни в коем случае не предаваться пустословию и шутовству (*stultiloquium, iocularitas*)[171].

От постулата «немотствующих уст», как кажется, ведет прямой путь к знаменитой последней сцене гоголевской комедии «Ревизор», озаглавленной «Немая сцена». Болтавшие на протяжении пяти актов персонажи – сплетники и лжецы – представлены в ней в оцепенении, в которое их повергло явление настоящего ревизора, причем некоторые стоят на сцене «с разинутыми ртами» (IV, 95). «Чертово семя» дало всходы, и «беспримерная конфузия» справляет свой триумф (IV, 93–94).

Немая сцена «Ревизора» не единственна в творчестве Гоголя. Она отчасти предсказана уже и в сцене «примирения» двух Иванов, которая открывается картиной всеобщего окаменения и онемения[172]. В свою очередь, ей предшествует финал второй главы повести, описываю-

---

[166] См. также: *Thiergen P.* Imitation, Elaboration, Inspiration… S. 374.

[167] См. об этом: *Schreier H.* Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. München, 1977. См. также: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. XII. С. 249 и след.

[168] *Фома Кемпийский*. О подражании Иисусу Христу. М., 1780. Переизд.: 1829, 1844.

[169] См.: *Le Goff J.* Das Lachen im Mittelalter. Stuttgart, 2004. S. 45–68 (гл. «Lachen und Ordensregeln im Hochmittelalter»); *Richert F.* Kleine Geistesgeschichte des Lachens. Darmstadt, 2009. S. 81–92 (гл. «Das Lachverbot in den Mönchsregeln»).

[170] Ibid. S. 84, 87.

[171] Ibid. S. 85 и след. См. также: *Le Goff J.* Op. cit.

[172] Ср.: «Лица их ‹…› сделались как бы окаменелыми ‹…›, присутствующие ‹…› онемели ‹…›. Все стихло!» (II, 271).

щий невыразимую сцену ссоры, в которой снова фигурирует мотив «разинутого рта», принимающего форму большой буквы «О» (II, 237 и след.). Из болтливого рта Ивана Никифоровича излетает столь же гротескно-шутовское, сколь и губительное оскорбление «гусак». Как гласит «Regula Magistri»: «Смерть и жизнь во власти языка»[173]. Мотив «разинутого рта» заставляет вспомнить легенды о естественных отверстиях тела как о «дьявольских дырах»; эти легенды утверждают, что Бог, сотворяя человека из глины, создал его цельным; дьявол же в ответ на это тайно проделал отверстия в глиняных фигурах, чтобы через них иметь легкий доступ к человеческим душам.

X. Обманчивые чары фантасмагории

Когда Гоголь хотел визуализировать кульминационные эпизоды своих текстов, он обозначал их понятиями «зрелище», «картина», «лживый образ», «выставка» или «фантасмагория». Такие сцены он регулярно определяет как «необыкновенные» или «фантастические». Эти эпитеты можно понимать по-разному. Гоголь был сведущ в истории живописи, и вполне возможно предположить, что ему была знакома живописная традиция, представленная именами и полотнами Рогира ван дер Вейдена «Страшный Суд» (XV в.) или Альбрехта Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (1513)[174]. Удивительные параллели с поэтикой Гоголя можно обнаружить в произведении Фридриха Максимилиана Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (1791), где замаскированный дьявол, подобно Хлестакову, путешествует инкогнито и вовлекает Фауста в беспорядочный танец жизни. С 1780 г. Клингер находился на русской службе и печатался в России[175]. Здесь уместно будет вспомнить и роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры Сатаны».

Прежде всего, заслуживает внимание гоголевское словоупотребление: слово «фантасмагория» (III, 10) в его времена редко встречалось в русском языке. На заре Нового времени и особенно в эпоху барокко с ее жаждой зрелищ в Европе стали популярны представления с использованием новых аппаратов и устройств, которые посредством эффектных трюков стирали границы между реальностью и иллюзорностью и погружали зрителя в мир столь же зловещий, сколь и зачаровывающий. *Camera obscura, Laterna magica, Lucerna thaumaturga, Magia daemonica,* зеркальные отражения, живые картины и прочие технически-оптические артефакты создали тревожный мир обмана и веры в чудесное[176]. При этом взаимозависимость причины и действия оставалась скрытой от обманутых профанов.

Начиная с конца XVIII в. становятся весьма популярны так называемые фантасмагорические представления. В этих развлечениях образы дьявола и дьявольских призраков, демонстрируемые при помощи фоновой подсветки, играли значительную роль. Изображение дьявола буквально возникало на стене[177]. Подобного рода очковтирательные манипуляции с тенями и лживыми виде́ниями имели огромное влияние, прежде всего, на людей, подверженных предрассудкам, испытывающих страх перед нечистой силой и дьявольской «черной магией». Любопытно было бы выяснить, не видел ли подобных фантасмагорических спектаклей Гоголь, чей интерес к украинскому театру марионеток общеизвестен[178]. Возможно, в связи с этим достоин

---

[173] См.: *Richert F.* Kleine Geistesgeschichte des Lachens. S. 86. Ср. также сетования Гоголя по поводу того, что единственное необдуманно высказанное слово может иметь роковые последствия (XIV, 154).

[174] См.: *Theissing H.* Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn. Berlin, 1978. См. также: *Sprengel P.* Ritter, Tod und Teufel. Zur Karriere von Dürers Kupferstich in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts // Der Bildhunger der Literatur. FS für G.E. Grimm / Hg. D. Heimböckel, U. Werlein. Würzburg, 2005. S. 189–210; *Bialostocki J.* Dürer and His Critics. 1500–1971. Baden-Baden, 1976.

[175] См. комментарии в изд.: *Klinger F.M.* Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt. Stuttgart, 1986.

[176] *Hick U.* Geschichte der optischen Medien (Habilitationsschrift). München, 1999.

[177] Ibid. S. 82, 117.

[178] О традиции фантасмагорических представлений в Европе см.: Ibid. S. 146 и след. См. также: *Langer G.* Das Ende der

упоминания и мистический эпизод Елены Прекрасной в трагедии Гёте «Фауст» (ч. II, действ. 3)[179]. «Чудная игра» «роя духов» («Фауст», часть II «Рыцарский зал») как раз во вкусе того времени. Однако у Фомы Кемпийского Гоголь то и дело встречал предостережения против «злого блеска», «химерических образов» и «обманчивых чар», которыми дьявол смущает человеческое воображение, чтобы таким образом водворить беспорядок, упадок нравственности в обольщении лживой мишурой тщеславия и, наконец, вовлечь человека во грех и обречь его аду. Всем этим искушениям человек подвержен из-за того, что он «развлечен множеством забот, рассеян всяческою пытливостью, множеством сует опутан»[180]. Это зерно истории двух Иванов, опутанных дьявольскими узами, но в то же время и резюме сквозной темы, проходящей через всю жизнь Гоголя.

XI. Крах Гоголя

«Поэты много лгут», как заметили уже древние греки. Для Гоголя, ставшего христианским нравоучителем, черт был «отцом игры» и «отцом лжи», развращающим и портящим человека фикциями искусства слова и мощной властью театра над умом и сердцем. Грех словесного творчества ослепляет прекрасной внешностью, и воображение подпадает под власть дьявольской отравы. Гоголь погиб именно из-за этих представлений, усилившихся до степени наваждения к концу его жизни. Игра с иллюзией и поэтический вымысел словесного творчества не спасают, но ведут к погибели. Рано проявившая себя мечта Гоголя «сделать жизнь свою нужною для блага государства» (X, 111; письмо от октября 1827 г.!) рассыпалась в прах. Он уверовал в то, что ему не удалось выполнить свою миссию в этом мире и что он предал библейскую заповедь: «Каждый оставайся в том звании, в котором призван» (1Кор. 7:20).

Чтобы не угодить самому в адский огонь, Гоголь все чаще и чаще сжигал свои произведения. К концу жизни он предался неизбежной мании аскезы и умер от удвоенного голода – физического и литературного. Страх и ненависть все больше и больше способствовали тому, чтобы черту – этой, как говорил Гоголь, «длиннохвостой бестии» – слишком часто удавалось и в самом деле стать кукловодом, дергающим за ниточки марионеток земного театра (XIV, 154; письмо от декабря 1849 г.).

Онемение Гоголя как художника слова закономерно увенчивает многочисленные «немые сцены», с самого начала насквозь пронизывающие его творчество, этой финальной, совершенно личной, агональной стадией. И если Гоголь-писатель ранее заставлял своих персонажей замирать в немой неподвижности с разинутыми ртами в экстремальной ситуации нравственного разоблачения, то теперь он сам закончил свой жизненный путь в немой кататонии. Гегелевское утверждение, что «дьявол ‹…› оказывается ‹…› дурной, эстетически непригодной фигурой»[181], получило свое макабрическое подтверждение в судьбе русского писателя.

Расстроенное состояние писателя обрекло на неудачу и великий трехчастный план поэмы «Мертвые души», которая должна была представить ад, чистилище и рай русской жизни. Мечта Гоголя сделаться русским Данте завершилась катастрофой. Задуманная трилогия не вышла за рамки первой части, соответствующей дантовскому «Аду», и «новому человеку» – «живой душе» – не суждено было явиться в поэме Гоголя. Вместо дантовского спасения и *civitas dei* торжествует *civitas diaboli*, комедия «смешнее черта» по выражению самого писателя.

«alten Malerchronik»… S. 210.

[179] См.: *Bayerdörfer H.P.* Bildzauber um Helena. Anmerkungen zur Bühnengeschichte von Goethes Phantasmagorie // Der Bildhunger der Literatur. FS für G.E. Grimm. S. 125–137.

[180] *Фома Кемпийский.* О подражании Христу (гл. XLVIII. «О дне вечности и о бедствиях здешней жизни»). Одесса, 2007. С. 108.

[181] *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 230. См. также: *Heftrich U.* Gogol's Schuld und Sühne… S. 15.

Диагноз, поставленный себе самим Гоголем, гласит: проект спасения России и человечества «смехом сквозь слезы» потерпел крушение в трагическом отчаянии.

XII. Резюме: дьявольская сила привычки и «внутренняя Африка»

Гоголь – первый великий ниспровергатель иллюзий в истории русской классической литературы. Его тексты – это мощная провокация. В то время, когда официальная Россия выступила в качестве победителя Наполеона, выдвинула тройственный лозунг «Православие, самодержавие, народность» и мнила себя гарантом европейской стабильности, заклеймив Европу эпитетом «гнилой Запад», а себя представив новым носителем прогресса и культуры, тем более, что она к этому моменту уже обладала новыми, сопоставимыми с европейскими, литературным языком и процессом, – именно в этот момент Гоголь поставил «святой Руси» беспощадный диагноз человеческой слабости и, возможно, необоснованности сотериологических перспектив. Незыблемого основания (*fundamentum inconcussum*) для этих претензий не существует. Человек – это жертва дьявольских нашептываний и марионетка в лапах черта. «Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существенностью!» – восклицает Гоголь в повести «Невский проспект» (III, 30). К такому выводу приводит Гоголя его психоаналитический потенциал. В рассказе Эрнста Юнгера «Ураган» («Sturm») герой охарактеризован следующим образом: «Он любил Гоголя, Достоевского и Бальзака – писателей, которые выслеживали человеческую душу подобно охотнику, крадущемуся по следам загадочного зверя, и проникали в глубокие шахты этой души при неверном мерцании рудничного фонаря»[182]. Современник Жан Поля, Гоголь, как и он, знал, что мы ни в коем случае не должны игнорировать «… громаднейшее царство бессознательного, эту, поистине, внутреннюю Африку»[183].

Первым из русских писателей Гоголь концептуально предупреждает об опасности приверженности привычке, становясь в один ряд с Отцами Церкви и философами, подобными Канту и Фихте, которые рассматривали «жирную кошку» привычки («Consuetudo est altera natura», «Привычка – вторая натура»), как мину замедленного действия, заложенную под основания добродетели и свободы. Уже Платон считал, что добродетельным нужно быть не по привычке, а в результате философского размышления («Государство», кн. X, 619d). Павел Евдокимов утверждает: «Когда рассматриваешь привычное глазами Гойи, Босха, Брейгеля или Гоголя, под внешней пристойностью любого человека обнаруживаются кишащие монстры и стихийные существа»[184]. Петер Слотердайк диагностирует свойственную некоторым мыслителям способность распознавать «звериную ограниченность массы своими привычками»; привычно-зверское предрасположение принадлежит человеческой природе и ведет к плоскому, механизированному, бездушному существованию[185]. Ограниченное православное мышление с его сомнениями в правомерности тернарной структуры потустороннего мира, включающей чистилище наряду с адом и раем, обостряет эсхатологический страх до степени серьезной проблемы психического нездоровья[186].

Так, Гоголь возвещает человеку несчастнейшему (*homo miserrimus*) в лучшем случае смех сквозь слезы, но ни в коем случае не смех до слез. Именно перед лицом дьявольской угрозы

---

[182] «Er liebte Gogol, Dostojewski und Balzac, Dichter, die die menschliche Seele wie ein rätselhaftes Tier als Jäger beschlichen und beim Gloste der Grubenlichter in ferne Schächte drangen». *Jünger E.* Sturm. Olten, 1963. S. 78. (Пер. мой. – *Примеч. пер.*)

[183] О понятии «внутренней Африки» во времена Гоголя см.: *Von Matt P.* Rennen, stolpern, straucheln, stürzen. Eine Vorlesung über E.T.A. Hoffmanns Helden // Akzente. 2002. Nr. 49. S. 527–547, особ. 538 и след.

[184] *Evdokimov P.* Der Abstieg in die Hölle. Gogol und Dostojewski. Salzburg, 1965. S. 19.

[185] *Sloterdijk P.* Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik. Frankfurt/M., 2009. S. 253–275 (гл. «Von den Dämonen der Gewohnheit»).

[186] См. об этом: *Felmy K.C.* Die orthodoxe Theologie der Gegenwart. Eine Einführung. Darmstadt, 1990. S. 240 и след.

овеществления души и преданности привычке человек должен стремиться к самостоянию. Вряд ли Гоголь возразил бы Ханне Арендт, утверждающей, что нет ни коллективной вины, ни коллективной невиновности, зато есть безусловная коллективная ответственность[187]. Кто поддается дявольскому наущению и попадает в силки дьявольской неразберихи, *ludus inextricabilis*, тот примет самую суровую кару на Страшном Суде, где решение принадлежит «небесному полководцу», а не дьяволу-суфлеру с его земной комедией интриги. Так, Гоголь оказывается в тисках апоретической дилеммы: если восторжествует всемогущий Бог, то жизнь закончится карающим Страшным Судом, если же верх возьмет дьявол – человеку так и так обеспечено теплое место в аду. В своей попытке сконструировать модель мирового театра Гоголь не следует драматургии апокатастасиса: он создает катастрофический апокалипсический сценарий.

[187] См.: *Arendt H.* Eichmann in Jerusalem. S. 25.

К проблеме нигилизма в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»[188]

До сегодняшнего дня, вопреки историческим данным, во многих публикациях можно прочесть, что Тургенев не только распространил или же «провозгласил» понятие «нигилизм», но и «утвердил», даже «открыл» его. Согласно другим высказываниям, Тургенев первым в России ввел это слово в обращение.

Конечно, подобные утверждения можно возвести к словам самого писателя, который в статье «По поводу “Отцов и детей”» (1869) заявил, что он «выпустил» слово «нигилизм»[189]. Так, к примеру, Ина Фукс в своей в целом поучительной статье о проблеме нигилизма в «Бесах» Достоевского (1987) пишет: «Сначала это был Тургенев, который в романе “Отцы и дети”, появившемся в 1862 г., впервые употребил это слово, характеризуя героя романа Базарова как нигилиста»[190]. В.И. Кулешов заключил в 1971 г.: «Слова *нигилизм* и *нигилисты* очень многое характеризуют в образе Базарова. Эти термины ввел Тургенев, и во всех словарях он по справедливости считается их изобретателем»[191]. В «Лексиконе русской истории» 1985 г. значится: «Нигилисты – это термин, который был утвержден Иваном Тургеневым (1818–1883)»[192].

Заключения подобного рода наносят двойной вред: с одной стороны, они игнорируют результаты исследований, свидетельствующих об обратном (Алексеев, Чижевский, Козьмин, Батюто)[193], с другой – устраняют закономерный вопрос о том, не связано ли тургеневское понятие нигилизма с более старыми источниками.

А ведь даже беглый экскурс в область соответствующей лексики и тематики демонстрирует, что с конца XVIII в. прежде всего в немецкоязычных странах велась широкая дискуссия, которая базировалась на понятиях теологии, философии и эстетики и в которой кроме собственно термина «нигилизм» употреблялись такие его синонимы, как аннигиляция или нигильянизм[194]. Этими терминами характеризовались такие разные феномены как атеизм, матери-

---

[188] Пер. Г.А. Тиме.

[189] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Соч.: в 15 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1967. Т. XVI. С. 105: «Выпущенным мною словом “нигилист” воспользовались тогда многие». Там же, с. 97 о Базарове: «В этом замечательном человеке воплотилось – на мои глаза – то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма». Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием аббревиатурами: С. – сочинения, П. – письма и номеров тома и страницы в скобках.

[190] *Fuchs I.* Die Herausforderung des Nihilismus. Philosophische Analysen zu F.M. Dostojewskijs Werk «Die Dämonen». Slavistische Beiträge. München, 1987. Bd. 211. S. 32.

[191] *Кулешов В.И.* Об одной ситуации в жизни И.С. Тургенева как ближайшем стимуле создания образа Базарова // Проблемы теории и истории литературы. Сб. ст., посвященный памяти проф. А.Н. Соколова. М., 1971. С. 331.

[192] Lexikon der Geschichte Rußlands. Von den Anfängen bis zur Oktober-Revolution / Hg. H.J. Torke. München, 1985. S. 252.

[193] См. прежде всего: *Алексеев М.П.* К истории слова «нигилизм» // Сб. ст. в честь академика А.И. Соболевского. Л., 1928. С. 413–417; *Tschižewskij D.* Zur Vorgeschichte des Wortes «nigilizm» // ZfslPh. 1942. Bd. 18. S. 383–384; *Козьмин Б.П.* Два слова о слове нигилизм // Козьмин Б.П. Литература и история. Сб. ст. М., 1969. С. 225–237; *Козьмин Б.П.* Еще о слове нигилизм // Там же. С. 238–242; *Батюто А.И.* Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990. С. 138, 193 (приведенные выдержки частично дополняют более ранние исследования Батюто). См. также: *Данилевский Р.Ю.* «Нигилизм» (К истории слова после Тургенева) // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 150–156.

[194] См.: *Riedei M.* Nihilismus // Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland / Hg. O. Brunner et al. Bd. 4. Stuttgart, 1978. S. 371–411; Historisches Wörterbuch der Philosophie / Hg. J. Ritter, K. Gründer. Basel, 1984. Bd. 6. S. 806–836 (s.v. Nichts, Nichtseiendes); S. 846–854 (s.v. Nihilismus); *Kohlschmidt W.* Nihilismus der Romantik // Kohlschmidt W. Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern; München, 1955. S. 157–176. (Переиздание в: Romantikforschung seit 1945 / Hg. K. Peter. Königstein/Ts., 1980. S. 53–66); *Hof W.* Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zum Jungen Deutschland. Tübingen, 1970; Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche / Hg. D. Arendt. Köln, 1970; Der «poetische Nihilismus» in der Romantik / Hg. D. Arendt. Bde. I–II. Tübingen, 1972; Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeshichte… / Hg. D. Arendt. Darmstadt, 1974. (Wege der Forschung. Bd. CCCLX); Denken im Schatten des Nihilismus. FS für W. Weischedel / Hg. A. Schwan. Darmstadt, 1975; *Weier W.* Nihilismus. Geschichte, System, Kritik. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1980; Der Übermensch.

ализм или даже идеализм. Жан Поль в «Началах эстетики» (Vorschule der Ästhetik, 1804; 2-е изд. 1813) говорит даже о «поэтическом нигилизме» (1 отд., 1 прогр., § 2). Примечательно во всей этой предыстории, что термин везде имеет пейоративное значение.

Абсолютно верно заключение А.И. Батюто: «Итак, вопрос о конкретном подсказчике слова нигилизм Тургеневу неясен»[195]. Конкретный источник до сих пор не установлен, так как изучение концентрировалось почти исключительно на относительно скудных фактах внутрирусского бытования этого термина. Такая односторонняя ориентация – довольно рискованное дело при обращении к «европейцу Тургеневу», который считал себя «коренным, неисправимым западником», а Германию – своей «второй родиной» (С., 14, 100; 15, 101)[196]. В настоящем исследовании мы покажем, что тургеневское понятие «нигилизм» может быть связано не только с русской, но и с немецкой литературой. Возможные источники находим, прежде всего, в острых дискуссиях вокруг Людвига Бюхнера, чье наследие явно играет в романе «Отцы и дети» программную роль.

Людвиг Бюхнер, наряду с Карлом Фогтом и Якобом Молешоттом, принадлежал к наиболее ярким и ведущим представителям мощно распространявшегося материализма середины XIX в. Его главное сочинение «Сила и материя» появилось в 1855 г. во Франкфурте-на-Майне и в короткий срок выдержало множество переизданий, так что даже считалось «библией материализма»[197]. Среди авторов, наиболее усердно цитируемых Бюхнером, были Молешотт, Фогт, Либих и Вирхов.

Но если Фогт и Молешотт занимались в основном психологией, т. е. «учением о жизни» в ее связях с анатомией, химией и физикой[198], то Бюхнер довел свои рассуждения до резких выпадов против спекулятивной философии. Его позицию можно охарактеризовать как радикально материалистическую. Вступление к первому изданию «Силы и материи» автор сопроводил эпиграфом: «Now what I want, is facts» («Все, что мне теперь требуется, это факты»).

Действительно, в жизненном процессе Бюхнер видит только эмпирические «факты» и «механические законы», причем не определенные «идеей творения». Любой «супернатурализм и идеализм» должен быть полностью отклонен, бытие постигается только через «наблюдение», «позитивное знание» и «неопровержимые законы индукции». Эта закономерность, по категорическому утверждению Бюхнера, действительна повсюду и «для всех». В литературе «времена романтизма» безвозвратно миновали, и вера в сверхчувственные явления – «полная бессмыслица». Вечные идеи или абсолютные понятия не существуют, и истинные знания можно получить, только изучая химию и физику. Прославляемая романтиками любовь в основе своей не что иное, как чисто физиологический процесс. Особенное возмущение вызывало заключение Бюхнера о том, что человеческий дух является лишь «продуктом обмена веществ» и каждое живое существо, прежде всего, «химическая лаборатория», поэтому «душа человека и животного в *фундаментальном* смысле одно и то же»[199]. Разумеется, Бюхнер склонялся к спорному изречению Молешотта: «Без фосфора нет мысли»[200].

Eine Diskussion / Hg. E. Benz. Zürich, 1961; Westlicher und östlicher Nihilismus in christlicher Sicht / Hg. E. Benz. Stuttgart, S.a. (Evangelischer Schriftendienst. Heft 3); *Kraus W.* Nihilismus heute. Wien; Hamburg, 1983; *Weischedel W.* Der Gott der Philosophen. Grundlegung einer philosophischen Theologie im Zeitalter des Nihilismus. 2 Bd. in einem Band. Darmstadt, 1983 (zuerst 1971/72); *Новиков А.И.* Нигилизм и нигилисты. Опыт критической характеристики. Л., 1972; *Кузнецов Ф.Ф.* Нигилисты? Д.И. Писарев и журнал «Русское слово». 2-е изд. М., 1983.

[195] *Батюто А.И.* Творчество И.С. Тургенева… С. 194.

[196] Ср. также высказывания Тургенева в письмах: я – «европеус»; русские принадлежат к «европейской семье» – «genus Europaeum» (П., V, 67 и 73; в частности, письма к Герцену от ноября 1862 г.).

[197] Bücher die die Welt verändern / Hg. J. Carter, P.H. Muir. Darmstadt, 1969. S. 614 и след.

[198] См.: *Rothschuh K.E.* Geschichte der Physiologie. Berlin; Göttingen; Heidelberg, 1953, где приведены многочисленные факты из истории психологии. К вопросу о духовной истории см. также: *Ritter von Srbik H.* Geist und Geschichte vom deutschen Humanismus bis zur Gegenwart. Bd II. München; Salzburg, 1951, 2., unveränderte Aufl. 1964. S. 213 и след. (гл. «Naturalismus und Positivismus»).

[199] *Büchner L.* Kraft und Stoff. Empirisch-naturphilosophische Studien // Allgemeinverständlicher Darstellung, 5. Aufl. Frankfurt/

Венчает эти теории восторженная вера в познаваемость, закономерность и тем самым прогнозируемость всей человеческой жизни. Новые материалисты были убеждены в необходимости обладать истинными знаниями и шествовать во главе прогресса. Совершенно иначе, нежели Шопенгауэр и пессимистическая философия, проповедовали они оптимизм здешнего, земного мира. Якоб Молешотт писал в своей популярной в то время книге «Цикл жизни» («Kreislauf des Lebens»): «Со всеми ее несчастьями земля была и остается раем»[201].

Очевидно, что наступление материализма на идеалистическую философию вело к полному отстранению от метафизики и тем самым провоцировало сомнение в правомерности как этического, так и эмоционально-психологического измерения человека. Снижение жизненных процессов до причинно-механических и по существу физико-химических реакций навлекло на Бюхнера и его соратников упрек в вульгарном материализме. Почитаемый Тургеневым Шопенгауэр также излил свою иронию на Бюхнера и его приверженцев, насмехаясь над ними как над невежественными «гуляками-цирюльниками», которые вышли из «химических трактиров», и добавляя, что «чистая химия годится для аптекаря, но не для философа»[202].

Коротко обратимся к неоднозначному отклику, который нашли взгляды Бюхнера в России. Дискуссия начинается после 1855 г., во время реформенной эйфории и в ходе переориентации на позитивизм и естественные науки. Разность суждений издавна проводила разделительную черту между поколениями отцов и детей. По логике вещей, именно русские левые заинтересовались Бюхнером и рукоплескали ему. В особенности пропагандировали Бюхнера и вульгарный материализм сотрудники радикального журнала «Русское слово», в том числе пользовавшийся большим влиянием Писарев. Здесь они могли обратиться и к Людвигу Фейербаху, который в 1850 г. объявил в рецензии на труд Молешотта: естественные науки восторжествуют в конце концов над туманом христианства. Не случайно и Л.Н. Толстой в своей статье «Воспитание и образование» 1862 г. сетовал на то, что основное занятие русских студентов состоит в чтении «запрещенных» авторов – таких как Фейербах, Молешотт или Бюхнер[203]. П.Д. Боборыкин в бытность студентом в Дерпте тоже, как он позднее выразился, увлекся «немецким свободомыслием», прочел бюхнеровскую «Силу и материю», а также «Цикл жизни» Молешотта; вместе с В.И. Бакстом он перевел на русский язык работу нидерландского физиолога Франца Корнелиса Дондерса (1818–1889)[204].

Совершенно иной была реакция официозной и консервативной сторон. Когда в 1860 г. впервые появилась книга Бюхнера «Сила и материя» в русском переводе, она была тотчас же запрещена на том основании, что содержит «экстремистское материалистическое и социалистическое учение». Уже годом ранее авторитетный в России «Философский лексикон»

M., 1858. S. 156 и 206. (Курсив оригинала. – *П. Т.*) См. об этом подробно: *Thiergen P.* Nachwort // Turgenjew I. Väter und Söhne. Stuttgart: Recalm jun., 1989. Universal-bibliothek. Nr. 718. S. 296–299.

[200] *Büchner L.* Kraft und Stoff. S. 125. Ср. также высказывания в предисловии к 4-му немецкому изд. «Силы и материи». 9. Aufl. Leipzig, 1867. S. LIX и след.

[201] *Moleschott J.* Der Kreislauf des Lebens. Physiologische Antworten auf Liebig's Chemische Briefe. 2. Aufl. Mainz, 1855. S. 451. (Здесь и далее перевод цитат мой. В дальнейшем наиболее значительные по содержанию и объему цитаты из труднодоступных источников приводятся в немецком оригинале в соответствующих примечаниях. – *Примеч. пер.*)

[202] *Schopenhauer A.* Sämtliche Werke / Hg. W. Frhr. von Löhneysen. Bd. V. Darmstadt, 1968. S. 71. См. также антиматериалистические сочинения пропагандиста Шопенгауэра Юлиуса Фрауенштедта, например: *Frauenstädt J.* Der Materialismus. Seine Wahrheit und sein Irrthum. Eine Erwiderung auf Dr. Luis Buchner's «Kraft und Stoff». Leipzig, 1856. Тургенев познакомился с работами Фрауенштедта уже в 1840 г., ср.: П., XIII (2), 188, 453.

[203] Ср. немецкий текст, относящийся к сочинению Бюхнера (Op. cit. S. 49): Erziehung und Bildung // Tolstoj Leo N. Ausgewählte pädagogische Schriften. Besorgt von Theodor Rutt. Paderborn, 1960. S. 28–63. См. также сообщение в воспоминаниях Б.Н. Чичерина о том, что «произведения Фейербаха, Бюхнера, Молешотта и всевозможные социалистические издания» в оригинале или в переводах «ходили беспрепятственно из рук в руки» в русских университетах. Цит. по: Революционная ситуация в России в середине XIX века / под ред. акад. М.В. Нечкиной. М., 1978. С. 64.

[204] Ср.: *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: в 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 273; Т. 2. С. 106, 436. Перевод появился в 1860 г. в Петербурге под названием «Физиология человека» (см.: Т. 2. С. 553). По поводу Дондерса см.: *Rothschuh K.E.* Op. cit. S. 213 (а также в сноске 39 данной статьи).

издательства Глазунова в Петербурге охарактеризовал Бюхнера как «представителя новейшего материализма», чье творчество хотя и широко распространено, но вместе с тем «исключительно поверхностно» и ненаучно. Аналогичные высказывания можно было прочесть и в русских журналах либерального и правого лагеря, упрекавших Бюхнера в низведении человека до «безжизненного скелета»[205].

Таким образом, можно констатировать, что Людвиг Бюхнер еще задолго до появления «Отцов и детей» занимал прочное место в научных и политических спорах России и даже был их возбудителем. Он принадлежал к актуальной «жизненной реальности» Тургенева. Уже в 1857 г. критик Василий Боткин обратил его внимание на Бюхнера. В этот период Тургенев вел острые дискуссии с материалистическим учением Чернышевского, которое в 1855 г. было охарактеризовано им как «ложное, вредное», даже «мерзкое»[206]. И до конца жизни Тургенев остается верен неприятию радикального материализма. В 1860 г. он назвал физиолога Карла Фогта *expressis verbis* (внятно, недвусмысленно) «гнусным материалистом» (П., IV, 83).

Попытаемся же, исходя из Бюхнера, дать интерпретацию романа «Отцы и дети» с его центральным героем Базаровым. Я намереваюсь продемонстрировать, что под крушением Базарова Тургенев подразумевал наглядное опровержение вульгарного материализма и нигилизма. Начало действия романа «Отцы и дети» обозначено точно: 20 мая 1859 г., что указывает на его злободневность. Сам Базаров, по словам Тургенева, «действительно герой нашего времени» и «выраженье новейшей нашей современности» (П., IV; 302–303).

* * *

В десятой главе Базаров и Аркадий Кирсанов как представители современного поколения «детей» ведут следующий разговор об отце Аркадия, представляющем старое поколение:

> Третьего дня, я смотрю, он Пушкина читает, – продолжал между тем Базаров. – Растолкуй ему, пожалуйста, что это никуда не годится… И охота же быть романтиком в нынешнее время! Дай ему что-нибудь дельное почитать. – Что бы ему дать? – спросил Аркадий. – Да я думаю, Бюхнерово «Stoff und Kraft» на первый случай. – Я сам так думаю, – заметил одобрительно Аркадий, – «Stoff und Kraft» написано популярным языком… (С., VIII, 238–239)[207].

В тот же день Николай Петрович получает «пресловутую брошюру» Бюхнера, причем в немецком издании (С., VIII, 239)[208]. Он сразу же комментирует прочитанное: «Либо я глуп, либо это все – вздор. Должно быть, я глуп» (240). Дальнейшее действие романа выносит свой вердикт: это «вздор».

Когда Базаров дает совет поколению «отцов» читать вместо Пушкина Бюхнера, то выражает тем самым свое материалистическое мировоззрение. Подобно Бюхнеру, Базаров – студент-медик, чьи основные интересы отданы физике. Он называет себя «физиологом» и считает

---

[205] Ср.: Философский лексикон. 2-е изд. СПб., 1859. Т. 1. С. 429. А также дополнительные материалы в: *Thiergen P.* Nachwort. S. 298.

[206] *Тургенев И.С.* С., VIII, 614; П., II, 287 («мерзость и наглость неслыханная»); 293 («поганая мертвечина»); 296, 301.

[207] К проблеме варьирования заглавия «Сила и материя» и «Материя и сила» см.: *Thiergen P.* Nachwort. S. 258.

[208] Значение слова «пресловутый» явно претерпело некоторые изменения. В качестве немецкого эквивалента «Немецко-русский словарь» И.Я. Павловского дает лишь: *hochberühmt, rühmlich, bekannt* (в высшей степени известный, прославленный); современный «Русско-немецкий словарь», напротив, переводит это понятие как *berüchtigt* или же *sattsam bekannt* (Bielfeldt, Leping и др.). В тургеневское время в семантике понятия явно преобладали одобрительные оттенки. В одной из дискуссий Николай Жекулин (Калгари) обратил мое внимание на то, что «дети» действительно должны были иметь брошюру Бюхнера при себе, иначе они не смогли бы так быстро передать ее Николаю Петровичу Кирсанову. Судя по этому, «Сила и материя» была для Базарова поистине «карманной книгой».

предшествующих немецких натуралистов своими «учителями». Когда же его антагонист Павел Петрович Кирсанов пренебрежительно отзывается обо всех этих «химиках и материалистах», Базаров возражает изречением, которое стало знаменитым: «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» (С., VIII, 219). Базаров отрицает не только искусство и идеалистическую философию, но и вообще все «загадочное» и «романтическое», все индивидуальное и эмоциональное. В «таинственные отношения» любви он не верит, о женщинах отзывается пренебрежительно. Природа для него лишь «мастерская», и, как и полагается физиологам, скальпель и микроскоп становятся символами его деятельности. Он режет лягушек, так как считает, что в конечном счете человек «та же лягушка» (С., VIII, 212). Он пользуется индуктивным методом, который позволяет утверждать, что знания одного «человеческого экземпляра» достаточно для суждения обо всех людях.

Наконец, когда Базаров провозглашает, что полагается на факты, а не на авторитеты, то он повторяет общее место тогдашних материалистов. Карл Фогт писал во вступлении к своим «Физиологическим письмам»: «Авторитеты не имеют больше того веса, что прежде; факт приобретает значение не потому, что он открыт тем или иным исследователем, но потому, что действительно существует»[209]. С той же определенностью и Бюхнер высказывается о естественных науках, которым, слава Богу, чужды «любого рода веры в авторитеты» и которые, наконец, принуждают мысль подняться до действительности из «туманных и бесплодных религий спекулятивных мечтаний»[210].

Отсюда можно заключить следующее: если собрать разрозненные высказывания Базарова в одно теоретическое целое, то получится явный концентрат вульгарно-материалистического учения. Эти соответствия касаются не только отдельных мыслей и концепции в целом – их можно проследить вплоть до словесных формулировок. Базаровское понимание мира, как и его понимание Бюхнером, Фогтом и Молешоттом, причинно-механистично, утилитарно и чисто функционально.

Правда, мы тотчас должны сделать существенную оговорку. Этот вывод касается лишь первой половины романа – только до его середины можно рассматривать Базарова как крайне радикального вульгарного материалиста. Все до сих пор цитированные изречения и поучения Базарова взяты из первых 16 глав произведения. Вторая его половина, напротив, согласуется с авторским намерением поставить под сомнение и, наконец, отклонить материалистическое понимание мира.

Такая перемена является следствием встречи Базарова с Анной Одинцовой, вторжения страсти в жизнь героя. Власть эмоционального и случайного перечеркивает его надменную самоуверенность, которая отрицала все романтическое и загадочное и желала бы свести любовное переживание к простому физиологическому процессу. В конце концов Базаров приходит к мнению, что каждый человек все-таки «загадка», что и в нем, Базарове, прячется «романтик» (гл. 17). С типологической точки зрения можно заключить: в базаровской картине мира теория Бюхнера сменяется философией Шопенгауэра.

Во второй части романа Базаров, несмотря на свое крушение, обретает известное величие. Уже сама способность к пересмотру ошибочных суждений выделяет его. Это ни в коей мере не второй Бюхнер, но искатель правды, который из самоуверенного зачинщика споров

---

[209] *Vogt C.* Physiologische Briefe für Gebildete aller Stände. 2., vermehrte u. verbesserte Aufl. Gießen, 1854. S. II: «Die Autoritäten haben nicht mehr Gewicht wie früher; eine Thatsache gilt heut zu Tage nicht demnach, weil sie von diesem oder jenem Forscher ist aufgefunden worden, sondern darum weil sie wahr ist».

[210] *Büchner L.* Kraft und Stoff. 5. Aufl. S. X. (Из предисловия к 3-му изд. 1855 г.). В России проводниками «отрицания авторитетов» были среди прочих Чернышевский и Писарев. Ср.: *Шаталов С.Е.* Роман Тургенева «Отцы и дети» в литературно-общественном движении // Литературные произведения в движении эпох. М., 1979. С. 91. См. также: Тургенев. П., IV, 356.

и конфликтов превращается в злобного скептика и, наконец, в смертельной борьбе – почти в мученика.

И конечно же, не случайно Тургенев обращается в связи с этим к образу поверженного гиганта. Когда в главе 27 Анна Одинцова в последний раз посещает умирающего Базарова, он говорит о себе следующим образом:

> Вы посмотрите, что за безобразное зрелище: червяк полураздавленный, а еще топорщится. И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вся задача гиганта – как бы умереть прилично… (С., VIII, 396).

Подобно мифическому гиганту, Базаров сначала – борец против авторитетов и порядка и одновременно искатель знания, потом, в своей пошатнувшейся самоуверенности, – все-таки преступник, чья вина требует исправления и наказания.

В перспективе Базаров становится идолом для различных героев романа, что соответствует мифической стилизации его образа. Отец «обожествляет» его (гл. 21), другие молятся на него. В главе 19 Аркадий думает про себя над его словами: «Мы, стало быть, с тобой боги? то есть – ты бог, а олух уж не я ли?» (С., VIII, 304)[211]. Судьба Базарова – это история высокомерия, которое приходит к падению. То обстоятельство, что крах происходит в момент, когда надменная самоуверенность героя начинает колебаться, означает трагический перелом.

С образом поверженного гиганта связаны особые ассоциации. Материалисты из окружения Бюхнера стремились изобразить свою полемику со спекулятивными науками как борьбу, которая ведется настоящими гигантами. Сочинения Людвига Фейербаха выразительно превозносились в качестве «Геркулесова деяния», а Бюхнер восхвалял своих коллег Фогга и Молешотта как «героев науки»[212].

Противники материалистов не задержались с ответом. В 1855 г. критик и писатель Карл Гуцков заклеймил Бюхнера и его соратников ироническим определением «титанизм силы и материи», которое сразу же было подхвачено и пущено в оборот. Его распространению способствовал и сам Бюхнер, вступивший в предисловии к третьему изданию «Силы и материи» в подробную полемику с этой насмешливой формулировкой[213]. Годом позднее, в 1856 г., в Гисене появилась еще одна полемическая работа, направленная против Бюхнера, под названием «Новейшее обожествление материи». Ее автор, врач и натуралист Август Вебер, начал предисловие к своему труду следующими словами: «Мнимые успехи естественных наук служат некоторым новым писателям, “титанам силы и материи”, как их метко назвал Гуцков, основанием для провозглашения царства грубейшего материализма; перед их фанатичным неистовством беззащитно все идеальное в природе и человеческой жизни, даже сам Бог…»[214].

Вебер называет физиологов не иначе как «героями материи» или же «титанами силы и материи», чьи произведения – «уродливое порождение обезумевшего рассудка» – содержат чудовищные заблуждения[215].

---

[211] Диалог героев звучит следующим образом: «Эге, ге!.. – подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. – Мы, стало быть, с тобой боги? то есть ты бог, а олух уж не я ли? – Да, – повторил угрюмо Базаров, – ты еще глуп».

[212] *Moleschott J.* Der Kreislauf des Lebens. S. 373; *Büchner L.* Kraft und Stoff. 5. Aufl. S. XLIII. (Из предисловия к 4-му изд.).

[213] См.: Ibid. S. XVIII и след., LV и след.

[214] *Weber A.* Die neueste Vergötterung des Stoffs. Ein Blick in das Leben der Natur und des Geistes, für denkende Leser. Gießen, 1856. S. III: «Angebliche Fortschritte der Naturwissenschaft dienen einigen neueren Schriftstellern, den “Kraft-und Stoff-Titanen”, wie sie Gutzkow so treffend genannt hat, zum Vorwande, ein System des krassesten Materialismus zu verkündigen, vor dessen fanatischem Ungestüm aller ideale In-und Gehalt der Natur und des Menschenlebens, ja Gott selber nicht mehr Gnade findet». Август Вебер (1804–1857) был родом из Рейхельсхайма в Оденвальде, изучал в Гисене медицину и работал позднее в различных мелких гессенских городках физиотерапевтом. (За эти данные я приношу благодарность Гессенскому Государственному архиву в Дармштадте.)

[215] *Weber A.* Die neueste Vergötterung des Stoffs… S. VI, VIII.

Таким образом, когда Тургенев изображает своего Базарова поверженным гигантом, он обращается к метафорическим средствам, которые уже получили распространение в немецких дискуссиях. Так как Тургенев с 1856 г. часто бывал в Германии и демонстрировал повышенный интерес к спорам вокруг материализма, можно предположить, что он знал выражение «титаны силы и материи». Это тем более вероятно, что произведение Августа Вебера вскоре получило освещение в уже упомянутом «Философском лексиконе» издательства Глазунова[216]. Сам Бюхнер в предисловии к четвертому изданию «Силы и материи» (1856) разразился резкой тирадой против Вебера, чем невольно способствовал известности его сочинения[217].

Однако обратимся непосредственно к проблеме нигилизма. Его наиболее часто цитируемое определение в главе 5 «Отцов и детей» гласит:

> Нигилист – это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип (С., VIII, 216).

Подобное сомнение в принципах и авторитетах понималось русской критикой и как полный отказ от любой традиционной иерархии ценностей. Тем более что Базаров признает безусловное отрицание как разрушение и категорически отрицает созидательную работу нигилистов (гл. 10). На упрек Николая Петровича: нельзя только «отрицать», нужно и строить, – он возражает: «Это уже не наше дело… Сперва нужно место расчистить» (С., VIII, 243).

К 1860 г. понятие «нигилизм» в России уже вошло в частое употребление (Жуковский, Надеждин, Пушкин, Белинский, Катков, Берви и др.)[218]. Однако подробная история этого понятия и его рецепции отсутствует. В ней, наряду с названными авторами, особенную роль играл Добролюбов. Уже в 1858 г. в рецензии для «Современника» он не только пропагандирует эмпирические естественные науки вместо традиционных спекулятивных теорий, но и видит заслугу молодого поколения в том, чтобы не признавать «устаревших авторитетов» и вместо них читать таких авторов, как Фогт или Молешотт. По Добролюбову, это и есть новое достижение «скептиков», или же «нигилистов»[219].

Здесь следует вспомнить, что прежде всего выступления Добролюбова побудили Тургенева в 1860 г. к демонстративному разрыву с редакцией «Современника». Несмотря на попытки достичь какого-либо взаимопонимания, умеренный либерал Тургенев не мог согласиться с сугубо материалистической прогрессистской ориентацией Добролюбова и Чернышевского. Вскоре после этого разрыва в том же году Тургенев сделал первые наброски к роману «Отцы и дети».

Большой важностью для нашей темы обладает то обстоятельство, что Тургенев уже в самых первых черновых планах, относящихся к августу-октябрю 1860 г., с полной определенностью характеризует своего героя как натуралиста, а также «нигилиста» и «бесплоднейй-

---

[216] Философский лексикон. Т. 1. С. 439. В конце статьи «Bjuchner» (L. Büchner) указание «см. еще А. Вебер». Там же. С. 429: свидетельство того, что и такие публицисты, как Вебер, не остались в России без внимания. В связи с формулировкой «Kraft und Stoff» ср. также первоначальный эпиграф к «Отцам и детям» (об этом см.: *Thiergen P.* Nachwort. S. 249).

[217] Ср.: *Büchner L.* Kraft und Stoff. 9. Aufl. Leipzig, 1867. S. LXV и след.

[218] Особую ценность приобретает статья Н.И. Надеждина «Сонмище нигилистов» (1829), опубликованная им в «Вестнике Европы» в связи с резкими нападками на Пушкина и на русских байронистов («псевдоромантический деспотизм», «мрак ничто»). На этот текст ссылались потом среди прочих и Пушкин (его ответ был опубликован лишь в 1857 г. Ср.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1958. Т. VII. С. 151, 680), и Чернышевский (см.: *Батюто А.И.* Творчество И.С. Тургенева… С. 194).

[219] *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: в 9 т. М.; Л., 1962. Т. 2. С. 328. Добролюбов перенимает термин «нигилисты», вероятно, из рецензированной им брошюры В. Берви «Физиологическо-психологический сравнительный взгляд на начало и конец жизни» (Казань, 1858). В ней на с. 14 Берви пишет: «Позволяю себе думать, что эти нигилисты, будучи укушены собакой в ногу или порезавши себе палец, не примут боль, от этого происходящую, за призрак, а станут прибегать к вещественным средствам, чтобы избавиться от боли». Базаров заражается тифом, порезав себе палец. (Ср. его диалог с отцом в главе 27: «Нужно ‹…› ранку прижечь ‹…› Вот тут, на пальце ‹…› порезался». С. 8, 386.)

шего субъекта» без всякого энтузиазма и веры; кроме того, писатель в довершение указывает – одним из прототипов Базарова является Добролюбов[220]. Аркадий же, друг Базарова, назван лишь «прогрессистом», а Одинцова получает ярлык «émancipée», эмансипированной женщины. Не менее показательно и то, что уже в черновых набросках «дети» рекомендуют читать вместо произведений Пушкина «Силу и материю» Бюхнера![221] Таким образом, очевидно – Тургенев и в самом начале работы над романом имел намерение связать нигилизм с вульгарным материализмом и обозначить оба направления как ложные.

Здесь представляется возможность подкрепить нашу аргументацию. Собственно говоря, исследователи обычно не обращали внимания на бросающиеся в глаза соответствия между тургеневской критикой нигилизма и немецкими дебатами вокруг «Молодой Германии» предмартовского периода и позднее вокруг Людвига Бюхнера в особенности. Так, уже упомянутый Карл Гуцков опубликовал в 1853 г. повесть под названием «Нигилисты», герой которой описывается как получивший естественно-научное образование скептик и демонический «ироник», поставивший, как там говорится, «свое дело на ничто». Его подруга, героиня романа, приверженка Фейербаха и проповедница эмансипации, постепенно приходит к выводу, что отречение, чувство долга и любовь важнее, нежели «свободное самоопределение». В предпоследней главе она признается: «Теперь я знаю его прекрасно, – это чванство нигилизма!»[222]. Согласно авторской концепции, роман Гуцкова – это опровержение материалистического и нигилистического жизненного выбора. Как мы видим, уже за 10 лет до появления романа «Отцы и дети» и сам термин, и содержание понятия «нигилизм» стали предметом рефлексии в художественной литературе. Так как Тургенев еще с 1840-х годов неоднократно обращался к Гуцкову, можно предположить, что роман «Нигилисты» не остался ему неизвестным[223], хотя, насколько я знаю, русский писатель нигде не упоминает об этом произведении. (Подробное изучение вопроса о Тургеневе и Гуцкове предполагается в другом исследовании.)

И еще одно, вероятно, самое значительное обстоятельство: в полемических сочинениях, направленных против «Силы и материи» Бюхнера, буквально дословно повторяются упреки в нигилизме. Уже цитированный Вебер сводит все учение так называемых титанов силы и материи к «евангелию грубейшего материализма», который проистекает не только из «интеллектуального», но и из «религиозного и морального *нигилизма*»[224]. Уже в предисловии к своему сочинению Вебер говорит о «*нравственном нигилизме* некоторых незрелых умов»[225] и далее даже клеймит «нигилизм душевной силы». В противовес этому Вебер вступается за созидательную веру и «метафизический принцип» идеализма, к которому он причисляет бессознательное и страдание.

Упреки в нигилизме в адрес Фогта, Молешотта и Бюхнера находим также у других авторов 1850-х годов. Так, Вильгельм Шульц-Бодмер в 1856 г. насмехается над излюбленным у физиологов занятием – препарированием лягушек, обрушивается на «физиологических про-

---

[220] Ср. замечание Патрика Ваддингтона: *Waddington P.* Turgenev's sketches for Ottsy i deti (Fathers and Sons) // New Zealand Slavonic Journal. 1984. P. 66 и след. В связи с употребленной здесь характеристикой «бесплоднейший субъект» (p. 57) ср. также: *Тургенев И.С.* П., IV, 303 («пуст и бесплоден»).

[221] См.: *Waddington P.* Op. cit. P. 68, 71. Несмотря на многочисленные запросы, мне не удалось ознакомиться с хранящейся в Пушкинском доме в Петербурге рукописью «Отцов и детей». Текст ее уже потому чрезвычайно важен, что, по словам самого Тургенева, именно спор между Павлом Петровичем Кирсановым и Базаровым «совсем переделан и сокращен» (П., IV, 302).

[222] Gutzkows Werke. Auswahl in zwölf Teilen. V Teil. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart, s.a. S. 252. Тургенев знал имя Гуцкова с 1840-х годов. Ср.: П., I, 273, а также X, 120. Первое обращение к Гуцкову: *Dobert Eitel W.* Karl Gutzkow und seine Zeit. Bern; München, 1968.

[223] Это предполагает и Чижевский: *Tschižewskij D.* Zur Vorgeschichte des Wortes «nigilizm». S. 384.

[224] *Weber A.* Die neueste Vergötterung des Stoffs… S. 229 и след., 238, 240. (Курсив мой. – *П. Т.*)

[225] Ibid. S. XIII. (Курсив мой. – *П. Т.*)

роков современной лягушечьей морали» и на «нигилизм» вообще, констатируя: «Материализм и нигилизм ‹…› должны постоянно производить друг друга»[226].

Итак, когда Тургенев сочетает своего препарирующего лягушек и читающего Бюхнера героя с образом гиганта и понятием нигилизма, он переносит в Россию определенный образ мыслей, который уже сформировался в дискуссиях вокруг «Молодой Германии» и Людвига Бюхнера. Более чем очевидно, что такой образ мыслей был ему знаком. Сюда добавляются и аналогичные русские споры, также, вероятно, имеющие немецкие истоки. Таким образом, нам приходится проститься с представлением о том, что Тургенев первым упрекнул вульгарных материалистов в нигилизме! Новое в романе «Отцы и дети» в большей степени заключается в том, что материалисты сами называют себя «нигилистами» и воспринимают эту самохарактеристику как похвальное и почетное звание.

Идентификация или по крайней мере соотнесение вульгарного материализма и нигилизма после «Отцов и детей» стали на повестку дня русской критики. В апреле 1862 г. Герцен после первого прочтения романа тотчас же предположил, что тургеневское негативное изображение Базарова связано с Бюхнером и его «Силой и материей»[227]. В статье конца 1860-х годов «Еще раз Базаров», которая в значительной мере посвящена проблеме русского нигилизма, он, ссылаясь на определение Д.И. Писарева «базаровщина», говорит о «болезни нашего времени»[228]. Издатель «Русского вестника» М.Н. Катков видит в Базарове разрушительную силу «отрицания для отрицания», воспитанного материалистами типа Фогта, Молешотта или Бюхнера[229]. Славянофил Иван Аксаков с определенностью характеризует русский нигилизм как «бюхнеровщину»[230]. Позднее Достоевский в романе «Бесы» также связывает русских нигилистов с Бюхнером (ч. II, гл. 6, абз. 2; ч. III, гл. 1, абз. 4 и др.).

* * *

Коротко подведем итоги и свяжем их с некоторыми указаниями на предстоящие исследовательские задачи.

В романе Тургенева «Отцы и дети» следует видеть не только источник специфических споров о нигилизме после 1862 г., но и возвращение к определенным немецким дебатам 1840-х и, прежде всего, 1850-х годов. Отсюда вытекает и необходимость учитывать дискуссии, которые велись «Молодой Германией» вокруг проблемы поколений. Вместе с тем нужно учесть и

---

[226] *Schulz-Bodmer W.* Der Froschmäusekrieg zwischen den Pedanten des Glaubens und Unglaubens. Mit einer Zueignung an Professor Carl Vogt. Leipzig, 1856. S. 47 и след., 118 и след. Нечто подобное было известно и в России: ср. среди прочего пародийную поэму «Война мышей и лягушек» В.А. Жуковского, появившуюся в журнале «Европеец» за 1832 г. (*Жуковский В.А.* Сочинения: в 3 т. М., 1980. Т. III. С. 29, 557). Пародийный потенциал этого материала был известен Тургеневу.

[227] Ср.: *Герцен А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М., 1963. Т. XXVII. Кн. 1. С. 217; Т. XXX. Кн. 2. С. 883. Заключение Герцена конца 1860 г.: «Книги Бюхнера, Молешотта и Фохта читаются русскою молодежью с жадностью. Все эти писатели – ученики Фейербаха, первого мыслителя нашей эпохи…» Признаки скрытой полемики с Герценом в «Отцах и детях», насколько мне известно, слишком мало обращали на себя внимание исследователей. Сочинение Герцена «С того берега» (1850–1855) в обращении «К сыну моему Александру» содержит примечательное высказывание: «Мы не строим, мы ломаем» (VI, 7). В спорах тургеневских «отцов» и «детей» эти слова снова возникают как ключевые. Николай Петрович Кирсанов раздумчиво замечает: «Вы все отрицаете… вы все разрушаете… Да ведь надобно же и строить» (С. 8, 243), на что Аркадий отвечает: «Мы ломаем, потому что мы сила» (С. 246). По поводу лейтмотивного употребления слова «ломать» в «Отцах и детях» см.: *Thiergen P.* Nachwort. S. 301.

[228] *Герцен А.И.* Указ. соч. Т. XX. Кн. 1. С. 335. Ср.: *Писарев Д.И.* Сочинения: в 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 11. Повторяющиеся высказывания Писарева о Бюхнере см.: Т. 1. С. 283; Т. 2. С. 27; Т. 3. С. 34, 130 и др. О восприятии Писаревым Бюхнера ср.: *Плоткин Л.А.* Писарев и литературно-общественное движение шестидесятых годов. М.; Л., 1945. С. 218; *Плоткин Л.А.* О русской литературе. Л., 1986. С. 189.

[229] Ср., прежде всего, статью М.Н. Каткова «О нашем нигилизме. По поводу романа Тургенева» (1862). См. также: *Thiergen P.* Wilhelm Heinrich Riehl in Russland (1856–1886) // Studien zur russischen Publizistik und Geistesgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Giessen, 1978. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen. Bd. 11). S. 142 и след.

[230] Ibid. S. 162.

русские материалы, на что обратил внимание в своей последней книге А.И. Батюто[231]. К сложностям в разграничении рецепции и антиципации, конечно, следует подходить с осторожностью, однако они не должны устранять саму возможность новой постановки вопроса. Необходимо основательное изучение влияния вульгарных материалистов (и Дарвина) в России, где одинаково важны вопросы как эвидентной, так и латентной рецепции.

Кроме того, нужно принять во внимание, что тургеневское понятие нигилизма не является в первую очередь революционно-политическим, но обладает также познавательным философско-теоретическим импульсом[232]. Это отвечает стремлению Тургенева не быть политическим писателем, но тем не менее отражать «жизненную реальность своего времени». Не подлежит никакому сомнению, что Бюхнер и вульгарный материализм в 1850–1860-е годы как в Германии, так и в России оставили в этой реальности заметный отпечаток[233].

[231] *Батюто А.И.* Творчество И.С. Тургенева… Прежде всего, это взгляд на мнения Надеждина, Белинского, Чернышевского и Добролюбова.

[232] Сосредоточенность на политической «взрывной» силе русского понятия «нигилизм» хотя и широко распространена, однако явно недостаточна. Формулировки вроде «Нигилизм – явление с крайними революционными убеждениями и выводами» (*Краснов Г.В., Викторович В.А.* Нигилист на рубеже 60-х годов как социальный и литературный тип // Революционная ситуация в России в середине XIX века: деятели и историки. М., 1986. С. 33) слишком односторонне освещают замысел Тургенева.

[233] В том, что роман «Отцы и дети» подхватил актуальную «немецкую» тему, находим подтверждение высказыванию Томаса Манна: Тургенев «по своему духовному воспитанию был немец». Цит. по: *Wenzel G.* Ivan Sergeevic Turgenev in Aufzeichnungen Thomas Manns // Zeitschrift für Slawistik. 28. 1983. S. 889–914; цит.: S. 901.

Aliis in serviendo consumor («Светя другим, сгораю сам»): эмблематическая символика и образный язык в романе И.С. Тургенева «Рудин»[234]

Предлагаемая статья выросла из размышлений о признании Тургенева, сделанном в «Предисловии [к собранию романов в издании 1880 г.]» (1879): «В деле искусства вопрос: как? – важнее вопроса: что?»[235], на которое до сих пор исследователи не обращали серьезного внимания. Можно сказать, что значительные успехи в изучении художественной техники Тургенева достигнуты лишь в области представлений о самых очевидных и наиболее доступных восприятию уровнях поэтики его произведений: прежде всего это словоупотребление, поэтика сравнений и природоописаний, характерология и типология художественной образности. Более скрытые, но особенно насыщенные смыслами структуры, такие как внутренняя архитектоника или символический потенциал образного языка, часто оставались вне поля зрения литературоведов, хотя сам Тургенев подчеркивал их важность.

Представляется, что ответственность за это пренебрежение в основном несет априорная уверенность в принадлежности творчества Тургенева реалистическому методу. Как правило, в Тургеневе видят не только поэта действительности, но и мастера реалистического стиля. Конечно, существуют веские причины считать его глубоким знатоком и главным летописцем 1840–1860-х годов. Никто не отразил так, как он, основные проблемы русской духовной истории этой эпохи: темы крепостного права, лишнего человека, распадающихся дворянских гнезд, славянофильства, нигилизма, и в целом возрастающей напряженности отношений между государством и обществом (вплоть до угрозы революции) исчерпывающе представлены в его творчестве.

У его литературных героев часто есть исторические прототипы: от Станкевича до Белинского и Бакунина. Тем не менее отсюда никак не следует необходимость *eo ipso* (безусловно) считать реалистами ни Тургенева, ни его современников, определявших своим творчеством направление литературного процесса 1850–1880-х годов, игнорируя при этом возможность наличия иных стилевых элементов в их методе. В случае с Тургеневым некоторые высказывания в его письмах уже с первого взгляда должны внушать некоторые подозрения на сей счет. Приведу лишь два примера подобных высказываний.

В 1856 г. в письме к Василию Боткину он признается в своей приверженности тезису «Придать действительному поэтический образ»[236] (П., III, 46); в 1863 г. в письме к тому же

---

[234] Пер. К.А. Ефименко, О.Б. Лебедевой.

[235] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960–1968. Соч. Т. 12. С. 310. Далее тексты Тургенева приводятся по этому изданию с указанием аббревиатурами: С. – сочинения, П. – письма и номеров тома и страницы в скобках.Возможно, этой формулой Тургенев обязан трагедии Гёте «Фауст». Во второй части трагедии (действие II, сцена «Лаборатория в средневековом стиле») Гомункул дает следующую рекомендацию Вагнеру: «Обдумай “что”, реши задачу эту; // Вопросу “как” вниманья посвяти // Побольше…» (*Гёте И.В.* Фауст / пер. Н.А. Холодковского. СПб.: Азбука, 2000. С. 312). Ср. в оригинале: «Das was bedenke, mehr bedenke wie» («Обдумай, *что*, но *как* обдумай лучше»). В русском переводе статьи Р. Штайнера «Гёте как отец новой эстетики. По поводу второго издания» переводчик И.И. Маханьков цитирует этот стих в еще более близком переводе, возможно, его собственном: «Обдумай “что?”, но пуще думай “как?”» (Methodische Grundlagen der Antroposophie. Nr. 30. Методические основы антропософии (1884–1901). Сб. ст. по философии, естествознанию, эстетике и психологии). [Электронный ресурс]. URL: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book& Id=030&Bid=1. – *Примеч. пер.*

[236] Этот тезис Тургенев почерпнул из книги немецкого литературного критика, друга Гёте, Иоганна Генриха Мерка (1741–1791), личностью и трудами которого русский писатель увлекался начиная с 1845 г. В 1852 г. Тургенев хотел написать для «Современника» статью о Мерке (см. письмо к Н.А. Некрасову и И.И. Панаеву от 18 и 23 ноября – 30 ноября и 5 декабря 1852 г.). В письме В.П. Боткину из Парижа от 25 ноября (7 декабря) 1856 г. он приводит соответствующую цитату: «Я упомянул о Мерке. Я теперь много занимаюсь им и намерен познакомить с ним русскую публику. Это был величайший критик, которого можно сравнить разве с одним Лессингом. – Те, которые знают о нем (а таких очень мало) – думают, что Гёте с него списал Мефистофеля – и только. Отчасти это справедливо – и быть оригиналом такого типа уже очень почетно, – но в Мерке

адресату находим лаконичное заявление: «Но один реализм губителен – правда, как ни сильна, не художество» (П., V, 159; ср. также письмо к Анненкову: П., XI, 53). Итак, возникает вопрос: в чем заключается сущность искусства для Тургенева, самодостаточен ли художественно-стилистический субстрат или он есть только дополнение к реализму. В любом случае, проблема реализма как элементарного отражения реальности или ее фотографического воспроизведения не является дискуссионной. Для ответа на этот вопрос обратимся к суждениям литературной критики XIX в.

Современные Тургеневу литературные критики, даже при том, что они не пользовались единой терминологией, хорошо чувствовали нежелание писателя изображать реальность в ее чистом жизнеподобном облике. Анненков и Боткин постоянно указывали на многозначность тургеневской детали, Салтыков-Щедрин восторгался его «прозрачными образами»[237], Михайловский говорил об «акварельной манере» Тургенева и был убежден, что искусство Тургенева не может быть исчерпано «словом реализм»[238]. Мережковский, наконец, писал, что существует «другой» Тургенев – импрессионист, о котором «критики-реалисты» и приверженцы натурализма не имеют никакого понятия[239]. Последние произведения Тургенева он недвусмысленно считал символистскими[240]. Примечательно, что эти суждения, кроме отзыва Щедрина, отсутствуют в антологии 1953 г. «Тургенев в русской критике»[241].

Тургеневская декларативно оформленная отстраненность от «голого реализма» и более или менее внятные высказывания некоторых его современников по поводу свойственной ему символико-импрессионистической манеры письма тоже не привлекали специального внимания литературоведов. Особняком стоит глава «Тургенев и символизм» в книге Сергея Родзевича 1918 г.[242], и только в 1973 г. Марина Ледковски стала упорно напоминать о существовании «другого Тургенева»[243]. Тем не менее оба исследователя, и Родзевич, и Ледковски, хорошо различая традиции романтизма и предчувствие символизма в тургеневском пристрастии ко всему загадочному и иррациональному, ограничиваются обращением к проблемно-тематическому уровню поэтики. Напротив, символический характер *образного языка* не становится объектом анализа, и, более того, романы Тургенева, особенно его ранние романы, остаются на периферии внимания тургеневедов.

Такой позиции нет оправдания. Отказ от анализа образного языка должен опираться на представление о том, что символизм может обойтись без символов – следовательно, он обессмысливает утверждаемый тезис о предвестиях символизма в творчестве Тургенева. В то же время нельзя не заметить, что именно с 1852 по 1856 г. Тургенев совершенно сознательно искал «новую манеру» – новый стиль, в котором он мог бы выйти из рамок эскизно-очерковой

было более чем одно ироническое отрицание. Я достал, наконец, его «Избранные сочинения». Это небольшая книга в 350 стр. (с его биографией) – и нашел в ней множество превосходных вещей. Может ли, например, что-нибудь быть лучше следующего изречения: «Dein Bestreben, – сказал он однажды Гёте, – deine unablenkbare Richtung ist: dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die Andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen – und das gibt nichts wie dummes Zeug» («Твое стремление, твое неуклонное направление состоит в том, чтобы придать действительному поэтический образ; другие же пытаются превратить так называемое поэтическое, воображаемое в действительное, но из этого ничего, кроме глупости, не получается»). *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1987. Т. 3. С. 153. Речь идет об изд.: Johann Heinrich Merck's Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal / Hg. A. Stahr. Oldenburg, 1840; это же высказывание Мерка приведено в предисловии к изд.: Briefe an J.H. Merck, von Goethe, Herder, Wieland und andern bedeutenden Zeitgenossen. Mit Merck's biographischer Skizze herausgegeben von Dr. K. Wagner. Darmstadt, 1835. S. XVI. – *Примеч. пер.*

[237] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: в 20 т. М., 1975. Т. 18. С. 212.

[238] *Михайловский Н.К.* Сочинения: в 6 т. СПб., 1897. Т. 5. Стб. 810, 823.

[239] *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: в 24 т. М., 1914. Т. 18. С. 219, 229, 257.

[240] Там же. С. 253.

[241] Ср. изд.: О Тургеневе. Русская и иностранная критика. М., 1918, в котором, напротив, представлены отзывы Михайловского и Мережковского.

[242] *Родзевич С.И.* Тургенев. К 100-летию со дня рождения. 1818–1918. Киев, 1918. С. 115–138.

[243] The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism. Colloquium slavicum. Bd. 2. Würzburg, 1973.

традиции «Записок охотника» и подняться над ней. В письме к Анненкову от ноября 1852 г. он писал: «Надобно пойти другой дорогой – надобно найти ее – и раскланяться навсегда с старой манерой» (П., II, 77). Здесь очень уместно вспомнить о том, что как раз в эти годы (1852–1856) Тургенев интенсивно занимался русской лирикой: отредактировал и издал сборники стихотворений Тютчева, Баратынского и Фета. Особо следует отметить, что именно благодаря размышлениям о лирике Тютчева он увидел задачу поэта в том, чтобы выразить мысль не умозрительно-риторически, а в едином комплексе художественных образов. Мысль и чувство должны воплощаться «единым образом» (С., V, 426)[244]. Как будет показано ниже, именно это убеждение стимулировало тургеневские поиски «новой манеры» прозаического письма.

Первой кульминацией «новой манеры» стал небольшой роман «Рудин». Уже в самом начале романа Тургенев весьма многозначительно охарактеризовал особенности речи своего титульного героя: «Образы сменялись образами; сравнения, то неожиданно смелые, то поразительно верные, возникали за сравнениями» (С., VI, 269; ср. также: 290; 358). Исходя из этой характеристики, определяется первоочередная задача предлагаемой статьи: репрезентативное выявление символико-эмблематических и образно-символических комплексов в романе «Рудин» и анализ их смыслопорождающего потенциала с параллельным привлечением материала литературно-теоретических высказываний Тургенева о функциях образного языка и о стилистике реалистического нарратива.

Уже в первой главе романа мы видим проходной на первый взгляд диалог, который на деле чреват дальнейшим развертыванием заключенных в нем потенциальных смыслов: Александра Липина упрекает своего поклонника Михайлу Лежнева в том, что он делает ей комплименты с «вялой и холодной миной». Лежнев возражает на это:

> С холодной миной… Вам все огня нужно; а огонь никуда не годится. Вспыхнет, надымит и погаснет.
>
> – И согреет, – подхватила Александра Павловна.
>
> – Да… и обожжет.
>
> – Ну, что ж, что обожжет! И это не беда. Все же лучше, чем…
>
> – А вот я посмотрю, то ли вы заговорите, когда хоть раз хорошенько обожжетесь, – перебил ее с досадой Михайло Михайлыч и хлопнул вожжой по лошади. – Прощайте! (С., VI, 240).

В этом диалоге сливаются воедино прямой и переносный смыслы. Образ огня в своем денотате предполагает возможность его реального появления, однако в своем метафорическом значении он может быть и покрывающим образом некой иной, нематериальной субстанции. Тем не менее скрытую в нем возможность ассоциативной отсылки читатель распознает не сразу, но лишь в поступательном движении действия по мере того, как Тургенев постепенно уточняет характеристику Рудина. Так происходит каждый раз, когда в повествовании возникает мотив огня применительно к психологической характеристике персонажа. В главе 6 Лежнев говорит о Рудине, что он «холоден, как лед». Липина негодующе возражает: «Он, эта пламенная душа, холоден!». И Лежнев утверждает снова: «Да, холоден, как лед, и знает это и прикидывается пламенным» (С., VI, 293).

Вскоре после этого Лежнев добавляет: «Рудин казался полным огня, смелости, жизни, а в душе был холоден…» (С., VI, 297). И завершается развитие этого образа в заключительной главе и в эпилоге романа, где развенчанный герой, потерпевший крушение Рудин идет навстречу своему концу. Лежнев, играющий в романе роль героя-резонера, подводит итог: несмотря на то, что Рудин от природы был, так сказать, бескровен и лишен созидательной энергии, он тем не менее мог бы оживить, согреть и подготовить к действию окружающий его

[244] Статья «Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева» впервые была напечатана в журнале «Современник» (1854. № 4. Апрель).

мир своим неиссякаемым энтузиазмом. Своей речью он мог бы воодушевить молодежь и тем самым принести пользу: «Доброе слово – тоже дело» (С., VI, 348, 365). На это Рудин возражает ему:

> Ты всегда был строг ко мне, ‹…› но не до строгости теперь, когда уже все кончено, и масла в лампаде нет, и сама лампада разбита, и вот-вот сейчас докурится фитиль… Смерть, брат, должна примирить наконец… (С., VI, 365).

Только здесь, в самом финале романа, сквозной образ огня обнаруживается как таковой и обретает свое завершение. Догорающая лампада – это сам Рудин; очевидно, что начальный образ воспламеняющегося, согревающего или сжигающего и скоро гаснущего огня обладает коннотативным смыслом и скрыто предваряет исход действия; в едином художественном образе сливаются реальность и творческое воображение.

Особенно важно отметить, что образ огня и гаснущей лампады в романе «Рудин» можно уверенно соотнести с определенной традицией изобразительного искусства, а именно с традицией символики и эмблематики. В антологиях эмблем всегда содержатся изображения горящих поленьев, зажженных свечей или ламп со следующими типичными девизами: «Dum nutrio consumor» («Питая, расточаюсь»); «Aliorum absumor in usus» («Истощаюсь к пользе других»); «Aliis in serviendo consumor» («Служа другим, расточаю себя»; канонический русский вариант перевода, в котором акцентирована тема огня, звучит так: «Светя другим, сгораю сам»)[245]. Общий смысл подписей к подобным эмблематическим изображениям может быть сформулирован так: «Я, бедное дерево, пожираю себя, питая пламя. Мой долг – самоистребление, лучшей участи не желаю»[246].

Соотношение и даже прямую связь между упомянутыми эмблемами и лейтмотивным образом огня в романе Тургенева можно дополнительно подкрепить тем, что символы горящих свечей или лампад в антологиях эмблем собраны в разделах, озаглавленных «Самопожертвование». Это слово – одно из ключевых понятий в тургеневском романе. В разговорах между Рудиным и Натальей понятия «самопожертвование» – и, как его антитеза, «самолюбие» и «себялюбие» – являются важнейшими словесно-образными концентратами содержания этих разговоров. Образ Рудина как оратора, истощившего свои силы в слове без действия, не может быть интерпретирован без учета его соотношения с символическим образом самоистребительного огня[247].

Подобно горящей лампаде, Рудин дарит свет и энергию, он может пробуждать в других сознание и жажду действия, но в этом горении кроется перспектива бесполезного расточения сил для него самого и опасность поджога, т. е. подстрекательной риторики, для других; кроме того, он обречен на самоистребление подобно сгорающей дотла свече[248]. В этой особенности поэтики романа психологическая характеристика персонажа, тема романа и лейтмотивный символический образ сливаются в неразделимом единстве.

Письма и произведения Тургенева начиная с 1840-х годов убеждают нас в том, что он действительно знал антологии эмблем. Ранее на это уже обращалось внимание исследовате-

---

[245] См.: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts / Hg. A. Henkel, A. Schöne. Stuttgart, 1967. Sp. 187, 1363.

[246] Ibid. Sp. 188. Ср. в немецком оригинале: «Ich armes Holz verzehre mich, indem ich die Flamme nähre. Mein Dienst ist mein Verderben, mir nützt das Wohlgetane nicht».

[247] Ср. также эпизод смерти Базарова, в котором он сравнивает себя с потухающей лампадой (С., VIII, 396).

[248] Ср. гоголевскую характеристику Белинского в одном из черновых вариантов его ответа на знаменитое зальцбруннское «Письмо Н.В. Гоголю» от 15 июля 1847 г.: «Зачем вам с вашей пылкою душою вдаваться в этот омут политический, в эти мутные события соврем<енности>, среди которой и твердая осмотрительная многосторонн<ость> теряется? Как же с вашим односторонним, пылким, как порох, умом, уже вспыхивающим прежде, чем еще успели узнать, что истина, как вам не потеряться? Вы сгорите, как свечка, и других сожжете». *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. XIII. С. 435.

лей – впрочем, без далеко идущих последствий[249]. Известно, что в библиотеке Тургенева был сборник «Symbola et Emblemata» («Символы и эмблемы»), составленный Яном Тесингом и Ильей Копиевским по указу российского царя Петра I на основе западноевропейских книг аналогичного содержания и напечатанный в 1705 г. в Амстердаме; в конце XVIII – начале XIX столетия он дважды переиздавался в обработке Н. Максимович-Амбодика [250]. В нем содержалось более 800 гравированных рисунков эмблем с пояснительными подписями. Фолиант произвел на Тургенева-ребенка большое впечатление. При случае, в шутку, Тургенев и сам рисовал эмблемы: например, создавая эмблему скуки и бегущего времени («Tempus fugit»), он изобразил каплю воды, падающую в бочку (П., I, 200). Позже сборник «Символы и эмблемы» всплывет в романе «Дворянское гнездо», где эта «толстая книга, таинственная книга» поразит воображение маленького Феди Лаврецкого (гл. XI).

Обратимся к другому случаю возникновения эмблематической символики в романе. После того как отношения Рудина с Натальей потерпели крах из-за его слабоволия, он пишет ей прощальное письмо, исполненное горького самоанализа; среди прочего он замечает в этом письме:

> Мне природа дала много ‹…›. Да, природа мне много дала; но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собою никакого благородного следа. Все мое богатство пропадет даром: я не увижу плодов от семян своих. Мне недостает… я сам не могу сказать, чего именно недостает мне… ‹…›. Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду (С., VI, 337).

Этот пассаж отсылает к одному из предшествующих диалогов между Рудиным и Натальей, происходящему вслед за тем, как Тургенев описал восторг Натальи, пробужденный в ней речью Рудина, и по контрасту – недостаток энергии у Рудина. Диалог гласит:

> «Посмотрите, – начал Рудин и указал ей рукой в окно, – видите вы эту яблоню: она сломилась от тяжести и множества своих собственных плодов. Верная эмблема гения…» – «Она сломилась оттого, что у ней не было подпоры», – возразила Наталья. – «Я вас понимаю, Наталья Алексеевна; но человеку не так легко сыскать ее, эту подпору» (С., VI, 290).

Прямое указание Тургенева на эмблематическую основу образа не случайно[251]. В антологиях символов приводятся многочисленные варианты эмблемы «Плодородное дерево», в том числе и дерево, ветви которого ломаются под тяжестью переполняющих их плодов. В пояснительных надписях к этим эмблемам находим следующие формулы: «Timenda nimia foecunditas» («Чрезмерное плодородие вредно») или «Nimio iacet obruta fructu» («Вот оно покоится, погребенное под избытком плодов») или же просто «Me copia perdit» («Меня губит избыток»)[252].

Мотив опоры тоже символичен. В антологиях эмблем часто встречаются рисунки, изображающие деревья, перегруженные ветви которых нуждаются в опоре. Их девиз гласит: «Fulcris stabilita manebit» («С опорой оно будет стоять прочнее»). Эти рисунки сопровождаются эпиграммой: «Это хрупкое дерево всюду увешено плодами, и его плодородие превышает его силу.

---

[249] См.: *Tschižewskij D.* Emblematische Literatur bei den Slaven // Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Literaturen 201. 1965. S. 175 и след. См. также: П., I, 536; С., VII, 506 и след.

[250] В 1811 г. «Символы и эмблемы» были переизданы в третий раз под названием: Избранные емблемы и символы на российском, латинском, французском, немецком и английском языках объясненные, прежде в Амстердаме, а потом во граде Св. Петра 1788 года, с приумножением изданные Статским Советником Н.А. Максимовичем-Амбодиком. СПб., 1811.

[251] Эту отсылку к культуре эмблематики отмечает также Д. Чижевский. См.: *Tschižewskij D.* Op. cit. S. 176. Anm. 8.

[252] Ср.: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst. Sp. 170 и след.

Если груз слишком велик, оно несомненно сломается, не будучи быстро снабжено достаточно прочной опорой…»[253].

Связь между образом, характеристикой персонажей и темой романа очевидна вновь. Рудина можно сравнить с отягощенным плодами деревом, которое нуждается в опоре. Наталья готова была бы стать этой опорой, но поскольку Рудин не способен по достоинству оценить ее любовь, он теряет ее и ломается подобно дереву, плоды которого для него непосильны. Этот эффект был подготовлен Тургеневым уже в начале романа, где Рудин произносит следующие слова: «Себялюбивый человек засыхает словно одинокое, бесплодное дерево…» (С., VI, 267). Так же как эмблематический символ огня, образ дерева становится одновременно и символом, и психологической характеристикой героя[254]. Реконструкция его контекстуальных связей – это ключ к пониманию героев романа: Тургенев систематически настраивает читателя на восприятие поэтики его художественных образов и их значения для понимания его проблематики.

Взаимосвязь эмблематических образов огня и отягощенного плодами дерева с темами самопожертвования и избытка, лишенного опоры, должна учитываться в традиционной интерпретации образа Рудина как «лишнего человека». Символические образы самоистребительного огня и обремененной плодами яблони обладают апологетической суггестивной силой. Устами Лежнева, говорящего Рудину: «Доброе слово – тоже дело», Тургенев привлекает к оправданию своего героя известное утверждение поэтов предшествующего поколения, резюмированное Пушкиным и Гоголем в афористической форме: «Слова поэта суть уже его дела»[255], а также высказанное Генрихом Гейне в «Романтической школе»: «Дело есть дитя слова»[256]. Упрек Натальи Рудину: «От слова до дела еще далеко» (С., VI, 324) не может рассматриваться как единственная характеристика Рудина и окончательный приговор, произнесенный над «лишним человеком».

Кроме вышеописанных эмблематико-символических образных комплексов и наряду с природоописаниями, важная роль в которых принадлежит садовым ландшафтам и символическим мотивам птиц, столь же значительным ассоциативным эмблематическим потенциалом обладают мотивы дороги и окна.

Прежде всего бросается в глаза, что Тургенев постоянно называет Рудина «путешествующим принцем», «бесприютным скитальцем» или «Вечным Жидом». Эти сравнения как будто просто подчеркивают обособленность и нестабильность Рудина. Однако на своем втором плане эти образные характеристики содержат мотив дороги и, следовательно, оказываются чреваты символикой жизненного пути, которая разворачивается в образном строе описания последней, решающей встречи между Рудиным и Натальей возле мрачного пруда. В то время как Наталья целеустремленно спешит через открытое поле навстречу объяснению, Рудин после разрыва с ней покидает место действия медленно и нерешительно, по «узкой, едва проторенной дорожке», с которой он потом сворачивает в сторону (С., VI, 320)[257]. Бездорожье широкого поля, через которое стремится Наталья, символизирует ее решимость, готовность рискнуть, вырваться на свободу и начать новую жизнь – те качества, которых нет в Рудине, не могущем предложить ей ничего равноценного. Его бытие, стиснутое постоянной рефлексией и страхом перед совершением поступка, так же узко и коротко, как уклоняющаяся в сторону обходная

[253] Ibid. Sp. 172.

[254] Соотнесенный с Рудиным образ старого дуба с молодыми побегами (С., VI, 292, 305, 308, 320) тоже имеет эмблематический генезис.

[255] *Гоголь Н.В.* Указ. соч. Т. VIII. С. 229.

[256] *Гейне Г.* Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 6. С. 178.

[257] Ср.: «Узкая, едва проторенная дорожка вилась в стороне» (С., VI, 320); «Он ходил по плотине, а Наталья спешила к нему прямо через поле ‹…›» (С., VI, 321); «А Рудин долго еще стоял на плотине. Наконец он встрепенулся, медленными шагами добрался до дорожки и тихо пошел по ней. Он был очень пристыжен… и огорчен» (С., VI, 326).

тропинка. Драматическая перипетия объяснения, приводящего к разрыву, демонстрирует слабость Рудина, и Наталья расстается с ним.

Мотиву окна Тургенев тоже придал ассоциативно-символический смысл. Пока отношения Рудина и Натальи складываются счастливо, герои часто изображаются у окна – как правило, у открытого окна. При этом они беседуют о юности, о будущем, о необходимости преодоления эгоизма и солипсистской замкнутости (С., VI, 247, 268, 290, 311)[258]. Выше уже упоминалось, как однажды, повернувшись к Наталье, Рудин показал ей в окно яблоню без опоры. После катастрофы, т. е. после разрыва их отношений, картины меняются. Рудин запирается в комнате и, сидя перед окном, пишет ей прощальное письмо, которое Наталья потом в одиночестве читает в своей комнате, сжигает и из окна рассеивает его пепел. Финал романа увенчан безутешной сценой гибели Рудина, упавшего с баррикады и неопознанным трупом оставшегося лежать перед полуразрушенным домом с закрытыми ставнями окнами. Совершенно очевидно, что окно, закрытое или открытое, символизирует стремление человека к жизни в обществе, или, как в последнем случае, состояние одиночества, отчуждения и смерти. Позже, у Чехова и в еще большей мере у символистов, образ окна, возникающий в решительные моменты действия, тоже становится символом границы, перспективы, выхода в другой мир. Лозунг символистов гласил: «Видеть сквозь что-то одно нечто иное – значит быть символистом»[259].

Теперь можно было бы возразить, что использование, даже нагромождение, символических отсылок в первом романе Тургенева имело случайный характер. Однако подобное возражение в корне не согласуется с представлением о свойственных его манере письма чрезвычайно упорядоченной технике композиции и отточенном стиле, равно как и с фактами, свидетельствующими о знакомстве Тургенева с антологией «Символы и эмблемы». Подобно символистам, Тургенев был в определенном смысле конструктором от поэтики. В письме к Сергею Аксакову от августа 1855 г. он сообщает о творческой истории романа «Рудин»:

> Я воспользовался уединением и бездействием и написал большую повесть ‹…› я ни над одним моим произведением так не трудился и не хлопотал, как над этим; конечно, это еще не ручательство; но по крайней мере сам перед собою прав. Коли Пушкины и Гоголи трудились и переделывали десять раз свои вещи, так уж нам, маленьким людям, сам Бог велел (П., II, 304).

Этот отзыв вовсе не единственный. Тургенев постоянно утверждал, что писателю, наряду с творческим воображением, требуется, прежде всего, образование и начитанность, упражнения в технике ремесла и мастерство. Он многократно и открыто признавал: «Не обладая большою долею свободной изобретательности, я всегда нуждался в данной почве, по которой я бы мог твердо ступать ногами» (С., XIV, 97).

Несомненно, именно такая твердая почва лежит в основе тургеневской манеры художественного письма, ориентированного на образ и символ. В вышеупомянутой статье 1854 г. «Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева» Тургенев определил задачу истинной поэзии: объединять мысль и чувство в едином образе, а не распространяться в абстрактно-претенциозной рефлексии[260]. Это мнение постоянно укрепляется, и в программном предисловии к собранию романов 1879 г. оно отливается в афористически точной формуле: «Всем известно изречение: *поэт мыслит образами*; это изречение совершенно неоспоримо и верно» (С., XII,

---

[258] Мотив окна является очень значимым и в диалогах Рудина и Волынцева (гл. 8), Рудина и Лежнева (эпилог).

[259] О мотиве окна у символистов см.: *Althaus-Schönbucher S.* Konstantin D. Bal'mont – Parallelen zu Afanasij A. Fet. Symbolismus und Impressionismus // Slavica Helvetica. Bern; Frankfurt, 1975. Bd. 5. S. 32, 186.

[260] Ср.: «…Поэту нужно высказать одну мысль, одно чувство, слитые вместе, и он большею частию высказывает их единым образом, именно потому, что ему нужно высказаться, потому что он не думает ни щеголять своим ощущением перед другими, ни играть с ним перед самим собой» (С., V, 426).

310. Курсив Тургенева. – *П. Т.*). Далее, через несколько фраз, следует процитированная выше декларация приоритета «как» перед «что» в искусстве.

Формула «мышление в образах» как предмет литературно-теоретической рефлексии – конечно, предполагающая нечто большее, чем символ, который тем не менее всегда является ее центральным элементом – разумеется, не была изобретена Тургеневым: до него русская критика, и прежде всего Белинский, активно пользовалась ею. Эта формула пришла в Россию из эстетики немецкого романтизма и идеализма, где ее различные варианты – от эстетической концепции Шлегелей и далее – через Шеллинга вплоть до Гёте и гегельянцев – легли в основу символистской концепции искусства[261]. В России же эстетическая программа и творческая практика Тургенева стали одним из важнейших переходных звеньев от романтизма к символизму. Однако это утверждение можно будет счесть полностью обоснованным, только когда репрезентативная совокупность конкретных проявлений тургеневского «мышления в образах» будет продемонстрирована в анализе имманентной структуры текстов писателя, а специфическая образность его художественного языка, эволюционирующего от эмблематического символа к лейтмотивной функции отдельных слов-сигналов, найдет свое убедительное истолкование.

В предлагаемой статье была сделана попытка показать это на отдельном примере. Тургенев очень сознательно сделал основой текстовой структуры своего первого романа именно символические образы с глубоким ассоциативным потенциалом. Символическая релевантность конкретных подробностей и отдельных образов овладевает воображением читателя гораздо надежнее, чем хорошо известный тургеневский лиризм. Этот эффект многократно усилен лейтмотивными повторами и вариациями функциональных деталей и насыщенных ассоциативным потенциалом образов. На их основе зиждется «тайная психология» тургеневской характеристики персонажа и проблематика его романов. В своем символическом значении словесно-образные лейтмотивы Тургенева плодотворны и осмысленны, и именно в тургеневской эмблематичной символике укоренена мотивная структура европейской повествовательной прозы от Чехова до символистов и новеллистики Кэтрин Мэнсфилд[262]. Единство формы и содержания обретает свое классическое подтверждение, и если мы по праву говорим об экономности окутанного «дымкой недоговоренности» тургеневского стиля, в котором доминирует намек, то это только потому, что писатель всюду пользуется языком ассоциативно насыщенных символических образов[263].

При этом комплексы подобных образов отмечены не столько эзотерической энигматичностью и изысканностью, сколько прозрачностью и легкостью, что как раз и является характерным свойством литературной эмблемы[264]. Рождающая напряжение загадочность образа и его последующее узнавание находятся в тесном соседстве – и это есть отличительный признак реа-

---

[261] Ср. Август Вильгельм Шлегель: «Художественное творчество ‹…› есть не иное что, как вечное творение символов ‹…› любое искусство должно быть символично, т. е. оно должно создавать многосмысленные образы» («Dichten ‹…› ist nichts andres als ein ewiges symbolisiren ‹…› alle Kunst soll sinnbildlich sein, d.h. sie soll bedeutsame Bilder aufstellen»). Allegorie und Symbol-Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert / Hg. B.A. Sörensen // Ars poetica. Texte. Frankfurt, 1972. Bd. 16. S. 169, 174. Ср. также критические высказывания по поводу «инфляции понятия “символ”»: *Reiss G.* «Allegorisierung» und moderne Erzählkunst. München, 1970. S. 11 и след.

[262] О преемственной цепочке Тургенев – Чехов – Мэнсфилд см.: *Halter P.* Katherine Mansfield und die Kurzgeschichte. Zur Entwicklung und Struktur einer Erzählform // Schweizer Anglistische Arbeiten. Bern, 1972. Bd. 71. S. 34–55.

[263] Ценные наблюдения над этой особенностью поэтики Тургенева, выгодно отличающиеся от жесткой приверженности советского тургеневедения концепции реализма писателя, см. в: *Курляндская Г.Б.* Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967.

[264] О распространении метафоры «погасшее светило» (родственной эмблеме гаснущей лампады) см., например: *Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг…». Л., 1967. С. 104 и след. О традиции эмблематики и аллегории в XIX в. см.: *Hönnighausen L.* Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München, 1971. S. 76 и след., 85 и след.; *Hess G.* Allegorie und Historismus. Zum, Bildgedächtnis' des späten 19. Jahrhunderts // Verbum et Signum. Bd. 1. München, 1975. S. 555–591. О культуре литературной эмблематки см.: *Link J.* Die Struktur des literarischen Symbols // Kritische Information. München, 1975. Bd. 24. S. 8 и след.

листической символики. Таким образом, не отрицая реалистической природы тургеневского образного языка, можно существенно уточнить дефинитивный и однозначный эпитет «реалистический». Определение реализма, предложенное Якобсоном и Чижевским и основанное на утверждении метонимической (не метафорической) основы реалистической стилистики[265], может быть применено к методу Тургенева лишь частично: не будучи символистом, Тургенев шел по пути, ведущему к символизму. Это направление тургеневского творчества понял уже современник русского писателя, высоко ценимый Тургеневым[266], ведущий немецкий литературный критик Юлиан Шмидт (1818–1886), написавший в 1868 г. в «Прусском альманахе»: «[Тургенев] почти боязливо сторонится всяческой рефлексии, он знает только образы, и что он думает, можно понять только по тому, какие образы он выбирает»[267].

[265] См.: *Чижевский Д.* Что такое реализм? // Новый журнал. 1964. № 75. С. 131–147. См. также: *Tschižewskij D.* Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 2 (Der Realismus). München, 1967. S. 11, 41 и след.

[266] В письме Э. Беере от 8 января 1873 г. Тургенев назвал Юлиана Шмидта «общепризнанно первым критиком Германии, всегда так благосклонно отзывавшимся о моих вещах» («den anerkannt ersten Kritiker Deutschlands, der sich immer so günstig über meine Sachen ausgesprochen hat»). Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. NF. 1970. Nr. 18. S. 561.

[267] Preußische Jahrbücher. 1868. Nr. 22. S. 447.

Роман и драма: теория и практика жанрового синтеза в ранних романах И.С. Тургенева[268]

Кому нужен роман в европейском значении слова, тому я не нужен.
И.С. Тургенев И.А. Гончарову 9 апреля 1859 г.

Под впечатлением от перечитывания произведений Тургенева Гюстав Флобер летом 1869 г. написал своему русскому коллеге следующие слова похвалы: «Sans chercher les coups de théâtre, vous obtenez par le seul fini de la composition des effets tragiques»[269]. Это было мнение знатока. Флобер принадлежит к тем автором, которые в теории и на практике уделяли много внимания проблемам литературной композиции; для него «прекрасное» было высокой целью искусства[270].

Флобер не одинок в своем наблюдении. Литературная критика XIX в. и тургеневедение XX в. всегда настойчиво подчеркивали «трагические эффекты» в прозе Тургенева. Театрально-драматургический терминологический аппарат является традиционным инструментарием в интерпретации творчества Тургенева. «Потрясающая драма», «драматическая коллизия», «драматические точки», «внутренний драматизм романа», «действенная драматизация», «драматическая плотность сюжета», «трагическая судьба», «трагизм», «волнующая интрига», «интрига романа», «драматические перипетии», «theatrical construction» («театральная структура») – таковы или приблизительно таковы формулы, описывающие судьбу человека и развитие действия в прозе Тургенева. Некоторые исследователи пишут о «сценичности» структуры романных эпизодов[271] и ссылаются на следы драматического жанра, оставленные в первых романах писателя его ранним и основательным опытом драматурга[272]. В очевидном усилении динамики повествования и драматизации композиции прозы Тургенева, начиная с «Записок охотника», Л.П. Гроссман увидел все более сознательное стремление к ее (прозы) структурированию[273]. Р. Фриборн уверенно отметил: «Театральная аналогия, следовательно, дает ключ к внутренней структуре романа Тургенева»[274].

Однако эти в целом верные наблюдения не выходят за рамки простой констатации факта. Как само понятие «драматического романа», так и утверждение, что романы Тургенева «драматичны», не поддержаны конкретным анализом текста и не имеют под собой теоретической базы. Явная аналогия прозы Тургенева с драмой не продемонстрирована в сравнительном анализе, а современная писателю дискуссия о романе – и в частности, о драматическом потенциале жанра – остается вне целостного видения проблемы. Это утверждение актуально и для тех исследований, которые специально посвящены своеобразию жанра и композиции романов

---

[268] Пер. И.О. Волкова, О.Б. Лебедевой.

[269] «Не ища ложной театральности, вы добиваетесь трагического эффекта только за счет совершенства композиции». *Flaubert G.* Œuvres complètes. Correspondance. Nouvelle éd. augmentée. Sixième Série (1869–1872). Paris, 1930. P. 47.

[270] См.: *Bart B.F.* Flauberts Romanbegriff // Der französische Roman im 19. Jahrhundert / Hg. W. Engler. Darmstadt, 1976. S. 325–338.

[271] *Freeborn R.* Turgenev: The Novelist's Novelist. A Study. Oxford, 1960. P. 54 («…each episode in the action is like one scene upon a stage…»; перевод: «…каждый сюжетный эпизод подобен действию, разворачивающемуся на сценических подмостках…»); *Петров С.М.* И.С. Тургенев. Творческий путь. М., 1961. С. 217; *Курляндская Г.Б.* Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967. С. 208.

[272] *Цейтлин А.Г.* Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. С. 74; *Freeborn R.* Op. cit. P. 33, 53; *Петров С.М.* Указ. соч. С. 217; *Ozdrovsky M.* The Plays of Turgenev in Relation to Nineteenth Century European and Russian Drama. PhD., Columbia Univ., 1972. P. 170.

[273] *Гроссман Л.П.* Тургенев. Этюды о Тургеневе: театр Тургенева. М., 1928. С. 51–63.

[274] *Freeborn R.* Op. cit. P. 55.

Тургенева[275]. Как справедливо заметил еще в 1961 г. А.И. Батюто, вопрос о структуре и жанровых особенностях этих произведений вряд ли можно считать решенным[276]. Предлагаемая статья преследует три цели: во-первых, это анализ тургеневской эстетики композиции; во-вторых, описание драматической структуры его ранних романов; и в-третьих, обзор материалов дискуссий о жанре романа в России и Германии.

I

Классики русского романа всегда справедливо славились как прозорливые летописцы-психологи, наблюдательность которых подобна чувствительности сейсмографа. Однако наряду с этим признанием временами в их адрес возникали упреки в несовершенстве формы и недостатке композиционной стройности. Еще недавно Абрам Терц-Синявский с сожалением отмечал, что русской художественной литературе свойственны «…вечные нелады со строгими литературными рамками, неразвитость новеллы и фабулы, аморфность прозы и драмы – духовное переполнение речи»[277]. Подобная критика в XIX в. была направлена в основном против Достоевского – он сам упрекал себя в недостатке художественности и погрешностях против меры и гармонии[278], – но в Германии такие упреки звучали и в адрес Тургенева[279]. С другой стороны, Толстой обвинял Тургенева в страсти к затейливой форме и манерным конструкциям. Более детально эти упреки, как правило, не обосновывались.

Обратимся, однако, к мнениям и намерениям самого Тургенева. Уже в 1840-е годы он неоднократно требовал от художественного произведения «обдуманности»[280], «округленности» (С., I, 227) и «непосредственного единства» (С., I, 234). В 1846 г. он писал:

> Мы более всего ценим в таланте единство и округленность: не тот мастер, кому многое дано, да он с своим же добром сладить не может, но тот, у кого все свое под рукой (С., I, 298).

Творчество в наитии слепого воодушевления или просто в порыве вдохновения уже тогда внушало ему недоверие – как признак недостатка вкуса. Из его первых рецензий очевидно, что своим литературным мастерством он обязан школе Лессинга и немецкой классики (прежде всего, Шиллеру).

Это стремление к выверенной и, как он замечает, «непосредственной, несомненной, общепонятной красоте» (С., I, 215) очевидно усиливается в 1850-е годы. В период времени между завершением первой редакции «Записок охотника» (1852) и началом серии его романов (1856) Тургенев находился – *expressis verbis* (дословно) – в поисках «другой дороги» (П., II, 77) и «другой манеры» (П., II, 174). Он говорит об этом в письме к Анненкову от 9 ноября 1852 г.:

---

[275] *Гиппиус В.В.* О композиции тургеневских романов // Венок Тургеневу. 1818–1819. Сб. ст. Одесса, 1919. С. 25–54; *Цейтлин М.А.* Развитие жанра в романах Тургенева: Рудин и Дворянское гнездо // Ученые записки Мос. обл. пед. ин-та. М., 1960. Т. 85. С. 205–240; *Батюто А.И.* Структурно-жанровое своеобразие романов Тургенева 50-х – начала 60-х годов // Проблемы реализма русской литературы XIX века. Сб. работ. М.; Л., 1961. С. 133–161; *Батюто А.И.* Тургенев-романист. Л., 1972. С. 240–283; *Артемьева Т.В.* К вопросу о структурном развитии русского романа середины XIX века // Проблемы русского романтизма и реализма. Сб. ст. Кемерово, 1973. С. 79–98; *Dudek G.* Zur Genrespezifik der Romane I.S. Turgenevs // Zeitschrift für Slawistik. 22. Berlin, 1977. Heft 1. S. 88–94; *Баевский В.С.* Рудин И.С. Тургенева (к вопросу о жанре) // Вопросы литературы. М., 1958. № 2. С. 134–138; *Герасименко Л.А.* О жанровой специфике романов И.С. Тургенева 50-х годов (к вопросу о характере «новой манеры») // Четвертый межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1975. С. 68–81.

[276] *Батюто А.И.* Структурно-жанровое своеобразие романов Тургенева… С. 133.

[277] *Терц А.* Голос из хора. Лондон, 1973. С. 248.

[278] См.: *Чулков Г.И.* Как работал Достоевский. М., 1939.

[279] *Hock E.* Turgenev und die deutsche Literatur. Phil. Diss. Göttingen, 1953. С. 172.

[280] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л., 1960–1968. Соч. Т. 1. С. 205. Далее все тексты Тургенева приводятся по этому изданию с указанием аббревиатуры: С. – сочинения, П. – письма и номеров тома и страницы в скобках.

> Надобно пойти другой дорогой – надобно найти ее – и раскланяться навсегда со старой манерой… Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большему, спокойному! Дадутся ли мне простые, ясные линии… (П., II, 77).

В своих письмах и литературных рецензиях Тургенев с некоторыми вариациями в терминах постоянно перечисляет главные приметы своего нового творческого идеала: точность и строгость рисунка – простота, спокойствие и ясность линий – гармония – простые, внезапные движения – соразмерность и экономность выразительно-изобразительных средств именно в романе – наконец, сдержанный внутренний драматизм без витиеватости, риторической рефлексии и страсти к деталям[281]. По сути дела – это путь к «математической верности» (П., II, 103, 105).

Эти требования со всей очевидностью демонстрируют в высшей степени сознательный характер тургеневского творческого процесса. В этом смысле С.С. Дудышкин и другие критики называли его «думающим писателем». В 1868 г. сам Тургенев признавал: «Не обладая большою долею свободной изобретательности, я всегда нуждался в данной почве, по которой я бы мог твердо ступать ногами» (С., XIV, 97). Наряду с «творческой фантазией» необходимым условием писательства для него являлись кропотливая работа ремесленника и сознательно культивируемое мастерство (С., V, 424). Тот, кто дерзает в область литературы без постоянных упражнений в ремесле и без критического отношения к своим текстам, без широкой начитанности и образованности, тот, по мнению Тургенева, повинен в дилетантизме. В январе 1858 г., работая как раз над романом «Дворянское гнездо», он пишет Толстому:

> Всякому человеку следует ‹…› быть специалистом; специализм исключает дилетантизм ‹…›, – а дилетантом быть – значит быть бессильным. До сих пор в том, что Вы делали – все еще виден дилетант, необычайно даровитый, но дилетант; мне бы хотелось видеть Вас за станком, с засученными рукавами и с рабочим фартуком (П., III, 188).

В кризисные периоды обостренной самокритики Тургенев сам себя мог обозвать «дилетантом» (П., III, 163).

В акцентуации осознанности творческого процесса, который предполагает в качестве непременного атрибута чертежную доску архитектора, выказывается упорядоченность мышления и острая потребность в эстетической надежности. Тургенев неизменно начинал подготовку к своим романам с подробного списка персонажей и конспекта действия. В разработке романного действия он всегда придерживался стабильности его драматической конфигурации и постоянства образной системы персонажей. Устойчивые схемы и константность образности были ему необходимы. В течение всей своей жизни он придавал большое значение опыту своих литературных предшественников. Неоднократная переработка литературных планов и даже исправления в поздних изданиях для него разумелись сами собой. Он ссылался на восхищавших его Пушкина и Гоголя. Во время работы над своим первым романом «Рудин» он писал в августе 1855 г. С.Т. Аксакову:

> ‹…› написал большую повесть ‹…›; я ни над одним моим произведением так не трудился и не хлопотал, как над этим; конечно, это еще не ручательство; но по крайней мере сам перед собою прав. Коли Пушкины и Гоголи трудились и переделывали десять раз свои вещи, так уж нам, маленьким людям, сам Бог велел (П., II, 304)[282].

---

[281] См. об этом: П., I, 71, 77 и С., V, 374, 390, 392, 416.

[282] См. также: С., II, 290, 299, 302.

Подобного рода свидетельств более чем достаточно. Они подтверждают – и в особенности применительно к интересующему нас здесь периоду – тургеневское стремление к ясности и простоте, к выверенной структуре и равновесию, заботу писателя о гармоничной умеренности, экономности и сдержанной динамике его текстов. Тургенев решительно отклоняет эпическую широту безгранично растекающейся дескрипции и усложненность формы, не говоря уже о бесформенности. Создание литературного текста для него – это труд в мастерской, целенаправленное оперирование языком, работа над композицией и поэтикой жанра. Именно в этой эстетической позиции кроются истоки тургеневского афоризма: «В деле искусства вопрос: – как? важнее вопроса: что?» (С., XII, 310)[283]. Эту формулу он, вероятно, использовал уже и ранее. Е.М. Феоктистов сообщает следующее замечание Тургенева, относящееся к 1850-м годам: «Для меня главным образом интересно не что, а как и кто»[284]. Отзывы русской критики о повести «Вешние воды» (1872) вызвали жалобы Тургенева на то, что критики не обратили внимания, «как вещь сделана», но обсуждают только «что»; однако это «самый жалкий и вредный способ оценивать литературные произведения»[285]. Здесь Тургенев явно сходится с шиллеровским требованием извлекать «понятие красоты» не из «содержания» или «выбора материала», но из его «обработки». У обоих писателей речь идет об идеале «знающего художника», который отличается от дилетанта именно «художественным сознанием» и «верной организацией» материала[286].

II

Если начиная с 1852 г. Тургенев все более настойчиво подчеркивает, что хотел бы создать «что-то большое» с «простыми, ясными линиями», значит, он примеривается к романной форме. Однако первая попытка с рабочим названием «Два поколения» (1852–1853) потерпела неудачу, несмотря на большой проделанный труд (уже были написаны 500 страниц) и многочисленные обсуждения замысла с литературными соратниками, в том числе с актером Михаилом Щепкиным[287]. Рассмотрение этого романного замысла представляет особый интерес для нашей задачи: набросав в 1849–1850 гг. план своего романа, Тургенев сначала пытался развернуть его до пятиактной комедии[288]. Этот план остался неосуществленным, и теперь задуманный сюжет должен был воплотиться в большом прозаическом произведении. Тем самым в сознании Тургенева драма и роман обнаруживают изначальную и непосредственную структурно-композиционную взаимосвязь. Совершенно очевидно, что уже в первом своем романном замысле писатель опирался на *dispositio dramatica* (драматическое расположение) как основу прозаического произведения. Возможно, именно этим объясняется его высказывание в июне 1853 г. о том, что роман – это не просто «растянутая повесть» (П., II, 159).

Эксперименты Тургенева по интерференции драмы и романа (соответственно, повести) можно подтвердить и другим способом. Когда в январе 1855 г. он опубликовал драму «Месяц

---

[283] См. также: *Brang P.* Zu Turgenevs ästhetischem Credo // Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag. Wiesbaden, 1956. S. 89.

[284] Воспоминания Е.М. Феоктистова. За кулисами политики и литературы. 1848–1896 / ред. и примеч. Ю.Г. Оксмана. Л., 1929. С. 22.

[285] Цит. по: Русские писатели о литературе (XVIII–XX вв.): отрывки из писем, дневников, статей, записных книжек, художественных произведений: в 3 т. Л., 1939. Т. 1. С. 346.

[286] О взглядах Шиллера на процесс художественного творчества см.: Dichtung und Deutung. Gedächtnisschrift für Hans M. Wolf / Hg. K.S. Guthke. Bern; München, 1961. S. 55–68. Значимость эстетики Шиллера для Тургенева до сих пор не была предметом специального интереса исследователей. Очевидно, причина заключается в преувеличении влияния Гегеля на эстетические взгляды Тургенева, что влекло за собой недооценку влияния Шиллера. Автор предлагаемой статьи намерен впоследствии специально заняться этой проблемой.

[287] О процессе работы Тургенева над романом «Два поколения» см.: С., VI, 594–605. О «полезных советах» Щепкина см.: П., II, 160.

[288] См.: П., VI, 596; П., III, 287 и 465. См. также: *Цейтлин А.Г.* Мастерство Тургенева-романиста. С. 74.

в деревне», то предпослал пьесе замечание: «Это собственно не комедия – а повесть в драматической форме» (С., III, 333)![289] Он использовал подобную формулировку и в январе 1859 г. в письме к К.Н. Леонтьеву, где прокомментировал вышедшую в 1858 г. комедию «Трудные дни» следующим образом: «Это тонкая и изящная повесть в драматической форме, а не комедия» (П., III, 259). По поводу своего рассказа «Постоялый двор» (написан в 1852 г., опубликован в 1855 г.) в январе 1853 г. он заметил, что достиг в нем «той ясности и того свободного течения», без которых «вся вещь производила бы впечатление тяжелое и не художественное»; что он умышленно не хотел нарушать «ход драмы» (П., II, 103). Беспрепятственный ход драмы, несомненно, был непременным и основным понятием для тургеневского представления о жанрах романа и повести.

В октябре 1878 г. Тургенев писал Л.Я. Стечкиной, представившей ему на суд одну из своих повестей: «…все, что не содействует прямо ходу драмы, является излишним и даже утомительным для читателя» (П., XII/I, 359). В этом высказывании он очевидно переносит на прозу свои представления о драме. Например, в своем отзыве о пьесе А.Н. Островского «Бедная невеста» (1852) непременным признаком драмы Тургенев называет «простые, внезапные движения», а все, что замедляет «ход действия», осуждает как «мелочную копотливую манеру» (С., V, 392). Даже если интенсивно используемый Тургеневым терминологический аппарат драмы подразумевает не столько композиционную специфику драматического жанра, сколько трагизм в общечеловеческом смысле, т. е. трагизм и драматизм судеб вымышленных персонажей, то все же очевидно, что писатель вполне осознанно вновь и вновь проецирует на повесть и роман теоретические понятия и структурные элементы драмы. Это совсем не удивительно для автора, который в 1852–1853 гг. проявлял к «драматическому таланту» (П., II, 138) и «драматическому инстинкту» (С., V, 396) тем большее уважение именно потому, что в эти годы он сам целеустремленно двигался к «большой прозе».

Интенсивная работа Тургенева по освоению жанра романа поддержана его интересом к романной теории. Показательна его рецензия на роман в четырех частях Евгении Тур «Племянница», появившаяся в январе 1852 г. Приговор был вынесен неблагоприятный. Тургенев упрекает писательницу в недостатке чувства меры и экономии, в неясности рисунка, ему не нравятся затянутые сцены и вообще излишняя детализированность ее манеры: она не боится «наполнять целые десятки страниц либо ненужными рассуждениями, либо рассказами, не ведущими к делу, либо даже просто болтовней» (С., V, 374).

По мнению Тургенева, талант Евгении Тур, как и вообще у большинства писательниц, ознаменован «чем-то неправильным, нелитературным, бегущим прямо из сердца, необдуманным наконец» (С., V, 374). Это неодобрение явно вызвано тургеневским поэтологическим идеалом строго рациональной композиции и эстетическим требованием *dispositio dramatica* (драматического расположения). Его вывод, гласящий, что автор – Евгения Тур – обладает «лирическим талантом» (С., V, 385) – выглядит здесь настоящим приговором: как это было замечено выше, Тургенев считал необходимой композиционной основой романа и повести «ход драмы», следовательно, романист должен обладать «драматическим талантом»; что же касается лирического, то он, напротив, теряется в «рассказах, не ведущих к делу».

И в первом романном опыте Тургенева «Два поколения», вероятно, именно композиция и объем текста вышли из-под контроля, несмотря на то, что роман должен был состоять всего из «трех частей», как это, вероятно, было обговорено в обсуждении замысла с актером М.С. Щепкиным[290]. «Ход драмы» еще явно не дался Тургеневу.

---

[289] Об этом см. также: *Гроссман Л.П.* Указ. соч. С. 209.

[290] См.: П., II, 160.

Это случилось только в опубликованном в 1856 г. романе «Рудин». В основе композиции романа лежит драматическое деление на три части[291], но это не формальное деление на три книги – напротив, роман имеет 12 пронумерованных глав и эпилог, однако его структура очевидно трехчастна. Главы 1–4 образуют экспозицию: в них определены место и время действия и введены в связывающих их взаимоотношениях все персонажи, частично охарактеризованные их предысториями. В последующих главах 5–8 дана характеристика центральных героев и завязана интрига. Второстепенный персонаж становится тайным свидетелем объяснения в любви между Рудиным и Наташей; об этом узнает мать Наташи, Дарья Михайловна, которая даже мысли не может допустить о том, что Рудин станет ее зятем – это выясняется позднее из главы 6. В то время как Дарья Михайловна требует, чтобы дочь отказала Рудину, ничего не подозревающий герой отправляется к своему сопернику Волынцеву, которому хочет поведать о своем счастье, уже находящемся под угрозой. Заключительные главы 9–12 содержат катастрофу и развязку второстепенных линий действия, возвращающихся к исходной точке. В диалогизированной драматической сцене Наташа отказывается от Рудина после того, как из-за его малодушия ее план бегства потерпел неудачу и ей стала очевидна слабохарактерность ее возлюбленного. Таким образом, мы имеем типичную драматическую ситуацию, связанную с узнаванием и одновременной перипетией[292]. В эпилоге, который Тургенев в его значительной части добавил позднее, содержится оправдание Рудина и короткое описание его гибели на парижских баррикадах в 1848 г.

Обрисованные здесь композиционные элементы романа – экспозиция, развитие интриги и катастрофа, каждому из которых соответствуют четыре главы, соотносятся с композиционной структурой трехактной драмы в последовательности развития действия, смене эпизодов и динамике напряженности. Эту динамику можно описать как последовательную смену подготовки напряжения, возникновения напряжения и разрядки напряжения. Сюда же можно добавить и другие элементы, которые поддерживают трехчастность структуры и маркируют ее композиционные границы. Я назову только следующие. Экспозиции соответствует приезд Рудина в поместье Ласунской, центральной части – пребывание Рудина в поместье, а благополучной развязке финала – отъезд Рудина. Финалы каждого действия тоже четко обозначены: в главе 4 экспозиция завершена короткой встречей Рудина и Наташи, интрига развязана в главе 8 Наташиным требованием решительного объяснения с Рудиным и, наконец, глава 12 заканчивается изображением одинокого отъезда Рудина и его пути по русской провинции. Финал акта каждый раз ознаменован короткой сценой. Однако распадению романа на правильные композиционно-смысловые блоки препятствуют разнообразные перекрестные ассоциативные отсылки и общие обрамляющие элементы, о которых здесь не стоит говорить подробно. Кроме того, в романе «Рудин» на трехчастный композиционный принцип накладывается двухчастный – и в этом случае композиция романа оказывается подчинена традиционной шестеричной эпической системе: две части по шесть глав[293].

---

[291] Так же, как и в случае с замыслом романа «Два поколения», Тургенев частично включил в «Рудина» «материалы, заготовленные в 1849–1850-х годах для комедии “Компаньонка”» (С., III, 467). См. также: С., VI, 553.

[292] «Для трагедии лучше всего подходит узнавание, которое происходит одновременно с развязкой». *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. Bd. I. München, 1960. S. 585.

[293] В этой двухчастной структуре глава 6 имеет решающее значение: она носит как резюмирующий, так и предваряющий грядущее напряжение характер. Описаны положение Рудина и его характер, экспонированы в диалогах пары главных и второстепенных героев: Рудин – Наташа, Лежнев – Липина. В то же время в ней содержатся многочисленные намеки на будущее осложнение действия: Дарья Михайловна желает «все переменить» в Петербурге (С., VI, 289); Наташа после разговора с Рудиным «горько заплакала» (С., VI, 292); Лежнев дает Рудину беспощадную характеристику и пророчит Наташе несчастье (С., VI, 293–303); наконец, Волынцев впадает в отчаяние (С., VI, 303–304). Главы 1–6 служат, таким образом, подготовкой действия и демонстрируют исходное конфликтное положение, главы 7–12 содержат дальнейшее развитие действия и его завершение. Такое деление на две части лежало в основе первого издания романа в 1856 г. (С., VI, 549), но уже во втором издании «Повестей и рассказов» (того же года) оно было устранено Тургеневым.

Убедительную эволюцию драматургической архитектоники демонстрирует второй роман Тургенева, «Дворянское гнездо» (1859), в котором количество соответствующих драматическому акту композиционных единиц увеличено до пяти; при этом они очерчены еще яснее, чем в «Рудине». Внешне роман разделен на 45 глав и эпилог. Его драматическую структуру можно представить следующим образом. Главы 1–7 исполняют роль экспозиции: в них обозначены время и место действия, введены действующие лица и дан эскиз взаимоотношений персонажей. Герой романа, 35-летний Федор Лаврецкий, помещик, возвратился в Россию после длительного пребывания в Европе и остановился в провинциальном городке у Марии Калитиной, вдове с двумя дочерьми. В главах 8–17 описана предыстория Лаврецкого вплоть до того момента, до которого доведено действие в главе 7. В этой экспозиции героя содержатся сведения о происхождении и образовании Лаврецкого, о его браке, о поездке в Европу и разъезде (не разводе) с изменившей ему женой. С одной стороны, эти обзорные главы как бы продолжают экспозицию, но с другой – они подготавливают тугой узел любовной интриги романа: Лаврецкого связывают с Лизой, старшей дочерью Калитиной, помолвленной с офицером Паншиным, глубокие и серьезные чувства. Они кажутся предназначенными друг для друга, их души равно благородны, а мировоззрения сходны в своей естественности. Действие глав 18–27 развернуто преимущественно в поместье Лаврецкого, куда приезжает Лиза, и где взаимные гармонично-платонические чувства героев продолжают углубляться. В финале этого композиционного блока глав Лаврецкому случайно попадается на глаза сообщение во французском журнале о смерти его жены. Таким образом развязывается узел обстоятельств, препятствовавших соединению Лаврецкого с Лизой, для которого, по – видимому, больше нет препятствий.

Главы 28–35 посвящены последовательно-постепенному развитию ситуации. Лаврецкий снимает квартиру в городе и, вторично признавшись в любви Лизе, ранее не ответившей на предложение руки Паншина, убеждается в ее взаимности; так завершается подготовка счастливого финала. Однако непосредственно вслед за этим наступает трагическая перипетия. В главе 36 абсолютно неожиданно появляется считавшаяся умершей жена Лаврецкого, и это явление разбивает все матримониальные планы, поскольку Лиза окончательно отказывает всем соперникам Лаврецкого. Тем самым перипетия завершена: Лиза уходит в монастырь, Лаврецкий, погрузившись в одинокую резиньяцию, удаляется сначала в Москву, потом в свое имение. Эпилог – это как бы ремарка под занавес: по прошествии восьми лет после романных событий повествователь возвращается к судьбам главных героев: Лиза осталась в монастыре, Лаврецкий до конца живет своей «бесполезной жизнью».

Очевидно, что композиция романа организована по структурному принципу пятиактной трагедии. Экспозицию (гл. 1–7) с ее обстоятельным вводным дискурсом легко идентифицировать как первый акт, завязку драматического действия. Следующие два композиционных блока (гл. 8–17 и 18–27), которые охватывают круг событий от фатальной предыстории Лаврецкого до сулящей счастье перспективы его сближения с Лизой, посвящены именно той перемене положения героя, к которому в классической теории драмы стремятся второй и третий акты пятиактной драмы – это так называемая динамичная подготовка интриги. Она достигает кульминации своей напряженности в момент ошибочного известия о смерти жены Лаврецкого в главе 27. В последующих главах 28–35 развернут результат подготовленной ранее интриги, объяснение в любви; эти главы соответствуют традиционному четвертому акту, поскольку сообщение о смерти жены Лаврецкого и, следовательно, об отсутствии препятствий к браку героев продолжает оставаться актуальным, и интрига своим чередом ведет как будто к счастливой перипетии. Наконец, явление мнимо умершей жены Лаврецкого (гл. 36–45) провоцирует классическую катастрофу пятого акта[294].

[294] О структуре пятиактной драмы см.: *Lausberg H.* Op. cit. S. 569.

Выявленные в сгруппированных таким образом главах композиционные элементы романа – это «неотъемлемо-необходимые составные части действия»[295]; их перегруппировка или элиминация разрушили бы единство и поступательный ход романного действия. Функции этих элементов, каждый из которых соответствует целостному акту драмы, поддержаны, как и в романе «Рудин», дополнительными художественными средствами. Все эти композиционные блоки романа имеют приблизительно равный объем (7, 10, 10, 8 и 10 глав). Кроме того, три из пяти частей плотно связаны единством места, в котором разворачивается столь же единое действие. С другой стороны, множественные сцепления мотивов и перекрестные ассоциативные отсылки, а также повторное использование принципа двухчастной композиции, на сей раз не столь очевидной, как в предыдущем романе, предотвращают чрезмерное дробление повествования. Драматическое расположение явно, но при этом лишено жесткого формализма. Тургенев очень осознанно выстроил структуру действия и экспоненту напряжения своих первых романов по образцу драматической композиции, но это не слепое следование схеме.

Тщательно рассчитанное *dispositio dramatica* (драматическое расположение) является тем глубинным основанием, на котором тургеневские романы, особенно ранние, всегда оценивались исследователями как высокие образцы целостности структуры[296], обладающие «сжатой композицией»[297], ясной архитектоникой «предельной концентрации» и оптимальной «целенаправленностью»[298], «пропорциональностью всех частей»[299], драматическим сюжетосложением[300], «классическим внутренним единством формы»[301] и другими признаками специфической архитектоники драмы (см. также во вступительной части статьи). Драматическая структура, как это установлено теорией драмы еще в древности, является особенно суггестивной и для автора, и для читателя. Тургенев имел ясное представление о классической, т. е. риторической теории драмы, интерпретирующей творчество и технику драматурга как ремесло[302]. В усвоенной из древней риторики и поэтики традиции *dispositio dramatica* он, очевидно, нашел для своих ранних романов именно ту «данную почву», которой, по его собственному признанию, искал для своего писательства и о которой упоминалось выше.

III

Теперь зададимся вопросом, дает ли литературная теория эпохи право на подобного рода подход и интерпретацию. Для начала бросим взгляд на теоретические дискуссии о романе в России. В середине 1840-х годов Гоголь высказался о романе следующим образом:

> Роман, несмотря на то, что в прозе, но может быть высоким поэтическим созданием. Роман не есть эпопея. Его скорей можно назвать драмой. Подобно драме, он есть сочинение слишком условленное. Он заключает также в себе строго и умно обдуманную завязку ‹…›. Роман не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни ‹…›[303].

---

[295] О структуре пятиактной драмы см.: *Lausberg H.* Op. cit. S. 571.

[296] *Dudek G.* Op. cit. S. 279.

[297] *Петров С.М.* Указ. соч. С. 279.

[298] *Чичерин А.В.* Тургенев, его стиль // Мастерство русских классиков. Сборник. М., 1969. С. 152.

[299] *Цейтлин А.Г.* Мастерство Тургенева-романиста. С. 263.

[300] См.: *Малахов С.А.* Тургенев и Гончаров о поэтике русского романа // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л., 1961. С. 122.

[301] *Freeborn R.* Op. cit. P. 63.

[302] О «ремесле» драматурга и поэтике драмы см.: Beiträge zur Poetik des Dramas / Hg. W. Keller. Darmstadt, 1976. (О поэтике риторической драмы см.: Ibid. S. 44.)

[303] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. VIII. С. 481.

Хотя это высказывание и не было опубликовано при жизни Гоголя, но по меньшей мере оно было доступно[304]. Н.П. Трушковский хотел включить его в издание сочинений Гоголя в 1856 г. Тургенев, который в ноябре 1851 г. несколько раз встречался с Гоголем незадолго до его смерти, вполне мог знать если не само высказывание, то его приблизительный смысл. В свою очередь, гоголевские представления о жанре романа могли сформироваться под влиянием Белинского[305], однако этот вопрос требует дальнейшего специального изучения.

Наряду с Гоголем и Пушкиным Тургенев считал своим наставником Белинского; он называл его «русским Лессингом» (С., XIV, 31). Но ведь именно Белинский с самого начала своей литературно-критической деятельности утверждал взаимопроникновение жанров драмы и романа. Несомненно, что роман и драма были для него главными «формами времени». Уже в 1834 г. он замечает в «Литературных мечтаниях»:

> Сама эпопея от драмы занимает свое достоинство: роман без драматизма вял и скучен. В некотором смысле эпопея есть только особенная форма драмы[306].

Белинский знает, что жанры могут интерферировать, и видит в этом существенную пользу для романа. В 1841 г. он пишет:

> Хотя все эти три рода поэзии [эпический, лирический, драматический] существуют отдельно один от другого ‹…›, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером, и наоборот. Эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого (V, 22).

Отсюда следует настолько же решительный, насколько важный вывод: верхом совершенства романного жанра является «драматический роман». Самое сильное впечатление произведет не тот роман, в котором преобладает «эпический элемент», но тот, который станет «трагедией в форме романа» (V, 25)[307]. Эту же мысль критик повторяет в 1844 г. в статьях о Пушкине: современный роман «тем больше имеет успеха, чем больше проникнут элементом драматическим» (VII, 406). Таким успехом и «безграничной силой впечатления» драматический роман, по мнению Белинского, обязан не только своему содержанию, но «строгому единству действий» и «простоте формы», благодаря лаконизму и концентрированности которых роману становится чужда усложненность и беспорядочность «в ходе и развитии события» (V, 25). Идеал романа, по выражению Белинского, зиждется на «глубоком драматическом принципе», «шекспировской драме в форме романа» (V, 28).

Эти требования Белинского соответствуют эволюции его отношения к драме и роману. Ранее он считал драму вершиной поэзии, венцом искусства[308]. Однако уже в 1842 г. он поставил роман рядом с драмой:

> Мы теперь знаем, что роман и драма должны преобладать в наше время над всеми другими родами поэзии ‹…› (VI, 91).

---

[304] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. VIII. С. 804.

[305] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. VIII. С. 806.

[306] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1953–1959. Т. 1. С. 79. Далее тексты Белинского приводятся по этому изданию с указанием номера тома – римской, номера страницы – арабской цифрой в скобках.

[307] О понятии «драматический роман» у Белинского см.: V, 26.

[308] Ср.: «Драматическая поэзия есть высшая ступень развития поэзии и венец искусства, а трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии» (V, 57). См. также: I, 79; V, 10.

Наконец, позже, в 1847 г. в эстетическом сознании русского критика роман возвысился над драмой:

> Роман и повесть в наше время взяли литературное владение ‹…›. Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии ‹…› (X, 102, 315).

Мы можем быть абсолютно уверены в том, что Тургенев был наилучшим образом знаком со взглядами Белинского и их модификациями. Его близкие и активные отношения с Белинским между 1843 и 1847 гг. достаточно хорошо известны; в своих «Воспоминаниях о Белинском» (С., XIV, 22–63) он воздвиг «русскому Лессингу» свой собственный памятник. Путь Тургенева к прозе, без сомнения, направляла та высокая оценка, которую великий критик дал роману – и особенно «драматическому роману»[309].

После того как мы обратились к мнениям Белинского, направим наш взгляд в Германию. Литературная теория Белинского изначально складывается под влиянием Гегеля. Статья Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» 1840–1841 гг., предлагающая жанровую парадигму с прерогативой драмы, содержит цитаты из Гегеля, очевидные даже в тех случаях, когда они не авторизованы. Критик заимствовал их из принадлежавших М.Н. Каткову русских конспектов лекций Гегеля по эстетике, – в письме к В.П. Боткину от марта 1841 г. Белинский открыто признает, что он располагал этими выписками: «К<атко>в оставил мне свои тетрадки – я из них целиком брал места и вставлял в свою статью» (XII, 244)![310]

Тезис о главенствующем положении драмы переходит из эстетики Гегеля в умозрительную эстетику XIX в.: это особенно заметно в 1820–1850-е годы[311]. В Германии между 1839 и 1842 гг. в печати появилось более 300 драм[312]. Это декларированное, прежде всего в теории, преобладание драматического рода дало стойкий и продолжительный импульс внедрению в роман драматических структур. Подобная жанровая трансформация романа представляется тем более значимой, что для академической эстетики вплоть до Ф.Т. Фишера и многих других роман был «бесформенной формой», «незаконным» жанром или даже «жанром-гермафродитом» (Гервинус); Жан Поль и Гегель вменяли ему в вину некоторую «аморфность» и «чрезмерную пространность»[313]. Даже литераторы «Молодой Германии», для которых проза и роман были абсолютно несомненной формой времени, все еще – подобно Теодору Мундту[314] – считали драму «триумфом совершенной поэтической архитектоники»[315].

Однако необходимо принять во внимание и то, что начиная со второй половины 1840-х годов в литературной критике Германии явно возрастали требования к формальным и композиционным аспектам литературных жанров – вплоть до того, что это позволяет говорить о становлении «нового идеала формы»[316], который требовал от стилистики и поэтики жанра

---

[309] Краткий обзор теории русского романа до Белинского см.: *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика (1820–1832-е годы). М., 1969. С. 249–265 (гл. 7 «У истоков теории романа в России»). Сама скупость сведений по этой проблеме наглядно демонстрирует масштабы возможных разысканий.

[310] См. также: XII, 483. Примеч. 12 и V, 783.

[311] *Korff H.A.* Geist der Goethezeit. Teil IV. Darmstadt, 1974. S. 730–750; *Martini F.* Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. Stuttgart, 1964. S. 116; *Martini F.* Drama und Roman im 19. Jahrhundert // Gestaltprobleme der Dichtung. Bonn, 1957. S. 213; *Schanze H.* Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1890). Frankfurt/M., 1973. S. 24.

[312] *Dithmar O.R.* Deutsche Dramaturgie zwischen Hegel und Hettner um die Wende von 1840. PhD. Heidelberg, 1965. S. 35.

[313] Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880 / Hg. E. Lämmert u. a. Köln; Berlin, 1971. S. 262; *Steinecke H.* Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Bd. I. Stuttgart, 1975. S. 22. (Bd. II. Stuttgart, 1976. S. 16); *Sengle F.* Der Romanbegriff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert // Deutsche Romantheorien. Bd. I / Hg. R. Grimm. Frankfurt/M., 1974. S. 179.

[314] Теодор Мунд (1808–1861) – немецкий писатель, критик, автор исследований по эстетике и теории литературы. Участник литературного движения «Молодая Германия». – *Примеч. пер.*

[315] *Steinecke H.* Op. cit. Bd. I. S. 66.

[316] *Widhammer H.* Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848–1860. Tübingen, 1972. S. 136–162; *Widhammer H.* Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848–1860). Stuttgart, 1977. S. 80–86. См. также: *Ruckhäberle H.J., Widhammer H.* Roman und Romantheorie des deutschen Realismus. Darstellung und Dokumente. Kronberg, 1977.

формальной простоты, единства, классической соразмерности и гармонии[317]. Импровизация, риторика и всякого рода формальные изыски решительно отвергались. Литературные критики журнала Густава Фрейтага[318] и Юлиана Шмидта[319] «Die Grenzboten» («Пограничный вестник») были постоянно сосредоточены на формально-композиционных аспектах структуры рецензируемых произведений и уделяли пристальное внимание их формальному совершенству. Аналогичным образом были настроены Герман Геттнер[320] и Рудольф Готтшалль[321].

С позиции критиков этого направления поэзия, как искусство, «подкрепленное техникой ремесла», непременно должна была быть правильной в версификационном отношении[322]. Она выше ценилась как порождение поддающейся изучению духовной способности, нежели как мгновенное излияние порыва гениального вдохновения. Высокими образцами литературной критики и художественности считались Лессинг и немецкие классики. Поразительно, насколько эта ориентация и эти требования немецкого реализма, имеющего классицистические истоки, сходны с вышеописанными постулатами Тургенева – вплоть до буквального совпадения формулировок. В то самое время, когда в Германии классическая категория «истинной простоты», гармонический идеал «единства» и «соразмерности» и глубокий пиетет к формальному совершенству находят своих влиятельных приверженцев, Тургенев, как никакой другой русский писатель, аналогичным образом декларирует идеал «простоты» и «гармонии», «округленности» и «обдуманности», «единства» и «меры» («чувство меры» в данном случае – это *terminus technicus*). В 1869 г. он пишет в письме Людвигу Фридлендеру, что «высший дар» – это «чувство меры» (das «höchste Geschenk» ist die «Gabe des Maßes»; П., VIII, 97).

Забота о формальной гармонии, соразмерности и композиционном единстве способствовала основополагающему стремлению к внедрению в роман конструктивных принципов драмы. В 1847 г. Юлиан Шмидт (атрибуция предположительная) пишет в журнале «Die Grenzboten»:

> Если роман стремится достигнуть своей цели, он должен следовать законам драмы, например, тому, который всегда действует в романах Вальтера Скотта; но подлинного своего совершенства он достигает в романе Гёте «Избирательное сродство»[323].

В своей рецензии на роман Густава Фрейтага «Дебет и кредит», написанной в 1855 г., Теодор Фонтане подчеркнул:

S. 137.

[317] «Невозможно даже приблизительно дать сколько-нибудь полное представление о том, с какой частотой и интенсивностью постреволюционная эстетика продолжает настаивать на формальных принципах “простоты” и “единства”, “меры” и “гармонии”. Несомненно, именно в этом заключается радикальный отход от литературной теории и практики первой половины XIX столетия». *Widhammer H.* Realismus und klassizistische Tradition. S. 138; *Steinecke H.* Op. cit. Bd. I. S. 124.

[318] Густав Фрейтаг (1816–1895) – немецкий писатель, романист, драматург, литературный критик и журналист. Тема его докторской работы: «О началах драматической поэзии у германцев». С 1847 по 1870 г. вместе с Юлианом Шмидтом издавал журнал «Die Grenzboten» («Пограничный вестник»), ставший влиятельным органом либеральной прессы. – *Примеч. пер.*

[319] Юлиан Шмидт (1818–1886) – немецкий журналист, литературный критик и историк литературы. Как критик он был противником романтизма и отстаивал реализм. – *Примеч. пер.*

[320] Геттнер Герман (1821–1882) – немецкий историк литературы и искусствовед. В университетах Берлина, Гейдельберга, Галле изучал философские и филологические науки. В России были переведены его классические труды «Итальянские этюды» и «История всеобщей литературы XVIII в.», оказавшие сильное влияние на А. Пыпина, переводчика Геттнера и автора «Истории русской литературы». Труды Геттнера и Ипполита Тэна стали тем литературным наследством, на основе которого в России сложилась позитивистская литературно-критическая методология; ее носителями стали русские ученые от Пыпина до Овсянико-Куликовского включительно. – *Примеч. пер.*

[321] Рудольф фон Готшалль (1823–1909) – немецкий поэт, писатель-драматург и романист, литературный критик и историк литературы. Редактор литературного журнала «Unsere Zeit» («Наше время»). – *Примеч. пер.*

[322] *Widhammer H.* Realismus und klassizistische Tradition. S. 141; *Widhammer H.* Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848–1860). S. 82.

[323] *Schmidt J.* (?) Die neuesten Romane // Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst. Berlin, 1847. Bd. IV. S. 208; см. также: *Steinecke H.* Op. cit. Bd. I. S. 204–211.

> «Дебет и кредит», как бы приятно он ни читался, написан ничуть не легко и не весело, – скорее, он написан серьезно. Мы намеренно выбираем это определение. Тот, кто увидит идеал эпического описания исключительно в наивном и захватывающем перечислении самых пестрых событий, либо заблуждается, либо просто неспособен понять, что он самым добросовестным образом заблудился. Мы обязаны этим автору. Он не «прял нить» повествования; создавая роман, он руководствовался строгими требованиями и законами драмы. Нам кажется, что это прогресс, и мы тем охотнее придаем этому большую значимость, поскольку уверены в том, что находим здесь не простую случайность, но тщательно продуманный замысел[324].

Фонтане явно усматривает основание «превосходной композиции» романа именно в «драматической школе и трудолюбии автора»[325]. Как нам известно по воспоминаниям и письмам Фрейтага, Фонтане был абсолютно прав. Перед тем как приступить к осуществлению романного замысла, Фрейтаг сознательно предпринимал работу по планированию «расположения» и «пространственной локализации» будущего произведения[326]; по поводу романа «Дебет и кредит» он ретроспективно заметил следующее:

> Структура действия в каждом романе, где материал художественно проработан, будет иметь большое сходство с устройством драмы ‹…›. Элементы действия романа в основном подобны драматическим: экспозиция, развитие действия, кульминация, перипетия и катастрофа[327].

Соответствующим образом Отто Людвиг отмечал в 1860 г.: «Вообще, роман ближе к драме, чем к эпосу»[328]. В соответствии с этой аналогией будет позже интерпретироваться и повесть. В подтверждение процитирую более позднее, но тем более значительное высказывание Теодора Шторма 1881 г.:

> ‹…› современная новелла – это сестра драмы и самая строгая форма прозаического произведения ‹…›. То, что эпическое прозаическое произведение достигло здесь своего апогея и восприняло уроки драмы, объяснить нетрудно[329].

Это признание приоритета романа перед драмой означает размежевание с эстетикой Гегеля и возвращение к романтизму. Характерный для романтизма жанровый синтез подготовил интерференцию романа и драмы[330] – именно романтическая эстетика постоянно усматривала аналогии в жанровых структурах романа и драмы, и с тех пор понятие «драматического романа» (равно как и «романа-трагедии») – в качестве антитезы понятию «эпический роман» – входит в арсенал теории романа и литературной критики XIX столетия. Соответствующие высказывания и их вариации изобильно представлены в эстетике Жан Поля, Новалиса, Гёте, Шеллинга, К.В.Ф. Зольгера и др.[331] Гердер и Фридрих Шлегель считали шекспи-

---

[324] *Fontane Th.* Sämtliche Werke. Bd. XXI/1. München, 1963. S. 217.

[325] Ibid. S. 219.

[326] *Ulrich P.* Gustav Freytags Romantechnik. Marburg, 1907. S. 82. *Leonhardt R.W.* Soll und Haben und David Copperfield. Ein Vergleich ihres Aufbaus als Beitrag zur Formfrage des Romans. PhD. Bonn, 1950. S. 83–89.

[327] *Freytag G.* Erinnerungen aus meinem Leben. Leipzig, 1899. S. 261; об определении жанра романа Фрейтагом см.: *Steinecke H.* Op. cit. Bd. I. S. 208.

[328] *Ludwig O.* Gesammelte Schriften. Bd. VI. Leipzig, 1891. S. 67.

[329] *Storm Th.* Sämtliche Werke in drei Bänden / Hg. H. Engelhard. Bd. III. Stuttgart, 1918. S. 524.

[330] *Martini F.* Zur Theorie des Romans im deutschen Realismus // Deutsche Romantheorien. Bd. I / Hg. R. Grimm. Frankfurt/M., 1974. S. 198; см. также: *Sengle F.* Der Romanbegriff in der ersten… S. 181.

[331] Romantheorie… S. 165–172, 214, 222, 224; *Steinecke H.* Op. cit. Bd. I. S. 24, 55; см. также: Bd. II. S. 156, 231; *Sengle F.* Der Romanbegriff in der ersten… S. 88, 97, 109, 145, 148, 160, 181.

ровские трагедии синтезом классической трагедии и романа[332]. Соответственно, современные романы в эволюции жанра от Вальтера Скотта до Отто Людвига и Густава Фрейтага интерпретируются как образцы «драматического романа», обладающего «хорошо скроенной романной формой»[333]. Идеал «драматического романа» был актуален, как это установил Ф. Зенгле, «для всех романистов эпохи бидермейера»[334].

Однако аналогия роман-драма эпох романтизма и бидермейера не предлагает ничего принципиально нового. Параллелизм романа и драмы можно отчетливо наблюдать с середины XVIII столетия[335]; более ранние эпохи, в частности барокко, тоже дают богатый материал[336]. Тем не менее мы не хотим подробно углубляться в эту предысторию, поскольку представленные здесь соображения и факты дают достаточное представление об интересующем нас явлении.

* * *

Перейдем к итогам. Когда Тургенев после 1850 г. начал вырабатывать «новую манеру» и обратился к большой прозаической форме, жанра современного «большого» романа в русской литературе еще не было. Несмотря на эксперименты Герцена, Гончарова или Панаева, Тургенев не мог ориентироваться на удовлетворяющие его представлениям русские образцы, которые были бы эквивалентны соответствующим западноевропейским жанровым моделям. Национальные русские писатели тоже не могли дать нужного ему примера: Пушкин написал «роман в стихах», Гоголь «поэму в прозе», и даже роман Лермонтова «Герой нашего времени» распался на почти самостоятельные новеллы. В этой ситуации концепция «драматического романа» давала нужные представления об искомой жанровой модели. Тургенев был наилучшим образом подготовлен к восприятию этой теории. Он имел основательный опыт работы в драматическом роде и в своем литературном труде придавал большое значение технике ремесла.

Dispositio dramatica было идеальным средством для облегчения перехода от драмы к роману. В рамках этого постулата тургеневский эстетический идеал экономии выразительных средств мог стать таким же действенным, как и его убеждение в том, что каждая человеческая судьба «трагична» (П., III, 354). Кроме того, эта метода обеспечивала возможность театрализации повествования и свободу использования законов построения драматического действия: здесь достаточно напомнить о пристрастии Тургенева к драматизированной диалогической форме и драматичным сценам расставания[337]. Драматической поэтике совершенно соответствует и типичный характер тургеневского психологизма, переносящего акцент с развития характеров на их постепенное самораскрытие в движении действия к перипетии и катастрофе, что тоже является драматургическим по своей природе приемом[338]. Не случайно его романы уже в XIX в. начали периодически перерабатываться в пьесы или даже оперные либретто.

---

[332] *Martini F.* Zur Theorie des Romans… S. 198; *Schanze H.* Friedrich Schlegels Theorie des Romans // Deutsche Romantheorien. Bd. I / Hg. R. Grimm. Frankfurt/M., 1974. S. 109.

[333] *Sengle F.* Der Romanbegriff in der ersten… S. 181.

[334] Ibid. S. 183; см. также: *Sengle F.* Biedermeierzeit. Bd. II. Stuttgart, 1972. S. 825, 1038.

[335] Romantheorie… S. 92–104; см. также: *Vosskamp W.* Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg. Stuttgart, 1973. S. 169–176.

[336] *Wiegmann H.* Palaestra affectuum. Untersuchungen zum Einfluß der Tragödienlehre der Renaissancepoetik auf die Romantheorie des Barock // Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge. 27. 1977. Heft 1. S. 18–25. См. также: *Sengle F.* Der Romanbegriff in der ersten… S. 181, 184 («Глубокие основания для появления так называемого драматического романа, естественно, заключены в наследии барокко, которое по сути своей было драматической и театральной культурой»).

[337] *Martini F.* Schillers Abschiedsszenen // Über Literatur und Geschichte. Fs. Für Gerhard Storz / Hg. B. Hüppauf, D. Stemberger. Frankfurt/M., 1973. S. 151–184.

[338] «Действие, представленное в басне, есть составная часть трагедии: оно важнее характеров» (*Lausberg H.* Op. cit. S. 566).

Драматургичность архитектоники тургеневских романов является коренным основанием, на котором П.А. Кропоткин, чье суждение стало квинтэссенцией многих аналогичных мнений, увидел в их структуре «строгую архитектуру средневекового собора», «совершенство архитектуры романа» вообще[339]. С другой стороны, возможно, именно эта устойчивая структурная схема вызвала критический отзыв Толстого, упрекнувшего Тургенева – так же как это сделал Штифтер в отношении Фрейтага – в искусственности и деланном артистизме.

Интимное знание фундаментальных законов построения драмы должно было с самого начала направить тургеневское внимание на теорию «драматического романа». Побудительными импульсами к углубленному осмыслению этой теории стали, без сомнения, эстетические взгляды Белинского и вышеописанная дискуссия о романе в Германии середины XIX в. Конечно, степень осведомленности Тургенева в частностях этой немецкой дискуссии, как и западноевропейской вообще, необходимо было бы изучить более основательно. Однако не подлежит сомнению то, что ему было известно многое. Его знание языков, эрудиция и обширные контакты с Западной Европой говорят сами за себя; он называл себя вечным западником, а Германию считал своей второй родиной. Ни один русский писатель не знал историю немецкой литературы и литературной критики лучше, чем он.

Именно в 1850-е годы он снова и снова сообщает о том, что много читает[340], хорошо известен и его оживленный интерес к самым новым литературным теориям[341]. Позже его связали близкие дружеские отношения с Юлианом Шмидтом, он был знаком с Густавом Фрейтагом[342]. В любом случае нужно отметить, что первые «драматические» романы Тургенева написаны практически синхронно с романом Фрейтага «Дебет и кредит» (1855) и его же теоретическим трактатом «Техника драмы» (1863). Очевидное типологическое и генетическое родство в этом случае вряд ли можно проигнорировать.

Тургеневская теория строгого формального идеала и его практика драматического романа питаются, таким образом, из трех источников, которые сливаются и усиливают друг друга в эстетическом сознании писателя. Первый из них – это его собственная «автохтонная» поэтика, которая с середины 1840-х годов все более очевидно формируется в отказе от философии и в постоянно интенсифицирующемся обращении к литературе. Второй – его изучение наследия немецких классиков и романтиков. Здесь нужно назвать, прежде всего, поэтику строгой формы Шиллера и романтическую доктрину драматического романа. Третий – это возрождение классических традиций в немецкой литературе 1840–1850-х годов, вновь вызвавших к жизни теорию драматического романа. Органическая связь всех трех источников и подготовила ту почву, на которой выросли ранние тургеневские романы.

---

[339] Тургенев и его время. Первый сборник / под ред. Н.Л. Бродского. М., 1923. С. 6 и след.

[340] «Читаю много» (П., II, 116) и «Вообще, я ужасно много прочел в последнее время» (П., III, 47).

[341] *Гроссман Л.П.* Указ. соч. С. 126, 204.

[342] О немецких контактах Тургенева см.: I.S. Turgenev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen / Hg. G. Ziegengeist. Bd. 1. Berlin, 1965; см. также: *Hock E.* Op. cit. Anm. 11.

«Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова и «злая воля» А. Шопенгауэра

I. Предварительные замечания и тезис

Повесть Лескова, при первой ее публикации подписанная псевдонимом «М. Стебницкий» и сопровожденная жанровым подзаголовком «очерк», увидела свет в 1865 г. в январском номере журнала братьев Достоевских «Эпоха» под названием «Леди Макбет нашего уезда»[343]. Эту первую редакцию Лесков впоследствии неоднократно перерабатывал, причем объем авторских дополнений в совокупности достигает четырех-пяти печатных страниц. Переработки не касаются основного сюжетного пласта текста, однако они существенно распространяют диалогические фрагменты повести и дополняют авторское повествование в той его части, которая связана с прямыми и косвенными характеристиками персонажей, а также заметно углубляют авторский комментарий событий. При этом некоторые варианты правки имеют тавтологический или прямолинейно-уточняющий характер, в результате чего первая редакция повести не только оказывается более компактной, но и представляется обладающей более сильным эмоциональным воздействием, нежели ее дефинитивный текст. Однако отказ от печатания вариантов повести в современной эдиционной практике публикации текстов Лескова делает невозможным анализ ее творческой истории в том, что касается конкретно истории ее текста[344].

Повесть Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» является ныне «…одним из самых популярных произведений русской классики»[345]. Славе повести во многом способствовала популяризация ее сюжета интермедиальными интерпретациями: это, несомненно, опера Шостаковича (премьера 1934 г.), а также многочисленные театральные постановки и экранизации[346]. Однако же запоздалая слава «Леди Макбет…» не может отменить того обстоятельства, что со времени своего появления в 1865 г. повесть Лескова в течение нескольких десятилетий была обречена гробовому молчанию критики. За исключением отдельных частных высказываний (например, отзыва М.Е. Салтыкова-Щедрина), литературная критика дружно игнорировала повесть Лескова. Такое всеобщее помрачение умов до сих пор является своего рода литературоведческой загадкой, и Лев Аннинский констатирует этот факт буквально следующим образом: «К Лескову ключей не нашлось»[347]. Отчасти это положение вещей способна объяснить «чудовищная идеологизация» литературоведения советских времен, от которой наука о Лескове пострадала особенно сильно[348]. Однако же, нельзя забывать, что при этом в наличии имеются и серьезные научные исследования повести Лескова, в том числе такие, в которых повесть рассматривается в сравнении с текстами Шекспира, Островского и произведениями русского фольклора. Среди этих серьезных исследований, на мой взгляд, наиболее

---

[343] Эпоха. 1865. № 1. С. 39–80.

[344] К сожалению, это относится и к наиболее авторитетному изданию Лескова, в 5-м томе которого напечатана повесть «Леди Макбет Мценского уезда» (*Лесков Н.С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М., 1998. Т. 5. С. 7–49 текст, с. 691–696 коммент.).

[345] *Аннинский Л.* Лесковское ожерелье. М., 1982. С. 86.

[346] Там же. С. 59–92. См. также: *Fuchs M.* «Ledi Makbet Mcenskogo uezda»: Vergleichende Analyse der Erzählung N.S. Leskovs und der gleichnamige Oper D.D. Shostakovichs. Heidelberg, 1992; *Wachtel A.* The Adventures of a Leskov Story in Soviet Russia or the Socialit Realist Opera That Wasn't // O Rus! Studia litteraria slavica in honorem Hugh McLean. Berkeley, 1995; *Veldhues Chr.* Intertextuelle Annäherungen an Leskovs «Ledi Makbet Mcenskogo uezda» // Zeitschrift für Slawistik. 41. 1996; *Menzel B.* Leskovs Erzählung «Lady Macbeth des Mzensker Kreises» und ihre intermedialen Verarbeitungen // Erzählen in Russland. Frankfurt/M.; Berlin; Bern, 2000.

[347] *Аннинский Л.* Указ. соч. С. 87 и след.

[348] *Маслова М.И.* Любовь созидающая и любовь разрушающая в ранних произведениях Н.С. Лескова // Русская литература. 2002. № 4. С. 153.

плодотворным подходом и поистине экзистенциальным смыслом обладает опубликованный в 1982 г. исследовательский этюд Бодо Зелинского[349]. Данная статья представляет собой дополнение и углубление основных положений этого этюда: предлагаемый мною тезис заключается в том, что, вопреки утверждению Аннинского, «ключ» к повести Лескова отыскать довольно легко, если обратиться к труду Артура Шопенгауэра «Метафизика половой любви», который, по-моему, и является «ключевым текстом» для понимания повести Лескова.

II. Шопенгауэр в России и Франции

Влияние Шопенгауэра на русскую эстетическую и общественную мысль неоднократно засвидетельствовано, но совершенно недостаточно исследовано в русской литературоведческой науке. Тем не менее утверждение: «Как на Западе, так и у нас до сих пор не исследовано влияние Шопенгауэра на русскую философию и литературу»[350] следует счесть ошибочным. Оно возникло только вследствие того, что западные публикации на эту тему не берутся в расчет даже тогда, когда имеются их переводы на русский язык[351]. Более современные издания Шопенгауэра в России и новейшая русскоязычная биография Шопенгауэра демонстрируют несколько бóльшую библиографическую тщательность[352].

Отдельные упоминания имени Шопенгауэра в России начинают встречаться с 1840–1850-х годов (В.Ф. Одоевский, А. Герцен, П.Л. Лавров, Н.Г. Чернышевский, П.Д. Юркевич и др.), в последующие десятилетия оно становится практически вездесущим. Русские писатели, публицисты, теологи и философы живо интересуются его учением[353]. Его посмертная почти эксплозивно возрастающая европейская слава действует подобно катализатору. В конце 1864 г. критик Варфоломей Зайцев предварил свое обширное исследование о Шопенгауэре констатацией «европейской известности» философа. По мнению Зайцева, преодоление «гегелевщины» произошло не только благодаря современным «натуралистам» Вирхову, Бюхнеру, Фогту, Молешотту, но и в первую очередь благодаря «новейшей антропологии» Шопенгауэра, которая стала «блистательной, гениальной мыслью»[354]. На смену гегелевскому «мудрствованию» пришли естественные науки и «философия природы», обратившие наше внимание на конкретные состояния человека, его ощущения и «внутренние процессы организма». Особенно обстоятельно и в основном сочувственно Зайцев излагает ту часть учения Шопенгауэра, которая посвящена, по его выражению, «психологии страстей» и управляемому инстинктом «половому стремлению». Одобрительно (хотя и не без оговорок) Зайцев относится к учению Шопенгауэра о воле, и даже смущающий русского критика «факирский пессимизм» Шопенгауэра воспринимается им как своего рода «…противоядие безнравственному гегелевскому

---

[349] *Zelinsky B.* Leskow: Die Lady Macbeth aus dem Landkreis Mzensk // Die Russische Novelle / Hg. B. Zelinsky. Düsseldorf, 1982. S. 103–111, 307–308.

[350] *Андреева И.С.* Артур Шопенгауэр: жизнь и творчество. М., 2001. С. 2.

[351] См. об этом: *Тирген П.* Шопенгауэр в России. Постановка проблемы // Общественная мысль. Исследования и публикации. М., 1993. Т. III.

[352] См.: *Гулыга А., Андреева И.* Шопенгауэр. М., 2003. (ЖЗЛ 1046). С. 360–365. (Библиография, № 88, 114, 141, частично с орфографическими ошибками.)

[353] Ср. до сих пор наиболее авторитетный труд: *McLaughlin S.* Schopenhauer in Rußland. Zur litterarischen Rezeption bei Turgenev. Wiesbaden, 1984. См. также: *Baer J.T.* Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. München, 1980; *Thiergen P.* Probleme der russischen Schopenhauer-Rezeption // Göttingische Gelehrte Anzeigen. 238. 1986; *Тирген П.* Шопенгауэр в России…; *Межуев Б.В.* Шопенгауэр в России // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 599–603; *Трубникова Н.Н.* Об издании произведений А. Шопенгауэра в России // Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1999–2001. Т. 6; *Гулыга А., Андреева И.* Указ. соч. С. 321–354.

[354] *Зайцев В.А.* Последний философ-идеалист // Русское слово. 1864. № 12. С. 153–196 (цит.: с. 153, 160, 175, 179, 196). О Зайцеве см.: Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 313–316. Известно, что Зайцев обучался медицине (не закончив образования) и был знаком с Лесковым.

оптимизму»[355]. И, поскольку Зайцев постоянно цитирует (приводя оригинальный текст в переводе на русский язык) «Мир как воля и представление» (а также «Parerga und Paralipomena»), совершенно очевидно, что он располагал соответствующими изданиями Шопенгауэра.

Статья Зайцева была отнюдь не первым вкладом журнала «Русское слово» в русскую шопенгауэриану. Уже в начале 1863 г. публицист Александр Гиероглифов опубликовал в нем краткое изложение труда «Метафизика половой любви», где он вполне сочувственно воспроизводит «глубокий анализ» и основные тезисы Шопенгауэра, видящего в любви «родотворный инстинкт», «агенцию рода» и «закон природы», которые ломают индивидуальную волю[356]. В качестве первичного физического импульса этот инстинкт подчас способен довести отравленную им жертву до убийства или самоубийства. Чтобы подчеркнуть значимость учения Шопенгауэра, Гиероглифов сообщил своим читателям, что «Метафизика половой любви» уже переведена «на все европейские языки»[357].

Это замечание должно было относиться, прежде всего, к французскому переводу, появившемуся на страницах парижского журнала «Revue Germanique» в 1861 г.[358] Один из редакторов журнала, Шарль Дольфус, сопроводил публикацию коротким предисловием, в котором назвал учение Шопенгауэра «довольно экстравагантной доктриной», трактующей о «несколько слишком деликатном предмете». Впрочем, несмотря на то, что философ назван «мизантропом», автор предисловия отдает должное его «проницательному пытливому уму»[359]. Необходимо отметить, что уже в 1859 г. в журнале «Revue Germanique» было опубликовано довольно объемное критическое изложение основ философии Шопенгауэра вкупе с фрагментарным переводом «Parerga und Paralipomena»[360]. В целом, публикации «Revue Germanique» отличаются «серьезным научным характером»[361]. При этом упомянутый журнал был не первым и не единственным французским изданием, посвятившим свои страницы популяризации философии Шопенгауэра. Уже в 1850 г. путь к Шопенгауэру открыли «Revue des Deux Mondes» и «Journal des Débats». До какой степени интерес русской словесности к Шопенгауэру был стимулирован французскими публикациями, продолжает оставаться не совсем ясным.

Резонанс, вызванный «Метафизикой половой любви» в Западной Европе, имел для России свои последствия. Весной 1864 г. в петербургской типографии «Гогенфельден и К°» было напечатано именно это сочинение, ставшее первым переводом Шопенгауэра на русский язык. Перевод имел титул: «Метафизика любви. Соч. Шопенгауэра. Перевод с немецкого», имя переводчика осталось неизвестным. Н.Н. Трубникова, впрочем, замечает: «Переводчик подписался инициалами “А.Г”»[362], которые могут означать: «Александр Гиероглифов». Виньетка на титульном листе первого издания изображала крылатого амуроподобного ангелочка, парящего над цветами и держащего развевающуюся над ним гирлянду с повторным текстом заглавия «Метафизика любви», причем конец этой гирлянды кокетливо прикрывал *membrum virile* ангелочка. Этот фронтиспис представлял собою семиотический обманный маневр. С одной стороны, заглавие «Метафизика любви» намекало на идеалистически-неземные чувства, а с дру-

---

[355] Русское слово. 1864. № 12. С. 185.

[356] *Г<иерогли>фов А.* Любовь и нигилизм // Русское слово. 1863. № 1. С. 25–44, о Шопенгауэре: с. 32 и далее. О Гиероглифове см.: Русские писатели 1800–1917. Т. 1. С. 558–559.

[357] Русское слово. 1863. № 1. С. 32.

[358] Métaphysique de l’Amour // Revue Germanique. № 13. 1861. P. 243–272. См. также сообщение о смерти Шопенгауэра в Revue Germanique. No. 12. 1860. P. 232 и далее, где упомянута «Метафизика половой любви».

[359] Revue Germanique. 1861. No. 13. P. 243.

[360] *Dollfus Ch.* Schopenhauer et sa philosophie // Revue Germanique. 1859. No. 8. P. 367–394. Об интерпретации учения Шопенгауэра в Revue Germanique см.: *Stempel I.* Deutschland in der «Revue Germanique» von Dollfus und Nefftzer (1858–1865). Bonn, 1967. S. 128–133. О ранних фактах рецепции Шопенгауэра во Франции см.: *Baillot A.* Influence de la Philosophie de Schopenhauer en France (1860–1900). Paris, 1927.

[361] *Stempel I.* Op. cit. S. 19.

[362] *Трубникова Н.Н.* Указ. соч. Т. 6. С. 329.

гой – изящно-кокетливая эмблематическая часть титула продуцировала вполне эпикурейские предварительные представления о содержании текста. В попытке ориентироваться на декоративность барочного ангелочка или на изящную игру рококо в своих представлениях об озаглавленном таким образом тексте неискушенный читатель, не знакомый с философией Шопенгауэра, и особенно с его учением о страстях и инстинктах, неизбежно оставался в дураках, и истинный текст, следующий за заглавием, погружал его в глубокий шок. Это амурное кокетство 70-страничной книжечки позабавило уже и авторов первых современных ей рецензий[363].

III. Теория «половой любви»

Безусловным отправным пунктом Шопенгауэра является утверждение о том, что «… без истины прекрасное в искусстве невозможно» («…ohne Wahrheit kein Kunstschönes sein kann»)[364]. Соответственно, и вводная фраза «Метафизики половой любви» гласит: «Мы привыкли видеть, что поэты занимаются преимущественно изображением половой любви» («Die Dichter ist man gewohnt hauptsächlich mit der Schilderung der Geschlechtsliebe beschäftigt zu sehn»)[365].

Свойственное Шопенгауэру радикализированное, укорененное, прежде всего, в телесно-физической сфере, понимание истины заставляет его говорить о проблеме половой любви, доселе неизвестной как таковой в истории философии, с той наглядностью, которая подчас достигает степени грубости. Уже сама натуралистическая острота понятия «*половая* любовь» («*Geschlechts*liebe») очевидно побудила анонимного русского переводчика опустить сексуальный компонент сложносоставного немецкого термина, и вместо того, чтобы говорить о «метафизике *половой* любви», как этого следовало бы ожидать, имея в виду формулировки оригинала, он предпочитает кажущееся вполне невинным выражение «метафизика любви»[366]. Кроме того, многие фрагменты самого текста Шопенгауэра аноним сократил, эвфемистически умерил, смягчил в оглядке на бдительное око цензуры и перевел или очень свободно, или прямо-таки перифрастически. Совершенно очевидно и то, что он имел под рукой французский перевод 1861 г., поскольку в тех местах, которые представляли для него особенную трудность, он приводит в скобках не только оригинальные немецкие соответствия русским формулировкам, но и варианты, предлагаемые во французском переводе текста Шопенгауэра. Кроме того, в русском переводе, так же, как и во французском, оказались опущены высказывания Шопенгауэра о педерастии.

Однако, несмотря на всю эту тактику *ad usum Delphini*[367], русский перевод все же предлагает такую неслыханно-беспощадную интерпретацию сущности и воздействия физической половой любви как морально-разрушительной и даже взрывной силы, которая позволяет предположить, что и цензор издания, по всей вероятности, старался при любом удобном случае

---

[363] Ср.: Русское слово. 1864. № 5. С. 60 («Эта маленькая книжка, одетая в щегольскую розовую обложку и украшенная разными купидонами…»). См. также: *McLaughlin S.* Op. cit. P. 168 и далее.

[364] *Schopenhauer A.* Sämtliche Werke. Textkritisch bearb. u. / Hg. W. Frhr. von Löhneysen. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1968. Bd. II. S. 679. Здесь и далее текст Шопенгауэра цитируется в моем подстрочном переводе с приведением текста оригинала в скобках. – *Примеч. пер.*

[365] *Schopenhauer A.* Sämtliche Werke. Textkritisch bearb. u. / Hg. W. Frhr. von Löhneysen. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1968. Bd. II. S. 679. Здесь и далее текст Шопенгауэра цитируется в моем подстрочном переводе с приведением текста оригинала в скобках. – *Примеч. пер.*

[366] Элиминация сексуального компонента, как это явствует из вышеприведенных фактов, имела место и во французском переводе, напечатанном в «Revue Germanique».

[367] «Для употребления дофина» – французская идиома, восходящая к названию труда католического ученого Пьера Даниэля Гуэция (1630–1721), который в качестве помощника воспитателя наследника французского престола составил антологию классических текстов, известную под общим заглавием «Ad usum Delphini»; впоследствии это выражение стало синонимом адаптации научного или литературного материала для не обременительного и легкого чтения с исключением всего, могущего смутить детский или излишне целомудренный ум. – *Примеч. пер.*

обмануться фронтисписом и лишь бегло просмотрел его текст. У Шопенгауэра – и, соответственно, в русском переводе – половая любовь представлена как страсть, наваждение («мания», «Wahn») или инстинкт, как безрассудный порыв, который повергает индивида в ослепление и низводит его до уровня голого орудия вышестоящей власти рода. Навязываемый силой природы сексуальный порыв к совокуплению не оставляет индивиду никаких других ролей кроме как роли *instrumentum voluptatis* (инструмента наслаждения) или жертвы. Однако вместе с тем, само это положение жертвы до некоторой степени извиняет виновного и даже может быть основанием для прощения. Человек предстает в одинаковой мере влекомым и влекущимся («Getriebener wie als Treibender»). Согласно Шопенгауэру, воля рода, или естественное желание, находит свое наиболее адекватное выражение в образе Купидона: «…несмотря на свою детскую наружность, бога враждебного, жестокого и из-за этого пользующегося дурной репутацией, капризного, деспотичного демона» («…einem, seines kindischen Aussehens ungeachtet, feindseligen, grausamen und daher verschrieenen Gott, einem kapriziosen, despotischen Dämon»)[368]

[368] *Schopenhauer A.* Sämtliche Werke. Bd. II. S. 713.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.