

РУССКАЯ УСАДЬБА В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ

Выпуск 1



Серия
РУССКАЯ УСАДЬБА В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ



Редакционная коллегия серии:

*О.А. Богданова (председатель), Е.Е. Дмитриева,
М.В. Скороходов, Е.В. Глухова,
М.С. Акимова, Г.А. Велигорский*

Ответственный редактор первого выпуска:
Е.Е. Дмитриева

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

О.А. Богданова

*УСАДЬБА И ДАЧА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX–XXI вв.*

*ПОПЫТКА
ДИНАМИКА
МИФОЛОГИЯ*

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2019

*Издание подготовлено и осуществлено
в ФГБУН «ИМЛИ им. А.М. Горького РАН»
за счет средств Российского научного фонда (РНФ),
проект № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре:
отечественный и зарубежный взгляд»*

Рецензенты:

*доктор филологических наук Ю.В. Шевчук
доктор филологических наук С.В. Сапожков*

О.А. Богданова

Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография / Отв. ред. Е.Е. Дмитриева. — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 288 с. — (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1). — DOI: 10.22455/978-5-9208-0604-8

В предлагаемой читателю книге впервые представлена панорамная картина российского литературного «усадьбоведения» в теоретическом и конкретно-текстуальном осмыслении. В основу исследования положена ключевая для литературоведческого освоения феномена русской помещицкой усадьбы категория «усадебного топоса». Обобщающий характер монографии обусловил хронологическое рассмотрение обращений к усадьбе и даче в русской литературе XIX–XXI вв. В разделе, посвященном русской классике, в первую очередь анализируются усадебные тексты Ф.М. Достоевского как писателя, оказавшего бесспорно определяющее влияние на проблематику и поэтику литературы Серебряного века и в то же время почти неизученного в аспекте усадебно-дачной тематики. Основное внимание в книге уделено первой трети XX в. как времени создания «усадебного мифа» и начала осознания выдающейся роли «усадебной культуры» в России, прерванного на долгие советские десятилетия. Возрождению и модификациям усадебно-дачной темы в постсоветскую эпоху посвящен последний раздел монографии.

Издание обращено как к профессионально ориентированному читателю: ученому, преподавателю, аспиранту, студенту, — так и к широкому кругу любителей русской усадьбы в литературе и культуре.



СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Категория «усадебного топоса»: границы, структура, семантика, динамика, модификации и вариации 8

Часть I

«Усадебно-дачный топос» в русской классике

Глава 1

«Усадебная культура» как основа русской классической литературы XIX в. 30

Глава 2

Ф.М. Достоевский в «усадебном тексте» русской литературы . . . 45

Глава 3

«Усадебные» герои Ф.М. Достоевского и русская революция 1917 г. 59

Глава 4

«Дачный топос» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» 72

Глава 5

Трансформация топоса помещичьей усадьбы в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»: система персонажей 91

Часть II

Модификации «усадебного топоса»

в русской литературе первой трети XX в.

Глава 1

Структура «усадебного топоса» в произведениях русской литературы рубежа XIX–XX вв. и европейская традиция 104

Глава 2

Динамика «усадебного топоса» в русской литературе 1910–1920-х гг. 115

<i>Глава 3</i>	
Дворянская усадьба как элемент русского национально-религиозного «предания» в рассказе А.Н. Толстого «Утоли моя печали»	125
<i>Глава 4</i>	
Усадьба и дача в драматургии А.М. Горького 1900-х гг.	138
<i>Глава 5</i>	
Семиотика аллеи, «где кружат листья»: И.С. Тургенев, Н.С. Гумилев, И.А. Бунин	148
<i>Глава 6</i>	
Усадьба в русской литературе военно-революционных лет: мотивы Китежа и Святой Руси.	167
<i>Глава 7</i>	
Типология усадеб-музеев в русской литературе 1920-х гг.	181
<i>Глава 8</i>	
Интермедийальные аспекты «усадебного топоса»: архитектура в зеркале русской литературы 1920-х гг.	198
Часть III	
Проекция «усадебно-дачного топоса» в русской литературе XX — начала XXI в.	
<i>Глава 1</i>	
«Усадебный миф» в интерпретациях русского постмодерна	208
<i>Глава 2</i>	
«Дачный топос» в литературных источниках XX в. и в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор»	231
Заключение	
Неумирающий идеал	252
Список использованной литературы.	257
Указатель имен. Составитель Е.Ю. Живица	280

BBEDEFME



***Категория «усадебного топоса»:
границы, структура, семантика, динамика,
модификации и вариации***

В первую очередь уясним то, что мы подразумеваем под топосом. Практически исчерпывающие сведения об этом понятии, его границах, структуре и эволюции приведены в пособии А.А. Булгаковой «Топика в литературном процессе»¹. Кроме того, содержательные словарные статьи об этой литературоведческой категории написаны А.Е. Маховым². Установочный характер носит для нас и классическая статья А.М. Панченко «Топика и культурная дистанция»³. Итак, ставший достоянием литературоведения в середине XX в. благодаря научной деятельности Э.Р. Курциуса, термин «топос» обнаружил свою востребованность и продуктивность⁴. В современной науке о литературе топосы — это «регулярно повторяющиеся в творчестве писателя и в системе культуры формулы, мифы, мотивы и другие разновидности художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики <...> и несущие устойчивые смысловые значения <...>»⁵. По Курциусу, «все-присутствие в европейской литературе топосов должно было <...> показать непрерывность линии, ведущей от античности к Новому

¹ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. Гродно: ГрГУ, 2008.

² Махов А.Е. Топос // Западноевропейское литературоведение. М.: Intrada — Изд-во Кулагиной, 2004. С. 401–403; Он же. Топос // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada — Изд-во Кулагиной, 2004. С. 264–266.

³ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 236–250.

⁴ См.: Махов А.Е. Топос. С. 401.

⁵ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 14, 55.

времени»⁶, свидетельствовать о единстве всей европейской культуры.

Не менее важным, чем сохранение смысловой идентичности во времени, является пространственный аспект категории топоса. Ведь само обращение к топике в настоящем исследовании продиктовано не только семантико-семиотическим пониманием усадьбы как одного из важнейших элементов «национальной аксиоматики»⁷, но и надеждами на методологическую опору в лице современной мировой гуманитаристики. В первую очередь это понятие о набирающем силу в первые десятилетия XXI в. «пространственном культурном повороте». Выделяемые Д. Бахманн-Медик «культурные повороты» рубежа XX–XXI вв. (интерпретативный, перформативный, рефлексивный, постколониальный, переводческий, пространственный, иконический) «представляют собой не академические школы, но определенные ракурсы исследования, смены перспектив, при которых основные вопросы содержания переходят в методически существенные установки к исследованию»⁸. При этом ученый отмечает «способность самих “поворотов” формировать инновационные концептуальные ракурсы исследований»⁹. «Новые повороты, — по мысли Бахманн-Медик, — постепенно возвращают те измерения культуры, жизненного мира, истории и прежде всего действий, которые были выключены, вытеснены языковой узостью лингвистического поворота», ставшего с 1960-х гг. основой мирового гуманитарного знания в лице структурализма, который, как известно, исходил из того, «что к “аутентичной” действительности нет доступа» и «язык не описывает независимую от него, скрытую под ним действительность», «оказывается не инструментом описания действительности, но инструментом ее построения»¹⁰. Именно в эпоху постмодерности «“пространство” стало новой центральной единицей восприятия и теоретическим концептом новейшего времени». Однако «в новой концептуализации под

⁶ См.: Махов А.Е. Топос. С. 264.

⁷ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 248.

⁸ Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 25.

⁹ Там же. С. 31.

¹⁰ Там же. С. 41, 39.

пространством понимается не территориальность, вместилище и хранилище традиций или даже родина, в отличие от предыдущего понимания пространства и места, к примеру, в фольклористике. Под пространством подразумевается социальное производство пространства как многослойного и часто противоречивого общественного процесса, специфическая локализация культурных практик, динамика социальных отношений, указывающих на изменчивость пространства»¹¹.

Такое понимание предполагает актуализацию в литературоведческом поле исследований приобретающих междисциплинарный характер дефиниций из других наук: философии, социологии, искусствоведения, гуманитарной географии, истории и т. д. Так как «пространственная оптика охватывает здесь также пространства, которые определяются уже не только реально — территориально и физически — и уже не только символически, но являются и тем и другим одновременно», то их, вслед за М. Фуко, точнее всего назвать гетеротопиями, в которых, по мысли французского философа, явления «<...> “положены”, “расположены”, “размещены” в настолько различных плоскостях, что невозможно найти для них пространство встречи, определить общее место для тех и других»¹². Суть гетеротопий, значимую для Фуко, сформулировал российский философ В. Подорога: «Гетеротопические пространства — пространства совмещения несовместимого, иначе говоря, они совмещают, т. е. способны вместить в себя, дать место даже тому, что не может, казалось, иметь места в них <...>. Если жизненное пространство в состоянии себя воспроизводить и развивать, то это значит, что его гетеротопическая структура устойчива и эффективна»¹³. Особенно важно для нас то, что в гетеротопиях преодолевается «принцип бинарности и задаваемых, постоянно и целенаправленно продуцируемых <...> моделей и способов по-

¹¹ Там же. С. 313.

¹² См.: Шестакова Э.Г. Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. 2014. № 1. С.58–72.

¹³ Подорога В. Событие: Бог мертв Фуко и Ницше // Фридрих Ницше. URL: <http://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/> (Последнее обращение: 10.09.2019).

ведения, организации мира»¹⁴. Именно в этом нам видится методологическое преимущество «гетеротопии усадьбы» как аспекта анализа «усадебного топоса».

А понятие габитуса, выдвинутое П. Бурдьё, как нельзя лучше соответствует тому общему впечатлению, который лежит на представителях какого-либо топоса. В философской традиции габитус, как известно, «обозначает сумму индивидуальных телесных навыков — походку, жестикуляцию, манеры, — цельное воплощение опыта конкретного человека в телесном сознании»¹⁵. У Бурдьё он также включает в себя совокупность обладающих устойчивостью моделей восприятия и действия, которые индивид приобретает в процессе социализации, инкорпорируя способы мышления, чувств и действий¹⁶. Допустимо говорить о габитусах социальных полей, к которым вполне может быть причислена помещичья усадьба. Думается, что для нужд дальнейшего исследования целесообразно ввести новую категорию — «усадебный габитус». Его носителем сформированный «усадебным топосом» человек оказывается и в ситуации других топосов, вступая в неизбежный конфликт с присущими им габитусами или, напротив, теряя черты, характерные для габитуса усадебного. По точному наблюдению Л.Н. Летягина, усадебная традиция, как «форма организации жизнедеятельности, <...> за короткий период формирует особый тип личности»¹⁷, выработавший «все, что было в русской жизни спокойного, достойного, добротного, казавшегося утвержденным навсегда»¹⁸. Такая личность является воплощением «усадебного габитуса» и за пределами «усадебного топоса» — ведь сформированный топосом габитус способен сохранять устойчивость в других социальных полях.

¹⁴ Шестакова Э.Г. Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект. С. 65.

¹⁵ Батурчик М.В. Габитус // Энциклопедия социологии <http://bourdieu.name/content/gabitus-enciklopedija-sociologii> (Последнее обращение: 10.08.2019).

¹⁶ См.: Бурдьё, Пьер. Социальное пространство: поля и практики / Пер. с фр., сост. и послесл. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2014. С. 167, 292.

¹⁷ Летягин Л.Н. Усадебный металадшафт России // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 10 (26). М.: Жираф, 2004. С. 13.

¹⁸ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 1. Кн. I–III. С. 505.

Введение названных междисциплинарных понятий позволит нам подойти к «усадебному топосу» как к пространству, которое «само становится центральной аналитической категорией, принципом конструирования социального поведения, сферой материальности и близости опыту, стратегией репрезентации <...>. Пространственный ракурс, таким образом, позволяет осуществить целостный анализ того, что раньше рассматривалось скорее по отдельности: несоразмерное сосуществование повседневной жизни, взаимовлияние структур и индивидуальных решений <...>. Теоретически заостренное переосмысление пространства и локальности, трансграничности и топографии означает для литературоведения настоящий поворот»¹⁹.

В связи с «усадебным топосом» продуктивно вспомнить входящие к Г. Башляру «образы *счастливого пространства*», «топофилии», «привязанности к любимому месту»²⁰. Стремление французского искусствоведа «определить человеческую ценность пространств, всецело нам принадлежащих, защищенных от враждебных сил, пространств, нами любимых»²¹, вполне соответствует поставленным нами задачам по изучению «усадебного топоса». По мысли Башляра, «образ дома (добавим: в том числе усадебного дома. — О.Б.) поистине дает принцип психологической интеграции, позволяя описательной психологии, психоанализу, феноменологии объединиться в научный корпус, который мы именуем топоанализом. Рассматриваемый в различных теоретических планах, образ дома, кажется, представляет топографию нашей глубинной сущности»²².

Продуктивной для изучения топики является также работа молодых ученых А.В. Комковой и А.В. Решетовой «Понятие "топос" в современном литературоведении»²³, где представле-

¹⁹ Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. С. 361–362, 369.

²⁰ Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с фр. М.: РОССПЭН, 2004. С. 22, 27. Курсив Г. Башляра.

²¹ Там же. С. 22.

²² Там же. С. 23.

²³ Комкова А.В., Решетова А.В. Понятие «топос» в современном литературоведении // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: Электронный сборник статей по материалам XX студенческой международной

ны варианты значения слова «топос» в сегодняшнем употреблении и выясняется соотношение понятий «топос» и «локус»: «Существует мнение, что локус — это составная единица топоса, обозначающая конкретное место в данном континууме²⁴. Большинство исследователей склоняются к тому, чтобы называть топосами открытые пространства, а локусами — закрытые. Иногда топосу отводится роль обозначения языка пространственных отношений, пронизывающих художественный текст, тогда как локус соотносится с конкретным пространственным образом²⁵»²⁶. Думается, что в исследованиях об «усадебной культуре» целесообразно принять такое значение локуса, где он является не просто составной частью топоса как более крупной пространственной единицы (например, «топос русской усадьбы» и «локус Дарового»²⁷), но сугубым выразителем именно пространственного признака на фоне топоса как одной из общекультурных универсалий.

Необходимо также разграничить понятия «топоса» и «хронотопа» как литературно-художественного пространства-времени. Еще М.М. Бахтин указал на иерархию хронотопов по параметру их масштабности²⁸. Например, хронотоп окна, в том числе распахнутого, входит в большие хронотопы города, помещичьей усадьбы, дачи, деревни, поезда, парохода и др. — и сам факт его принадлежности к тому или иному «материнскому» хронотопу во многом определяет характеристику «дочернего». В свою очередь, когда говорят о некоторых больших хронотопах, например усадьбы и дачи, охватывающих длительные временные периоды, то эти термины, по сути дела, синонимичны топосам как устойчивым формам нацио-

научно-практической конференции. Новосибирск: Изд. «СибАК». 2014. № 5 (20). С. 134–139. [http://www.sibac.info/archive/guman/5\(20\).pdf](http://www.sibac.info/archive/guman/5(20).pdf). (Последнее обращение: 10.08.2019).

²⁴ См.: Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 32.

²⁵ См.: Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. 2004. № 11. С. 88.

²⁶ Комкова А.В., Решетова А.В. Понятие «топос» в современном литературоведении. [http://www.sibac.info/archive/guman/5\(20\).pdf](http://www.sibac.info/archive/guman/5(20).pdf).

²⁷ Даровое — в 1830–1920-х гг. усадьба Достоевских-Ивановых к югу от Москвы (ныне в Зарайском районе Московской области).

²⁸ См.: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. *Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407. Курсив М.М. Бахтина.

нально-культурной аксиоматики²⁹ и важнейшим элементам «семиотической памяти культуры», «имеющим особые пространственные характеристики»³⁰.

Тем не менее двойственное понимание топоса в статье Е.В. Крикливца³¹ приводит этого автора к утверждению, что топос — это одновременно и структурная часть хронотопа, и образная универсалия, благодаря которой осуществляется внутри- и межкультурная коммуникация. На наш взгляд, эти значения взаимоисключающие. В частности, Крикливец пишет: «Перефразируя выражение Г.В. Лейбница, можно сказать, что как за разнообразием культур стоит универсальный набор базовых понятий, так и за всем многообразием мировых литератур — набор топосов»³²; «топосы выполняют мнемоническую функцию, то есть заключают в себе генетический код культуры, обеспечивая тем самым преемственность литературного и культурного процессов, связь времен»³³. Такие представления, восходящие к концепциям Э. Курциуса и А.М. Панченко, несовместимы с одновременно предлагаемым Крикливцем узким значением пространственной локализации. Поэтому в исследованиях по «усадебной культуре» мы едва ли можем согласиться с утверждением о том, что топос — это один из элементов хронотопа.

Как указывает Н.Д. Тамарченко, в бахтинском понимании хронотопа превалирует временное начало³⁴, также он неразрывно связан с индивидуальной «точкой зрения» персонажа или автора-повествователя³⁵. По мнению другого исследователя, «[х]ронотоп — неотъемлемый компонент построения индивидуаль-

²⁹ См.: Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 248.

³⁰ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 14, 16.

³¹ Крикливец Е.В. Топос как структурный элемент хронотопа и объект научного исследования (на примере творчества В. Астафьева и В. Козько) // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. Т. 16. С. 126–131.

³² Там же. С. 127.

³³ Там же. С. 128.

³⁴ Тамарченко Н.Д. Хронотоп // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada — Изд-во Кулагиной, 2008. С. 287.

³⁵ См.: Там же. С. 288.

но-авторской картины мира писателя»³⁶. По-видимому, именно эти характеристики могут стать демаркационной чертой между хронотопами и топосами на уровне поэтики. Итак, наше понимание топика как кровеносной системы культуры предполагает следующее соотношение топоса и хронотопа: если хронотоп — это в первую очередь категория, релевантная отдельному художественному произведению, то посредством топосов оно вовлекается в общее многовековое культурное поле народа или человечества. Тем не менее этот вопрос, безусловно, требует дальнейшего изучения и уточнения.

В современном литературоведении категория хронотопа, в связи с масштабными междисциплинарными диффузиями рубежа XX–XXI вв., приобрела ряд новых референций. «Время и пространство рассматриваются в аспекте теории коммуникации, семиотики, герменевтики, синергетики, гетерологии»³⁷. В результате в сегодняшней науке выделяются следующие формы хронотопа: циклическая (которая подчеркивает идею вечной повторяемости и круговорота пространства и времени мира); линейная (выражающая идею историзма, поступательного движения от прошлого к настоящему и будущему); вечности (создающая в художественном мире «ситуацию покоящегося пространства и остановленного времени»³⁸); нелинейная (раскрывающая идею многомерности бытия)³⁹. Главное отличие указанных модификаций хронотопа от топосов не столько в приоритете временной координаты, сколько в противопоставленности индивидуально-авторского и общего, коллективного, как правило бессознательного. Возможно, допустимо говорить о конкретных реализациях, или манифестациях, «усадебного топоса» в тех или иных хронотопах. Другими словами, хронотопы могут выступать как формы репрезентации топосов.

³⁶ *Темирболат А.В.* Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). / Под общ. ред. Г.Д. Ахметовой. СПб.: Реноме, 2012. С. 6.

³⁷ Там же. С. 9.

³⁸ *Савельева В.В.* Художественный текст и художественный мир. Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. С. 121–122.

³⁹ См.: *Темирболат А.В.* Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения. С. 8–9.

Разграничение понятий «усадебный топос» и «усадебный миф» также представляет несомненную важность. Не вдаваясь в подробный теоретический анализ, отметим следующее фундаментальное различие: топос — категория, связанная не только с пространственностью и культурной памятью, но и с многовековой продолжительностью, диахронией; миф же в Новое время способен спонтанно возникать в какой-либо точке культурного развития, становясь формой как идеологического, так и образно-интуитивного освоения новых социокультурных феноменов, задавая стратегию их встраивания в культурное поле нации, региона, мира. Кроме того, неомиф обычно «работает» в синхроническом модуле. Так, например, об «усадебном топосе» в русской культуре мы вправе говорить начиная с XVI по начало XXI в. А «усадебный миф» намного моложе: в результате аккумуляции «поэтосферы»⁴⁰ русской усадьбы он окончательно сложился только в 1910-е гг., на фоне общей мифологизации и архаизации в эпоху модернизма.

В содержательном аспекте, при несомненном сходстве деталей, сюжетов и образов, различие между «усадебным топосом» и «усадебным мифом» заключается в том, что первый в главных чертах репрезентирует исторические напластования эмпирического опыта усадебной жизни в России на протяжении нескольких столетий, тогда как второй создает умозрительное и во многом идеализированное представление о помещичьей усадьбе, возводя ее топографию и быт ее обитателей к библейскому архетипу — Эдему — или к вневременным античным мифам о Золотом веке и блаженной Аркадии. Другими словами, «усадебный топос» диахроничен и историчен, а «усадебный миф» — синхроничен и универсален. Если первый сохраняет тесную связь с окружающей социально-исторической средой, эмпирической действительностью, видоизменяясь параллельно с ней, то второй формируется в первую очередь на основе литературных произведений, выдвигая себя как подлинную интерпретацию реальности и даже как саму реальность, заслоняя тем самым реальность аутентичную.

⁴⁰ Подробнее см.: Кузнецова Е.В. Поэтосфера русской усадьбы: границы термина и особенности его функционирования. http://litasadba.imli.ru/sites/default/files/1_redkuznecova-poetosfera_opredelenie_0.pdf (Последнее обращение: 10.08.2019).

В то же время оба понятия имеют общее семантическое поле, причем настолько обширное, что в исследовательской практике их нередко смешивают и употребляют как синонимы: это и топография, и структура усадьбы, и образно-персонажный ряд, и социокультурные формы, и система ценностных ориентаций. Характерно, что в установочных для литературоведческого усадебоведения начала XXI в. монографиях В.Г. Щукина и Е.Е. Дмитриевой, О.Н. Купцовой мы встречаем различное понимание «усадебного мифа». В первом случае — более узкое: «Миф русской усадьбы — это миф о красоте “приютных уголков”, которую хранят в своей душе лучшие из тех, кто в этих “уголках” родился и вырос»⁴¹; «<...> подобно подавляющему большинству мифов Нового времени, своими генетическими корнями он восходит к великим мифам древности — об утраченном рае, о благословенных местах и о чудотворной силе любви, которая способна победить смерть»⁴²; это устойчивое представление об усадьбе как «воплощении утонченности, красоты и благородства», «приюте муз и вдохновения»⁴³. Во втором случае мы имеем дело не только с утверждением, но и «развенчанием» идеального архетипа в пространстве «усадебного мифа» — ведь «усадебная Аркадия», восходящая к античной мифологеме Золотого века, «с самого начала была заряжена на смерть и разрушение»⁴⁴: «<...> параллельно с идиллическим осмыслением усадебной жизни мы наблюдаем еще и тенденцию видения ее в “страшном”, “бесовском”, “демоническом”, “ирреальном” свете»⁴⁵. На это накладывается двойственность образа русской усадьбы в социокультурном ключе — как места высокой мысли, одухотворенной любви и как места «рабского труда

⁴¹ Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В.Г. Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 159.

⁴² Там же. С. 204.

⁴³ Там же. С. 297.

⁴⁴ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. С. 169.

⁴⁵ Там же. С. 92.

и разврата»⁴⁶, — встающая из произведений русской литературы XVIII — начала XX в. Похоже, что Щукин ближе к классическому представлению о мифе как «отождествлении внутреннего и внешнего, субъекта и объекта, души и тела и вообще идеального и материального», которое, по мысли А.Ф. Лосева, происходит «в самой реальной действительности»⁴⁷. А в интерпретации Дмитриевой и Купцовой «усадебный миф» сходен с «усадебным топосом» в принятом нами понимании.

Несколько слов о временных границах функционирования «усадебного топоса». Что касается нижней временной границы «усадебной культуры» в России, то ряд исследователей называют XVI в., когда после освобождения от ордынского ига и объединения земель вокруг Москвы, в процессе создания русского централизованного государства стремительно развивалась местная система «как особая массовая форма землевладения, противостоящая привилегированным княжеским, боярским и прочим вотчинам»⁴⁸. Однако само понятие «усадьба» более позднего происхождения. В XVI–XVII вв. она именовалась усадием или усадом. Это, по В.И. Далю, господский двор на селе, со всеми строениями, садом и огородом⁴⁹. В XVI в. усадие состояло из барского двора, людских и крестьянских дворов, могло включать в себя деревню или все поместье с господской запашкой. Только постепенно оно превратилось в знакомую нам усадьбу XVII–XVIII вв.⁵⁰. Применимо ли к русским усадьбам XVI — середины XVIII в. понятие об «усадебном топосе», еще только предстоит выяснить. Однако на практике этот вопрос уже решается положительно, в частности при анализе образа усадьбы кон-

⁴⁶ См.: Дмитриева Е.Е. Русская усадьба: семантика, топос и хронос // Имагология и компаративистика. 2019. № 11. С. 141.

⁴⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 1. М.: Искусство, 1992. С. 406.

⁴⁸ Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.: исторические очерки / Под ред. Л.В. Ивановой. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 51.

⁴⁹ См.: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М.: Русский язык, 1991. С. 510.

⁵⁰ См.: Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.: исторические очерки. С. 55.

ца XVII в. в романах Д.С. Мережковского «Петр и Алексей»⁵¹ и А.Н. Толстого «Петр Первый»⁵².

Верхняя же временная граница «усадебного топоса», похоже, пока не просматривается. Эта продуктивная культурная модель, пережив в 1910–1920-е гг. расставание с традиционной дворянско-помещичьей усадьбой, распалась на ряд модификаций и вариаций, многие из которых сохранили жизнеспособность до наших дней (например, усадьба-музей, усадьба-санаторий). О пока неисследованных и нереализованных возможностях «усадебного топоса» в начале XXI в. свидетельствуют, к примеру, монографии С.Г. Кордонского «Россия: поместная федерация» (М.: Европа, 2010), А.С. Кривова и Ю.В. Крупнова «Дом в России. Национальная идея» (М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004), С.А. Козлова «Российские ученые-аграрники XIX — начала XX в.: Историко-биографические очерки» (М.: Политическая энциклопедия, 2018), а также вся III часть настоящей монографии, посвященная произведениям об усадьбе писателей рубежа XX–XXI вв.

Обращаясь к вопросу об эволюции «усадебного топоса», отметим, что в русской науке предтечей учения о топосах стала «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского с ее задачей «определить роль и границы предания в процессе личного творчества»⁵³. Говоря о «предании», Веселовский подразумевал не только повторяемость от поколения к поколению мотивов, сюжетов, элементов речевого стиля, но также и «нарастающего» в процессе истории «идеального содержания», «собираательной психики», «единства психологических процессов»⁵⁴. В соответствии с этим взглядом топика является частью и одним из способов трансляции культурного «пре-

⁵¹ См.: Настоящая монография. Часть III. Глава 2.

⁵² См. доклад А.С. Акимовой «Своеобразие “усадебного топоса” в романе А.Н. Толстого “Петр Первый”» на Международной научной конференции «“Усадебный топос” в русской литературе конца XIX — первой трети XX в.: отечественный и мировой контекст» (Москва, ИМЛИ РАН, 19–23 июня 2019 г.) <http://litusadba.imli.ru/event/otchetch-o-mezhdunarodnoy-nauchnoy-konferencii-usadebnyy-topos-v-russkoy-literature-konca-xix> Текстовый отчет. С. 53.

⁵³ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 299.

⁵⁴ Там же. С. 299, 303–304.

дания», традиции. По мысли А.М. Панченко, «взгляд на искусство как на “эволюционирующую топику” <...> завещан нам фольклором и древнерусской письменностью»⁵⁵. В определениях русских ученых содержится идея о двойственном характере топосов: не только об их неизменности, но и об определенной динамике. В самом деле, топосы «не являются принадлежностью индивидуального сознания», это «коллективны[е] представления, хотя проявляю[щиеся] в личном опыте. В индивидуальной интерпретации они приобретают новые оттенки значения и актуализируют тот смысл, который детерминруется <...> конкретной культурной эпох[ой] <...>»⁵⁶. Очевидно, что медленная эволюция семантики присуща топосам на протяжении столетий их бытования в той или иной культуре; однако резкая смена социокультурных парадигм способна, по-видимому, порождать в топики вариации, подчас до неузнаваемости меняющие ее внешние характеристики.

Наша задача — на общем фоне мировой и русской национальной топики выявить специфику «усадебного топоса» как ее органической части и одного из элементов «национальной аксиоматики»⁵⁷, инвариантной модели, существовавшей в русской культуре XVIII — начала XX в. в относительно неизменном виде, но под прессом социально-исторических катаклизмов 1910–1920-х гг. претерпевшей ряд модификаций. Из замеченных на сегодняшний день это усадьба-музей⁵⁸, город-сад⁵⁹, сельскохозяйственная коопе-

⁵⁵ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 236.

⁵⁶ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 16.

⁵⁷ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 248.

⁵⁸ См.: Богданова О.А. Образ усадьбы-музея в русской литературе 1920-х гг. // *Studia Litterarum*. 2019. Том 4. № 2. С. 190–205.

⁵⁹ Последние исследования доказывают, что в русской литературе первой трети XX в. именно «усадебный топос» стал субстратом такого важного для 1910–1920-х гг. культурного концепта, как город-сад. Подробнее см.: Богданова О.А. Образ рая в русской литературе 1910–1920-х годов: динамика «усадебного топоса» // *Вестник славянских культур*. 2019. Т. 52. С. 181–192; Ворон (Скляднева) П.А. «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова // *Артикульт*. 2018. № 3 (31). С. 69–78.

рация⁶⁰, коммуна бедноты в бывшей помещичьей усадьбе⁶¹, усадьба-санаторий или дом отдыха⁶², усадьба как образовательно-производственный комплекс⁶³ и как художественная коммуна⁶⁴.

⁶⁰ Одной из модификаций «усадебного топоса» в 1920-е гг. была сельскохозяйственная кооперация, имевшая также образовательно-просветительские задачи. Например, в романе А.В. Чаянова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) именно в бывшей дворянской усадьбе, помимо эффективного хозяйствования, было организовано «Братство святого Флора и Лавра», призванное знакомить обучающихся в нем студентов с науками и искусствами, приобщать их к высшим ценностям бытия. Подробнее см.: *Михаленко Н.В.* Миф об усадьбе в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» // *Духовно-нравственное воспитание.* 2019. № 1. С. 21–26.

⁶¹ Зброшенныя і опушчаныя барскія ўсадыбкі актыўна асваіваліся героямі прадукцыйнага романа. Так, у романа Ф.І. Панферова «Брускі» (1928–1937) у ўсадыбцы на берагу Волгі «беднота ўстроіла камуну і, нягледзячы на ​​разныя неурядзіцы, наладзіла агульнае гаспадарства». Подробнее см. доклад А.С. Акимовой «“Усадебная культура” в изображении советских писателей 1920–1930-х гг.: модусы восприятия» на Установочном круглом столе по проекту РНФ № 18–18–00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (ИМЛИ РАН, 27 апр. 2018 г.) <http://litusadba.imli.ru/event/ustanovochnyy-kruglyy-stol-usadebnyy-topos-v-russkoy-literature-konca-xix-pervoy-treti-xx-veka>

⁶² Подробнее см. доклад Н.А. Ёхиной «“Республика Санузия” глазами “санузских граждан”: к литературной истории усадьбы-санатория “Узкое”(1920–1930-е гг.)» на Международной научной конференции «“Усадебный топос” в русской литературе конца XIX — первой трети XX в.: отечественный и мировой контекст» (Москва ИМЛИ РАН, 19–23 июня 2019 г.). <http://litusadba.imli.ru/event/otchet-omezhdunarodnoy-nauchnoy-konferencii-usadebnyy-topos-v-russkoy-literature-konca-xix>. Текстовый отчет. С. 18.

⁶³ См. об этом: *Кромин В.А., Шалыгина О.В.* Усадьба М.Г. Комиссарова во Владимирской губернии как творческая лаборатория МХАТа // *Карабахские научные чтения. Музей — усадьба — литература: пути и проблемы взаимодействия традиционных культурных институтов в современном мире: Материалы научно-практической конференции* (Ярославль, 5–6 июля 2018 года). Ярославль: ООО «Академия 76», 2018. С. 46–50. Речь идет об «усадебно-производственном комплексе», созданном в 1910-е гг. М.Г. Комиссаровым в с. Дубасове Судогодского уезда Владимирской губ., как «усадыбцы новага, прамысловага тыпу, дзе ствараўся новая архітэктурна-прыродная сродка» (С. 49).

⁶⁴ См. доклад П.А. Ворон «Усадьба Мордвиновых в русском футуризме» об усадьбе «Черная долина» в Таврической губ. как колыбели русского футуризма — общества «Гилея» — на конференции «VI Летние чтения в Даровом», 23–25 авг. 2018 г., г. Зарайск. <http://litusadba.imli.ru/event/vtoroe-vyezdnoe-meropriyatie-po-proektu-23-25-avgusta-2018-g-zaraysk-darovoe>, а также: *Ворон*

Перспективно также изучение вариантов «усадебного топоса» в парадигме литературно-художественных течений рубежа XIX–XX вв.: реализма, натурализма, символизма, экспрессионизма, неореализма, акмеизма, футуризма, неосентиментализма и неоклассицизма. К решению этой впервые поставленной задачи сделаны пока только самые первые подходы, — появляются исследования о его особенностях в произведениях русского символизма⁶⁵ и футуризма⁶⁶.

Так как само понятие «усадебного топоса» только формируется в науке, то его культурные границы все еще находятся в процессе определения: пока до конца неясно, можно ли считать «усадебный топос» универсалией или это элемент исключительно русской «национальной аксиоматики»; также не совсем понятно, междисциплинарная это категория или сугубо литературоведческая. В ряде глав данной монографии приводятся аргументы в пользу ее универсальности и междисциплинарности. Например, при анализе цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи», созданного в середине XX в. вдали от родины, в Западной Европе, выясняется, что под прессом катастрофических перемен сформированный в рамках русской культуры «усадебный топос» ощутимо перестраивается в инациональной среде, размыкает свои границы и сближается с европейскими аналогами, восходящими к эпохе Возрождения. Междисциплинарное, интермедиально-комплексное качество «усадебного топоса» выявляется, в частности, в главе, посвященной исследованию архитектурно-литератур-

(Скляднева) П.А. Усадьба Мордвиновых как художественная коммуна // Артикульт. 2019. 34 (2). С. 103–107. Указанная модификация «усадебного топоса» возникла в 1910-е гг.

⁶⁵ См. доклады Е.В. Глуховой «"Неомифологический топос" и "усадебный топос": соотношение категорий» на выездном семинаре «Проблемы тезауруса "усадебных" исследований в российском и зарубежном литературоведении — 2» в усадьбе Узкое (г. Москва) 26 дек. 2018 г. <http://litusadba.imli.ru/event/vyezdnoy-seminar-problemy-tezaurusa-usadebnyh-issledovaniy-v-rossiyskom-i-zarubezhnom> и «Хроно-топ аллеи и пруда в прозе Зинаиды Гиппиус» на межрегиональном Круглом столе «Хронотоп аллеи в контексте русской "усадебной культуры"» в Елецком гос. ун-те (г. Елец) 24 апр. 2019 г. <http://litusadba.imli.ru/joint-project/kruglyy-stol-hronotop-allei-v-kontekste-russkoy-usadebnoy-kultury-v-ramkah-tretego>

⁶⁶ См.: Ворон (Скляднева) П.А. «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова // Артикульт. 2018. № 3 (31). С. 69–78.

ного облика русской усадьбы. Так, например, словесный образ в мире художественного произведения способен преобразить один архитектурный стиль в другой, как это произошло в рассказе И.А. Бунина «Несрочная весна», где ампирная усыпальница благодаря окружающему динамичному пейзажу превращается в восприятии читателя в барочный храм.

Известно, что феномен помещицкой усадьбы в настоящее время изучается чуть ли не десятком различных наук и областей знания: искусствоведением, историей архитектуры, музыковедением, географией, историей, социологией, экономикой, философией, культурологией, краеведением и, наконец, литературоведением. Чтобы учесть этот многообразный научный опыт, необходимо — оставаясь на почве литературоведения — рассмотреть подходы разных наук и по возможности использовать их наработки в наших «усадебных» штудиях. Другими словами, следует навести мосты между науками, адаптируя их методологию и категориальный аппарат к литературоведческим исследованиям, тем самым обогащая и углубляя их новыми аспектами и ракурсами. Интеграция терминов из гуманитарной географии (литературное место, литературный ландшафт, литературно-географическое пространство и др.), искусствоведения (палитра, портрет, кисть, абрис, пластичность, полихромия и др.), философии (габитус, гетеротопия, холизм и др.), социологии (детерминизм, гендер, маргинальность, лиминальность и др.) и других занимающихся усадьбой наук способствует созданию на почве литературоведения по возможности непротиворечивой и взаимодополнительной междисциплинарной *системы категорий и терминов* для всестороннего исследования «усадебного топоса» в русской и мировой литературе и культуре XVIII — начала XXI в.

Понимание структуры «усадебного топоса» на рубеже XIX–XX вв. — одна из приоритетных задач литературоведческого изучения. Она может быть решена только в сопоставлении с так называемым классическим «усадебным топосом» в русской литературе конца XVIII — первой половины XIX в., достаточно полное представление о котором дано в монографиях Е.Е. Дми-

триевой, О.Н. Купцовой⁶⁷ и В.Г. Щукина⁶⁸. Нельзя не упомянуть и монографию Д.С. Лихачева⁶⁹, где подробно рассказано о важнейшей составляющей пространственной организации «усадебного топоса» — саде и парке и их элементах, а также дается инокультурный фон развития этого сегмента «усадебной культуры». Существенный вклад в освещение указанной темы внесли статьи Л.В. Ивановой, Ю.А. Веденина, Г.Ю. Стернина, М.В. Нащокиной, Т.О. Хворых, Е.В. Холодовой, В.А. Кошелева, О.А. Борсук, В.В. Грищенко и др.⁷⁰, опубликованные в сборниках Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ) с 1994 по 2018 г. Так, по мнению Ивановой, в углубленном понимании нуждаются «и само понятие усадьбы, и ее типология, и место усадебной культуры как в отечественной, так и в мировой культуре, и представление об усадьбе как едином хозяйственном, жилым и культурным комплексе, притом не только русского дворянства, но и купечества, и крестьянства, и интеллигенции»⁷¹, которое может быть достигнуто только при условии развития методологии «усадебных» исследований.

⁶⁷ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008.

⁶⁸ Щукин В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007.

⁶⁹ Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд. М.: Согласие: ОАО «Тип. «Новости»», 1998.

⁷⁰ См.: Иванова Л.В. Общество изучения русской усадьбы и задачи его возрождения // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 1 (17). М.; Рыбинск. 1994. С. 4–11; Веденин Ю.А. Русские дворянские усадьбы и их роль в возрождении культурного ландшафта России // Там же. С. 29–36; Стернин Г.Ю. Усадьба в поэтике русской культуры // Там же. С. 46–52; Нащокина М.В. Русские усадьбы эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 316–345; Хворых Т.О. Русская усадьба XVIII века: структура и образ // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 5 (21). М.: Жираф, 1999. С. 11–17; Холодова Е.В. Образцовые усадебные хозяйства Курской губернии второй половины XIX — начала XX века // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 7 (23). М.: Жираф, 2001. С. 56–73; Кошелев В.А. Усадебная поэзия (К.Н. Батюшков, П.А. Межаков, А.А. Фет) // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 9 (25). М.: Жираф, 2003. С. 391–402; Борсук О.А., Грищенко В.В. Рельеф в планировке русских усадеб // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 10 (26). М.: Жираф, 2004. С. 44–50; и др.

⁷¹ Иванова Л.В. Общество изучения русской усадьбы и задачи его возрождения. С. 10.

Важные черты в картину «усадебного топоса» Серебряного века вносят работы А.Г. Разумовской. Благодаря им уже сейчас можно поставить вопрос о структуре «усадебного топоса»: семантико-семиотическом ядре (мифологема рая в элегическом или идиллическом модусе⁷²) и периферии (социальная критика, онтологическая «нечистота», а также «романтическая ирония»⁷³). В каких пропорциях эти элементы переходят в различные модификации «усадебного топоса», определяя их качественный статус, — вопрос, на который еще только предстоит ответить. На материале поэзии рубежа XIX–XX вв. Разумовская выделяет в изображении помещичьих усадеб два главных модуса — элегический и идиллический: ведь «на рубеже веков сосуществовали два типа усадеб: те, что, оскудевая, подвергались разорению, и те, что, сохраняя внешнее благополучие, превратились в место отдыха»⁷⁴. Поэтому исследовательница рассматривает «лирические образцы усадебного “текста” в двух модификациях. Первая, элегическая, доминировала в доэмигрантском творчестве И. Бунина, который отразил атмосферу запустения поместий, любясь ее немногими, но дорогими сердцу приметами, <...> в поэзии В. Брюсова, И. Анненского, Н. Гумилева или на картинах В. Борисова-Мусатова и других “мирискусников”»⁷⁵. Вторая связана «с идиллической тональностью усадебной лирики А. Блока или К. Бальмонта»⁷⁶, в ее русле усадьба воспринималась «как “прелестный уголок”, продолжа[вш]ий оставаться питательной почвой для творческого пересоздания мира»⁷⁷. В структуре «усадебного топоса» указанные модусы — идиллический и элегический — определяют тональность семиотического ядра этой категории — усадебного «рая»; однако на периферии топоса усадьбы нередко возникает иная эмоционально-экспрессивная окраска — «романтическая ирония», которую можно наблюдать в пародийно-игровой поэзии Вяч.И. Иванова, Андрея Белого, Эллина, М.А. Кузмина, Г.В. Иванова и которая сви-

⁷² Подробнее см.: Разумовская А.Г. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти: Автореферат дис. ... доктора филол. наук. СПб., 2010. С. 18–19.

⁷³ Подробнее см.: Там же. С. 19.

⁷⁴ Там же. С. 18.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

детельствует об «иллюзорности ретроспективных устремлений»⁷⁸ Серебряного века.

В то же время работы Е.Е. Дмитриевой заставляют усомниться в монолитности самого семантико-семиотического ядра «усадебного топоса»: ведь уже на заре русской «усадебной культуры», в последней трети XVIII в., усадьба воспринималась одновременно и как обитель вечного блаженства, т. е. рай, и как юдоль смерти и разрушения. «Примечательно, — говорит исследовательница, — что та реальная гибель усадебного мира, что произошла в 1917 г., архитектурно и литературно была подготовлена всем предшествующим развитием усадебной культуры. А идиллическое место, *locus amoenus*, изначально было наполнено страхами и страшными местами». Ведь «практически с самого начала существования усадеб» их «сопровождает тема “конца”», и анализ художественных и фольклорных «усадебных» текстов показывает, что «инструментом материализации этой темы» являются «руины, гробницы и кенотафы, сооружаемые в усадьбах»⁷⁹. В результате семантико-семиотическое ядро «усадебного топоса» изначально предстает как бинарная оппозиция рая и ада, вечности и бренности, жизни и смерти, счастья и страха, блаженства и страдания, и т. п. Отмеченное обстоятельство способно полностью изменить представление о динамике «усадебного топоса» в XX–XXI вв., которая может быть корректно выявлена и адекватно исследована только с опорой на его устойчивые характеристики в русской литературе предшествующего периода.

Вправе ли мы говорить об «усадебном топосе» как универсальной модели, можно будет решить лишь после исследования смежных инокультурных явлений: английских, французских, немецких, польских, латвийских и т. д. Этим занимается ряд участ-

⁷⁸ Там же. С. 19.

⁷⁹ Из доклада Е.Е. Дмитриевой «Призраки усадьбы и призраки в музее-усадьбе» на конференции «VI Летние чтения в Даровом» 23–25 августа 2018 г. (г. Зарайск Московской обл.) <http://litasadba.imli.ru/event/vtoroe-vyezdnoe-meropriyatie-po-proektu-23-25-avgusta-2018-g-zaraysk-darovoe>. Также см.: *Ekaterina Dmitrieva. The Country Estate and Russian Literary Imagination (1761–1917) // Gardens and Imagination: Cultural History and Agency. A symposium cosponsored by The Huntington and Dumbarton Oaks / Michel Conan (ed.). Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 2008. Pp. 165–190.*

ников и друзей проекта Российского научного фонда «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (Е.Е. Дмитриева, В.Г. Щукин, Н.В. Михаленко, Г.А. Велигорский и др.), в рамках которого написана настоящая монография. А конкретные междисциплинарные параметры исследуемой категории могут быть установлены в процессе научных коллабораций, в совместной работе литературоведов с искусствоведами, географами, социологами, историками, культурологами, музейщиками и т. п., в том числе на выездных мероприятиях по указанному проекту и на заседаниях организованного в его рамках постоянно действующего семинара «Русская усадьба в диалоге наук»⁸⁰.

Для дальнейшей работы по изучению русской усадьбы в литературе и культуре необходимо также верифицировать понятия «усадебный текст» и «усадебная культура», которыми буквально пестрит научный дискурс по соответствующей тематике и в которые вкладываются значения, порой далеко отстоящие друг от друга. Указанные категории широко употребляются и в настоящей монографии, однако без специального теоретического и историко-литературного обоснования, так как эта задача выходит за пределы научного рассмотрения в данном издании. Отметим только, что впервые выдвинутая В.Г. Щукиным категория «усадебный текст»⁸¹, ограниченная автором обязательным присутствием в его основе идиллически-элегического «мифа дворянского гнезда», в многочисленных исследованиях последнего десятилетия существенно раздвинула свои семантические рамки и в большинстве случаев понимается как любой художественный текст с усадебной тематикой⁸². Исключением не является и наша монография.

Безусловно и настоятельно требует всестороннего определения многослойное понятие об «усадебной культуре», включающей в себя институциональную составляющую русской усадьбы (эконо-

⁸⁰ Подробнее см. материалы на сайте litusadba.imli.ru

⁸¹ См.: *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 316–368.

⁸² Из новейших исследований см., например: *Пышков И.В.* Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.П. Чехов). Дис. ... доктора филол. наук. Саратов, 2018.

мические, социальные и административные функции), способы межсловной коммуникации, традиции и систему ценностей в жизненном укладе, родовую память наряду с участием в большой истории страны, быт и повседневность, особенности ландшафтной организации, архитектуру, в том числе садово-парковую, и интерьеры построек, развитие библиотек, художественных коллекций, театра и т. д. Одно только перечисление важнейших аспектов «усадебной культуры» свидетельствует о том, что для раскрытия этого понятия необходимо отдельное объемное исследование междисциплинарного характера.

По возможности обрисовав семантические поля «усадебного текста» и «усадебной культуры», а также разграничив понятия «усадебный топос», «усадебный локус», «усадебный хронотоп» и «усадебный миф», введя такие новые категории анализа, как «гетеротопия усадьбы» и «усадебный габитус», мы определили тот основной исследовательский инструментарий, которым будем пользоваться в последующих главах монографии при обращении к конкретным «усадебным» текстам. Напоследок заметим, что в этом теоретическом Введении за пределами нашего внимания практически полностью остались дискуссионные понятия «дачного топоса» и «дачного текста», которые также используются в данном исследовании. Обоснование их употребления читатель найдет в 4-й главе I части настоящей монографии.

ЧАСТЬ I

*«УСАДЕБНО-ДАЧНЫЙ ПОПОС»
В РУССКОЙ КЛАССИКЕ*



ГЛАВА 1

«Усадебная культура»

как основа русской классической литературы XIX в.

Русская классическая литература XIX в. представляет собой «явление органического единства» (от А.С. Пушкина до А.П. Чехова), что убедительно показано Ю.М. Лотманом¹. Она, по выражению ученого, «тернарная» культурная система, «мир естественного человеческого существования», расположенный между «добром» и «злом», оправданный «просто своим бытием». Другая, «бинарная структура самоописания, подразумевающая деление всего мира на положительное и отрицательное, на греховное и святое, на национальное и искусственно привнесённое, <...> характерна для русской культуры на *всем* ее протяжении»². «Бинарный модус» в русской классике сложно сочетается с «тернарным», но именно последний, по мысли Ю.М. Лотмана, позволяет выделить ее как особое, целостное явление; именно «тернарность» придает ей гармоническое начало и, добавим, очевидную устойчивость, «почвенность», когда «на общую христианскую бинарность накладывается *народное* представление языческого типа, *оправдывающее материальную действительность, мир жизни*»³.

Определяющую роль «мироприемлющего начала» отмечает в русской классике XIX в. и В.Е. Хализев, подчеркивая то, что она

¹ Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 380.

² Там же. С. 382–383. Курсив мой. — О.Б.

³ Там же. С. 387. Курсив мой. — О.Б.

привлекала внимание к «людям *обыкновенным*, не притязающим на амплуа избранных и на масштабные свершения», а составляющим «одухотворенную "ткань жизни", которая *наследуется от поколения к поколению*»: такие герои относятся к основному для русской классики «житийно-идиллическому типу»⁴.

Как видим, сама категория национального «предания» (как преемственности, *устойчивости* традиций) связана с присутствием «тернарного модуса» в культуре. Именно русское национально-религиозное «предание» как комплекс религиозно-нравственных, культурно-психологических и практически-бытовых установлений, определяющих систему ценностей народа, является основой его самобытности и национальной идентичности в течение всего исторического периода его существования. «Предание», по выражению М.Н. Дарвина⁵, есть коллективное бессознательное народа. Погруженность в «предание» в вышеобозначенном смысле и есть, в нашем понимании, «почвенность».

Большинство произведений русской классической литературы написаны дворянами, выходцами из европеизированного «образованного сословия» России XVIII–XIX вв. Так, Ю.М. Лотман отмечает, что «та великая русская культура, которая стала *национальной* культурой и дала Фонвизина и Державина, Радищева и Новикова, Пушкина и декабристов, Лермонтова и Чаадаева и которая составила базу для Гоголя, Герцена, славянофилов, Толстого и Тютчева, была *дворянской культурой*»⁶.

Становится очевидным, что русская классика соединила в себе народное мироощущение с художественным сознанием носителей «высокой» культуры. Но возникает вопрос: почему этот синтез имел место лишь в ограниченный период времени, а не сопутство-

⁴ См.: Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 8–9. Курсив мой. — О.Б.

⁵ Мы опираемся на то содержание категории «предание», которое вкладывал в него А.Н. Веселовский; понимание национального «предания», высказанное М.М. Бахтиным в работе «Эпос и роман», нами не рассматривается. О недостаточном осмыслении категории «предания» в современной гуманитарной науке см.: Дарвин М.Н. Предание в системе исторической поэтики (от А.Н. Веселовского к М.М. Бахтину) // Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тамарченко: Сб. научн. трудов. М.; Тверь, 2000. С. 128–134.

⁶ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство—СПб, 1994. С. 15.

вал русской литературе на всем ее историческом пути? Ответ мы попытаемся дать ниже.

Отечественная культурологическая мысль последней трети XX в. склонялась к рассмотрению русской культуры допетровской эпохи исключительно в свете бинарной оппозиции. Анализируя «взрывной», циклический характер русской истории по сравнению с поступательным в Западной Европе, Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский⁷ приходят к выводу о том, что главная причина этого различия — конфессиональная. Так, в западном христианстве загробная жизнь тройственна: рай, чистилище, ад; в восточном — двойственна: рай и ад. В соответствии с этим земная жизнь допускает три типа поведения (безусловно греховное, безусловно святое и нейтральное) в Западной Европе; и только два типа поведения (безусловно греховное и безусловно святое) в России. Именно «нейтральная» сфера поведения являлась «структурным резервом развития системы завтрашнего дня», культурной преемственности. Отсутствие «нейтральной аксиологической сферы» в древнерусской культуре приводило к тому, что «новое мыслилось не как продолжение, а как эсхатологическая смена всего». По этой логике, любое изменение в России происходит как «радикальное отталкивание от предыдущего этапа»; новое формируется не в «нейтральной аксиологической зоне», а как «результат трансформации старого, выворачивания его наизнанку»⁸. Изложенная концепция вызывает очередной вопрос: как в России, при таком типе культуры, вообще могла сохраняться преемственность («предание» в буквальном смысле этого слова) и даже происходить постепенное наращивание культурных смыслов?

Ответ на последний вопрос, на наш взгляд, можно найти в одной из работ В.М. Живова⁹, в целом полемической по отношению к концепции Успенского и Лотмана о тотальной «бинарности» древнерусской культуры. Напротив, В.М. Живов ука-

⁷ Успенский Б.А., Лотман Ю.М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Успенский Б.А. Избранные труды. В 3 т. Т.1. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 338–380.

⁸ Там же. С. 339–341.

⁹ Живов В.М. Двоеверие и особый характер русской культурной истории // Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 306–316.

зывает на перманентно существовавшую в ней «нейтральную аксиологическую сферу» — а именно на общераспространенные народные обычаи как на «нейтральные элементы, не противоречащие христианству»: «смещение христианского благочестия с нечестивыми обрядами» было «социальной нормой», существовала «целая школа религиозного “безразличия”, допускающая нечестивые языческие обычаи в христианский обиход». Поэтому «совершенно неправомерно, — по мысли ученого, — говорить о дуалистическом столкновении благочестия и антиповедения как парадигме религиозного сознания русского средневековья. Святочные или масленичные игры могли быть таким же не требующим рефлексии элементом традиционного быта, как и карнавал в Италии и Франции <...> модель народной духовной культуры средневековья в России и Западной Европе в целом тождественна <...>. В рамках <...> этой культуры ни о какой принципиальной специфике восточнославянской модели говорить не приходится»¹⁰. Как видим, «нейтральная аксиологическая сфера» (а значит, среда, необходимая для трансляции «предания» как *устойчивой* системы ценностей последующим поколениям) присутствовала в русской *народной* культуре в течение столетий, что, по сути дела, и отметил Лотман в своей более поздней статье о «тернарном модусе» русской классики XIX в.

Проблема в том, что до XIX в. она не осмыслялась на «верхних» этажах русского культурного космоса: «<...> конститутивное различие между русским и западным культурным развитием лежит не в сфере народных верований и обычаев, не в двоеверии как специфике русской духовности, а исключительно в области книжной культуры; искомая специфика относится к верхам, а не к низам русской культуры <...>», — продолжает Живов¹¹. «Бинарность» культурного самосознания русских средневековых «книжников» (а это были преимущественно представители духовенства) происходила, как устанавливает Живов, из отрицательного отношения к античному литературному наследию, в отличие от никогда не прерывавшейся связи с ним книжной культуры западноевропейского средневековья. В России «еллинские хитрецы» (от Гомера до Аристотеля) «практически всегда выступали лишь как носите-

¹⁰ Там же. С. 311–312.

¹¹ Там же. С. 314.

ли языческого безбожия и в интеллектуальный кругозор русских книжников не входили»¹².

В другой своей статье¹³ Живов убедительно показывает генетическое родство культурного самосознания русской интеллигенции 1860-х гг. и русского традиционного духовенства, что закономерно утверждает нас в мысли об общей «бинарности» интеллигентской культуры в России второй половины XIX — начала XX в., сменившей «тернарную» дворянскую культуру. Исходя из этого русскую классику можно образно представить мате-риком «тернарности», омываемым с обоих исторических концов океаном «бинарности». Культуру же Серебряного века, взятую в ее целом, с этих позиций можно определить как «бинарную», основное качество которой — неприятие существующего мира. О последнем красноречиво свидетельствуют такие присущие этой эпохе явления, как теургия, житнетворчество, апокалипсический «катастрофизм». Так, Н.А. Бердяев в своей во многом ключевой для понимания мировоззрения Серебряного века книге «Смысл творчества» (1916) писал: «Теург совершает жертвенное заклятие *этой* жизни во имя жизни *иной*»¹⁴; «катастрофическое чувство жизни <...> не допускает приспособления к *длительным перспективам мироустройства*»¹⁵; «свобода от “мира” <а «“мир сей” есть плен у зла, выпадение из божественной жизни, “мир” должен быть побежден> есть соединение с подлинным миром — космосом <который есть “истинно сущее, подлинное бытие”>»¹⁶. Важно отметить, что бердяевский «космос» — *будущий* продукт «богочеловеческого творчества» и эмпирически не существует. Симптоматично также, что в христианстве ранних славянофилов (середины XIX в.), важнейшей составляющей мирозерцания всей русской классической литературы¹⁷, Бердяев усматривал существенный языческий элемент: «Град славянофи-

¹² Там же. С. 315.

¹³ Живов В.М. Маргинальная культура в России и рождение интеллигенции // Живов В.М. Разыскания в области истории и предистории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 685–704.

¹⁴ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 458. Курсив мой. — О.Б.

¹⁵ Там же. С. 454. Курсив мой. — О.Б.

¹⁶ Там же. С. 254, 257, 259.

¹⁷ См. об этом: Сухов А.Д. Хомяков, философ славянофильства. М.: ИФ РАН, 1993. С. 81–85.

лов — святая Русь, и уют помещичьих усадеб, и хлебные поля, и семья, и патриархальность отношений. Но град этот — наполовину языческий, это не град Христов, <...> которого <...> *никогда и нигде еще не было в истории*», который «впереди, в конце» и который «взыскуют» культурные деятели Серебряного века¹⁸.

Возвращаясь к эпохе русской классической литературы, зададимся вопросом: почему же именно в XIX столетии народные представления не только христианского, но и «языческого типа», т. е. оправдывающие «мир естественного человеческого существования», становятся достоянием «высокой» литературы, придавая ей новое качество «тернарности», по выражению Ю.М. Лотмана?

На наш взгляд, ответ на этот вопрос можно найти, обратившись к «усадебной культуре» как особому социокультурному явлению «петербургского периода» русской истории. Известно, что этот период отмечен религиозно-нравственным и культурно-психологическим разрывом между «народом»¹⁹ и «образованным сословием»²⁰ в результате реформ Петра I²¹. До середины XIX в. в «образованном сословии» доминировало дворянство, с конца XVIII в. (после царского манифеста «О вольностях дворянских» 1762 г., освободившего дворян от обязательной службы государству при закреплении за ними наследственного права на земле- и душевладение) и вплоть до отмены крепостного права в 1861 г. создававшее в своих поместьях «усадебную культуру» — «художествен-

¹⁸ Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков. М.: Высшая школа, 2005. С. 82. Курсив мой. — О.Б.

¹⁹ Под «народом» в послепетровской России подразумеваются социальные слои, оставшиеся верными традиционной патриархальной культуре, типу образованности, быту: в первую очередь крестьянство, а также часть купечества, мещанства, низшее духовенство и пр.

²⁰ В самом общем виде «образованное сословие» в послепетровской России XVIII в. — это социальные слои, воспринявшие западноевропейские культуру, тип образованности, быт: в первую очередь дворянство; в России XIX в. — дворянство и интеллигенция (с 1860-х гг.).

²¹ См. об этом подробнее: Флоровский Г.В., *прот.* Пути русского богословия. Вильнюс: Вильтис, 1991; Страда, Витторио. Проблема секуляризации в русской литературе и культуре XIX века // Русская литература XIX века и христианство. М.: Изд. Моск. ун-та, 1997. С. 298–303; Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В.Г. Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 157–460. Курсив В.Г. Щукина; и мн. др.

ный перекресток»²², где соединялись, взаимно обогащаясь, черты западноевропейского (входившего в дворянский кругозор) и национально-традиционного (крестьянского) искусства.

«Усадебная культура» стала предметом пристального внимания в российской гуманитарной науке только в последние два-три десятилетия²³. В 1992 г. в стране было возрождено основанное еще в 1920-е гг. и упраздненное в СССР Общество изучения русской усадьбы (ОИРУ), которое за последние годы своей деятельности способствовало выходу в свет десятков научных и популярных изданий, в том числе периодических (альманаха «Русская усадьба», журнала «Жизнь в усадьбе», каталога «Русские провинциальные усадьбы» и др.). Литературоведы (В.Г. Щукин, Е.Е. Дмитриева) заговорили о существовании особого «усадебного текста» в русской литературе XVIII–XX вв., наряду с «петербургским текстом» (термин В.Н. Топорова). «Миф дворянского гнезда теснейшим образом связан с характером русской культуры ее классического периода <...>. Мотив усадьбы приобретает <...> наиболее яркое, материально воплощенное выражение высших достижений национального гения <...>», — пишет Щукин²⁴. С одной стороны, русская помещичья усадьба — «пространство культуры (европеизированной. — О.Б.), но в естественном, природном ландшафте», с другой — сочетание, «включение в себя равно миров дворянского и крестьянского», — отмечают Дмитриева и Купцова²⁵.

При всех издержках крепостничества крестьяне, благодаря непосредственному, тесному и длительному общению с людьми из «образованного сословия» в условиях усадебной жизни, так или иначе затрагивались влиянием более высокого умственного развития, образованности как гуманитарной, так и профессиональной, более цивилизованных форм жизни, быта. С другой стороны, именно на крепостном праве, по мысли Лотмана, «покоилась, пусть из-

²² Евангулова О.С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 25.

²³ Об «усадебной культуре» в связи с русской литературой XVIII–XX вв. писали такие исследователи, как Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова, В.Г. Щукин, С. Охлябинин, О.С. Евангулова, Т.П. Каждан и мн. др.

²⁴ Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 206.

²⁵ Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. С. 16–17.

вращенная в своей основе, но все же определенная независимость дворян от власти — то, без чего культура невозможна»²⁶. Ученый проводит параллель с культурой «античной демократии классических Афин»: «Странно было бы приукрашивать рабовладельческий строй и предполагать, что он не был связан с чудовищными злоупотреблениями. Но не менее странно было бы, глядя на статуи Фидия и Проклеса, читая Софокла или Еврипида, все время приговаривать: “Это все за счет труда рабов” <...>. Рабовладельческое античное общество создало общечеловеческую культуру. У нас нет причин забывать, во что обошлось России превращение дворянства в замкнутое господствующее сословие, но нет причин забывать и о том, что дала русской и европейской цивилизации русская дворянская культура <...>»²⁷.

Постепенно представление о высоком статусе помещика распространялось среди дворян, становилось своеобразным идеалом патриотического служения, который выразили в своих произведениях Н.В. Гоголь («Русский помещик» в «Выбранных местах из переписки с друзьями», второй том «Мертвых душ»), славянофилы (А.С. Хомяков в «Разговоре в Подмосковной» и др.), Л.Н. Толстой (образ Николая Ростова как «хозяина» в Лысых горах в эпилоге «Войны и мира»). Прекрасно сказал об этом и А.С. Пушкин: «Звание помещика есть та же служба. Заниматься управлением трех тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши <...>. Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непростительно»²⁸.

Интеллигентская позиция начала XX в. по отношению к дворянской культуре ярко выражена в «Очерках прошлого» М.О. Гершензона (1910–1911). С ностальгией, присущей «беспочвенному» Серебряному веку, автор воспроизводит быт и нравы усадьбы жизни в Долбине (имении славянофилов Киреевских), и связывает именно с этим укладом возникновение особого типа культурных деятелей. Так, родители Ивана и Петра Киреевских соединяли

²⁶ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 28.

²⁷ Там же. С. 40–41.

²⁸ Цит. по: Мир русской усадьбы в литературе XVIII — начала XX века: Хрестоматия / Сост. и вступ. статья М.Д. Ковалева. М.: АНО ИЦ «Москвоведение», 2006. С. 25.

«с почвенностью замечательную <...> образованность»: знание нескольких иностранных языков, умение музицировать, переписку с выдающимися деятелями западноевропейской культуры, занятия медициной и естественными науками, любовь к художественной литературе и т. д. При этом в Долбине сохранялась «во всей силе та близость усадьбы с народом, тот открытый приток народного элемента в господскую жизнь, которые отличали помещичий быт старого времени».

Братья Киреевские, по мысли Гершензона, были «отростками <...> целой культуры» — «культуры старого поместного дворянства, еще не оторванной от народной почвы, напротив, во многом близкой к ней и сознательно дорожившей этой близостью»²⁹. Они «были в своем мышлении каналами, чрез которые в русское общественное сознание хлынуло *веками накопившееся*, как подземные воды, *миросознание русского народа*»³⁰, другими словами — русское национально-религиозное «предание». Оно стало предметом размышления не только славянофилов, но вместе с ними — всей русской классической литературы, даже в лице авторов западнической ориентации впитавшей в себя многие черты славянофильства³¹ благодаря укорененности последних в «усадебной культуре». «Почвенность» русской классики, по нашему мнению, проистекает именно из этого источника, именно «усадебная культура» создавала противовес «отвлеченной мысли» западноевропейского происхождения, которая также была прекрасно освоена поместным дворянством.

Итак, русская классическая культура строила себя на фундаменте сверхличного русского национально-религиозного «предания», с его полухристиански-полуязыческим культом земли, семьи, общины, с его многомерным мироощущением, несводимым к рациональным проекциям, с его живым чувством Божественного присутствия. Обобщая, можно сказать, что типичный русский писатель-классик (и славянофильски, и западнически ориентированные писатели в большинстве своем были участниками «уса-

²⁹ Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. П.Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М.: Московский рабочий, 1989. С. 349.

³⁰ Там же. С. 319. Курсив мой. — О.Б.

³¹ См. об этом: Сухов А.Д. Хомяков, философ славянофильства. М.: ИФ РАН, 1993. С. 81–85.

дебной культуры») сочетал в себе, подобно братьям Киреевским, «живой умственный интерес» с «крепким земле своей своеземством»³². Таким образом, можно констатировать своеобразный «диффузный» характер «усадебной культуры» XIX в. — взаимопроникновение народной «почвенности» и дворянской «образованности».

В рамках «усадебной культуры» национальное «предание», возможно впервые в истории русской культуры, стало предметом рефлексии интеллектуальной элиты. Так как «предание» по самой своей сущности сохраняло свою идентичность в течение веков, то напрашивается вывод о том, что включение его в состав «высокой» культуры определялось *новым качеством* самой интеллектуальной элиты.

По-видимому, это «новое качество» всецело обусловлено западноевропейскими влияниями конца XVIII — первой трети XIX в. С первого взгляда оно представляется порождением, с одной стороны, мировоззрения сентиментализма с его идеализацией сельского образа жизни и вниманием к близким природе «пейзанам», с другой — романтизма с его культом национальной самобытности, побудившим русское дворянство обратиться к собственным национальным истокам, а значит, взглянуть на крестьян не только как на рабочую силу, но и как на хранителей «предания».

Однако думается, что «новое качество» русского усадебного дворянства XIX в. имеет и другие грани, в первую очередь — ярко выраженное *личностное самосознание*, до той поры практически не представленное в русской культуре и, помимо западноевропейских идейных влияний, обусловленное уникальной для России социокультурной ситуацией — материальной и юридической независимостью «благородного сословия» от власти в результате политики Екатерины II. В итоге для Пушкина и других писателей-классиков стало возможным «завоевание автономии» от традиционных для русской культуры полюсов «Бога» и «народа» и создание «между» ними новой *самостоятельной ценности* — независимо мыслящей, интеллектуально развитой, активно-действенной личности³³. Это, по мнению А.С. Ахиезера и участников его философско-культу-

³² Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. П.Я. Чаадаев. Очерки прошлого. С. 319.

³³ См.: Давыдов А.П. «Духовной жаждою томим...» А.С. Пушкин и становление «срединной культуры» в России. М.: Экономика, 1999. С. 96. Курсив мой. — О.Б.

рологической школы³⁴, стало началом перехода русской культуры от традиционной «двоичной» к новой для нее «троичной» модели.

Предлагаемая учеными методология традиционно³⁵ осмысляет культуру «через дуальные оппозиции и логику переходов между ее полюсами <...>. Полюса концентрируют в себе культурные смыслы, представления, организованные как система противоположностей, и включают в себя логику оперирования внутри дуальной оппозиции как с помощью *инверсии*, так и путем выхода за ее пределы в ходе образования третьего смысла на основе *медиации*»³⁶.

Опираясь на работы М.М. Бахтина и исследования тартуско-московской семиотической школы, Ахиезер констатирует: «Медиация — логика процесса *осмысления* в рамках дуальной оппозиции, характеризующаяся отказом от абсолютизации полярностей и максимизацией внимания <...> к проблемам освоения сферы *между*»³⁷. Нам кажется вполне правомерным соотнести лотмановскую категорию «тернарности» и употребляемое Ахиезером понятие «медиации» как типологически сходные. Однако, в отличие от Лотмана, Ахиезер связывает «медиационную логику» с *индивидуальной* работой человеческой мысли, ищущей новых, прежде не существовавших в культуре смыслов, с возрастанием *сознательного* характера культуры: «Медиация требует и формирует рост

³⁴ См.: Ахиезер А.С. Россия: критика исторического опыта. В 2 т. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997–1998; Давыдов А.П. Логика переходов в развитии русского художественного сознания в XIX веке // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции. В 2 ч. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Ч. 1. С. 242–256; Яковенко И.Г. Эсхатологическая компонента российской ментальности: связи, обусловленности, логика актуализации // Там же. С. 149–163; и др.

³⁵ Бинарная, или дуальная, оппозиция — «универсальное средство познания мира, которое особенно активно использовалось и, главное, было осознано как таковое в XX веке» (Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 38). Об «инверсии двоичных противопоставлений», т. е. переворачивании смыслов бинарной оппозиции, см.: Иванов Вяч.Вс. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных представлений // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета. Т. 8. Тарту, 1977. Вып. 411. С. 45–64.

³⁶ Давыдов А.П. Логика переходов в развитии русского художественного сознания в XIX веке. С. 242. Курсив мой. — О.Б.

³⁷ См.: Ахиезер А.С. Категория «между» в социокультурной динамике // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции. В 2 ч. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Ч. 1. С. 177. Курсив мой. — О.Б.

интеллектуального напряжения в поисках новых решений, новых путей <...>. Через медиацию с ее выходом на принципиально новые альтернативы, на новое содержание, *дуальная оппозиция переходит в триаду*, включающую новый смысл, фокус преодоления оппозиции <...>»³⁸.

Что касается России, то здесь философ отмечает, вплоть до начала ХХI в., господство инверсионного типа культуры, чреватого разрушительными «взрывами» при «переворачивании» полюсов дуальной оппозиции. Напротив, в Западной Европе медиация со времен Ренессанса и Реформации становится *ведущим* культурным механизмом. Первоначальной «зоной медиации», по суждению А.П. Давыдова, там была католическая церковь с ее учением о чистилище и акцентом на «человечности» Иисуса Христа.

«Новозаветный Бог», по мысли Давыдова, вочеловечившись, как бы перевел «высшую нравственность из недостижимой потусторонности в жизнь человека», сделал ее «реальной возможностью», чем дал мощный толчок к созданию «серединной культуры». Западное христианство восприняло этот импульс и в итоге создало «медиационную» культуру, восточное — нет: результатом стала дурная бесконечность «дуально-инверсионной» российской культуры, несущей в себе саморазрушительный механизм³⁹.

«Серединная культура» — термин Н.А. Бердяева⁴⁰. Связывая это явление с «мещанской», «бездуховной» западноевропейской цивилизацией начала ХХ в., сам философ не придает ему особой ценности, радуясь «высшему» типу «апокалиптической» русской духовности, ее устремленности к «божественному» и пренебрежению к «земному». На наш взгляд, Бердяев, проницательно уловив само явление «серединной культуры» и его смысл, в своих оценках выражает точку зрения «дуальной» интеллигентской культуры Серебряного века. Сами апокалиптика и эсхатологизм, присущие этой эпохе, суть признаки перманентного «взрывного» характера культуры «полярно-инверсионного» типа⁴¹, о чем и свидетельству-

³⁸ Там же. С. 178. Курсив мой. — О.Б.

³⁹ См.: Давыдов А.П. «Духовной жаждой томим...». С. 50.

⁴⁰ См.: Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 522–523.

⁴¹ См. об этом: Яковенко И.Г. Эсхатологическая компонента российской ментальности: связи, обусловленности, логика актуализации. С. 149–163.

ет катастрофический опыт XX в. Заметим, кстати, что пафос неприятия «мещанской», «серединной» культуры охватывает практически весь спектр литературных направлений Серебряного века: от символиста Мережковского с его «Грядущим Хамом» до реалиста А.М. Горького с его «Заметками о мещанстве».

Тем не менее «зоны медиации», по мысли Ахиезера и Давыдова, начинали возникать и в русской культуре «петербургского периода», получившей западноевропейскую прививку. Главная из них — русская классическая литература XIX в., в основе своей созданная «европеизированной» частью нации. Способность классики творить *новые смыслы* в культуре названные философы связывают с возрастанием в ней ценности индивидуальности, личности, независимой от прежних культурных смыслов, с помощью *своего разума* подвергающей критике старые и создающей новые смыслы.

В связи с этим интересно наблюдение В.Г. Щукина, отмечающего, что именно «западники» внесли определяющий вклад в создание «усадебного текста» русской литературы: «в аллеях парка в Спасском-Лутовинове (имении И.С. Тургенева. — *О.Б.*) и на даче в Соколове (имении А.И. Герцена. — *О.Б.*) принципы <...> *религиозно нейтральной* этики стали обычной жизненной практикой, постепенно вошли в плоть и кровь людей, которые в детстве были глубоко религиозными людьми, как, например, Кавелин или Наталья Герцен»⁴². Здесь же, добавим, предпринимались попытки практического применения, в том числе и по отношению к людям из народа (см., к примеру, рассказ Тургенева «Хорь и Калиныч»), «главного идеала западников — мечты об уважении к достоинству отдельно взятой человеческой личности, которое и составляет главную цель исторического прогресса»⁴³. «Историческая миссия дворянства» (выражение Тургенева) в XIX в. состояла не только в освоении народного «предания», но и в передаче народу выработанного западноевропейской культурой Нового времени представления о человеческой личности как о *самоценности*. Об определенном успехе такой миссии свидетельствует ряд образов людей из народа в русской классике (например, в «Тупейном художнике» и «Очарованном страннике» Н.С. Лескова).

⁴² Щукин В. Между полюсами. Об органичности и судьбоносности русского западничества // Вестник Европы. 2002. № 7–8. С. 178–193. Курсив мой. — *О.Б.*

⁴³ Там же. С. 181–182.

Обобщая все сказанное выше, можно констатировать *двойной медиационный характер* (в ахиезеровском и лотмановском его понимании одновременно) русской классической литературы XIX в., соединившей в себе, с одной стороны, «тернарные» тенденции «русской земли» (народа), связанные с христианско-языческим «преданием», с другой — «зону медиации», созданную благодаря появлению целого пласта независимо мыслящих, европейски образованных индивидуальностей-личностей в среде русского среднепоместного дворянства. «Мирознание русского народа» (т. е. «предание») было рационализировано, оформлено и *развито* средствами европейской теоретической и художественной мысли, стало не только русской *общенациональной* ценностью, но достоянием всего культурного человечества. Интерференция двух «зон медиации» в «усадебной культуре» XIX в. дала резонансный эффект — великую русскую классическую литературу.

Войдя, в 1860–1870-е гг., в стадию фундаментальной трансформации, русская «усадебная культура» все меньше и меньше питает литературу соками «предания». Последняя продолжает оставаться плодом деятельности «образованного сословия», но теперь уже не только дворянства, но и интеллигенции, в целом чуждой как «усадебной культуре», так и православной церковности. Поэтому русская классика, например в лице Лескова и Ф.М. Достоевского, теперь обращается, в поиске другой социокультурной зоны, объединяющей «народ» и «образованное сословие» и тем самым являющейся средой трансляции «предания» от первого к последнему, к художественному исследованию истории, учения и быта Русской православной церкви⁴⁴.

Однако Православная церковь как «зона медиации» в силу серьезных культурно-исторических причин практически не была освоена русской литературой ни в XIX, ни в XX в., может быть только за исключением Достоевского как автора романа «Братья Карамазовы». Вокруг старца Зосимы и его ученика Алексея объ-

⁴⁴ Имеется в виду Церковь как исторический институт, не столько мистическая, сколько практически-бытовая, эмпирическая социокультурная общность людей в течение длительного исторического времени; в таком понимании Церковь не тождественна историческим формам христианского вероучения, которые могут иметь «бинарный» характер.

единяются русские люди разных сословий: крестьяне («верующие бабы» и др.), дворяне, купцы, духовенство, мещане (городские жители). Священное Предание соединяется здесь с многообразным опытом национальной жизни, а также преломляется в интеллектуальных исканиях европеизированных героев-личностей (Ивана и Дмитрия Карамазовых). Известно, что подобное происходило в окружении святого оптинского старца Амвросия, который послужил прототипом героя Достоевского: в его келье встречались «Великий Князь Константин Константинович и провинциальный учитель-пьяница, граф А.П. Толстой, бывший обер-прокурор Синода, и козельский торговец», а также «старуха-крестьянка», «городская барышня», «кабатчик» и мн. др.⁴⁵. Симптоматично, что в романе Достоевского интеллигент-разночинец Ракитин (из семинаристов, подобно многим историческим вождям русской революционно-социалистической интеллигенции второй половины XIX в.) чужд и даже враждебен «светлому христианству» Зосимы.

При этом нельзя не отметить преемственности и даже определенного единства усадьбы и церкви как «зон медиации» в русской культуре XVIII–XIX вв. — ведь храм, как правило, являлся важным структурным элементом усадебного комплекса, строился и содержался помещиком для соборного общения с Богом людей всех сословий.

В отличие от классики, в прозе Серебряного века изображение православного духовенства, храмовой и монастырской жизни, как правило, имеет резко отрицательный характер: это ищущие мирских благ Феодосий Яновский, поп Яков и др. в «Петре и Алексее» Д.С. Мережковского, монастырь близ города Скородожа как гнездо циничного «черносотенства» в «Творимой легенде» Ф. Сологуба, отец Варсис — беспринципный пособник Сменцева в «Романе-царевиче» З.Н. Гиппиус, «сатана» Софроний — настоятель пригородного монастыря в «Сатане» Г.И. Чулкова, отец Антоний из Савватеевской пустыни в «Исповеди» А.М. Горького, старец Иоанн в его же «Жизни Матвея Кожемякина» и т. д.

⁴⁵ Котельников В.А. Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М.: Прогресс-Плеяда, 2002. С. 167.



ГЛАВА 2

Ф.М. Достоевский в «усадебном тексте» русской литературы

Феномен традиционной «усадебной культуры» существовал в России сравнительно недолго: в чистом виде — с последней трети XVIII в. и до отмены крепостного права в 1861 г., т. е. всего около века. Его начало связывают с манифестом Петра III «О вольности дворянства» (1762), освободившего дворян от обязательной службы государству при сохранении за ними права на земле- и душевладение. Окончательно укрепили привилегированное и независимое (материально и юридически) положение «благородного сословия» в российском социуме указы Екатерины II, особенно «Жалованная грамота дворянству» 1785 г.: «Освобожденные от обязательной военной службы дворяне получили возможность заниматься обустройством своих поместий, которые становятся не только источником средств к существованию, но постепенно уже к первой четверти XIX в. превращаются в особое явление русской культуры, аккумулирующее энергию живущих в них людей и распространяющее свое влияние на окружающую провинциальную жизнь»¹.

В России класс дворянства был численно невелик: общее число потомственных дворян, которые проживали в 37 собственно великорусских губерниях европейской части страны, составляло всего лишь 274 тысячи человек. Из этого числа лишь одна треть владела крепостными. Однако на заметную роль в обществе могли претендовать лишь дворяне, владевшие более чем 100 душа-

¹ Охлябинин, Сергей. Повседневная жизнь русской усадьбы XIX века. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 11–12.

ми крепостных крестьян, а таких было всего 18,5 тысяч семей на многомиллионную Россию середины XIX в.² Среднее дворянство, имевшее от 100 до 1000 душ крепостных, было наиболее влиятельной и активной группой. Наезжая зимой в город, теплые месяцы оно полностью проводило в своих поместьях и, таким образом, было своеобразным мостом между деревенско-крестьянской Россией и культурой современного ему Запада. Именно из рядов среднего дворянства вышли большинство видных политических и культурных деятелей царской России в XIX в. «Дворян среднего достатка больше всего интересовала культура — литература, театр, живопись, музыка, история, общественно-политические теории. Русская культура в большой степени порождена именно этим слоем дворянства в 18–19 тысяч семей, из чьих рядов и вышли таланты»³.

Со второй половины XVIII в. в русской провинции начинается невиданный ранее рост усадебного строительства. «Те, кому позволяли средства, обустроили свои усадьбы, руководствуясь европейской модой и собственными пристрастиями». Усадьба XVIII–XIX вв. — это «не только место для жизни, но и особый мир, сконцентрировавший в себе духовные ценности столетия. Именно в усадьбах, вдали от городской суеты, начинают складываться библиотеки <...> и портретные галереи <...>; коллекции физических и астрономических приборов <...>, старинных монет и минералов. Усадебная среда дала возможность сложиться такому уникальному явлению русской культуры, как крепостной театр»⁴.

«Художественным перекрестком», где «черты крестьянского искусства трансформировались, принаравливаясь к господским вкусам», назвала русскую дворянскую усадьбу О.С. Евангулова⁵. Крестьяне затрагивались влиянием более цивилизованных форм жизни, быта, образованности как гуманитарной, так и профессиональной. «Как это ни покажется <...> странным, — писал Ю.М. Лотман, — <...> крепостное право имело для истории рус-

² См.: Там же. С. 149–150.

³ Там же. С. 13.

⁴ Мир русской усадьбы в литературе XVIII — начала XX века: Хрестоматия / Сост. и вступ. статья М.Д. Ковалева. М.: АНО ИЦ «Москвоведение», 2006. С. 10–11.

⁵ Евангулова О.С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 25.

ской культуры в целом некоторые положительные стороны. Именно на нем покоилась <...> определенная независимость дворян от власти — то, без чего культура невозможна»⁶.

Помимо славянофилов (Киреевских, Аксаковых, А.С. Хомякова и др.), «усадебная культура» во многом определила и мирозерцание дворян западнической ориентации (А.И. Герцена и Ф.М. Достоевского 1840-х гг., И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина 1850-х гг., Н.А. Некрасова и др.). Присущая их творчеству «почвенность», на наш взгляд, напрямую связана с принадлежностью к культуре «предания», передававшейся дворянам крестьянами в процессе усадебной жизни. «Простой народ», писал К.С. Аксаков, не «бессознательная масса», но «стихия разумная, имеющая нравственную волю», «страж *предания* и блюститель старины», так как «*предание*, <...> преемство жизни есть необходимое условие жизни»⁷. Однако, продолжает он, народность (или «почвенность» в его понимании) литературы «не столько в предмете изображения», сколько «в самом созерцании»⁸, т. е. в точке зрения автора, в степени его погруженности в стихию «предания». Можно поэтому (если продолжить мысль К.С. Аксакова) изображать и «чуждые формы» жизни, оставаясь при этом «истинно народным», как оценивал творчество Пушкина еще В.Г. Белинский. Именно опытом усадебной жизни можно объяснить появление в произведениях западника-атеиста Тургенева таких глубочайших образов православной религиозности, как Лиза Калитина («Дворянское гнездо») и Лукерья («Живые мощи»).

Конечно, эпоха «усадебной культуры» в России имела и мрачные стороны, также многогранно отраженные в русской классической литературе. И все же вопиющее социальное неравенство, злоупотребления помещиков, произвол властей по отношению к крестьянам — не могли зачеркнуть того факта, что именно в рамках «усадебной культуры» эмпирически, *практически*, а не умозрительно, происходило религиозно-нравственное и культурно-психологическое *воссоединение* двух частей русской нации, разобщенных петровскими реформами: народа и «образованного

⁶ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. С. 28.

⁷ Аксаков К.С. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1975. С. 375, 380.

⁸ Там же.

сословия». Самым ярким литературным воплощением этого исторического «чуда» стали, на наш взгляд, страницы романа Л.Н. Толстого «Война и мир», описывающие жизнь Ростовых в Отрадном. Таким образом, «миросознание русского народа»⁹ было осмыслено, оформлено и развито средствами европейской теоретической и художественной мысли, стало не только русской общенациональной ценностью, но достоянием всего культурного человечества. Что касается возможного упрека в изображении усадебной жизни в «идиллических тонах», то здесь всего лишь сделана попытка достигнуть равновесия в научном освоении этого феномена. Многие десятилетия акцентировались только его негативные стороны, прежде всего крепостничество, более того — его злоупотребления. Совершенно в стороне оставались другие, несомненно позитивные для русской культуры, стороны дворянско-усадебной жизни: возвращение «образованного сословия» к земле, к народу, к национальным корням, просветительная и протекционистская деятельность дворян в своих поместьях, пример грамотного хозяйствования и т. п. Конечно, культурные, просвещенные и гуманные хозяева встречались среди помещиков не столь уж часто, но не так уж и редко; во всяком случае, такими были многие представители русской классической культуры: А.С. Хомяков, братья Киреевские, Н.П. Огарев, Е.А. Баратынский, Б.Н. Чичерин, Ф.И. Тютчев, Л.Н. Толстой и др. Как пишет современный историк С.Д. Домников, усадебный идеал «общего блага» «в той или иной степени разделяли в практической жизни все русские дворяне-помещики, решившие посвятить себя хозяйству»¹⁰. Да и в самой русской литературе XIX в. было далеко не только негативное изображение взаимоотношений крестьян и помещиков. Идея сословного единения пронизывает многие произведения Г.Р. Державина, В.Т. Нарезного, В.А. Соллогуба, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого до «Исповеди», есть она — пусть только в нравственно-психологическом аспекте — и у А.С. Пушкина («Евгений Онегин», «Дубровский», «Капитанская дочка»).

Творчество Достоевского в ряде своих черт примыкает к «усадебному тексту» русской литературы. Сам писатель, хотя и не вы-

⁹ Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. П.Я. Чаадаев. Очерки прошлого. С. 319.

¹⁰ Домников С.Д. Мать-земля и Царь-город: Россия как традиционное общество. М.: Алетейя, 2002. С. 569.

росший «под старинными липами» усадебных парков, подобно Тургеневу и Толстому, тем не менее имел в детстве опыт помещичьей жизни в купленных его отцом деревнях Даровое и Черемошняя Зарайского уезда Рязанской губернии. Приведем знаменательные слова Б.К. Зайцева об этих краях в Центральной России: «Это предчерноземье. Место встречи северно-средней Руси с южною, Москвы со степью. К западу заходя в Калужскую, к северу в Московскую, области Тулы и Орла являются как бы Тосканою русской. Богатство земли, тучность и многообразие самого языка давали людей искусства. Святые появлялись в лесах севера. Тургеневы, Толстые, Достоевские порождены этими щедрыми краями <...>»¹¹.

Поэтому неудивительно, что у сугубо городского писателя, каким Достоевский традиционно представляется читателю, могли возникнуть такие чисто «усадебные» тексты, как воспоминания Вареньки о своем детстве в «Бедных людях» (недаром положительно отмеченные К.С. Аксаковым в «Трех критических статьях г-на ИМРЕК»¹²) или роман «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного»¹³. Можно вспомнить подмосковное усадебное лето в «Маленьком герое (*Из неизвестных мемуаров*)»¹⁴, Колмино и Златоверхово в «Идиоте», Скворешники в «Бесах», изображение деревни Версилова в «Подростке». Только сын помещика мог иметь воспоминания, составившие сюжет позднего рассказа Достоевского «Мужик Марей» (в составе «Дневника писателя» за 1876 г.). Оно звучало диссонансом в годы господства интеллигентско-разночинского народничества, ужасавшегося невежеству, темноте, «мерзости» народной жизни. Светлое воспоминание о крепостном пахаре, гладившем по губам испуганного воображаемым волком девятилетнего «барчонка» своим «толсты[м], с черным ногтем, запачканны[м] в земле палец[ем]»¹⁵, через двадцать лет, в Омском остроге, спасло Достоевского от злобы и ненависти, от высокомерного презрения и не менее высокомерного сострада-

¹¹ Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Русская книга, 1999. С. 21.

¹² См.: Аксаков К.С. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1975. С. 137–139.

¹³ Курсив Ф.М. Достоевского.

¹⁴ Курсив Ф.М. Достоевского.

¹⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 22. Л.: Наука, 1981. С. 48.

ния к безобразничавшим мужикам-каторжникам. В этом воспоминании сказалось возможное только в дворянско-крестьянских, «усадебных», взаимоотношениях чувство семейной общности, внутреннего родства, а значит, и духовно-психологического равенства: «<...> если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлую любовью взглядом, а кто его заставлял? <...> Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою, почти женственною нежностью может быть наполнено сердце иного грубого, зверски нежестовенного крепостного мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе. Скажите, не это ли разумел Константин Аксаков, говоря про высокое образование народа нашего?»¹⁶. Высокое (а не свысока, в отличие от городской интеллигенции второй половины XIX в.) представление о крестьянстве могло возникнуть у Достоевского, как и у других писателей-дворян, во многом благодаря опыту совместной жизни с народом в естественных сельских условиях, на лоне родной природы.

В «Подростке» (1875) общим знаменателем европеизированного дворянско-интеллигентского и патриархального крестьянского миров выступает идеал «благообразия», или «порядка». К нему стремятся все: Версилов, Ахмакова, Макар, Софья, Аркадий, — но каждый вкладывает в него особое содержание. К авторским размышлениям над этим словом мы можем прикоснуться в подготовительных записях к «Подростку»: «Благообразие. “Ты искал его”. Нажитые Ростовы»¹⁷. По мысли писателя, единственная сложившаяся в послепетровской России подлинно национальная форма — это жизнь «старинного» дворянства в своих поместьях рядом с крестьянами. Европейская образованность соприкасалась там с самобытной патриархальной традицией. Так хотя бы отчасти преодолевался роковой раскол русской нации, вызванный реформами XVIII в. Уже отмечалось, что в русской литературе лучшим изображением этого единства стали страницы романа Л.Н. Толстого «Война и мир», посвященные жизни Ростовых в Отрадном. В этом поместье дворяне и крестьяне — одна семья, у них одни и те же ценности, общие представления о Боге и смысле жизни, о родине

¹⁶ Там же. С. 49.

¹⁷ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 16. Л.: Наука, 1976. С. 411.

и природе, о любви и семье. Это мир «родового предания и красивых законченных форм», «порядок, <...> уже не предписанный, а самими наконец-то выжитый»¹⁸.

Однако «Война и мир» — роман исторический, в нем рассказывается о времени (1800–1810-х гг.), далеко отстоящем от эпохи Достоевского. После же отмены крепостничества в 1861 г. поместное дворянство начинает деградировать в социально-экономическом плане, дворянско-крестьянская общность постепенно разрушается, и к 1870-м гг., времени написания «Подростка», толстовский идеал «благообразия» навсегда уходит в прошлое. Этого «красивого типа уже нет в наше время», о нем можно писать только «в историческом роде»¹⁹, — резюмирует Достоевский устами одного из персонажей своего романа. Поэтому-то каждый из героев «Подростка», в эпоху «общего беспорядка и хаоса», бьется над поиском утраченного идеала, «угадыва[я] и... ошиба[ясь]»²⁰ вместе со своим создателем.

Начало деградации поместного дворянства, «нашего выше[го] культурно[го] сло[я]»²¹, Достоевский показал в образах Свидригайлова, Ставрогина, Версилова. Поиск «лучших людей» для пореформенной России он уже не связывает с этим сословием (ироническое изображение речи князя Мышкина на рауте у Епанчиных в Павловске; сниженный образ «тысячелетнего князя»²² Сергея Сокольского в «Подростке» и т. п.), а надеется найти в освобожденном крестьянстве: «<...> “лучший человек” по представлению народному — это тот, который не преклонился перед материальным соблазном, тот, который ищет неустанно работы на дело Божие, любит правду и, когда надо, встает служить ей, бросая дом и семью и жертвуя жизнью»²³. На протяжении всей истории России, отмечает Достоевский, существовало два разряда «лучших людей», «без которых не живет и не стоит никакое общество и никакая нация»²⁴: официальный, условно-принудительный, на-

¹⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 453.

¹⁹ Там же. С. 454.

²⁰ Там же. С. 455.

²¹ Там же. С. 453.

²² Там же. С. 245.

²³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. Соч.: В 30 т. Т. 23. Л.: Наука, 1981. С. 161.

²⁴ Там же. С. 153.

саждаемый сверху (князья, бояре, дворяне, высшее духовенство и избранное купечество) и «лучшие люди безусловны[е], то есть народны[е]»²⁵. С отменой крепостного права и началом действия других либеральных реформ 1860-х гг. «прежняя кастовая форма “лучших людей” <...> сильно подалась и раздвинулась <...>»²⁶. В то же время стомиллионный русский народ сумел противостоять «идущему на него чудовищу материализма в виде золотого мешка» и показать себя не «косной, развратной, бесчувственной массой» — он явил, в ситуации войны с турками за свободу православных братьев-сербов, способность к высшей идее и подвигу. Поэтому, пишет автор «Дневника писателя», «<...> не утерян у нас на Руси образ “лучшего человека”, но, напротив, воссиял светлее, чем когда-нибудь, и податель его, хранитель и носитель его, есть именно теперь простой народ русский <...>»²⁷.

Освобождение крестьян от крепостной зависимости нанесло тяжелый социально-экономический удар по русской «усадебной культуре»: «<...>несмотря на значительность своего вклада в национальную культуру, дворянство в России так и не смогло приспособиться к пореформенному существованию, в результате чего в культурной жизни образовался еще один разрыв»²⁸. Осмысливая новую ситуацию, И.С. Аксаков писал в газете «День» в 1862–1863 гг.: «До сих пор наше общество носило на себе характер преимущественно дворянский; даже самая литература наша может быть названа вообще дворянскою или чиновною <...>». С отменой в 1762 г. обязательной дворянской службы это сословие стало преимущественно «сословием землевладельческим» и отделялось от остальной «земли» только своими дарованными властью привилегиями, в первую очередь правом владения крестьянами. Теперь же происходит «самоуничтожение дворянства как сословия»²⁹. С массовым разорением дворянства и упадком «усадебной культуры» в конце XIX в. постепенно сходит на нет и великая русская литература этого столетия.

²⁵ Там же. С. 154.

²⁶ Там же. С. 156.

²⁷ Там же. С. 162.

²⁸ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 27–28.

²⁹ См.: Аксаков И.С. Отчего так нелегко живется в России? / Сост. и вступ. статья В.Н. Грекова. М.: РОССПЭН, 2002. С. 393–394, 633.

В 1860-е гг. на авансцену культурной жизни России выдвигается новый лидер — интеллигенция, с ее враждебностью к дворянской культуре, незнанием деревенской жизни, пренебрежением к «преданию» наряду с социальным сочувствием народу. В цикле статей «Русский Нил» В.В. Розанов отмечал, что в 1860–1870-е гг. в России «заново родился совершенно новый человек, до того не бывший в русской истории», «родился, а не преобразовался из прежнего, например человека 40-х годов». Это был «натуральный человек», «освободившийся от всех традиций истории»³⁰. Здесь точно подмечено отсутствие преемственности между дворянским и интеллигентским типами культуры, а конкретнее — между дворянской «идейностью» (человеком 1840-х гг., типом тургеневского Рудина, который, несмотря на провозглашаемые «передовые» идеи, на практике все же не смог увести девушку из родного дома без родительского благословления) и интеллигентским «идеологизмом» (когда «идейность» перестала сдерживаться традициями, т. е. «преданием»; пример — Марк Волохов из романа И.А. Гончарова «Обрыв»). И.А. Бунин, носитель дворянской ментальности в эпоху Серебряного века, называл литературно-критическое народничество второй половины XIX в. «круглым невежеством относительно народа». Таким, по воспоминаниям писателя, был известный критик А.М. Скабичевский, «разбавивший всю жизнь произведения о народе и однажды признавшийся мне с идиотической радостью, что он никогда за всю жизнь не видал ржаного поля!»³¹. Лишь постепенно избранная, в первую очередь ориентированная в духе модернистского эстетизма и пассивизма интеллигенция, приобретая на рубеже XIX–XX вв. в собственность бывшие дворянские усадьбы, приобщалась к традиционной «усадебной культуре», трансформируя ее в соответствии с запросами новой эпохи: при возрастании роли старинных усадеб как «культурных гнезд», широкой благотворительности и просветительной миссии по отношению к окружающим крестьянам происходила бытовая модернизация господских домов и развитие помещичьего хозяйства на рыночных принципах с применением наемного труда³².

³⁰ Розанов В.В. Русский Нил // Русское слово. 1907. 24 июля.

³¹ Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 гг. М.: Наследие, 1998. С. 58.

³² Подробнее см.: Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.: Исторические очерки / Отв. ред. Л.В. Иванова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 413–493.

Галерею русских портретов, привезенных для выставки в Петербурге (1905) из почти ста помещичьих усадеб, С.П. Дягилев назвал «грандиозным и убедительным итогом, подводимым блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории <...>. Конец быта здесь налицо. Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт»³³.

Картину вырождения традиционной дворянской усадьбы нарисовал И.А. Бунин в повестях «Деревня» (1909–1910) и «Суходол» (1911). «Поблизости помещики такая голь, что без хлеба по три дня сидят, последние ризы с икон продали, разбитого стекла вставить, крышу поправить не на что; окна подушками затыкают, а по полу, как дождь, лотки и ведра расставляют, — сквозь потолки как сквозь решето льет <...>»³⁴, — рассуждает про себя герой «Деревни» Тихон Красов. Сам он, разбогатевший лавочник, внук крепостного, «доконал» потомка обнищавших Дурново, своих бывших господ, «полного, ласкового барчука, лысого на двадцать пятом году <...>»³⁵.

Вырождение дворянства к началу XX в. сопровождалось деградацией и крестьянской России. О взаимозависимости благополучия крестьян и дворян писал еще Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834): «Судьба крестьянина улучшается со дня на день по мере распространения просвещения <...>. Благополучие крестьян тесно связано с благосостоянием помещиков; это очевидно для всякого»³⁶. У Бунина же деревня Дурновка, лишившаяся более-менее эффективного когда-то попечения помещиков, — средоточие дикости, невежества, страшного звериного быта, жестокости, порока; удручает разобщенность крестьян. Новый владелец Дурновки, выходец из своей же среды, вызывает у жителей прежде всего зависть и ненависть; впрочем, Тихон платит своим землякам той же монетой: «живорезы», «ни к черту не год-

³³ Цит. по: Дмитриева Е.Е. Русская усадьба: конец золотого века // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции. В 2 частях. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Часть 1. С. 286.

³⁴ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М.: Воскресенье, 2006. С. 317.

³⁵ Там же. С. 280.

³⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М.: Правда, 1954. С. 169.

ный народ!»³⁷. Диссонансом, отзвуком навсегда ушедшей эпохи, звучит в этом мрачном и безвыходном мире музыка, раздающаяся из старого усадебного дома господ Казаковых: «<...> из темных раскрытых окон, из-за железных сеток от мух гремел рояль, покрываемый великолепным голосом, затейливыми вокализациями, совершенно не идущими ни к вечеру, ни к усадьбе», на старой липовой аллее которой — «грязный песок»³⁸.

В «Суходоле» автобиографический повествователь, потомок столбовых дворян Хрущевых, свидетельствует о том, что «за полвека почти исчезло с лица земли целое сословие, <...> столько нас выродилось, сошло с ума, наложило руки на себя, спилось, опустилось и просто потерялось где-то!», «<...> не имеем мы ни даже малейшего точного представления о жизни не только предков наших, но и прадедов, <...> с каждым днем все труднее становится нам воображать даже то, что было полвека тому назад!»³⁹. Хотя Бунин и делает акцент на негативных сторонах «усадебной культуры» эпохи крепостничества (Дурново — в «Деревне» — затравили борзыми прадеда братьев Красовых; Хрущевы — в «Суходоле» — «загоняли» крепостных в солдаты, запугивали их жен и т. п.), тем не менее он показывает, что старинная усадьба была общим домом для дворян и крестьян: «Дворяня, деревня и дом в Суходоле составляли одну семью»⁴⁰, причем зачастую в прямом, кровно-родственном смысле. Писатель говорит об общности национального характера, одинаково проявлявшегося у господ и холопов, о единой системе ценностей у тех и других, в конце концов — об их общей судьбе, определяемой «преданием» и неразрывной связью с разоренной ныне усадьбой. Люди из народа, по Бунину, далеко не были только страдательной стороной в усадебном симбиозе: так, Гervасья и Юшка психологически доминировали над своими господами, «бывшая раба» Наталья всем «высшим» строем своей души обязана суходольским барам.

Но теперь, констатирует повествователь, от этой культуры уже ничего не осталось: «<...> то место, где стояла луневская усадьба, было уже давно распаханно и засеяно, как распахана, засеяна была

³⁷ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. С. 374, 379.

³⁸ Там же. С. 344.

³⁹ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. М.: Воскресенье, 2006. С. 53.

⁴⁰ Там же. С. 10.

земля на местах многих других усадеб», «уже и совсем пуста Суходольская усадьба». Даже могилы прадедов затерялись; чтобы возродить хоть какую-то память о былом, «надо сделать усилии»⁴¹. Итак, нить «предания» порвана. Нет преемственности между участниками «усадебной культуры» и их потомками, слившимися с интеллигенцией (так, последний хозяин усадьбы Суходол в конце XIX в., «вырубив последние березы в саду, по частям сбыв почти всю пахотную землю, покинул ее <...> — ушел на службу, поступил кондуктором на железную дорогу»⁴²).

Сходную картину создает и А.Н. Толстой в повестях и рассказах 1910-х гг. «Петушок», «Мечтатель (*Аггей Коровин*)»⁴³, «Мишука Налымов», «Приключения Растегина», «Утоли моя печали» и др., романах «Чудаки» и «Хромой барин».

Интеллигентская позиция начала XX в. по отношению к дворянской культуре ярко выражена в уже упоминавшихся «Очерках прошлого» М.О. Гершензона. В заключение рассказа о П.В. Киреевском и его семье Гершензон пишет: «Нам, нынешним, трудно понять славянофильство, потому что мы вырастали совершенно иначе — *катастрофически* <...>, каждый из нас не вырастает естественно из культуры родительского дома, но совершает из нее головокружительный скачок или движется многими такими скачками. Вступая в самостоятельную жизнь, мы обыкновенно уже ничего не имеем наследственного <...>. Я не знаю, что лучше: эта ли беспочвенная гибкость или тирания *традиции*»⁴⁴. Такое положение дел подтверждается и мемуарами Андрея Белого «На рубеже двух столетий» (см. «Введение», «Дети рубежа» из гл. 3, «Борьба за культуру» из гл. 4): «Статика, предвзятость, рутина, пошлость, ограниченность кругозора»⁴⁵ — так характеризует автор родственный и профессиональный круг своего отца, профессора Бугаева, круг, с которым резко порывает.

С конца XIX в. «усадебное мироощущение», в основе которого — «чувство преемственности поколений», «укорененность че-

⁴¹ Там же. С. 53–54.

⁴² Там же. С. 53.

⁴³ Курсив А.Н. Толстого.

⁴⁴ *Гершензон М.О.* Грибоедовская Москва. П.Я. Чаадаев. Очерки прошлого. С. 315–316. Курсив мой. — *О.Б.*

⁴⁵ *Белый, Андрей.* На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 40–41.

ловека в исторической почве», сменяется «мироощущением дачным»⁴⁶, истощающе отраженным в творчестве А.П. Чехова, А.М. Горького и др.

Однако «ощущение реального разрушения усадьбы» парадоксально способствовало в Серебряном веке «воскрешению усадебной темы», составившей «мощный пласт» литературы этой эпохи⁴⁷. В июле-сентябре 1910 г. выходит специальный выпуск журнала «Старые годы», посвященный усадьбе, с программной вступительной статьей Н.Н. Врангеля «Помещичья Россия»; художники-мирискусники (Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, А.Н. Бенуа) много работают над живописным образом-стилизацией русской усадьбы; в 1914 г. учреждается журнал «Столица и усадьба», по заданию которого совершил свой знаменитый объезд провинциальной России Г.К. Лукомский. Все эти темы и начинания объединяются термином «пассеизм» (А.Н. Бенуа), подразумевающим «попытку жить в прошлом», «страстное предпочтение прошлого настоящему»⁴⁸. В «пассеизме», на наш взгляд, выразилась тяга интеллигентской культуры Серебряного века к дворянской усадебной «почвенности», которую сам Серебряный век уже не обладал.

Ностальгический разрыв этой эпохи с дворянско-усадебной культурой выразил в 1912 г. и Н.А. Бердяев: «Нам нет возврата к славянофильской уютиности, к быту помещичьих усадеб. Усадьбы наши проданы, мы оторвались от бытовых связей с землей. Но мы живо чувствуем красоту этих усадеб и благородство иных чувств, с ними связанных»⁴⁹. Бердяев отчетливо отразил фундаментальные различия между мировоззренческими основами классической русской культуры XIX в. и культуры современного ему Серебряного века. Так, противопоставляя «крепкое, народное, земляное, органическое» начало славянофильства современной ему «воздушности», отмечая «религиозную беспочвенность» даже «мистической» (а тем более — атеистической) интеллигенции начала XX в., философ говорит об «ограниченности» мироощущения

⁴⁶ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 161.

⁴⁷ Дмитриева Е.Е. Русская усадьба: конец золотого века. С. 287.

⁴⁸ Адамович Г. Из старых тетрадей // Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Азбука-классика, 1996. С. 380.

⁴⁹ Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков. М.: Высшая школа, 2005. С. 83.

А.С. Хомякова и его единомышленников: «Под ним земля не горела, почва не колебалась», как под деятелями Серебряного века; «люди эти жили настоящим, <...> верили в органический рост будущего». Бердяев практически отрицает основы русского «предания», главные черты которого Хомяков видел в семье и общине: «Русскому духу чужда *мещанская* ограниченная семейственность»; соборность как «духовный коллективизм» не привязана, по мнению философа Серебряного века, к сельской общине, являющейся всего лишь «временной и изменяемой формой социального быта». Определяющей чертой русского национального характера стала, по Бердяеву, «апокалиптичность», «искание Града Грядущего», невозможность «примириться с *этим градом земным*»⁵⁰.

Думается, что революционные потрясения в России первых десятилетий XX в., нанесшие сокрушительный удар по «усадебной культуре», во многом стали следствием обрисованной социокультурной «беспочвенности» Серебряного века, установки этой эпохи на апокалипсический «катастрофизм».

⁵⁰ Там же. С. 80–82, 181–183. Курсив мой. — О.Б.



ГЛАВА 3

«Усадьбные» герои Ф.М. Достоевского и русская революция 1917 г.

Даже при беглом прочтении произведений Достоевского очевидно, что его герои не только городские жители, но также выходцы из сельской дворянской усадьбы, где происходит часть действия в ряде романов писателя: «Бедных людях», «Униженных и оскорбленных», «Селе Степанчикове и его обитателях. Из записок неизвестного»¹, «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Бесах», «Подростке». Герои-дворяне и герои-крестьяне — продукты той особой «усадьбной культуры», которая сложилась в России XVIII–XIX вв. как преодоление культурно-психологического раскола русской нации, вызванного реформами Петра I в начале XVIII в. Несмотря на социальные разногласия, все они носители единой религиозно-национальной системы ценностей (самый яркий пример — герои «Подростка»), в которую на равных правах входят крестьянская патриархально-православная «почвенность» и дворянская культурная универсальность с ее уважением к человеческой личности.

Указанный Достоевским новый вектор в художественной антропологии сложно разглядеть без анализа классификации его персонажей, которая, по наблюдению Ф.В. Макаричева, распадается на типологию и характерологию², а также строится по различным критериям: социально-психологическим (Н.А. Добролюбов, В.Ф. Переверзев, А.П. Белик), индивидуально-психологическим (Ап.А. Григорьев), индивидуально-аксиологическим (С. Асколь-

¹ Курсив Ф.М. Достоевского.

² См.: Макаричев Ф.В. Художественная индивидуология в поэтике Ф.М. Достоевского: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 2017. С. 3.

дов, Г.К. Щенников), сюжетно-поведенческим (Л.П. Гроссман, Ю.Н. Тынянов), ценностно-психологическим (В.Г. Одионов, Р.Г. Назиров, Э.А. Жиликова), идейно-этическим (Б.М. Энгельгардт), ценностно-эстетическим (А.А. Алексеев, Т.А. Касаткина), мотивно-динамическим (Ф.В. Макаричев в ранних работах) и др. Как правило, единство принципа выделения типов и характеров в произведениях Достоевского из-за сложности и многоуровневости его художественного мира исследователями не выдерживается, что приводит к внутренней противоречивости и недостаточности охвата материала практически во всех имеющихся типологиях и характерологиях.

Трудности классификации персонажей у Достоевского в первую очередь связаны со следующими особенностями системы образов в его произведениях. Во-первых, с «прогнозирующим» характером типизации, которая позволяет «по едва уловимым признакам угадать будущее»³. Во-вторых, со склонностью писателя типизировать не только «ординарные», уже оформленные, проявившиеся в социуме характеры, но также «исключительные»⁴. Г.К. Щенников указал в творчестве Достоевского на «разрушение “константной определенности типов”» в процессе «анализа личностной психологии и поиска общих микроэлементов в душах разных людей»⁵. Важно для нас и наблюдение Ф.В. Макаричева о существующей с XIX в. по нынешнее время «традиции поляризации образной системы писателя»⁶, зачастую не улавливающей глубинной общности таких, например, противопоставляемых типов, как «мечтатель» и «герой-идеолог». Ученый приходит к выводу о том, что, «несмотря на колоссальный опыт в разработке приемов и подходов к систематизации художественных образов в поэтике Ф.М. Достоевского, кажущуюся всестороннюю разработанность этой научной проблемы, за всю историю достоевсковедения так и не было предложено ее универсального решения»⁷.

³ Ермилова Г.Г. Типизация // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск: Металл, 1997. С. 48.

⁴ См.: Щенников Г.К. Тип // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск: Металл, 1997. С. 48.

⁵ Щенников Г.К. Типология художественного творчества // Там же. С. 118–119.

⁶ Макаричев Ф.В. Художественная индивидуология в поэтике Ф.М. Достоевского: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. С. 5.

⁷ Там же. С. 10.

Если обратиться к топике как к «генетическому коду культуры», обеспечивающему «преемственность литературного и культурного процессов, связь времен»⁸ (при этом важно, что топосы могут быть как общекультурными универсалиями, так и ярким выражением «национальной аксиоматики»⁹), то в классификации персонажей Достоевского обязательно должно найтись место для особого разряда героев — не городских разночинцев, не деревенских крестьян, не столичных дворян и купцов, — но людей, сформированных таким фундаментальным явлением русской жизни конца XVIII — начала XX в., как сельская помещичья усадьба. Именно с ней связано «своеобразие материального и духовного развития России»¹⁰ в этот период. Усадьба — «неотъемлемый элемент рукотворного ландшафта России, квинтэссенция ее быта, многогранное отражение национального характера, психологии <...>»¹¹.

Предлагаемая генетически-топологическая классификация далеко не совпадает с социально-сословной типологией или индивидуально-психологической характерологией, включая в орбиту какого-либо одного топоса персонажей разных социальных страт и эмоционально-ценностных складов. Например, топос города представлен мещанами, купцами, промышленниками, рабочими, чиновниками, учащимися, светским обществом, духовенством и т. д. — т. е. весьма разнообразен в сословном отношении. Тем не менее на всех своих жителей, порой резко различных и в индивидуально-психологическом плане, город накладывает определенные черты, принуждая реагировать — положительно, отрицательно, нейтрально — на специфические формы организации жизни и связанную с ними систему ценностей. Такой подход позволит сгладить «острые углы» между уже имеющимися классификациями: например, скорректировать поляризацию персонажей, обосновать

⁸ Крикливец Е.В. Топос как структурный элемент хронотопа и объект научного исследования (на примере творчества В. Астафьева и В. Козько) // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. Т. 16. С. 128.

⁹ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 246, 248.

¹⁰ Стернин Г.Ю. Русская загородная усадьба в современных историко-культурных интересах // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 245.

¹¹ Нащокина М.В. Актуальные проблемы изучения русской усадьбы // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 13–14 (29–30). М.: Улей, 2008. С. 13.

эволюцию или мутацию типов и характеров, уйти от разнобоя в принципах классификации и т. п.

Помимо сохранения смысловой идентичности во времени, топика, как уже было отмечено, обладает пространственными характеристиками. И само обращение к ней в настоящем исследовании продиктовано не только семантико-семиотическим пониманием усадьбы как одного из важнейших элементов «национальной аксиоматики», но и методологической опорой на современное мировое гуманитарное знание. В первую очередь — на понятие о набирающем силу в первые десятилетия XXI в. «пространственном культурном повороте», способном «формировать инновационные концептуальные ракурсы исследований»¹². Как уже отмечалось, в эпоху постмодерности «“пространство” стало новой центральной единицей восприятия и теоретическим концептом новейшего времени». Однако в «новой концептуализации» под ним подразумевается не столько «территориальность», сколько «социальное производство <...> многослойного и часто противоречивого общественного процесса, специфическая локализация культурных практик, динамика социальных отношений, указывающих на изменчивость пространства»¹³.

Так как новая «пространственная оптика» охватывает и территориальные, и символические пространства одновременно, то их, вслед за М. Фуко, точнее всего назвать гетеротопиями, в которых, по мысли французского философа, явления «<...> “положены”, “расположены”, “размещены” в настолько различных плоскостях, что невозможно найти для них пространство встречи, определить общее место для тех и других»¹⁴. Как уже отмечалось во Введении, суть гетеротопий наиболее удачно сформулировал российский философ В.А. Подорога: «Гетеротопические пространства — пространства совмещения несовмещаемого <...>»¹⁵. Важно также, что в гетеротопиях преодолевается «принцип бинарности и задавае-

¹² Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. С. 31.

¹³ Там же. С. 313.

¹⁴ Шестакова Э.Г. Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 58–72.

¹⁵ Подорога В.А. Событие: Бог мертв Фуко и Ницше // Фридрих Ницше. URL: <http://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/> (Последнее обращение: 10.09.2019).

мых, постоянно и целенаправленно продуцируемых <...> моделей и способов поведения, организации мира»¹⁶.

Вспомним и выдвинутое П. Бурдьё понятие габитуса, соответствующее тому общему впечатлению, который лежит на представителях какого-либо топоса. Габитус не только сумма телесных навыков — походки, жестикულიции, манер, типов речи, — это целая «система категорий восприятия, мышления и действия»¹⁷, которые индивид приобретает, инкорпорируя способы жизнедеятельности, характерные для того или иного «социального поля», в частности помещичьей усадьбы.

Указанные междисциплинарные понятия позволяют подойти к «усадебному топосу» как к пространству, которое «само становится центральной аналитической категорией, принципом конструирования социального поведения, <...> стратегией репрезентации <...>. Пространственный ракурс, таким образом, позволяет осуществить целостный анализ того, что раньше рассматривалось скорее по отдельности: несоразмерное сосуществование повседневной жизни, взаимовлияние структур и индивидуальных решений <...>»¹⁸.

Конкретно в связи с «усадебным топосом» продуктивно вспомнить и восходящие к Г. Башляру «образы *счастливого пространства*», «топофилии», «привязанности к любимому месту»¹⁹. Стремление французского искусствоведа выявить «человеческую ценность»²⁰ таких пространств как нельзя лучше соответствует задачам пространственно-топологической классификации персонажей Достоевского. По мысли Башляра, образ дома (добавим: в том числе усадебного дома) становится «топографи[ей] нашей глубинной сущности»²¹. В этом случае мы наблюдаем, как «пространственный поворот» накладывается на «антропологический поворот», произошедший в мировом гуманитарном знании в 1990-е гг.

¹⁶ Шестакова Э.Г. Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект. С. 65.

¹⁷ Бурдьё, Пьер. Социальное пространство: поля и практики. С. 292.

¹⁸ Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. С. 361–362.

¹⁹ Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с фр. М.: РОССПЭН, 2004. С. 22, 27. Курсив Г. Башляра.

²⁰ Там же. С. 22.

²¹ Там же. С. 23.

Сосредоточимся на топосе русской помещичьей усадьбы, который порождает в своих представителях, весьма разнообразных как в социальном, так и в индивидуально-психологическом плане, особые ценностные стратегии, обусловленные такими его характеристиками, как деятельная любовь к земле, глубокое чувство долга по отношению к малой и большой родине и потребность самоотверженного служения им, тяга к прекрасному, религиозно-культурная преемственность поколений, семья как единица существования, межсословное единство и т. д. «Возникнув как форма [пространственной] организации жизнедеятельности, усадебная традиция за короткий период формирует особый тип личности», — утверждает Л.Н. Летагин, выдвигая такие новые категории анализа, как «усадебное поведение» и «усадебный тип личности»²². Кроме того, будучи гетеротопией, усадьба нередко является как локусом смерти, так и нового рождения: например, Скворешники в романе Достоевского «Бесы», где происходит самоубийство Ставрогина и убийство Шатова, в то же время являются отправным пунктом странничества Степана Трофимовича, в котором он обретает духовное рождение.

О Достоевском как одном из создателей «усадебного текста» русской литературы заговорили сравнительно недавно, буквально с 2000-х гг., в связи с общим интересом к изучению «усадебной культуры»²³. Писатель в детстве имел опыт помещичьей жизни в купленных его отцом деревнях Даровое и Черемошня Зарайского уезда Рязанской губернии, подробно описанный в воспоминаниях его младшего брата А.М. Достоевского²⁴. Поэтому в его творче-

²² Летагин Л.Н. Усадебный металандшафт России // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 10 (26). М.: Жираф, 2004. С. 13–14.

²³ См.: Макаричева Н.А. Парадигма «усадьба — дом — угол» в творчестве Достоевского // Усадьба реальная — усадьба литературная: Сб. статей. Мелихово: Гос. литературно-мемориальный музей-заповедник А.П. Чехова, 2008. С. 224–229; Богданова О.А. Место Ф.М. Достоевского в «усадебном тексте» русской литературы XIX — начала XX века. Социокультурный аспект // Универсалии русской литературы. 2. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Фаустов. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. С. 296–305; Сафронова Е.Ю. Genius loci в поэтике романа Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 3. С. 65–84; Сафронова Е.Ю. Топос усадебного рая в романе Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2019. № 7 (2). С. 169–186.

²⁴ См.: [Достоевский А.М.] Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского / Ред. и вступ. ст. А.А. Достоевского. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1930.

стве и смогли возникнуть такие «усадебные» тексты, как воспоминания Вареньки о своем детстве в «Бедных людях» (1846), роман «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного» (1859), картины загородного имения Ставрогиных Скворешники как одного из локусов романа «Бесы» (1872), изображение деревни Версилова в «Подростке» (1875), «Мужик Марей» (в составе «Дневника писателя» за 1876 г.) и др. Как справедливо замечает Е.Ю. Сафронова, «в усадьбе действие происходит и в повести “Маленький герой” (1849), усадебные предыстории есть в романах “Униженные и оскорбленные” (1860) и “Идиот” (1868)»²⁵.

В «Подростке» писатель указал на единственный, по его мнению, сложившийся в послепетровской России подлинно национальный «порядок» — дворянско-крестьянскую «усадебную культуру», в рамках которой европейская образованность переплеталась с самобытной патриархальной традицией. Именно он является сущностью «усадебного топоса» в творчестве Достоевского и других писателей XIX в. И хотя в процессе либеральных реформ 1860-х гг. бывшая дворянско-крестьянская общность во многом разрушается, о чем свидетельствуют судьбы Версилова, Софьи и Макара Долгорукого, идеал «благообразия» продолжает оставаться для Достоевского маяком.

Однако в поиске новых «лучших людей» для пореформенной России автор «Подростка» не мог всецело остановиться ни на прежнем, скомпрометированном злоупотреблениями властью дворянстве, ни на «оставлен[ном] <...> на одни свои силы»²⁶ крестьянстве. Более того, духовно-нравственное состояние народа именно после отмены крепостничества внушало ему серьезные опасения, о чем свидетельствует ряд народных образов в его творчестве: жестокий Миколка из сна Раскольникова о замученной кобыленке («Преступление и наказание», 1866), крестьянин, который, перекрестившись, убил друга за понравившиеся часы («Идиот», 1868), бывший крепостной Федька-каторжный, надругавшийся над православной святыней — иконой Богоматери («Бесы», 1872), парень, из удальства чуть не расстрелявший причастие («Дневник писателя», 1873), русский «созерцатель» Смердяков, ненавидящий

²⁵ Сафронова Е.Ю. Genius loci в поэтике романа Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». С. 68.

²⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л.: Наука, 1984. С. 49.

Россию («Братья Карамазовы», 1878–1880) и т. д. Не удовлетворял его как вариант «лучшего человека» и современный капиталист, купец-предприниматель, «золотой мешок»²⁷.

Тем не менее сам топос помещичьей усадьбы внушал писателю определенные надежды. Симптоматично, что народный праведник Макар Долгорукий из романа «Подросток», носитель высших бытийных ценностей и перспективных, по мысли Достоевского, жизненных стратегий, не простой крестьянин, не деревенский житель, но дворовый человек, садовник, т. е. насельник дворянской усадьбы, тесно приближенный к господам и не чуждый их культуре. К дворне принадлежала и будущая мать Аркадия, вызвавшая серьезную любовь у образованного помещика Версилова. Впоследствии он заметил своему общему с Софьей сыну, носившему фамилию ее законного мужа: «Макар Иванович прежде всего — не мужик, а дворовый человек, <...> — бывший дворовый человек и бывший слуга, родившийся слугою и от слуги. Дворяные и слуги чрезвычайно много разделяли интересов частной, духовной и умственной жизни своих господ в былые времена»²⁸.

Неудивительно, что ряд героев-дворян и героев-крестьян в «Подростке» представлены как носители «усадебной культуры». При этом они очевидно противопоставлены столичной аристократии, интеллигентам и дельцам как «беспочвенным» сугубо городским жителям — Сокольским, Бьорингу, Крафту, Васину, Стебелькову, Ламберту и др. В лице Аркадия Долгорукого, живого синтеза дворянско-крестьянских черт, восходящих к опыту усадьбы, и в то же время — по жизненному опыту — городского интеллигента-разночинца, Достоевский задает желательный вектор развития человека русского будущего. Симптоматично, что само имя героя указывает на усадьбу, в России XIX в. обычно понимавшуюся как «Эдем, Аркадия и Золотой век»²⁹. В связи с этим представляется перспективным проследить действие «усадебного габитуса»³⁰ на материале персонажной системы романа «Подросток» и произведений русской литературы Серебряного века.

²⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. Л.: Наука, 1981. С. 160.

²⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 312.

²⁹ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. С. 143–149.

³⁰ Подробнее об этой категории см.: Введение к настоящей монографии.

Попутно заметим, что, помимо социального, «усадебный топос» также вмещает в себя индивидуально-психологическое разнобразие. Например, в романе «Село Степанчиково...» автор находил, имея в виду помещика Ростанева и его приживальщика Фому Опискина, «<...> два огромных типических характера <...>», вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой»³¹. В общей рамке топоса они видятся не взаимоисключающей полярностью, но скорее чем-то вроде коллизии, задающей динамику повествования.

На рубеже XIX–XX вв., но особенно в эпоху так называемой «русской катастрофы» — Первой мировой войны, революций 1917 г. и Гражданской войны, — «усадебный топос» претерпевает трансформации и модификации, подчас до неузнаваемости меняющие его внешний облик. Традиционная дворянско-помещичья усадьба, которую знал и изображал Достоевский и другие писатели XIX в., практически полностью уходит в прошлое; на ее месте возникают: буржуазно-помещичья усадьба, образовательно-производственный комплекс, художественная коммуна, город-сад, усадьба-музей, сельскохозяйственная кооперация и т. д.³² Тем не менее семантико-семиотическая сердцевина «усадебного топоса» как бинарная оппозиция рая и ада³³ остается незатронутой во всех этих вариациях, так же как — при подчас резком изменении социального состава персонажей — аксиологическое ядро авторских интенций.

Наряду с купцами-промышленниками и разбогатевшими крестьянами, помещиками в первые десятилетия XX в. становились также интеллигенты: ученые, профессора, писатели, артисты. Если первых преимущественно заботил денежный доход от имения, вторых — удовлетворение социальных амбиций, то третьи, на фоне протестно-разрушительных настроений крестьянства в военно-революционные годы, перенимали у лучших из помещиков-дворян идеалы усадебной синтетичности, почвенности и национально-религиозного лидерства³⁴, выдвигая «усадебную куль-

³¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28 (1). Л.: Наука, 1985. С. 326.

³² Подробнее см.: Введение к настоящей монографии.

³³ Подробнее см.: Там же.

³⁴ Подробнее см.: Каждан Т.П. К вопросу о типологии московской купеческой усадьбы конца XIX — начала XX в. // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 5 (21). М.: Жираф, 1999. С. 56–58; Нащокина М.В. Усадьба пушкинского времени в русской культуре эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 6 (22). М.: Жираф,

туру» как «высш[ее] достижени[е] национального гения»³⁵, как подлинный «национальный идеал»³⁶. Неудивительно, что в новом историческом контексте усадьба стала восприниматься не только в единстве библейского и античного, но и национально-фольклорного смыслов — как ветхозаветный рай, исчезнувший «золотой век» и затонувший Китеж.

В грозные для России годы обновленное семантическое поле «усадебного топоса» стало втягивать в себя также образ Святой Руси, актуализировавшийся в русской культуре с XIX в. Из контаминации Эдема, «тысячелетнего царства» праведников на земле и Нового Иерусалима возник небывалый образ рая, сочетающий в себе старинную усадебную «почвенность», благоговейную обитель святости и устремленную к преображению эсхатологичность. Последняя стала новым выражением «темы “конца”», присущей «усадебному мифу» еще на заре русской «усадебной культуры» в последней трети XVIII в.³⁷ Подтверждение высказанного можно найти в таких «усадебных» произведениях 1910-х — начала 1920-х гг., как рассказы А.Н. Толстого «Утоли моя печали» (1915) и Б.К. Зайцева «Душа» (1917), а также роман Ф. Сологуба «Заклинательница змей» (1921).

Усадебный сад в толстовских Кожухах плавно переходит в «тысячу десятин ржи», проезжая по которым местный помещик поделился с дочерью предсмертным видением: «Иногда мне представляется городок, старый и тихий, на берегу моря; он такой старый и тихий, что там не о чем вспоминать и нечего жалеть <...>; старые корабли приплывают с товарами, никто не торопится их разгружать. Знаешь, Вера, хорошо бы в этом городке открыть нам табачную лавочку, жили бы вдвоем»³⁸. Этот райский город, подобно Небесному Иеру-

2000. С. 85; *Шорин Ю.Н.* Ивонино: мир русской усадьбы пореформенного времени. Усадебный фотоархив как исторический источник // *Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 12 (28).* М.: Жираф, 2006. С. 478.

³⁵ *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 206.

³⁶ *Нацоккина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. М.: Улей, 2007. С. 116.

³⁷ Подробнее см.: *Ekaterina Dmitrieva.* The Country Estate and Russian Literary Imagination (1761-1917) // *Gardens and Imagination: Cultural History and Agency. A symposium cosponsored by The Huntington and Dumbarton Oaks / Michel Conan (ed.).* Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 2008. Pp. 165–190.

³⁸ *Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1958–1961. Т. 2. С. 432.

салиму, спускается с высоты на поверхность окружающего героев ржаного моря. В то же время живущая в пространстве рассказа рожь как бы пронизана лучами от чудотворного образа Богородицы с храмовой иконы «Утоли моя печали»; именно он одухотворяет рождающую силу земли. Для автора рассказа «старинный барский дом с колоннами»³⁹ — такая же часть живой старины, как церковь XVI в. и раскинувшаяся вокруг неизменная рожь. В заросшем бурьяном усадебном саду нынешняя хозяйка барского дома, одетая в простое ситцевое платье в горошек, сама пасет теленка и ведет хозяйство. Ее жених — пишущий в журналы сельский учитель Соломин — горит желанием деятельности на благо родного уголка. Толстой приобщает читателя к национальной традиции Святой Руси, в которую вписаны и земля, и православная вера, и дворянская усадьба, и церковь допетровской постройки.

Рассказ Зайцева «Душа» переносит нас в деревню Притыкино лета 1917 г. Барская усадьба традиционно изображена как эдемский рай; усадебный сад разомкнут в окружающие просторы, в которых «так тихо, так все благозвучно, светло, мирно»⁴⁰. Здесь и церковь с древним погостом, а «вечером в поле кажется, что людей нет, а есть Бог, вечность, природа, медленно, беззвучно протекающие»⁴¹; в писательском кабинете «на столе Богородица в ризе серебряной»⁴². В этой лирической миниатюре многогранный образ Святой Руси последовательно вбирает в себя Эдем, «тысячелетнее царство святых» и Град Божий.

В «Заклинательнице змей» Федора Сологуба тема Китежа как субститута Святой Руси возникает с первых же страниц, изображающих пароходное путешествие фабриканта Горелова. Развивается — в саду его загородной усадьбы: «С дорожек и с террас сада открывался очень красивый вид на Волгу и на недалекий город. Сквозь мгlistую даль золотые главы многочисленных церквей радостно и переливно блистали на солнце. <...> светлее и чище, казалось, не предстал бы взорам и сам преславный град Китеж»⁴³.

³⁹ Там же. С. 426.

⁴⁰ Там же. С. 342.

⁴¹ Там же. С. 347.

⁴² Там же. С. 346.

⁴³ Сологуб Ф. Заклинательница змей: Роман // Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. / Сост. и прим. Т.Ф. Прокопова. Т. 6. М.: НПК «Интелвак»; ГНПК «Вакууммашприбор», 2002. С. 185–186.

Далее тема Китежа конкретизируется в эдемском «усадебном топосе», размыкающемся в ширь всей «свято-русской» земли: «Любовь Николаевна любила быть в своем саду, когда в нем не было шумно илюдно. <...> Шире становятся тогда широкие просторы, и яснее ясные дали, и зеленее зеленые долины, и милая, родная Волга жемчужно-мглистою дымкою навлекает на себя очарование вечно текущей реки блаженного рая <...> не град ли Китеж перед нею? <...>»⁴⁴. Обновленная усадебная топики объединяет здесь религиозно философствующих интеллигентов: жену Горелова, Разина с дочерью Валентиной, профессора Абакумова, — и выходцев из народа: Якова Степановича, Веру Карпунину. Однако основная часть гореловских рабочих — продукт поселка со «змеиными гнездами» возле каждого жилья.

Во всех трех произведениях мотивы усадьбы как райского сада, Китежа как тысячелетнего «стана святых и города возлюбленного» (Откр. 20, 8) на земле и увлекающей за пределы земного Святой Руси переплетаются и практически сливаются. Симптоматично, однако, что идеал Святой Руси исповедуют не столько люди из народа, рабочие или крестьяне, сколько вернувшиеся в лоно христианства и почвенности интеллигенты.

На рубеже XIX–XX вв. отрыв крестьянства от патриархальной культуры, миграция в города и маргинализация (см. очерки и рассказы Г.И. Успенского, А.М. Горького и др.) привели к разрушению межсословного усадебного единства не только в экономической, но и в религиозно-культурной сфере. И если в «усадебном тексте» Достоевского главными разрушителями социокультурного равновесия были дворяне (Валковский, Свидригайлов, Версиков и др.), то в начале XX в., особенно в военно-революционные годы, это — крестьяне (см. рассказы Г.И. Чулкова «Дом на песке», А.Н. Толстого «Архип», Е.И. Замятина «Землемер», поэму С.А. Есенина «Анна Снегина» и др.). В эпоху революции 1917 г. надежды писателей, как правило, связывались с автобиографическими героями-интеллигентами, на новых основаниях, собственным земледельческим и просветительным трудом создающими «усадебную культуру» в бывших помещичьих «гнездах» (см. «Дневники. 1918–1919» М.М. Пришвина, «Дневник 1917–1918 гг.» И.А. Бунина, «Бывшее и несбывшееся» Ф.А. Степуна и др.).

⁴⁴ Там же. С. 221–222.

Так исполнилось через десятилетия еще одно пророчество Достоевского — о синтезе усадебной «почвенности» и идейно-творческого поиска когда-то «беспочвенной» русской интеллигенции, который он наметил в лице Аркадия Долгорукого, но о котором в России последней трети XIX в. не могло быть и речи. Напротив, пропасть между патриархальным еще народом и западнически ориентированной интеллигенцией в ту эпоху только углублялась. Об усилившемся в начале XX в. миросозерцательном противостоянии интеллигенции и народа, кроме Бунина, писали Андрей Белый, А.А. Блок, А.Н. Толстой и мн. др. И только под прессом Первой мировой войны и революционного срыва 1917 г. она, наконец, «<...> влилась в основное русло великой русской культуры <...>»⁴⁵, став органической частью обновленной усадебной топики.

⁴⁵ Федотов Г.П. Трагедия интеллигенции // Версты. 1927. №. 2. С. 183.



ГЛАВА 4

«Дачный топос» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

В свете культурного «пространственного поворота»¹, под знаком которого в XXI в. живет гуманитарная наука, при анализе литературного творчества возрастает роль топики. Обратившись к топосам дворянско-помещичьей усадьбы и дачи как наделенным особой семиотикой пространственным средам, увидим, что в русской литературе XIX–XX вв. они в целом противостояли друг другу. Симптоматично, что в творчестве Достоевского достаточно широко представлен топос сельской помещичьей усадьбы, а разработку топоса дачи находим всего в двух художественных произведениях — романе «Идиот» (1868) и рассказе «Вечный муж» (1870).

Необходимо подчеркнуть, что усадьба и дача хотя и родственные в ряде черт, но все же разные топосы. Рассуждая о культурных метаморфозах Серебряного века, Е.Е. Дмитриева сравнивает «мироощущени[е] дачно[е], с его временностью жилища, его ничейностью», с усадебным, «в основе которого чувство преемственности поколений, укорененности человека в исторической почве. Идеал усадебного рая, образ сада как модели земного Эдема в дачном пространстве принципиально отсутствуют, будучи заменены в поэтическом выражении фофановскими “укропом и крапивой”², а в бытийном — пошлостью и прагматизмом. <...> Дачное сознание

¹ См.: Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре.

² Фофанов К.М. Дачная прогулка: Стихотворение (1881) // Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. С. 72.

покушается на святая святых усадьбы — принцип замкнутости, охранительности идеального пространства. И, самое главное, на саму идею “высокой бесполезности” усадебного быта, его отрешенности от злобы дня <...>»³. И хотя, как пишет В.Г. Шукин, на рубеже XIX–XX вв. в творчестве А.П. Чехова возникает «совершенно оригинальный социокультурный локус — усадьба-дача»⁴, в большинстве своем дачные поселки вокруг крупных городов, прежде всего Петербурга и Москвы, носили черты обыденности и посредственности, что отразилось в очерках и рассказах Н.А. Лейкина, А.П. Каменского и мн. др.⁵.

Опираясь на исследования Е.Е. Дмитриевой и О.Н. Купцовой, В.Г. Щукина, Ст. Ловелла⁶, а также на собственные наблюдения и выводы, выделим и сформулируем конститутивные различия дачного и усадебного топосов, отвлекаясь при этом от их динамики на протяжении XVIII — начала XX в. и частичной конвергенции в конце указанного периода. Итак,

1) у дачи, в отличие от усадьбы, нет хозяйственной функции; ее жителям незнакомо «сыновнее чувство по отношению к земле»⁷;

2) дачное проживание, в отличие от усадебного, сезонное, совпадающее с теплым весенне-летним периодом;

3) в отличие от усадебного принципа «вертограда заключенного», т. е. замкнутости, автономности пространства, дачный участок разомкнут к окружающей территории: отдельные дачи являются элементами более широкого топоса — дачного места или поселка, включающего в себя, помимо личных участков, общественную территорию: железнодорожную станцию, театральный или музыкальный зал, рестораны, публичный парк или сад, лодочную станцию, пляж и т. п.;

4) в отличие от усадьбы, всегда являющейся частной собственностью какого-либо владельца, дача может быть как собственной,

³ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 161.

⁴ Шукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 393.

⁵ См.: Там же. С. 382–383, 419–421.

⁶ См.: Ловелл, Стивен. Дачники. История летнего житья в России. 1710–2000 / Пер. с англ. Л.Г. Семенов. СПб.: Академический проект; Издательство ДНК, 2008.

⁷ Шукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 420.

так и съемной; нередко случаи приспособления под арендуемые дачи построек на территории старых усадеб;

5) в отличие от не привязанного к близлежащему городу местоположения усадьбы, дача практически всегда находится в непосредственной близости от города и недалеко от железной дороги — чтобы обеспечить дачнику легкое сообщение с постоянным местом службы и прочей деятельности в городе; в силу этого дача со второй трети XIX в. по сути дела является элементом городской культуры;

6) по сравнению с усадьбой дача более демократична, внесловна, так как пребывание на ней не связано с владением землей или крестьянами (до реформы 1861 г.), т. е. с сословными привилегиями дворянства; в результате на дачах собираются вместе и общаются горожане, принадлежащие к разным профессиональным и социокультурным мирам, что дает возможность формирующемуся внесловному «среднему классу» России «созерцать самое себя»⁸ и вырабатывать общие взгляды и подходы к действительности;

7) дача, как правило, имеет меньшие размеры и более скромный быт и убранство, чем усадьба;

8) если хозяева усадьбы обычно заняты управленческим, сельскохозяйственным или культурно-просветительным трудом на своей земле, то на даче господствуют праздность как заслуженный отдых после городской службы ради заработка и нередко сопутствующая ей скука;

9) если владельцы усадеб создают вокруг себя искусственный культурный ландшафт, то дачники обычно живут в более естественном природном ландшафте вокруг дачных мест и поселков;

10) в результате в усадьбах складывается творческое, преобразующее отношение к природе, а на дачах — потребительское;

11) в отличие от усадьбы с ее социокультурным межсословным единством (дворян, крестьян, духовенства) «взаимная подозрительность и непонимание между дачником и мужиком стали избитой темой “дачной” беллетристики»⁹, т. е. наблюдается обострение социальных конфликтов;

12) заметно разнятся социокультурные типы помещика и дачника, их системы ценностей и модели поведения: если идеал по-

⁸ Ловелл, Стивен. Дачники. История летнего житья в России. 1710–2000. С. 139.

⁹ Там же. С. 135.

местной жизни — дом как большая патриархальная семья, объединяющая кровных родственников и домочадцев (дворовых, слуг, приживальщиков), преемственность поколений, укорененность в историческом прошлом и нацеленность на возделывание наследственной земли, то дачник XIX — начала XX в., как правило, временный обитатель съемного загородного жилья, поселяющийся в нем или индивидуально, или нуклеарной семьей с целью отдыха и развлечений.

Можно ли в связи с указанными различиями говорить о существовании особого «дачного текста» в русской литературе — вопрос дискуссионный. Так, Щукин признает существование «дачной литературы», «дачной новеллы» и «дачного хронотоп»¹⁰, но сомневается в правомерности введения термина «дачный текст»: «<...> структурная неорганизованность того, что могло бы называться дачным текстом, его значительная гетерогенность и <...> отсутствие текста-ключа» позволяют говорить о нем лишь как о «продуктивной и плодотворной модификации усадебного текста» с лежащим в его основе «мифом дворянского гнезда»¹¹. Вводя в научный оборот категорию «усадебного текста», Щукин следовал логике В.Н. Топорова, выделившего «петербургский текст» как манифестацию антиномичного мифа о Петре I и Петербурге¹²; а миф, на котором бы вырастал «дачный текст», не был им обнаружен. В то же время Ст. Ловелл, указывая на дачу как на «явление исключительно русское», определяет ее как многократно отраженную в литературе XIX–XX вв. особую «жизненную модель», «стойкий культурный стереотип» с определенным «набором общественных ритуалов, форм общения, моделей поведения и культурных ценностей», что по сути дела позволяет говорить о феномене самостоятельной «дачной культуры»: дача не просто место обитания, но «образ жизни». Тем не менее Ловелл считает дачу не более чем «аванпостом городской цивилизации в преимущественно сельской, слабо-

¹⁰ Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 371, 400.

¹¹ Там же. С. 434.

¹² См.: Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб.: Искусство–СПБ, 2003. С. 7–118.

развитой стране»¹³, сводя ее к разновидности «городского топоса» и уходя от постановки вопроса о «дачном тексте» и особом «дачном топосе».

Однако очевидно, что начиная с середины XIX в. с дачей в русской литературе и культуре связан устойчивый комплекс значений, представлений и практик, существенно отличных как от города, так и от усадьбы. На наш взгляд, это может стать основанием для выделения самостоятельного «дачного топоса». И если «усадебный топос», который восходит к образам библейского Эдема и античных вилл и аналоги которого просматриваются во многих литературах мира, допустимо назвать универсалией, то «дачный топос», по-видимому, уникальное явление русской культуры и является элементом сугубо «национальной русской аксиоматики»¹⁴.

Не ставя перед собой задачи подробного теоретического обоснования категорий «дачный текст» и «дачный топос», заметим, что по факту, эмпирически они приобретают все бóльшую актуальность в российской литературоведческой практике последних двух десятилетий¹⁵. Несмотря на некоторую неопределенность, в исследованиях XXI в. названные термины постепенно становятся рабочими понятиями. Мы присоединяемся к этой тенденции.

Исследование творчества Достоевского в аспекте топики в основном разработано применительно к городскому пространству¹⁶.

¹³ Ловелл, Стивен. Дачники. История летнего житья в России. 1710–2000. С. 6, 14, 18, 102, 103.

¹⁴ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 248.

¹⁵ См., например: Семенецкая О.В. «Путешествие» на дачу: «дачный текст» в современной литературе // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 19–20 нояб. 2009): В 2 ч. Самара, 2010. Ч. 2. С. 221–226; Тропкина Н.Е. Художественная семантика дачного топоса в русской поэзии второй половины XX в. // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. 2012. № 4 (68). С. 128–132; Цивьян Т.В. Дача и дачники в русском представлении. [Электронный ресурс]. URL: http://www.imk.msu.ru/Publications/Vortrags/rt06russ_civjan_dacha.doc. (Последнее обращение: 05.06.2018); Якушева Л.А. Драматургия дачной жизни в реальности и художественном произведении // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 5. С. 342–347; Богданова О.А. Dacha as topos in the literature of the 20 century and in the E. G. Vodolazkin's novel "The Aviator" // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 134–140.

¹⁶ См., например: Анциферов Н.П. Петербург Достоевского. Пб.: Брокгауз и Ефрон, 1923; Гроссман Л.П. Город и люди «Преступления и наказания» // Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: Роман в 6 ч. М.: Гослитиздат, 1935. С. 5–52; Цехновицер О.В. Достоевский и социально-криминальный роман 1860–1870-х гг. //

Усадьба и дача в произведениях писателя — топосы, пока практически не освещенные в литературоведении. Выше говорилось о том, что как один из создателей «усадебного текста» русской литературы Достоевский начал привлекать исследовательское внимание совсем недавно, с конца 2000-х гг., в связи с общим интересом к изучению «усадебной культуры»¹⁷. Что касается «дачного текста» у писателя, то специально посвященные этому работы нам неизвестны. Конечно, исследователи обращали внимание на место действия романа «Идиот»¹⁸, однако не видели в нем определяюще-порождающей модели, способной серьезно влиять на формирование концептосферы произведения. Например, Г.Л. Боград, проницательно отметив биографические обстоятельства пребывания Достоевского в Павловске в первой половине 1860-х гг.

Ученые записки Ленинградского университета. 1939. № 47. Вып. 4. С. 273–303; *Саруханян Е.* Достоевский в Петербурге. Л.: Лениздат, 1970; *Кожин В.В.* «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского // Три шедевра русской классики. М.: Б. и., 1971. С. 107–186; *Розенблюм Н.Г.* Петербургские пожары 1862 г. и Достоевский // Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 16–54; *Назирова Р.Г.* Петербургская легенда и литературная традиция [Роман «Подросток»] // Традиции и новаторство. Уфа, 1975. Вып. 3. С. 122–135; *Долгополов Л.К.* На рубеже веков: о русской литературе конца XIX — начала XX в. Л.: Советский писатель, 1977; *Кирпотин В.Я.* Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. 4-е изд. М.: Художественная литература, 1986; *Владимирцев В.П.* Петербург Достоевского: Поэтика локальных историко-этнографических отражений // Проблемы исторической поэтики: исследования и материалы: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1990. С. 82–99; *Дилакторская О.Г.* Петербургская повесть Достоевского. СПб.: Наука РАН («Дмитрий Буланин»), 1999; *Белов С.В.* Петербург Достоевского. СПб.: Алетейя, 2002; *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему); *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон»: Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005.

¹⁷ См. главу 3 части I настоящей монографии.

¹⁸ См.: *Лихачев Д.С.* Достоевский в поисках реального и достоверного // *Лихачев Д.С.* Литература — реальность — литература. Л.: Советский писатель, 1981. С. 53–72; *Фаликова Н.Э.* Символическая топография романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы: Межвуз. сб. Петрозаводск: ПетрГУ, 1991. С. 123–131; *Боград Г.Л.* Павловские реалии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Статьи о Достоевском. 1971–2001 / Сост. и отв. ред. Б.Н. Тихомиров. СПб.: Серебряный век, 2001. С. 152–164; *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе; *Ловелл, Стивен.* Дачники. История летнего житья в России. 1710–2000.

и указания на А.С. Пушкина в локусе изображенного в «Идиоте» дачного пригорода, сосредоточилась прежде всего на этих немаловажных художественных деталях, не ставя перед собой задачи охарактеризовать Павловск как целое, как манифестацию особого художественного топоса — дачного места — с только ему свойственной социокультурной парадигмой. Постараемся восполнить этот пробел.

Предварительно сделаем небольшой экскурс в предысторию «дачного текста» у Достоевского, который, в современном понимании слова, возникает в русской литературе еще в творчестве Пушкина, но заметную роль начинает играть с 1850-х гг. — времени превращения дачи в достаточно распространенное явление русской жизни. Если при Петре I, Екатерине II и Александре I дача существовала в двух главных модификациях: земельный надел без дома (хозяйство без проживания владельца) и увеселительное загородное жилье¹⁹, то с 1837 г. начинается «следующая фаза в истории дач»²⁰, обусловленная завершением строительства первой русской железной дороги, соединившей Петербург с Царским Селом и Павловском. Это сразу повысило массовость и демократизм дачного расселения в названных пригородах. Вторым катализатором роста «дачной культуры» стали либеральные реформы 1860-х гг., нанесшие чувствительный удар по поместному дворянству как создателю и хранителю «усадебной культуры», а также способствовавшие развитию капитализма в России и увеличению численности горожан. Десятки тысяч предпринимателей, чиновников, военных, интеллигентов-разночинцев, не имея собственных усадеб, обладали достаточным заработком для дачного отдыха близ крупных городов, с которыми постоянно были связаны деловой активностью. В эти и последующие годы «именно на даче, лучше, чем где бы то ни было, заметно сближение купеческой буржуазии и интеллигенции, давшее начало новому образу жизни — <...> образованного и культурного “среднего класса”»²¹. Третьим ингредиентом этого социального «плавленного котла» новой России можно назвать трансформировавшееся дворянство. Мог ли Досто-

¹⁹ См.: *Ловелл, Стивен*. Дачники. История летнего житья в России. 1710–2000. С. 21.

²⁰ Там же. С. 37.

²¹ Там же. С. 111.

евский, как художник, небывало чуткий к новейшим общественным веяниям, «одержимый тоской по текущему»²², не отозваться на формировавшуюся на его глазах «дачную культуру»?

К дачной теме писатель обращается еще в 1840-е гг., прежде всего в фельетонах «Петербургской летописи» (1847) и романе «Белые ночи» (1848). В фельетоне от 11 мая он пишет о даче как городской человек, собирающийся просто переехать в другой, более благоприятный район: «Вы увидите, с каким неслыханным великолепием заселятся дачи, какие непостижимые костюмы запестреют в березовых рощицах и как все будут довольны и счастливы»²³. В фельетоне от 1 июня летний дачный исход трактуется как фаза в жизни города: «<...> наш Петербург остается пустой, <...>, строится, чистится и как будто отдыхает <...>»²⁴. 15 июня хроникер констатирует: «Июнь месяц, жара, город пуст; все на даче и живут впечатлениями, наслаждаются природою»²⁵. А городской мечтатель, болезненная «карикатура» на полноценного человека, только на даче может излечиться от своего недуга: «Дачная жизнь, полная внешних впечатлений, природа, движение, солнце, зелень и женщины, которые летом так хороши и добры, — всё это чрезвычайно полезно для больного, странного и угрюмого Петербурга, в котором так скоро гибнет молодость, так скоро вянут надежды, так скоро портится здоровье и так скоро перерабатывается весь человек <...>»²⁶. Итак, дача здесь с очевидностью воспринимается как неотъемлемая и лучшая часть «городского топоса». Художник Петербурга, Достоевский ищет ресурсы для его оздоровления и совершенствования как бы внутри самого городского организма. Тот же пафос — в романе «Белые ночи».

В последующие два десятилетия отношение Достоевского к даче аналогично: в ряде произведений она вообще не упомянута, в некоторых — романах «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание» — от одного до трех раз в указанном значении. Что касается дальнейшего творчества, то в романах 1870-х гг. «Бесы» и «Подросток» — по одному разу, в «Братьях Карамазо-

²² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 455.

²³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л.: Наука, 1978. С. 21.

²⁴ Там же. С. 23.

²⁵ Там же. С. 29.

²⁶ Там же. С. 34

вых» — ни одного. Исключение составляют только два произведения второй половины 1860-х гг.: резкий скачок интенсивности словоупотребления — в романе «Идиот» (около ста раз) и рассказе «Вечный муж» (около тридцати раз). В обоих большая или существенная часть действия происходит на дачах. Симптоматично, что, в отличие от публицистики 1840-х гг., в «Дневнике писателя» и «Гражданине» дача упоминается редко и только в нейтрально-осведомительном (как место пребывания) и, чаще, негативно-сатирическом модусе: там происходят драки, истязания детей, обманы, адюльтеры, бытовые конфликты и т. п.²⁷ Таким образом, в изображении Достоевского 1870-х гг. дача целиком вписывается в общий сниженно иронический, мещански бытовой дискурс о ней, характерный для русской литературы и журналистики второй половины XIX в.

Возникает вопрос: почему писатель после кратковременного пристального внимания к даче в конце 1860-х гг. оставляет ее и вновь обращается к другим топосам: столичному и провинциальному городу, усадьбе, — а при редких упоминаниях дачи в 1870-е гг. резко меняет тональность с панегирической, характерной для 1840-х гг., на сатирическую?

Социально-исторические и политические причины вспыхнувшего в 1860-е гг. интереса Достоевского к феномену дачи были обрисованы выше — она представилась ему отвечающей современным реалиям площадкой для симпозиона сближавшихся в пореформенную эпоху российских сословий, в рамках которого вырабатывалось общенациональное мировоззрение и выявлялись новые «лучшие люди», будущие руководители страны. Безусловно, Достоевский использовал личный опыт дачника 1860-х гг. — четыре лета (1860, 1863–1865 гг.) в Павловске под Петербургом²⁸ и лето в Люблине под Москвой 1866 г. В данной работе мы сосредоточимся на изображении дачи в романе «Идиот», большая часть действия которого происходит в пригороде Петербурга Павловске. Специфика «дачного топоса» в рассказе «Вечный муж» останется за пределами нашего внимания. Отметим лишь его вариативность

²⁷ См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л.: Наука, 1980. С. 64, 248–251; Т. 22. Л.: Наука, 1981. С. 61, 70; Т. 23. Л.: Наука, 1981. С. 14–15, 27.

²⁸ См.: *Боград Г.Л.* Павловские реалии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». С. 152–154.

как локуса горя и смерти (дача Погорельцевых, прототипически восходящая к павловской даче, на которой в 1864 г. умер любимый брат писателя Михаил) и локуса весеннего цветения жизни (дача Захлебниных, прототипически восходящая к даче сестры писателя В.М. Ивановой в подмосковном Люблине, где писатель счастливо провел лето 1866 г.), а также социокультурную нейтральность, срединность, способствующую равноправному духовно-душевному диалогу (имплицитному в случае погорельцевской дачи) «людей разных миров»²⁹: великосветского льва Вельчанинова и провинциального чиновника Трусоцкого.

Итак, основным местом действия в «Идиоте» стал дачный Павловск. Серьезное внимание в романе уделено структуре «дачного топоса»: в фокусе изображения — пять дачных домов (Епанчиных; Лебедева, где проживает Мышкин; Птицына, где проживает семья Иволгиных; Дарьи Алексеевны, где проживает Настасья Филипповна; съемная дача капитанши Терентьевой, где заканчивает свои дни Ипполит) и общее публичное пространство (Павловский парк с аллеями и скамьями, улица, железнодорожный вокзал, музыкальный зал, ресторан, церковь, кладбище). Дачи у Достоевского, снабженные открытыми террасами с лестничными сходами в парк или распахнутыми окнами и крыльцом на улицу, как бы перетекают в общественное пространство, становясь сообщающимися сосудами. Так, например, Епанчины, отправляясь гулять по парку, запросто заходят к Мышкину; Коля Иволгин, проходя мимо дачи Епанчиных, вовлечен Аглаей в шутивную продажу ежа для подарка князю; встреченный Львом Николаевичем на прогулке Рогожин тут же приводится на лебедевскую террасу, где уже пирует пестрая компания собравшихся из разных уголков Павловска непрошенных гостей; записки Аглаи и письма Настасьи Филипповны с легкостью перелетают между домами Птицына, Дарьи Алексеевны, Лебедева и Епанчиных; театральный уход генерала Иволгина из дома Птицына сопровождается перебранкой Гани из открытого окна с находящимся на улице отцом, которую слышат соседи. Некоторые герои на протяжении действия романа кочуют из одного места проживания в другое, например Ипполит и генерал Иволгин, от Лебедева сначала перешедшие в дом к Птицыну, а затем кончившие свои дни один в маленьком съемном домике, другой практически на улице.

²⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. Л.: Наука, 1974. С. 88.

Помимо мотива социально-психологической деградации, в связи с этими героями в изображаемый Достоевским «дачный топос» вторгается тема смерти, в Павловске оказывается кладбище, на котором хоронят генерала. И здесь нельзя не увидеть автобиографических аллюзий писателя, чей брат Михаил 10 июля 1864 г. умер и был похоронен именно в Павловске. Так дача становится локусом смерти, что будет повторено и в рассказе «Вечный муж», где новообетенная дочь Вельчанинова Лиза умрет на даче Погорельцевых.

Упомянутые дачи имеют разный владельческий (собственные — у Епанчиных, Лебедева, Птицына, Дарьи Алексеевны, съемная — у капитанши Терентьевой) и имущественный (у Епанчиных — роскошная, стильная, у Лебедева — богатая, с большой террасой, у Птицына — случайно приобретенный «невзрачный, но поместительный деревянный дом, стоявший на пыльной улице»³⁰, у Дарьи Алексеевны — «старый, деревянный», «небольшой (вариант: большой. — *О.Б.*), неуклюжий домик (вариант: дом. — *О.Б.*)»³¹, у Терентьевой — «маленький домик» с садом³²) статус, они описаны с разной степенью подробности. Если к сказанному о трех последних дачах добавить практически нечего, то места павловского проживания Епанчиных и Мышкина представлены во многих деталях. Оба они снабжены открытыми террасами, где и происходит основная часть действия романа.

«Дача Епанчиных была роскошная дача, во вкусе швейцарской хижины, изящно убранная со всех сторон цветами и листьями. Со всех сторон ее окружал небольшой, но прекрасный цветочный сад. Сидели все на террасе, как и у князя; только терраса была несколько обширнее и устроена щеголеватее»³³. Встречаем также описание ее внутреннего помещения — гостиной, в которой проходил званый вечер, устроенный для знакомства петербургского света с Мышкиным как женихом Аглаи: «<...> довольно большая зала, с круглым столом посредине, с камином, со множеством цветов на этажерках у окон и с другою стеклянною дверью в сад, в задней стене»³⁴ и с «огромной, прекрасной китайской ва-

³⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. С. 388.

³¹ Там же. С. 255, 468.

³² Там же. С. 488.

³³ Там же. С. 275.

³⁴ Там же. С. 364.

зой, стоявшей на пьедестале»³⁵, которая так неловко была разбита князем, увлеченным своею речью об открытии «русского Света», родной «почвы», «земли»³⁶. Симптоматично, что, несмотря на стремление войти в великосветское аристократическое общество Петербурга, Епанчины, по признанию Аглаи, «всегда были люди среднего круга, самого среднего, какого только можно быть <...>»³⁷, а повествователь отмечает в них стремление «смешивать <...> общество высшее с людьми слоя более низшего, с избранными представителями “среднего рода людей”»³⁸. Это настойчивое определение «средний» совсем не случайно появляется в связанном с ними дачном дискурсе, несмотря на то что епанчинская дача — единственное в романе давнее семейное павловское жилище, отражающее личность и вкус своих владельцев: так, например, ее швейцарский колорит соответствует утопическому увлечению Аглаи сельской простотой и идиллическим трудом в духе Ж.-Ж. Руссо, да и всей изначально задуманной атмосфере Павловска как великокняжеской резиденции конца XVIII — первой трети XIX в.³⁹

Столичный чиновник-делец Лебедев, то ли адвокат, то ли ростовщик, буквально накануне переезда в Павловск приобрел свою дачу у перекупщика Птицына — как для временного отдыха семьи, так и для коммерческой выгоды. «Дача Лебедева была небольшая, но удобная и даже красивая. Часть ее, назначавшаяся внаем, была особенно изукрашена. На террасе, довольно поместительной, при входе с улицы в комнаты было наставлено несколько померанцевых, лимонных и жасминных деревьев в больших зеленых деревянных кадках <...>»⁴⁰. Она расположена «на дороге (огигаю-

³⁵ Там же. С. 454.

³⁶ Там же. С. 452–453.

³⁷ Там же. С. 435.

³⁸ Там же. С. 444.

³⁹ См.: *Анциферов Н.П.* Павловск // *Анциферов Н.П.* Пригороды Ленинграда. Города Пушкин, Павловск, Петродворец. М.: Гослитмузей, 1946. С. 80–95; *Семенова Г.В.* Великокняжеские дачи города Павловска // *Русская усадьба*: Сб. ОИРУ. Вып. 2 (18). М.: АИРО–XX, 1996. С. 197–204; *Боград Г.Л.* Павловские реалии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». С. 152–164; *Разумовская А.Г.* Павловск // *Разумовская А.Г.* Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма): Монография. СПб.: ИРЛИ РАН, 2014. С. 144–161.

⁴⁰ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 196.

щей кругом парк)»⁴¹ в трехстах шагах от аналогично граничащей с парком дачи Епанчиных, но, в отличие от последней, не имеет индивидуального отпечатка владельца и тем более постояльца — Мышкина. Важнейшая деталь ее архитектуры — сходящая с террасы лестница в парк, возле которой бросает Радомскому провокативные реплики проезжающая мимо Настасья Филипповна; на ее ступеньках пытается застрелиться Ипполит после прочтения своей исповеди.

Как заметила Г.Л. Боград, прототипы изображенных в «Идиоте» дач Лебедева и Епанчиных в самом Павловске отсутствуют, но легко обнаруживаются в соседнем Царском Селе, а также напоминают сентиментально-идиллические постройки Павловского парка — Старое и Новое шале, Молочню, Елизаветин и Розовый павильоны⁴². Итак, образы этих дач собирательны, художественно обобщены и не претендуют на фактическую точность. Достоевский создавал новое художественное пространство, наделенное моделирующей социокультурной интенцией и порождающее особые практики и систему ценностей.

В самом деле, именно на террасах павловских дач встречается и ведет судьбоносные разговоры о будущем России, смысле человеческой жизни, историческом противостоянии христианских конфессий, смене культурно-антропологических типов и многом другом пестрое общество генералов, князей, адвокатов, купцов, гимназистов, ростовщиков, журналистов, офицеров, чиновников и просто деклассированных индивидов разного происхождения и разной степени материальной обеспеченности. Отказ от социально-сословной иерархии порождает особый тип дачного поведения — фактическое равенство, открытость и свободу, в том числе в отношениях между полами: где еще Аглая смогла бы беспрепятственно назначать уединенные свидания на парковой скамейке то Мышкину, то Гане, то Ипполиту, то Рогожину?

Именно дачи явились в «Идиоте» площадкой для взаимодействия сословий, диалога между их представителями и выработки общерусского мировоззрения в пореформенную эпоху 1860-х гг.:

⁴¹ Там же. С. 250.

⁴² См.: *Боград Г.Л.* Павловские реалии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». С. 161–162.

«<...> во всех сословиях наших гораздо более точек соединения, чем разъединения, а в этом все и дело. Это залог нашего всеобщего мира, спокойствия, братской любви и процветания. Всякий русский прежде всего русский, а потом уже принадлежит к какому-нибудь сословию»⁴³, — верил Достоевский в 1861 г. Особо вставал вопрос о дворянстве, еще недавно ведущем сословию России, создателе «красивого типа» самобытной «усадебной культуры»⁴⁴, которая после отмены крепостничества как будто уходила в прошлое, — и что же могло ее заменить? Думается, это еще одна из причин обращения автора «Идиота» к разработке самостоятельного «дачного топоса».

Закономерно, что, по мысли Достоевского, «дворянство, или хотя бы передовая часть его, может стать ядром, вокруг которого образуется новый, гораздо более обширный общественный блок, органически и непринужденно сочетающий европейскую культуру с народным началом»⁴⁵. В свете этого символично, что владеющие традиционной дворянской усадьбой Колмино «верстах в двадцати от Петербурга» с «поместительным господским домом»⁴⁶ Епанчины выезжают все-таки на павловскую дачу с ее открытым, в отличие от усадебного, практически публичным характером времяпрепровождения. Участвуя в течение 1860-х гг. в полемике о дворянском вопросе между М.Н. Катковым, Б.Н. Чичериным и И.С. Аксаковым, Достоевский склоняется к мнению последнего: в обновленном обществе бывшие дворяне должны приобрести ведущую роль благодаря своей культуре и нравственным качествам: «Как образованная часть земства, [дворянство] станет тогда во главе народа, только уже не в качестве непризнанного сословного вождя, а как признанные *лучшие люди, старцы народные*»⁴⁷. В «Идиоте» писатель исследует возможные векторы изменения дворянства в пореформенный период: социальную и

⁴³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л.: Наука, 1978. С. 57.

⁴⁴ См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 453–454.

⁴⁵ См.: Карпи, Гудио. Ф.М. Достоевский и судьбы русского дворянства (по роману «Идиот» и другим материалам) // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 488.

⁴⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 480.

⁴⁷ См.: Б. н. Дворянство и земство // Время. 1862. Т. 2. Кн. 3. С. 27. Курсив автора заметки.

нравственную деградацию (Иволгины), перерождение в буржуазию (Епанчин, Тоцкий), нравственно-психологическое «самопреодоление» (князь Мышкин, Радомский) с целью создания вместе с честными, думающими и деятельными людьми из других сословий «аристократии духа», подлинной «аристократии идеала»⁴⁸, прообразом которой был благодетель Мышкина, альтруист и великосветский богач, русский помещик Николай Андреевич Павлищев. По Достоевскому, «перспективы страны зависели в первую очередь от образования новой руководящей группы — *среднего сословия* современного и в то же время подлинно национального склада»; формирование такой «национально-всенародной социальной группы»⁴⁹ могло быть показано только в новой пространственно-семиотической среде, которой и стал в романе «Идиот» «дачный топос».

Поэтому неудивительно, что «дачная культура» Павловска в «Идиоте» носит переходный характер: с одной стороны, здесь очевидны черты аристократической резиденции первой трети XIX в. (дачи-дворцы Александра I, великих князей Константина и Михаила Павловичей, Нарышкиных, Гагариных, Шереметевых, генерала Аненкова⁵⁰ и знаменитый романтический парк — шедевр ландшафтного дизайна Пьетро Гонзаго, воспетый В.А. Жуковским в элегии «Славянка»⁵¹), с другой — все они составляют в романе как бы фоновое знание, не проявлены эксплицитно, а напротив, заслонены «как[ими]-то Матросск[ими] улиц[ами]»⁵² с пылью и маленькими неказистыми домами, двусмысленными

⁴⁸ Карпи, Гуидо. Ф.М. Достоевский и судьбы русского дворянства (по роману «Идиот» и другим материалам). С. 502.

⁴⁹ Там же. С. 483, 504. Курсив Г. Карпи.

⁵⁰ См.: Семенова Г.В. Великокняжеские дачи города Павловска. С. 198–201.

⁵¹ Подробнее см.: Топоров В.Н. «Павловско-аполлоновский» текст русской поэзии — от Державина и Нелединского-Мелецкого до Ахматовой, Мандельштама и Кушнера (Глава IX) // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб.: Искусство—СПБ, 2003. С. 229–234; Разумовская А.Г. Павловск. С. 144–145; Щукин В.Г. Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению («Славянка» Василия Жуковского) // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Коллективная монография / Под ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, 2018. S. 561–578.

⁵² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 255.

шутками над Настасьей Филипповной «какого-то канцеляриста»⁵³, невероятными сплетнями грязно любопытной и нетрезвой дачной толпы, врывающейся на лебедевскую террасу после скандальной отмены свадьбы Мышкина, — т. е. атмосферой «беспорядка»⁵⁴, захватившей Павловск после пуска железной дороги и наплыва новой демократической публики во второй трети XIX в. Слово «беспорядок» часто встречается в павловских частях произведения в связи с поведением Лебедева, Иволгиных, Терентьевых, нигилистов и пр. Так что исчерпывающей для романа является лебедевская характеристика: «И хорошо, и возвышенно, и зелено, и дешево, и бонтонно, и музыкально, и вот потому и все в Павловске»⁵⁵. В этом высказывании присутствуют как всеобъемлющая эклектичность признаков, так и эти «все» — и в словесно-социальном, и в профессиональном, и в материальном, и в культурно-мировоззренческом плане.

Соотношение усадебного и дачного топосов в романе не исчерпывается имплицитным сопоставлением разных эпох в развитии Павловска, указанием на его динамику от аристократического поселения до демократического дачного места. Образ дворянской усадьбы в «Идиоте» двойся: с одной стороны, это дальняя «деревня» Тоцкого, куда богатый помещик поселил свою юную воспитанницу-наложницу под присмотром продажной компаньонки и где «месяца по два гостил в году, опозорит, разобидит, распалит, развратит, уедет, — так тысячу раз в пруд хотела кинуться <...>»⁵⁶, — вспоминает Настасья Филипповна место произвола и насилия над слабыми и беззащитными; с другой — задушевный образ усадьбы, возникающий в рассказе Мышкина о своем детстве в имении Павлищева Златоверхово, с идиллическими портретами барынь-воспитательниц⁵⁷. Несмотря на присутствие в романе темных сторон усадебного быта, Епанчины от павловского дачного «беспорядка» спасаются в надежное Колмино, традиционную дворянскую усадьбу, — больше ведь некуда. Позже автор «Подростка» назовет «усадебную культуру» единственным

⁵³ Там же. С. 492.

⁵⁴ Там же. С. 440 и др.

⁵⁵ Там же. С. 168.

⁵⁶ Там же. С. 144.

⁵⁷ См.: Там же. С. 447–448.

в послепетровской России «порядк[ом], <...> уже не предписаны[м], а самими наконец-то выжиты[м]»⁵⁸.

Топоров трактует дворцово-усадебный феномен Павловска рубежа XVIII–XIX вв. как наиболее яркое воплощение аполлинизма «петербургского периода» русской истории с его «порядком, согласием, гармонией, светом»⁵⁹. То же, по сути, относится ко всей русской «усадебной культуре» Золотого века, архитектурно воплощенной в формах классицизма и ампира с их ясной, прозрачной, не деформирующей реальность рациональностью. И хотя роман Достоевского умалчивает о культурных, рукотворных красотах Павловского парка (аллеях и цветниках, павильонах, статуях, фонтанах, беседках и т. п.), безусловно хорошо известных автору, герои произведения проводят там едва ли не большую часть своего времени, прогуливаясь в одиночестве или встречаясь и беседуя друг с другом. Особенно часто бродит по парку князь Мышкин, порой ночью, «скитается» по многу часов⁶⁰: не там ли, в усадебных отблесках библейского Эдема, «положительно прекрасный человек» черпает силы для любви и великодушия по отношению к «больному» и «одержимому» дачному окружению?

Итак, уходящий усадебный «порядок» противопоставлен в «Идиоте» новому дачному «беспорядку», причем в конечном итоге — отнюдь не в пользу последнего. Ведь наряду с положительным эффектом социальной солидарности «дачный топос» порождает неприемлемое для Достоевского ограничение суверенности человеческой личности, например шпионство за князем со стороны Лебедева и попытку объявить его сумасшедшим после расстройства свадьбы с Настасьей Филипповной, а также понижение ее уровня, — провоцируя досужие разговоры, сплетни, пьянство, ссоры — все то, что вскоре назовут в русской литературе мещанством и пошлостью. Недаром высокая трагическая развязка «Идиота» переносится из Павловска в петербургский дом Рогожина. И все же дачный Павловск становится у Достоевского локусом разложения и смерти, пусть и «некрасивой» (генерала

⁵⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 453.

⁵⁹ Топоров В.Н. «Павловско-аполлоновский» текст русской поэзии — от Державина и Нелединского-Мелецкого до Ахматовой, Мандельштама и Кушнера (Глава IX). С. 234.

⁶⁰ См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 381.

Иволгина и Ипполита). В конце произведения он навсегда покинут героями с высоким, благородным строем души: семейством Епанчиных, Мышкиным, Радомским, Настасьей Филипповной, — здесь остаются одни «двусмысленные» персонажи, интриганы и пошляки: Лебедев, Птицын, Терентьевы, Ганя и Варя Иволгины и т. п. Наконец, у дачников, в том числе павловских, в отличие от помещиков, практически нет общих социально-нравственных точек соприкосновения с мужиком, с толщей русского крестьянства или провинциального торгового люда, пореформенной долей которого Достоевский был озабочен не меньше, чем судьбой дворянства. Лишь в одном из дачных эпизодов «Идиота» появляется случайный «встречный мужик»⁶¹, продавший Коле Иволгину топор и ежа, приглянувшегося Аглае как подарок для князя. Персонажи из народа, видимо, не могли органично встроиться в «дачный топос» и поэтому были помещены в другие пространственные среды романа — столицу, уездный город, усадьбу.

Онтологическое измерение «дачному топосу» в «Идиоте» придает образ железной дороги. Как уже было отмечено, вокзал и новый для середины XIX в. способ транспортного сообщения составляют неотъемлемую часть «дачного топоса» — многие персонажи курсируют между дачей и столицей: генерал Епанчин и Лизавета Прокофьевна, Лебедев и сам Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна, Евгений Павлович Радомский и др. Однако разгоревшийся в июньскую белую ночь на мышкинско-лебедевской террасе спор о железных дорогах — знамении буржуазно-промышленного века — позволяет оценить это явление технического прогресса не только в большом историческом времени, в смене культурных эпох Средневековья, Возрождения и Нового времени, но и в эсхатологической перспективе — как напророченную в Апокалипсисе «звезду Полярную», «павш[ую] на землю на источники вод» в виде «сет[и] железных дорог, раскинувш[их]ся по Европе»⁶². Поэтому современность в рассуждениях Лебедева становится «веком пороков и железных дорог», а последние — признаком «упревшего» мира с ослабевшими, помутившимися «источниками жизни» и «проклятого» свыше «настроения последних веков»⁶³. В самом

⁶¹ Там же. С. 423.

⁶² Там же. С. 254.

⁶³ Там же. С. 310.

деле, именно скоростные способности «машины» и анонимность ее пассажиров позволяют Рогожину беспрепятственно увезти сбежавшую из-под венца с Мышкиным Настасью Филипповну на верную смерть. Вывод об онтологической несостоятельности «дачного топоса» напрашивается сам собой.

Возможно, именно во всем перечисленном выше — причина отказа Достоевского от разработки «дачного топоса» в последующем творчестве (кроме практически не вносящей новых черт по сравнению с «Идиотом» попытки «Вечного мужа»). В «Дневнике писателя» дача упоминается лишь в сатирическом или сниженно негативном модусе. Напротив, «усадебный топос» в произведениях 1870-х гг. — «Бесах», «Подростке», «Мужике Марее» — продолжает достаточно интенсивно и весьма неоднозначно разрабатываться.



ГЛАВА 5

Трансформация топоса помещичьей усадьбы в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»: система персонажей

Действие романа «Подросток» (1875) начинается в 1850-е гг., когда помещик-дворянин Андрей Петрович Версиров, приехав в одну из своих деревенских усадеб, влюбляется в крепостную Софью Андреевну, которая была замужем за немолодым крестьянином Макаром Ивановичем Долгоруким. Софья, формально оставаясь женой Макара, уходит от законного мужа и в гражданском браке с Версировым рождает ему двоих детей — Аркадия и Лизу. После отмены крепостного права в 1861 г. крестьяне становятся лично свободными людьми, и Макар Долгорукий, тяжело переживая измену жены, уходит в странствие по России, посещая храмы, монастыри, скиты в надежде приблизиться к Богу. Тем временем подрастающий Аркадий воспитывается вдали от своих родителей, но в начале 1870-х гг., достигнув 19 лет, приезжает в Петербург, где впервые близко знакомится со своим настоящим отцом, матерью и сестрой. Юноша пытается построить отношения с каждым из них. Однако положение осложняется тем, что Версиров охвачен неразделенной любовной страстью к блестящей светской красавице Катерине Николаевне Ахмаковой, в которую влюблен и его сын. Аркадия Долгорукого, главного героя-рассказчика в романе, раздирают противоречивые чувства: восхищение отцом, сострадание к «маме», любовь-дружба к Ахмаковой. Только к концу произведения юному герою открываются истинные причины непонятного поведения его матери Софьи Долгорукой. В этой героине воплощены особо ценимые Достоевским качества русского национального

характера: цельность натуры, смирение и христианская жертвенность.

Аркадий слышит, как Макар Долгорукий перед смертью в петербургской квартире Версилова и Софьи завещает своему бывшему барину обвенчаться с «мамой». Однако Андрей Петрович, измученный страстью к Ахмаковой, даже не приходит на похороны Макара. Софью он покидает, чтобы сделать брачное предложение Катерине Николаевне. Его прощальные слова: «Не прими за аллегорию, Соня, я не наследство Макара разбил, я только так <...>. А все-таки к тебе вернусь, к последнему ангелу!»¹. Удивительно, что Софья Андреевна нисколько не сердится на изменившего ей гражданского мужа, но, более того, в тревоге за Версилова просит сына побежать за ним.

Как видим, взаимоотношения Андрея Петровича с «мамой» весьма сложны и запутанны. Повзрослевший Аркадий на протяжении всего романного действия пытается (хотя и не слишком успешно) понять, что же в действительности связывает его родителей: «Уж одни размеры, в которые развилась их любовь, составляют загадку <...>»².

Действительно, богатый, блестяще образованный, красивый молодой дворянин, приехавший ненадолго из столицы в одно из своих поместий, сходится с восемнадцатилетней крепостной, к тому же замужней. Начало обыкновенное. «Но полюбить на всю жизнь — это слишком»³.

Сам факт первоначального сближения столь «разнородных <...> существ»⁴, как Версильов и Софья Андреевна, можно объяснить «литературностью» этого героя романа: он «только что прочел “Антон Горемыку” и “Полиньку Сакс”» — «две литературные вещи, имевшие необъятное цивилизующее влияние на тогдашнее <...> поколение наше»⁵. В самом деле, Версильова привлекли, с

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 409.

² Там же. С. 12.

³ Там же

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 10. В повести Д.В. Григоровича «Антон Горемыка» (1847) крестьянин обрисован как воплощение лучших черт русского национального характера, развитию которых мешает гнет крепостного права. Повесть А.В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847) остро ставила вопрос о женской эмансипации, говоря о безнравственности родительского принуждения молодой девушки к браку с по-

одной стороны, душевная чистота девушки, с другой — ее «*незащищен[ость]*», за которую «не то что полюбишь <...>, а как-то вдруг почему-то *пожалеешь* <...>»⁶. О замужестве Софьи Андрей Петрович наверняка судил в духе тогдашних модных в среде европеизированного дворянства идей — как о нарушении прав женщины на свободный выбор в любви (вспомним, что Макару было в то время пятьдесят лет и брак между ними был заключен по предсмертной воле отца Софьи, без учета мнения самой невесты). Неудивительно, что любовь Версилова к «маме» даже через много лет воспринимается сыном как «гуманная и общечеловеческая»⁷, другими словами — головная, идейная.

Сам герой признается, что, «разженившись» с «Соней» через несколько лет совместной жизни, вдруг, путешествуя один по Европе, «полюбил опять маму заочно, то есть в мыслях, и послал за нею»: «<...> я вдруг осознал, что мое служение идее вовсе не освобождает меня, как нравственно-разумное существо, от обязанности сделать в продолжение моей жизни хоть одного человека счастливым практически <...>. Пока жил с нею, я только тешился ею, пока она была хороша, а потом капризничал. Я в Германии только понял, что люблю ее. Началось с ее впалых щек, которых я никогда не мог <...> видеть без боли в сердце <...>. Пуще всего меня мучило воспоминание о ее вечной приниженности передо мной <...>»⁸. Очевидно, что это любовь-сострадание, своего рода гражданский долг «развитого человека» перед народом: «Я <...> мечтал о целой новой программе жизни; я мечтал постепенно, методическим усилием, разрушить в душе ее этот постоянный ее страх передо мной, растолковать ей ее собственную цену и все, чем она даже выше меня»⁹.

Становится понятным, почему Версильов практически всю жизнь мог любить свою «Соню» только на расстоянии, а при длительной близости начинал скучать и раздражаться — их умственный круго-

жилым состоятельным мужчиной. Оба этих произведения имели громкий успех в обществе и серьезное влияние на его нравы.

⁶ Там же. С. 11. Курсив Ф.М. Достоевского.

⁷ Там же. С. 385.

⁸ Там же. С. 380–381.

⁹ Там же. С. 384.

зор и уровень культурного¹⁰ развития были несопоставимы. Андрей Петрович — один из лучших людей «русского высшего культурного типа»¹¹, каких на всю Россию едва ли наберется тысяча, носитель одной из главных, по мысли Достоевского, национальных идей — «всечеловечности»¹². Софья же Андреевна едва умела читать, а писать и вовсе не могла. По словам гражданского мужа, она даже никогда не была женщиной в полном смысле слова: «Русская женщина — женщиной никогда не бывает»¹³.

«Русская женщина» здесь для него женщина из народа, а под словом «женщина» «русский европеец» явно подразумевал поборницу новоевропейской гуманистической культуры, способную вступать с мужчиной в любовный диалог, имевшую собственные, сугубо личные, права и притязания, а в XIX в., в эпоху нарастающей женской эмансипации, требовавшую социального и умственного признания.

«Соня», конечно же, не отвечала всем этим представлениям — поэтому Версиров невольно относился к ней свысока и, будучи просвещенным членом «нашего высшего культурного слоя»¹⁴, стремился «поднять» ее до себя, т. е. дать ей соответствующее развитие и социальный статус.

Однако на деле его благие намерения часто оборачивались еще большим унижением своей гражданской жены. Так, призвав «маму» к себе в Европу для осуществления «новой программы жизни», он, неожиданно познакомившись с Ахмаковой, тут же забыл о «Соне», уже доехавшей до Кенигсберга, настолько, что даже не выслал ей денег «на прожиток»¹⁵. Уже спустя время, в Петербурге, он, помимо общей, снимает для себя отдельную от нее квар-

¹⁰ Имеется в виду культура, свойственная европеизированным слоям русского общества в XIX в., т. е. так называемому «образованному сословию» (дворянству и интеллигенции). У русского крестьянства была своя культура, прежде всего религиозная, восходящая к византийско-православным традициям.

¹¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 16. Л.: Наука, 1976. С. 432.

¹² «Всечеловечность», по Ф.М. Достоевскому, одна из определяющих особенностей русского национального характера, это «высшая русская культурная мысль» — «всепримирение идей» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 375) всех других народов в православно-христианском синтезе. Курсив мой. — *О.Б.*

¹³ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 104.

¹⁴ Там же. С. 376.

¹⁵ Там же. С. 385.

тиру, где держит свои книги и рукописи — все, что связано с его «высшей», недоступной для нее жизнью.

В понимании самого Андрея Петровича, любовь к Ахмаковой — тяготение к личности, способной поднять его над самим собой и открыть ему новые внутренние горизонты; «мама» же, по словам Аркадия, «не восполнит» той нецелостности, которая присуща каждому человеку, находящемуся в поисках своей «половинки». Поэтому для Версилова стать мужем Софьи Андреевны означает сделаться «простым смертным»¹⁶. Отсюда его двойственность, его метания между двумя женщинами.

Однако все сказанное выше лишь первый, самый поверхностный пласт ситуации, исследуемой Достоевским. Дальнейшее проникновение в жизненные глубины дает, по художественной воле писателя, парадоксальный результат. Постепенно автор «Подростка» открывает и другую причину привязанности Андрея Петровича к жене. «Смирение, безответность, приниженность и в то же время твердость, сила, настоящая сила — вот характер твоей матери»¹⁷, — делится тот с сыном. Эту силу дает ей принадлежность к народу, к его православному «преданию», ярчайшим выразителем которого был ее законный муж Макар Долгорукий. За то, что считает святым, она готова «хоть на муки»¹⁸. Интересно, что в ее петербургской квартире соседствуют на стене копия Сикстинской Мадонны (очевидно, отражающей гуманистические идеалы Версилова) и большой киот со старинными образами всех святых и Божьей Матери (перед которым она каждый праздник зажигает лампадку, невзирая на жалобы Версилова, что это вредит его зрению¹⁹). Итак, «Соня» не уступила своей святыни «философскому деисту»²⁰.

Да, в течение долгих совместных лет она «не поддалась ни на какую культуру»²¹, однако самобытный «презамечательный ум»²²

¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 16. С. 411.

¹⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 104–105.

¹⁸ Там же. С. 105.

¹⁹ См.: Там же. С. 82.

²⁰ Деизм — философское учение, рассматривающее Бога лишь как первопричину существования мира и его законов, в которые Он затем уже не вмешивается; на практике деизм близок к атеизму.

²¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 105. Имеется в виду гуманистическая новоевропейская культура, носителями которой были так называемые «образованные» слои русского общества XVIII–XIX вв.: дворянство, интеллигенция.

²² Там же.

ее не может не отметить сам Андрей Петрович. «Соня» говорит мало и вроде бы просто, но глубина этих редких высказываний зачастую недоступна по-европейски мыслящим героям-мужчинам (это наблюдение ранее сделано Т.А. Касаткиной²³). Судите сами.

Аркадий заявляет матери о безнравственности родственной любви, потому что она незаслуженная. «Мама» отвечает: «Пока-то еще заслужишь, а здесь тебя ни за что любят»; «умные-то люди и без нас с тобой будут, а вот кто тебя любить-то станет, коли нас друг у дружки не будет?»²⁴. Любовь для нее корень бытия, а источник этой «безусловной» любви — Христос: «Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...»²⁵. Именно народ, по известному убеждению Достоевского, сохраняет в своей душе образ истинного Христа, евангельский образ. Это и есть главный источник народной силы.

Во взаимоотношениях Софьи и Версилова, как в капле воды, отражается трагическая коллизия «петербургского периода» русской истории — культурно-психологический и нравственно-религиозный разрыв между народом и «образованным сословием» и в то же время их взаимное тяготение друг к другу, с наибольшей силой проявлявшееся в лоне «усадебной культуры». Уже было отмечено, что и народный праведник Макар Долгорукий, и его молодая жена Софья не простые крестьяне, не деревенские жители, но дворовые люди, «входи[вшие] в барскую семью на положении домочадцев»²⁶, т. е. в «круг людей, считавших себя родными не только по крови, но и по духу, обычаям»²⁷. Такова была распространенная «модель жизни провинциальной усадьбы» в дореволюционной России²⁸. По свидетельству Версилова, «[д]воровые и слуги чрезвычайно много разделяли интересов частной, духовной и умственной жизни своих господ в былое время»²⁹.

При этом сам Версиров — носитель западноевропейской гума-

²³ См.: Касаткина Т.А. Роман Достоевского «Подросток». «Идея» героя и идея автора // Вопросы литературы. 2004. Январь-февраль. С. 208.

²⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 212.

²⁵ Там же. С. 215.

²⁶ Рассказова Л.В. «Дворня, деревня и дом составляли одну семью» // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Жираф, 2006. С. 18.

²⁷ Там же. С. 21.

²⁸ Там же. С. 15.

²⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 312.

нистической культуры Нового времени (XVII–XIX вв.) с ее «человекобожеством»³⁰; а Софья — патриархальной русской традиции, ориентированной на православные ценности. Местом их соприкосновения была в течение XIX в. именно помещичья усадьба как общее пространство взаимодействия. За каждым из героев — два разных мира, пытающихся слиться воедино в их семейном союзе. Оба этих мира не могут существовать друг без друга, так как они части единого целого — русской нации. Не случайно Версильов всегда возвращается к «Соне» («ты неминуема»³¹), а она, в свою очередь, принимает его без всяких условий, несмотря на измены и внешнее пренебрежение к ней. Две главные составляющие «русской идеи» — «всечеловечность» и «незамутненный образ Христов» — как бы распределены между «старинным» поместным дворянством и народом. Именно поэтому, считает Достоевский, столь необходимо духовное единение крестьянства и «образованного сословия», в результате которого национальная идея обретет полноту и действенность³². Тем не менее даже в эпилоге «Подростка» о законном браке между Версильовым и Софьей «еще ничего <...> не сказано»³³ — художник-реалист не мог исказить действительного положения вещей в стране. Более того, в исторической перспективе его надеждам так и не суждено было сбыться: в XX в. русское простонародье в массе своей утеряло образ Христа, а дворянско-интеллигентская «всечеловечность» обернулась идеей «мировой революции».

Общим знаменателем обоих миров выступает в «Подростке» идеал «благообразия», или «порядка». К нему стремятся большинство героев романа, и связывается он именно с «усадебной культурой» как единственной подлинно национальной формой, сложившейся в послепетровской России. Это, по мысли Достоевского, мир «родового предания и красивых законченных форм», «порядок, <...> уже не предписанный, а самими наконец-то выжитый»³⁴. Однако этого «красивого типа уже нет в наше время», и писать о

³⁰ «Человекобожество» — термин, обозначающий возвеличение человека в его земной, «падшей», по христианскому воззрению, природе как самодостаточного существа, способного без Божьей помощи построить «рай на земле».

³¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 409.

³² См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л.: Наука, 1978. С. 35–39.

³³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 447.

³⁴ Там же. С. 453.

нем можно только «в историческом роде»³⁵. В эпоху «общего беспорядка и хаоса»³⁶ герои «Подростка» бьются над поиском утраченного идеала.

«Благообразие» в его прежнем смысле невозвратимо, свидетельствует Достоевский судьбами Версилова и Софьи. «Дворянин древнейшего рода» в то же время «парижский коммунар», «любит Россию, но <...> и отрицает ее вполне», а главное — он человек «без всякой религии»³⁷. Софья, со своей стороны, отходит от этого идеала, покинув законного мужа ради другого мужчины и став родоначальницей «случайного семейства»³⁸, «в противоположность еще недавним родовым нашим типам»³⁹. Ее «приниженность» перед Версильовым объясняется не столько социальным неравенством, как думал герой, сколько глубоким переживанием собственной греховности.

Красота «Сони», в отличие от Ахмаковой, жертвенная, материнская (недаром в тексте произведения она почти всегда «мама»). Это красота, которая «быстро уходит в того, кого любят»⁴⁰, — мужа, детей. В тридцать девять лет — седина, морщинки, «впалые щеки»; «а ведь была же и она когда-то молодая и прелестна!»⁴¹. Еще в начале романа Аркадий делает очень важное для понимания характера его матери наблюдение: выражение лица ее «было бы даже веселое, если б она не тревожилась так часто, <...> пугаясь и схватываясь с места <...> или вслушиваясь испуганно в чей-нибудь новый разговор, пока не уверялась, что все по-прежнему хорошо»⁴². «Испуг» постоянно сопровождает «Соню» в обществе Версильова — очевидно, он вызван непредсказуемостью поступков гражданского мужа, как бы материнской тревогой за дитя, способное самому себе нанести вред.

³⁵ Там же. С. 454.

³⁶ Там же. С. 455.

³⁷ Там же.

³⁸ «Случайное семейство» — в творчестве Достоевского обозначение распада духовно-нравственных, а затем и социально-физических связей между членами семей.

³⁹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 455.

⁴⁰ Там же. С. 370.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 83.

Особенно ясным это становится из отношения «Сони» к влюбленности Андрея Петровича в Ахмакову. Ни ревности, ни оскорбленного достоинства нет в Софье потому, что она считает своего «европейца» по сути дела ребенком и проявляет о нем материнскую заботу⁴³. Вот почему она для него «не женщина» — «она прежде всего видела в нем лишь несчастного»⁴⁴. Не забитость причина ее терпения и всепрощения по отношению к гражданскому мужу, а сострадание к незрелому существу, с которого и спрашивать-то всерьез нечего. В этом сказывается, по Достоевскому, истинное отношение народа к дворянству — как старшего к младшему, что было отмечено Т.А. Касаткиной⁴⁵. Не случайно Макар гордится своей древней «княжеской» фамилией, которую носит и Софья.

Версилов замечает, что она не всегда была такой, как теперь: «смолоду <...> очень иногда любила поболтать и посмеяться, конечно, в своей компании — с девушками, с приживалками; и как вздрагивала она, когда я внезапно заставлял ее иногда смеющейся, как быстро краснела и пугливо смотрела на меня!»⁴⁶. Вспомним, что «"веселие" сердца»⁴⁷, по словам странника Макара, и есть главный признак «благообразия», то есть жизни в согласии с Богом. Получается, что именно «Соня» пожертвовала своими «весельем» и жизненным «порядком» из сострадания к лишенному всех этих благ человеку (похожая мысль звучит у Т.А. Касаткиной⁴⁸). А он-то воображал!...

Чтобы убедиться в сказанном, обратимся к одному из эпизодов романа, где ослепленный страстью к Ахмаковой Версилов в доме своей гражданской жены принимает секунданта, посланного Бюрингом, формальным женихом Катерины Николаевны. «Мама» все

⁴³ Это отчасти объясняется особенностями усадебного быта — обязанностями дворовых по отношению к своим господам, которые затрагивали самые интимные потребности дворян: мытье, смену одежды, постель, туалет, еду, лечение, — и напоминали уход родителей за маленькими детьми. Сходная ситуация изображена в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» во взаимоотношениях Гасва и Фирса.

⁴⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 408.

⁴⁵ См.: Касаткина Т.А. Роман Достоевского «Подросток». «Идея» героя и идея автора. С. 201.

⁴⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 382.

⁴⁷ Там же. С. 308–309.

⁴⁸ См.: Касаткина Т.А. Роман Достоевского «Подросток». «Идея» героя и идея автора. С. 206.

понимает, но в ответ на призыв Аркадия покинуть мужа за оскорбительное по отношению к ней поведение, произносит: «Куда я от него пойду, что он, счастлив, что ли?»⁴⁹. — Поразительная и действительно не «женская» в привычном смысле слова реакция!

Теперь уже не кажется удивительным преобразование «мамы» (а на деле просто изменение взгляда на нее духовно прозревающего Аркадия) в конце романа, после смерти Макара и завершения истории с Ахмаковой: «она вдруг как-то осмелилась перед ним (Версиловым. — *О.Б.*)», «часто садится подле него и тихим голосом, с тихой улыбкой, начинает с ним заговаривать <...> о самых отвлеченных вещах», «он слушает с улыбкою, гладит ее волосы, целует ее руки, и самое полное счастье светится на лице его»⁵⁰.

Подлинным хранителем народного «благообразия» в «Подростке» выступает Макар Долгорукий. Благочестивый, умный, красивый, добрый и любящий, он вполне мог бы составить супружеское счастье Софьи, несмотря на разницу в возрасте. Ее измена причинила ему боль, не утихшую и через двадцать лет, хотя он и простил по-христиански свою законную жену и Версилова.

Сама юная Софья свой брак с Макаром, до встречи с Андреем Петровичем, находила «превосходным и самым лучшим»⁵¹; а затем, в течение всей жизни, «почитала <...>, во страхе, в трепете, и благоговении, законного мужа своего и странника Макара Ивановича <...>»⁵². Более того, именно Макар навсегда остался истинным мужем Софьи: заботился о ней духовно (предстоял перед Богом за семью — символично, что ее дети носят его фамилию и отчество), материально (оставил ей капитал), думал о ее будущем (взял с Версилова слово обвенчаться с Софьей после его смерти). Чуть ли не полное согласие с христианскими установлениями, если бы не одно обстоятельство — измена.

Почему Софья совершила этот шаг — так и осталось загадкой для Андрея Петровича и впоследствии — для Аркадия: «<...> как она-то могла, она сама, уже бывшая полгода в браке, да еще придавленная всеми понятиями о законности брака, <...> уважавшая своего Макара Ивановича не меньше чем какого-то бога, как она-

⁴⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 262.

⁵⁰ Там же. С. 447.

⁵¹ Там же. С. 9.

⁵² Там же. С. 292.

то могла, в какие-нибудь две недели, дойти до такого греха? Ведь не развратная же женщина была моя мать? Напротив, <...> быть более чистой душой, и так потом во всю жизнь, даже трудно себе и представить»; как могла она пойти «на такую явную гибель? Что на гибель — это-то <...> мать моя <...> понимала всю жизнь <...>»⁵³. Действительно, Версиров, в отличие от Макара, думал об одном себе и постоянно «капризничал», жил праздно в надежде на очередное богатое наследство, в то время как «мама» с Лизой трудились ради заработка.

Таким образом, глубинная причина выбора Софьи предстает как своего рода жертвенный христианский подвиг, отказ от «благообразия» ради спасения незрелого, заблудившегося без Бога человека, помещика-дворянина Версирова. Теперь мы можем по-новому понять «мамины» слова о том, что «Христос не нуждается», спроецировать их на собственную судьбу Софьи. Она, как и Макар, как и весь православно верующий русский народ, самодостаточна, пребывая в «благообразии», и «не нуждается» в дворянских «идеях». Однако из любви и сострадания жертвенно отказывается от покоя и «веселости». Таков смысл жизненного подвига Макара и Софьи. По сути дела, это христианская мистерия — нисхождение в бездны греха и неверия ради их просветления и обожения. И пространство, в котором она совершается, — русская помещичья усадьба.

Но у Достоевского и здесь все гораздо сложнее. Дело в том, что Макарово «благообразие» только часть «русской идеи», а не общенациональный идеал — ведь оно не включает в себя «образованное сословие» с «нажитой» им идеей «всечеловечности». Подспудное стремление к национальной целостности, пока нашедшей практическое воплощение лишь в традиционной «усадебной культуре», также одна из причин тяготения Софьи к Версирову. В результате должен выработаться совсем новый идеал, еще не ясный самому автору — художнику, «не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему»⁵⁴.

Можно усмотреть здесь и полемику с толстовским идеалом Ростовых⁵⁵. Не так уж Достоевский и «согласен с правильностью и

⁵³ Там же. С. 12–13.

⁵⁴ Там же. С. 455.

⁵⁵ В романе-эпопее «Война и мир» (1863–1869).

правдивостью красоты этой»⁵⁶, если утверждает своим «Подростком» *народный* приоритет в построении «благообразия». Однако распад поместного «благообразия» сказывается уже не только на дворянской (с 1840-х гг.), но и на крестьянской (с 1860-х гг.) его составляющей. Пореформенный народ все больше удаляется от этого идеала, поэтому «мама» не случайно названа в романе «последним ангелом», посланцем уходящего народного «благообразия» на пороге страшных, безбожных революций XX в.

⁵⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 453.

ЧАСТЬ II

МОДИФИКАЦИИ «УСАДЕБНОГО ПОЛОСА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.



ГЛАВА 1

Структура «усадебного топоса» в произведениях русской литературы рубежа XIX–XX вв. и европейская традиция

В данной главе предпринято исследование феномена сельской дворянской усадьбы в русской литературе рубежа XIX–XX вв. с точки зрения топики, восходящей к истокам новоевропейской культуры: античности, Средневековью, Возрождению. На материале рассказов А.Н. Толстого 1910-х гг. рассматриваются актуальные для Серебряного века модификации «вечного» сюжета жизни первых людей в библейском Эдеме, грехопадения и изгнания их из ветхозаветного рая: антично-христианский синкретизм (в котором Эдем смыкается с Элизиумом и Парнасом), любовный рай («сады Венеры»), эстетический рай (обусловленный признанием «божественной» самоценности искусства), сенсорный рай (максимальное удовлетворение человеческой чувственности), природный рай (помещение рая в прекрасный земной пейзаж).

Перемещение категории «топики» из риторики в литературоведение впервые осуществлено Э.Р. Курциусом¹. Напомним, что в современной науке о литературе топосы — это «регулярно повторяющиеся в творчестве писателя и в системе культуры формулы, мифы, мотивы и другие разновидности художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики <...> и несущие устойчивые смысловые значения оппозитивного типа». Такая дефиниция отделяет топос от смежных понятий, с которыми он

¹ См.: Махов А.Е. Топос // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 401.

«многократно пересекается, таких как архетип, символ, мотив, культурная константа, концепт и др.»².

По Курциусу, «всеприсутствие в европейской литературе топосов должно было <...> показать непрерывность линии, ведущей от античности к Новому времени»³, свидетельствовать о единстве всей европейской культуры. Такая постановка вопроса привела В. Фейта к представлению об античном топосе «золотого века» как «мыслительной форме», принимавшей «в разные эпохи разный облик (“золотой век” модифицируется в Аркадию, Элизиум, Остров блаженных, Рай, Вечный мир)»⁴.

Как было отмечено выше, в русской науке предтечей учения о топосах стала «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского с ее задачей «определить роль и границы предания в процессе личного творчества»⁵. Говоря о «предании», Веселовский подразумевал не только повторяемость от поколения к поколению мотивов, сюжетов, элементов речевого стиля, но также и «нарастающего» в процессе истории «идеального содержания», «собираательной психики», «единства психологических процессов»⁶. В соответствии с этим взглядом топики является частью и одним из способов трансляции культурного «предания», традиции. В современной гуманитарной науке отмечена недостаточность осмысления категории «предания»⁷, что обуславливает актуальность исследования «вечных» образов, сквозных мотивов, сюжетов, и в первую очередь топосов. По мысли А.М. Панченко, «взгляд на искусство как на “эволюционирующую топику” <...> завещан нам фольклором и древнерусской письменностью»⁸.

Топос рая пришел в европейскую культуру из библейской традиции, в Новое время значительно осложненной античными влияниями. Поэтому в художественном сознании русской классики

² Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 14, 55.

³ См.: Махов А.Е. Топос // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. С. 264.

⁴ См.: Там же. С. 265.

⁵ Веселовский А.Н. Историческая поэтика; [вступ. ст. И.К. Горского, коммент. В.В. Мочаловой]. М.: Высшая школа, 1989. С. 299.

⁶ Там же. С. 299, 303–304.

⁷ Дарвин М.Н. Предание в системе исторической поэтики (от А.Н. Веселовского к М.М. Бахтину) // Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тмарченко: Сб. науч. трудов. М.; Тверь, 2000.

⁸ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 236.

XIX в. черты библейского Эдема соседствуют с признаками античного Элизиума и мифологической Аркадии⁹. По наблюдению О.С. Давыдовой, в Серебряном веке «образы парков в русской живописи <...> синтетичны и имеют несколько реальных смысловых регистров: исконное библейское понимание сада как <...> Эдема, философские мечты об античном Золотом веке и исторический идеал усадебной жизни»¹⁰. Художники-символисты (В.Э. Борисов-Мусатов, А.Н. Бенуа, М.А. Врубель, К.А. Сомов, П.В. Кузнецов, П.С. Уткин, Н.П. Феофилакт и др.) создали «новый тип <...> пейзажа», «полуреального-полувыдуманного», «не столько изображающего натуру, сколько символизирующего через нее настроение <...>»¹¹. По-видимому, то же можно сказать о писателях и поэтах этой эпохи.

Обозревая историю европейского садово-паркового искусства, Д.С. Лихачев связал ключевой для садоводства «принцип “variety” (разнообразия) <...> с представлениями о саде сперва как о рае, в котором Бог насадил “все дерева”, а потом как о микромире. В Средние века микромир этот представлялся как Эдем — земной рай. В эпоху Ренессанса — как микромир античной культуры, античной мифологии, с богами и героями, “управлявшими” Вселенной. В эпоху Барокко сад был микромиром научных представлений о Вселенной, подаваемых посетителю с известной долей иронии. В Рококо ирония, шутка, увеселение и “утехи” стали занимать в садах все большее место. <...> Короткий период пышного французского Классицизма расширил садовую семантику специфической придворной тематикой — <...> связанной с просвещенным абсолютизмом. Романтизм и Предромантизм широко ввели в садово-парковое искусство историю, личные чувства и переживания, семантику эмоционально-ассоциативного порядка»¹². Интересно, в свете обращения к русской «усадебной культуре» XIX — начала XX в., наблюдение Лихачева о том, что «в эпоху Романтизма сад превратился в парк, он перестал огораживаться, стал более

⁹ См.: Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 139–158.

¹⁰ Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМарт, 2014. С. 29.

¹¹ Там же. С. 234, 255.

¹² Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. С. 447.

доступен, почти утратил четкие границы с окружающей местностью, явился обширной ареной ничем не ограниченных прогулок. Если раньше сад был микромиром, его своеобразным конспектом, то теперь он стал частью мира, его идеальным центром»¹³. Таким образом, образ сада и парка в европейском и в том числе в русском «усадебном» искусстве и литературе многолик и полигенетичен.

Сразу оговоримся, что в нашей работе мы уделим внимание модификациям топоса именно библейского рая. В посвященной ему энциклопедической статье говорится следующее: «Что касается мифологизирующей, наглядно опредмечивающей разработки образов рая в христианской литературной, иконографической и фольклорной традиции, то она идет по трем линиям: рай как сад; рай как город; рай как небеса. Для каждой линии исходной точкой служат библейские или околобиблейские тексты: для первой — ветхозаветное описание Эдема (Быт. 2, 8 — 3, 24); для второй — новозаветное описание Небесного Иерусалима (Откр. 21, 2 — 22, 5); для третьей — апокрифические описания надстроенных один над другим и населенных ангелами небесных ярусов (начиная с «Книг Еноха Праведного»). Каждая линия имеет свое отношение к человеческой истории: Эдем — невинное начало пути человечества; Небесный Иерусалим — эсхатологический конец этого пути, напротив, небеса противостоят пути человечества, как неизменное — переменчивому, истинное — превратному, ясное знание — заблуждению <...>»¹⁴. Другими словами, небеса, где до конца света проживают святые и праведники, — выпадение из пути человечества, противовес этому пути (Мф. 3, 1–2; Лука 23, 43; 2 Кор. 5, 1). «Раем на земле» из вышеперечисленного может быть признан только Эдем.

Тем не менее в библейской традиции, с которой тесно связана русская культура, словосочетание «рай на земле» обычно понимается в двух смыслах: не только в соответствии с ветхозаветной книгой «Бытие», повествующей о жизни Адама и Евы в Эдеме до грехопадения, но также исходя из новозаветного пророчества о «тысячелетнем царстве» праведников на земле во главе с Христом (Откр. 20, 2 — 8). В обоих случаях имеется в виду особое состояние

¹³ Там же. С. 448.

¹⁴ *Аверинцев С.С.* Рай // Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах / Гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 364.

сотворенной и устроенной Богом земли — изначально безгрешное в Эдеме, очищенное от греха и проклятия в хилиазме, — где ничто не мешает постоянному общению человека с его Создателем.

Хотя в сфере искусства «культурные константы (и топос в их числе) не являются принадлежностью индивидуального сознания, а принадлежат коллективным представлениям», проявляются они преимущественно в личном опыте. «В индивидуальной интерпретации они приобретают новые оттенки значения и актуализируют тот смысл, который детерминируется мировоззренческой концепцией конкретной культурной эпохи: каждая эпоха выбирает из предшествующего культурного опыта то, что для нее на данный момент является актуальным и ценным»¹⁵. Неудивительно, что само представление о «земном рае» в европейском искусстве значительно трансформировалось на протяжении веков. Так, М.Н. Соколов, начиная с эпохи Ренессанса, выделяет «антично-христианский синкретизм» (в котором Эдем смыкается с Элизием и Парнасом), «любовный рай» («сады Венеры»), «эстетический рай», «сенсорный рай», «природный рай» (помещение рая в земной пейзаж) и т. д.¹⁶. Художественное воображение ставшего самоценным искусства выткало по скупой библейской канве орнамент, поражающий красочным многообразием форм.

Симптоматично, что «сдвиг» в европейской живописи XVII в. к изображению «внутреннего», «сенсорного рая» выражался в «постоянно дававшей себя знать метафорике пяти чувств. <...> Рай тем самым <...> психологизировался, обращаясь даже не в картинку души, а в картинку ее сенсорных процессов»¹⁷. Давшая импульс русской «усадебной культуре» во второй половине XVIII в. эпоха Просвещения, взяв за основу прекрасного «приятное чувство», «преврати[ла] рай в прямое продолжение сенсорного аппарата»¹⁸, «очарование всех пяти чувств»¹⁹. Говоря о русском «усадебном» рае XIX — начала XX в., Лихачев подчеркивает синтетический характер садово-паркового искусства, нацеленный на всесторон-

¹⁵ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 16.

¹⁶ См.: Соколов М.Н. Принцип рая: Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

¹⁷ Там же. С. 259.

¹⁸ Там же. С. 553.

¹⁹ Там же. С. 554.

нее удовлетворение человеческой чувственности: зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса. Райское наслаждение каждому из перечисленных чувств способны подарить такие искусства (в широком смысле слова: *ars* и *techné*, т. е. изящное искусство и ремесло), как живопись, скульптура, архитектура, музыка, искусство запахов (в том числе парфюмерия), искусство вкуса (в том числе кулинария), искусство любви, эротика (тесно связанная с осязанием). «Садово-парковое искусство, — по мысли Лихачева, — всегда было своеобразным соединением различных искусств — собственно садоводства, архитектуры, живописи и поэзии». «Можно сказать, что по характеру своей семантики “муза садоводства” <...> наиболее многоречива и многоязычна»²⁰: садово-парковые пейзажи должны были доставлять максимальное наслаждение зрению; певчие птицы, журчание ручьев и фонтанов, особая садовая музыка — слуху; растения и цветы — обонянию; купание в водоемах, теплый ветерок, любовное прикосновение — осязанию; плоды и ягоды, а также угощение на усадебных балконах — вкусу²¹. Так складывался в русской «усадебной» литературе образ «сенсорного рая». Усадьба должна была представлять собой синтез различных искусств.

При этом необходимо отметить, что «усадебная» литература рубежа XIX–XX вв. неоднородна по своему пафосу. Далеко не все произведения «усадебной» прозы, особенно в Серебряном веке, рисовали дворянское поместье как «земной рай». Весьма заметное течение определялось настроением, выраженным в известном гумилевском стихотворении 1908 г.:

Вот парк с пустынными опушками
Где сонных трав печальна зыбь,
Где поздно вечером с лягушками
Перекликаться любит выпь.

Вот дом, старинный и некрашенный,
В нем словно плавают туман,
В нем залы гулкие украшены
Изображением пейзаж.

²⁰ Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. С. 29, 15.

²¹ Подробнее см.: Там же. С. 24–31.

Мне суждено одну тоску нести,
Где дед раскладывал пасьянс
И где влюблялись тетки в юности
И танцевали контреданс.

И сердце мучится бездомное,
Что им владеет лишь одна
Такая скучная и томная,
Незолотая старина²².

Социальная критика, в свою очередь, пронизывает многие страницы «усадебной» прозы Андрея Белого, Г.И. Чулкова, Федора Сологуба, И.А. Бунина, А.Н. Толстого, Б.К. Зайцева, И.С. Шмелева и др. Но нередко у тех же самых авторов сквозь картины современных им усадеб явственно просвечивают черты Эдема, причем не только аутентично библейского, но и культурного, т. е. сложившегося в литературе и искусстве постренессансной Европы «сенсёрно-эстетического рая».

Так как усадебный идеал в художественной прозе практически всегда помещен в прошлое: историческое (другая эпоха) или индивидуальное (детство, юность героев), — и дан как дар, без всяких трудов и усилий, то этот «земной рай» может ассоциироваться исключительно с ветхозаветным Эдемом. Обрисуем главные признаки последнего. Сначала те, которые в культуре библейского ареала воспринимались с положительными коннотациями. К ним можно отнести: явное присутствие Бога-Отца в жизни людей (что на психологическом уровне обеспечивает внутреннюю гармонию: невинность, цельность, незнание греха, — а также дает чувство защищенности, заботы, делает легким исполнение желаний), прекрасный сад как место обитания (красота природы, изобилие пищи), гармония с природой (отсутствие борьбы и тяжелого труда), миссия по обустройству мира-сада (творчество жизни), полное удовлетворение телесной чувственности (зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса) и невинное наслаждение ею.

Далее обратимся к тем чертам библейской мифологемы Эдема, которые в культуре всегда вызвали отношение негативное. Это

²² Гумилев Н.С. Старина: Стихотворение // Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 103.

в первую очередь несовершенство (нет гарантированной вечной жизни для людей), затем неполнота знания (нет понятия о добре и зле), присутствие губительной тайны и запрета (на плоды с дерева познания добра и зла), возможность вторжения разрушительной злой воли, коварства и искушения, итогом которых стало изгнание Адама и Евы из «земного рая». Эдем с древом жизни посередине продолжил свое существование, но вход в него отныне был закрыт для ставших греховными людей.

Сквозь реалии усадебного быта первых десятилетий XX в. просвечивают архетипические библейские черты, легко узнаваемые при чтении многих произведений А.П. Чехова, Ф. Сологуба, Г.И. Чулкова, И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, И.С. Шмелева. Тоска по когда-то бывшему раю, идеализация старинной дворянской усадьбы, безвозвратно уходящей в прошлое, особенно заметны в поэзии и лирической прозе Серебряного века. Такова ностальгия Бунина в «Грамматике любви». В рассказе Зайцева «Мать и Катя» усадьба Панурина — рай, который прекрасен, но из которого неизбежен уход. Мотив усадьбы как рая до грехопадения (чистая юность в контрасте с безупречной зрелостью), рая, в который нет и не может быть возврата, но который светит как эталон должного бытия, как родина всего лучшего в человеческой душе — в зайцевском рассказе «Осенний свет». Для более предметного разговора обратимся к двум произведениям, написанным в 1910-е гг. и принадлежащим одному автору — А.Н. Толстому: рассказам «Мечтатель (Аггей Коровин)» (1910) и «Овражки» (1913).

Начнем с того, что усадьбу главного героя «Мечтателя» Аггея прямо называет «раем» приехавшая к нему гостя — столичная девушка Надя. Ее имя — Надежда — символично, так как одинокий усадебный Адам надеется обрести в ней свою Еву. Все в его богатой усадьбе, простирающейся далеко за границы сада и включающей речку, лес и поле, радует человеческие чувства. Зрение улаживают прекрасные пейзажи: «<...> поляна сада, где широко разрослись одичавшие розы, и два полукруга аллей, и старые яблони, и куртины сирени, окаймленные петуниями, ромашками, резедой»²³. Слух — «шум хвой» под ветром и «крупного дождя» по листьям, «изумительный голос Нади»²⁴. Обонянию доставляют

²³ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1958. С. 164.

²⁴ Там же. С. 176, 179.

наслаждение запахи цветов, трав, речной свежести, юной женщины... Приятные осязательные ощущения возникают от купания в прохладной реке, лежания в траве, любовных прикосновений... Об удовлетворенности вкуса свидетельствует описание завтрака на усадебной веранде: чай, свежее масло и т. п. Чем не «сенсорный рай»? В целом то же самое можно сказать и о родительской усадьбе героя «Овражков» Давыда Завалишина²⁵. Соблюдена в рассказах и топография библейского Эдема: сад, деревья, река.

Интересно, что и Аггей, и Завалишин с удовольствием хозяйничают в своих усадьбах, близки к растительному и животному миру. Так, поутру Аггей «<...> обнял морду коня, поцеловал его в серую губу, <...> подходя к решеткам конских стойл, он гладил рыжие, сивые и черные морды, ласково губами ловившие его пальцы <...>»²⁶. Давид Завалишин умиротворенно слушает, «как стонет курица на солнцепеке», «звонко ржет жеребенок на калде», «сонный пес принимается колотить хвостом о собачью будку»²⁷. Адамова миссия по обустройству райского сада и попечении о его живых обитателях — в действии.

Вспомним и о структурной сложности райского топоса. «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы», кроме жизни первых людей в Эдеме, выделяет в нем мотивы грехопадения, изгнания из рая, воспоминания об утраченном рае, плач Адама о потерянном рае, первородного греха и Божьей кары (ангелы с пламенным мечом стерегут врата рая)²⁸. А.А. Булгакова подчеркивает: «топос организуется *бинарными оппозициями*, посредством которых происходит его развитие и семантическая модификация. Именно наличие лежащих на поверхности структурных противоречий отличает топос от других схожих с ним единиц и обеспечивает ему долговременность функционирования в семиосфере»²⁹.

Действительно, в анализируемых рассказах легко просматриваются оппозиции жизни и смерти, невинности и греха, космоса и ха-

²⁵ См.: Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1958. С. 54–62.

²⁶ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. С. 176.

²⁷ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 54.

²⁸ См.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. редактор Е.К. Ромодановская. Новосибирск: СО РАН, 2003. С. 13–16.

²⁹ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 34. Полужирный курсив принадлежит А.А. Булгаковой.

оса. Как в библейском Эдеме, наряду с деревом жизни, произрастало дерево познания добра и зла, т. е. дерево смерти, так и в прекрасном саду Аггея Коровина сломанная по указанию Нади (субститута библейской Евы) березка становится символом грехопадения героя. Первоначально целомудренный и невинный, как Адам в раю, Аггей с этого момента начинает стесняться собственного тела, Надиных обнаженных рук и коленей, стыдиться пробудившегося у него вожделения к девушке. Так возникает оппозиция невинности и греховности. Последняя вскоре концентрируется в образе петербургской куртизанки Машки Кудлашки, воплощении поруганной, «падшей» красоты. Райский усадебный космос контрастирует в рассказе с хаосом внешней жизни: мытарствами на железной дороге и встречей с демоническим искусителем Синицыным, адом распутного Петербурга, как бы перевернутого, обманного «парадиза». Сравним описание двух садов в рассказе — усадебного (см. выше) и петербургского ресторанного, в котором герой искал Машку: «В саду, промозглом и прокуренном, Аггей, слегка задыхаясь, стал протискиваться сквозь шумную толпу гуляющих. Здесь все было фальшивое: и цветы, и гроты, и песок, — крашенное и захватанное, и даже листья на деревьях, как из жести»³⁰. Альтернативы потерянному усадебному раю в рассказе «Мечтатель» нет. Заметим, что подобный ностальгический пафос образует целую линию русской «усадебной» прозы первой трети XX в., в частности многие рассказы и повести И.А. Бунина, Б.К. Зайцева и др.

В «Овражках» бинарные оппозиции, формирующие структуру райского топоса, также достаточно отчетливы. Добро и зло представлены здесь, с одной стороны, уютным домашним очагом и любящими сына родителями, с другой — их молчаливой драмой, разрушающей любовное единство семьи. Оппозиции жизни и смерти, невинности и греховности, космоса и хаоса — в противопоставлении детского рая усадьбы Завалишино и скучной обыденности Петербурга, чистой искренней Оленьки и «злой» «сладоострастной» Анны Ивановны, прекрасного мира старинной библиотеки и безобразной крысы, устроившей пожар.

Описанные оппозиции формируют в рассказах мотивы топосов рая. В «Мечтателе» мотив грехопадения проявляется в эпизоде ломания Аггеем березки по просьбе Нади, в «Овражках» — в погруже-

³⁰ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. С. 190.

нии Давыда в «лоно удовольствий»³¹ уездного города. «Изгнание из рая» в «Мечтателе» маркировано изменением модуса усадьбы после отъезда Людмилиных: глядя «сквозь полупрозрачное от струй дожда стекло» на «сизую лужайку со сломанной березкой, склоненной к земле вершиной»³², Аггей пробовал застрелиться. А затем, в случайной петербургской гостинице, осознал невозможность возвращения: «А дома темно, идет дождь, и дыра от пули в шкафу... Нет, нельзя туда ехать»³³. В «Овражках» этот же мотив выражен более радикально: детский рай Завалишина разрушен катастрофическими событиями: гибелью дома в пожаре, смертью родителей.

Героев обоих рассказов мучают воспоминания о потерянном рае, тоска по нему. Так, Аггей в Петербурге не смог отказаться от целомудренного, целостного отношения к женщине и к любви в угоду господствующим за оградой его усадьбы нравам — эскалации вожделения и грубой похоти. Давыд Завалишин, получив отчаянное письмо умирающей Оленьки, очнулся как ото сна, услышав «голоса всех ушедших и милых»³⁴, «понял, что он жив и хочет жить»³⁵. Но если надежда на обретение любви, Евы-жизни, обманула Аггея, то Завалишин, напротив, ценой подвига вернул себе жизнь и любовь, правда уже за границами навсегда потерянного традиционного усадебного «рая». В «Мечтателе» мотив Божьей кары за первородный грех окрашен фатальностью и окончательностью — последняя фраза Аггея звучит так: «Никогда, никогда теперь ее (т. е. надежду, любовь, подлинную жизнь. — *О.Б.*) не увидеть...»³⁶. В «Овражках» этот же мотив выражен иначе: кинувшись на зов Оленьки в смертельно опасный путь сквозь заполненные весенним половодьем овражки, Давыд оказался на краю смерти. Но спасшись, он вновь обрел свою единственную любовь, как будто вернувшись в рай, но уже другой, не традиционный усадебный. Именно в этом рассказе возникает неомифологема рая, до тех пор в творчестве Толстого не присутствовавшая, о чем пойдет речь в следующей главе.

³¹ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 61.

³² Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. С. 180.

³³ Там же. С. 186.

³⁴ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 67.

³⁵ Там же. С. 71.

³⁶ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. С. 195.



ГЛАВА 2

Динамика «усадебного топоса» в русской литературе 1910–1920-х гг.

«Семантика топосов, — уточняет А.А. Булгакова, — не остается застывшей, а эволюционирует от первоначальных устойчивых значений, сохраняющихся на протяжении долгого времени, <...> к индивидуально-авторским интерпретациям»¹. В них топосы, как уже отмечалось, «приобретают новые оттенки значения и актуализируют тот смысл, который детерминируется мировоззренческой концепцией конкретной культурной эпохи <...>»². В толстовских «Овражках» мы как раз и наблюдаем указанную эволюцию: герои этого рассказа буквально завоевывают своими решительными действиями, своей активностью в стремлении к идеалу новый рай, лучше и выше прежнего: «Мы вышли точно из огня и сейчас, как первые люди — влюбленные, чистые и мудрые»³, — говорит Давыд любимой женщине.

Примечательна данная здесь героем характеристика Адама и Евы. Так, в самой книге «Бытие» с первыми людьми соотносится лишь один из приведенных эпитетов — «чистые», да и то до момента соблазнения Змием и вкушения запретного плода, после чего они утратили чистоту как моральную (проявив зависть к Богу и безответственность), так и телесную (застыдившись своей наготы). «Влюбленность» как избирательное страстное чувство тоже неуместно между насельниками Эдема, уже сотворенными как «одна плоть». И о какой «мудрости» может идти речь по отноше-

¹ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 47.

² Там же. С. 16.

³ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 79.

нию к людям, так легко нарушившим свои обещания Творцу, от Которого полностью зависели их благополучие и сама жизнь?

Сходящий с небес Новый Иерусалим из Откровения Иоанна Богослова, с которым отчасти ассоциируется увиденный Оленькой «воздушный остров»⁴, также не допускает «влюбленности» — ведь «в воскресении», по словам Иисуса Христа, «ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают, как Ангелы Божии на небесах» (Мф. 22, 30). Герои «Овражков», напротив, становятся мужем и женой именно в процессе вхождения в новый мир. Так что обретенный ими рай явно неканонический.

Что же он собой представляет? Во-первых, это синтез рая земного и небесного, рая-сада и рая-города. Кроме того, новый идеальный топос очевидно соотносится и с третьей из отмеченных в предыдущей главе линий изображения рая в христианской традиции — раем-небесами, возникая в рассказе как неожиданно выросшее в синем небе «странное облако» — «лиловое внизу, оно было белым и розоватым, плотными клубами; словно плыл воздушный остров, с церквями, куполами и снежными деревьями»⁵. Вот здесь-то, внутри этого видоизмененного райского топоса, и поселяются наши герои: «Оленька дрожащей рукой ударила в раму, окно раскрылось, и комната наполнилась запахом земли и трав, криками воробьев, голосами и дальним топотом шагов <...>. Сквозь расцветавшие кусты синело небо, чистое, лазоревое, теплое. Оленька подумала: “Ведь это *небо*, оно мое, оно прозрачно, оно *покрыло всю землю*” <...>»⁶.

Мы видим, как на основе всех библейских модификаций рая (небеса, Эдем, «тысячелетнее царство», Небесный Иерусалим) вырастает прекрасная утопия — завоеванное человеческими усилиями идеальное пространство. Одновременно этот оплаченный страданием рай, вбирающий в себя разрозненные элементы библейских образов, является модификацией синтетической неомифологемы города-сада, на рубеже XIX–XX вв. получившей известность благодаря книге английского социолога-утописта Эбенизера Говарда «Города-сады будущего» (1898). Ее перевод на русский язык был издан в 1911 г. под названием «Города будущего» и получил обще-

⁴ Там же. С. 78.

⁵ Там же. С. 77–78.

⁶ Там же. С. 80. Курсив мой. — О.Б.

ственный резонанс. В 1910-е гг. в России возникло движение за города-сады, повлиявшее на градостроительную теорию и практику (В.Н. Семенов, И.А. Фомин, Г.Д. Дубелир, А.И. Таманян, М.Г. Диканский и др.), в 1913 г. в Петербурге было образовано Общество городов-садов, а в Москве вышла книга В. Дадонова «Социализм без политики: города-сады будущего и настоящего», адаптировавшая идеи Говарда к российским условиям.

Интересно, что в Западной Европе неомифологема города-сада рубежа XIX–XX вв. восходила к урбанистическим проектам столетней давности: во французской литературе извечное «противостояние природы и цивилизации» преодолевалось в утопических образах «города-деревни» (Л.С. Мерсье, Ж.-Ж. Руссо, Вольтер)⁷; а в немецкой градостроительной практике импульс к созданию города-сада из Фрайбурга-Бресгау был получен благодаря историческому событию — разрушению средневековых городских укреплений отступавшими в 1813 г. наполеоновскими войсками⁸. Однако русские писатели начала XX в., опиравшиеся на классическое наследие «дворянской» литературы XIX столетия, имели, в отличие от западных, свой, оригинальный источник для развития названной неомифологемы — а именно сельскую помещичью усадьбу, столь прочно вошедшую в русский дореволюционный быт и в русскую словесность. Но об этом ниже. Пока обратимся к явлению неомифологизма на рубеже XIX–XX вв.

Впервые о нем как об одной из определяющих черт культуры модернизма заговорила в 1979 г. З.Г. Минц⁹. С тех пор принято считать, что неомифологизм — основная черта модернизма XX в. В неомифологическом тексте смыслообразующую роль играют не только архаические мифы (космогонические, о культурном герое и т. д.), но и мифологизированные тексты предшествующей

⁷ Подробнее см.: *Дмитриева Е.Е.* Город-сад и городской сад // Сад в городе: миф и реальность. Сборник материалов междисциплинарного семинара 20–22 сентября 2012 г. Псков: Псковский ГУ, 2012. С. 21, 25.

⁸ См.: *Дмитриева Е.Е.* Немецкое Эльдorado: город-сад в немецком Фрайбурге–Бресгау (экологический район Вобан) // Сад в городе: будни и праздники. Сборник материалов междисциплинарного семинара в Пскове 6 мая 2016 г. Псков: Псковский ГУ, 2018. С. 28.

⁹ См.: *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство–СПБ, 2004. С. 59–96.

литературы, например «Божественная комедия» Данте, «Гамлет» Шекспира, «Дон Жуан» Дж.Г. Байрона, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и др. Встречаются и сугубо авторские мифы, обычно связанные с житнетворческими практиками (например, миф о Прекрасной Даме русских поэтов Серебряного века А.А. Блока, Андрея Белого и С.М. Соловьева). Мифологизируются сами писатели и поэты; так, в Серебряном веке создаются мифологизированные образы А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого и Достоевского¹⁰. Также происходит мифологизация давних и современных исторических событий: Отечественной войны 1812 г., Первой мировой войны и т. д.

Кроме этого, в неомифологической парадигме архетипизируются персонажи предшествующих произведений, их мотивы, образы и т. д. Так, Федор Сологуб в 1920-е гг. мечтал написать трагедию о Сонечке Мармеладовой: «Взять хоть какой-нибудь миф Достоевского <...> “Преступление и наказание”, что ли, и создать из этого мифа трагедию. Сохранить только самый миф, обстановку, героев, конечно. Мармеладова так и должна оставаться Мармеладовой, но — язык, образы, — это будет свое»¹¹. В том же ключе мыслил и М.А. Волошин, еще в начале 1910-х гг. утверждавший, что русская трагедия рождается из классического русского романа, подобно тому, как древнегреческая — из предшествующей ей мифологии¹².

Сам «миф об усадебной культуре» оформился только в начале XX в.¹³ Смежным неомифологическим образом, возникшим, как нам представляется, на фоне «усадебного текста» классической русской литературы, стал в первые десятилетия XX в. город-сад.

¹⁰ См.: Магомедова Д.М. Модели писательских биографий как литературные универсалии // Проблемы писательской биографии: К 150-летию А. П. Чехова. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2013. С. 12; *Приходько И.С.* «Вечные спутники» Мережковского (К проблеме мифологизации культуры) // Д.С. Мережковский: мысль и слово. М.: Наследие, 1999. С. 199; *Богданова О.А.* Миф Достоевского в поэзии Б.А. Садовского и научной прозе В.Л. Комаровича // Русская литература. 2016. № 4. С. 171–181.

¹¹ *Смиренский В.В.* <Воспоминания о Ф. Сологубе и записи его высказываний> // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 405.

¹² См.: *Волошин М.* Русская трагедия возникнет из Достоевского // Русская молва. 1913. 15 марта.

¹³ См.: *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. С. 3.

В нем есть одна отличительная особенность. Этот удивительный образ соединяет в себе крайние точки — начало и конец — мифологемы библейского рая. Действительно, по отдельности город и сад, вернее сад и город — это, с одной стороны, образ Эдема (из открывающей Библию Книги Бытия), с другой — Небесного Иерусалима (из последней Книги Нового Завета Откровение Иоанна Богослова, или Апокалипсис).

Пока не найдено документальных свидетельств о знакомстве молодого А.Н. Толстого с кругом идей о городе-саде уже в 1910-е гг. Но очевидно, что в фантазиях архитектора Буженинова, героя рассказа «Голубые города» (1925), Москва 2024 г. предстает именно городом-садом: «С террасы, где я стоял, открывалась в синеватой мгле вечера часть города, некогда пересеченная грязными переулками Тверской. Сейчас, уходя вниз, к пышным садам Москвы-реки, стояли в отдалении друг от друга уступчатые, в двенадцать этажей, дома из голубоватого цемента и стекла. Их окружали пересеченные дорожками цветники — роскошные ковры из цветов. <...> Растениями и цветами были покрыты уступчатые, с зеркальными окнами, террасы домов. Ни труб, ни проволок над крышами, ни трамвайных столбов, ни афишных будок, ни экипажей на широких улицах, покрытых поверх мостовой плотным сизым газоном. Вся нервная система города перенесена под землю»¹⁴.

В пользу высказанного предположения о новообретенном рае в «Овражках» как о городе-саде говорит, как нам кажется, не только концовка рассказа, но и сама дата его написания — 1913 год — сравнительно с более ранним рассказом 1910 г. «Мечтатель», где герой — Аггей Коровин — обрекается на гибель в отсутствие идеала. (Вспомним, что книга Говарда в русском переводе появилась позже, в 1911 г.) Напротив, герои «Овражков», как было показано выше, уверенно входят в свой новый рай, несмотря на предшествующие грехи и даже преступление: Оленька желала смерти постылому мужу-священнику, который в глазах обоих любящих представлял воплощением злого, демонического начала. Здесь можно усмотреть столь характерный для Серебряного века выпад против «исторического христианства» и традиционной церковности.

Итак, основные черты обретенного героями рая — утопичность и выстраданность, он результат борьбы, *человеческих* усилий, иг-

¹⁴ Толстой А.Н. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1958. С. 51.

норирующих церковные правила и установления. Сохраняя архетипические библейские черты, характерная для русского «усадебного текста» мифологема Эдема видоизменяется в творчестве А.Н. Толстого в сторону, обусловленную общим «эстетическим климатом»¹⁵ эпохи 1910-х гг., — его напряженной проективно-утопической интенцией.

Симптоматично, что в те же 1910-е гг. сходные тенденции наблюдаются в творчестве ведущего представителя русского футуризма В.В. Хлебникова. Молодая исследовательница П.А. Ворон (Скляднева) подробно прослеживает, как синтетический образ русской помещицкой усадьбы, восходящий к библейскому Эдему, отразился в архитектурных поисках будетлянина: «Идея поэта-мыслителя об отсутствии временных и пространственных границ, его числовая концепция легли в основу конструирования новаторских архитектурных форм “города будущего” — “сетчатых” структур¹⁶, — во многом обусловленных автобиографической рецепцией усадеб и дач, в которых бывал Хлебников, как органического единства сада и дома, природы и человека, прошлого и будущего»¹⁷. В самом деле, биография Председателя Земного шара тесно связана с сельскими и городскими помещицкими усадьбами и дачами: во-первых, детские годы Хлебникова прошли в поместье князей Чарторыйских Подлужное Волынской губернии, летом 1910 г. он вместе с другими футуристами жил в усадьбе графов Мордвиновых Чернянка Таврической губернии, также поэт гостил у родителей в усадьбе Алферово Симбирской губернии, кроме того, каждое лето с 1916 по 1920 г. он проводил на даче-усадьбе Синяковых недалеко от Харькова, наконец, в 1919 г. будетлянин поселился в бывшей городской усадьбе князей Долгоруковых-Соллогубов в Москве (ул. Поварская, 52). Все эти места отмечены всплеском творческой активности Хлебникова, а сама усадьба не раз возникает в его произведениях («Госпожа Ленин», «Происшествие в помещицкой усадьбе среднего достатка», «Алферово», «Усадьба ночью,

¹⁵ Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. С. 11.

¹⁶ Подробнее см.: Шевнин Ю.В. Сетчатые структуры и города будущего в творчестве Велимира Хлебникова // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 459.

¹⁷ Ворон (Скляднева) П.А. «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова // Артикульт. 2018. № 31. С. 69.

чингисхань!», «Малиновая шашка» и др.). Отметив продуктивный характер образа усадьбы или ее элементов как в поэзии, так и в архитектурных концепциях Хлебникова («Мы и дома. Кричаль», «Город будущего», «Ладомир», «Утес из будущего», «Москва будущего», «И позвоночные хребты...» и др.), П.А. Ворон (Складнева) заключает: «Усадьба <...> в контексте современного поэту дискретного мира предстает не только воплощением чаемой органики, но и предвестием ее всемирного распространения, а футурологический “город-сад” на русской почве становится одной из модификаций “усадебного топоса”»¹⁸.

Совсем скоро, в 1920-е гг., неомифологема города-сада прочно войдет в советскую поэзию. Кроме творчества самого А.Н. Толстого (в упомянутом рассказе «Голубые города»), она появляется в широко известном стихотворении В.В. Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» (1929). В эти годы в Кузнецком бассейне в Сибири возводились гигантский металлургический завод и угледобывающие предприятия, а вокруг них — город в сотни тысяч жителей, нынешний Новокузнецк Кемеровской области. Стихотворение построено как диалог между непокорной суровой природой и ее «укротителями» — коллективом советских рабочих:

По небу
тучи бегают,
дождями
сумрак сжат,
под старую
телегою
рабочие лежат.
И слышит
шепот гордый
вода
и под
и над:
«Через четыре
года
здесь
будет

¹⁸ Там же. С. 76.

город-сад!»
<...>
Сливеют
губы
с холода,
но губы
шепчут в лад:
«Через четыре
года
здесь
будет
город-сад!»
<...>
Но шепот
громче голода —
он кроет
капель
спад:
«Через четыре
года
здесь
будет
город-сад!»¹⁹.

Но ведь и усадьба — как рукотворный рай — это воплощенный диалог между природой и цивилизацией, стихией и человеческим разумом; именно в ее пространстве достигалась на русской почве определенная гармония этих важнейших мировых сил: «С самого начала она претендовала на то, чтобы быть пространством культуры, но в естественном, природном ландшафте»²⁰.

Псковская исследовательница А.Г. Разумовская считает, что город-сад в советской поэзии 1920-х гг. — это «эмблема и символ будущего»: «В поэтических рефлексиях образа “сада” преломлялись социально-утопические концепции революционного време-

¹⁹ Маяковский В.В. Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка // Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1968. Т. 8. С. 125–128.

²⁰ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. С. 16.

ни. В творчестве поэтов Пролеткульта (Ф. Шкулев, В. Кириллов, Н. Полетаев) модель нового мироустройства, оформленная в образе “планетарного” сада, основывалась <...> на мечтах народа о справедливости <...>. Масштабный замысел преобразования мира в “город-сад” был связан также с глобальным процессом урбанизации, еще в конце XIX в. захватившим Россию вместе со всем миром. <...> В поэзии одним из горячих сторонников идеи реального переустройства жизни был В. Маяковский <...>. Его утопизм носил ярко выраженный урбанизированный характер, а сам “город-сад”, как и у других представителей “левого” искусства, отличался космической масштабностью <...>»²¹. Симптоматично при этом, что, утверждая идеал города-сада, Маяковский во вступлении в поэму «Во весь голос» (1929–1930) отрицал «барские садоводства поэзии»²², которые ассоциировал с дачно-усадебной культурой:

Засадила садик мило,
дочка,
дачка,
водь
и гладь —
сама садик я садила,
сама буду поливать²³.

Однако выстроенная им оппозиция свидетельствует о связи его воображения именно с усадебным идеалом, освобожденным от «эксплуататорских» и индивидуалистических элементов.

Хочется добавить, что перед глазами всякого человека русской культуры XIX — начала XX в. был готовый образец сочетания природы и цивилизации, совмещения естественного ландшафта с материальной и духовной культурой — помещичья усадьба как явление весьма распространенное на территории страны. Возведенная в множественную степень, усадьба становилась основой, клеткой, молекулой будущего города-сада. Даже такая характерная деталь

²¹ Разумовская А.Г. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. СПб., 2010. С. 23.

²² Маяковский В.В. Во весь голос: Первое вступление в поэму // Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1968. Т. 8. С. 182.

²³ Там же.

«городов будущего» первой трети XX в., как обилие стекла — стеклянные потолки и стены воображаемых дворцов, — перекликается с оранжереями, зимними садами и окнами-фонарями в усадебной архитектуре. Об органичности для ранней советской эпохи идеи города-сада, восходящей к усадебному неомифу Серебряного века, свидетельствует и тот факт, что «знаменитый градостроитель и архитектор А.В. Щусев в начале 1930-х гг. в проекте “Новая Москва” предлагал развивать Москву именно как город-сад. Проект предполагал переход на систему <...>, когда разделяются деловой квартал и жилые районы, основой которых должны были стать малоэтажные дома и коттеджи в сплошной зеленой зоне парков и садов»²⁴.

Из всего вышесказанного напрашивается вывод о том, что в русской литературе первой трети XX в. именно «усадебный топос» стал если не главным, то весьма заметным субстратом такого важного для 1910–1920-х гг. культурного концепта, как город-сад. Это свидетельствует о пластичности и нерастраченном эвристическом потенциале названной культурной модели, которая не только была связана с ушедшей в прошлое традиционной помещичьей усадьбой XIX в., но и дала новые культурные побегі, проявила способность к новым модификациям, например хлебниковскому «городу будущего» или «городу-саду» в прозе А.Н. Толстого и в советской поэзии 1920-х гг.

²⁴ Кривов А. С., Крупнов Ю. В. Дом в России. Национальная идея. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. С. 113.



ГЛАВА 3

Дворянская усадьба как элемент русского национально-религиозного «предания» в рассказе А.Н. Толстого «Утоли моя печали»

Теме дворянской усадьбы посвящены многие произведения А.Н. Толстого 1900–1910-х гг.: цикл рассказов «Заволжье», романы «Две жизни (Чудаки)» и «Хромой барин», рассказы «Приключения Растегина», «Овражки», «Девушки», «Большие неприятности» и др. Все они в той или иной степени пронизаны характерным для эпохи настроением пассаизма — направления в литературе и искусстве начала XX в., отмеченного пристрастием к минувшему, прошлому и недоверчивым отношением к настоящему и будущему.

Не вызывает сомнения огромность роли дворянской усадьбы в социально-экономической и культурно-исторической жизни России XVIII — начала XX в. «Усадебный текст» в русской литературе Нового и Новейшего времени — это особый феномен, анализ которого требует отдельного, пока не написанного исследования¹.

¹ Серьезные подступы к этой теме см.: *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. М.: Прогресс-Традиция, 2003; *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай; *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе; *Жаглова Т.М.* Усадебная поэзия в русской литературе XIX века: Монография. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004; *Жаглова Т.М.* Образ русской усадьбы в поэзии XIX — начала XX в. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2006; *Попова О.А.* Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX — начала XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007; *Глазкова М.В.* «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.А. Фет): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008; *Новиков В.И.* Русская литературная усадьба. М.: Ломоносов, 2012; *Жеребкова Е.В.* Усадьба в русской литературе (вторая половина XVIII — первая половина XIX в.): Дис. ... канд. филол. наук. СПбГУ, 2012;

Реабилитации «усадебной культуры» Серебряного века посвятила специальную работу М.В. Нащокина². Поэтому ограничимся кратким упоминанием особенностей «усадебного текста» в русской литературе последней трети XIX — начала XX в. по сравнению с предыдущими периодами.

Во-первых, актуализировался аспект национально-исторический: «усадебная культура» XIX в. как высшее национальное достижение «петербургского периода» русской истории — порядок, не заимствованный из Европы, а «самими наконец-то выжитый» за последние 200 лет, породивший «красивый тип» человека³. Так что не случайно лучшими героями Федора Сологуба оказались владельцы усадеб: Ермолины («Тяжелые сны»), Рамеевы и Триродов («Творимая легенда»), — а вся мерзость жизни сосредоточилась в городах. В самом деле, Серебряный век подводил итог «петербургскому периоду» русской истории, ища его общий смысл, его квинтэссенцию. Во многих случаях — в дворянской усадьбе. Во-вторых, на авансцену выдвинулся религиозно-философский аспект «усадебной культуры»: обретение смысла жизни благодаря труду на земле (толстовские общины, подражавшие усадебным экспериментам героя «Анны Карениной» Л.Н. Толстого Константина Левина) и приобщение к национально-православной деревенской стихии (судьбы героев романа Ф.М. Достоевского «Подросток», народная тема в «Братьях Карамазовых»). В-третьих, для этого периода характерен выход на первый план философско-эстетического аспекта: синтез природы и культуры в рамках усадебной жизни, космизм и софийность восприятия оказываются в центре произведений А.Н. Толстого, И.А. Бунина, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева и мн. др. Наконец, важное значение приобретает антропологический, личностный аспект: в усадьбах Золотого и Серебряного веков встречались крупные самобытные личности, с метафизическим чутьем и онтологическим размахом, несмотря на нередко рутинный образ жизни («Земная печаль» Зайцева, «Суходол» и «Грамматика любви» Бунина, прадед Репьев из «Мишуки Налымова»

Разумовская А.Г. Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма): Монография. СПб.: ИРЛИ РАН, 2014; и мн. др.

² См.: Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. М.: Улей, 2007.

³ См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 453.

Алексея Толстого и даже, как воплощение «богатырства» и «широкости», сам чудовищный Мишука). Этот аспект впервые выдвинулся на заметное место именно в Серебряном веке в связи с разрушением традиционного общества в России, маргинализацией большей части народа, эскалацией массы, умалением личности как главного субъекта истории.

На рубеже XIX–XX вв. продолжавшийся социально-экономический упадок дворянства приводил к размыванию и постепенному исчезновению этого сословия. В результате менялся социальный состав помещиков — теперь это были разбогатевшие купцы, промышленники, удачливые интеллигенты — деятели науки и т. п.; оставшиеся дворяне теряли свою социальную определенность, поступая на государственную или частную службу, нередко превращаясь в простых сельскохозяйственных работников. Параллельно дворянскому, на рубеже XIX–XX вв. шел упадок крестьянства (показанный, к примеру, в повести Бунина «Деревня»), что было связано с капитализацией деревни, растущим в ней имущественным расслоением среди крестьян, а также ослаблением былого помещичьего протекционизма. Происходило повсеместное разрушение дворянских усадеб перед лицом нового, пореформенного способа организации сельской жизни в России — земств (см. рассказ А.П. Чехова «Дом с мезонином» и др.). Усилившееся расслоение крестьянства в последней трети XIX в., его интенсивная миграция и связанный с этим рост городов обусловили отрыв большей части крестьян от традиционно-патриархальной культуры, их маргинализацию, превращение из хранившего древнее общинное «предание» «народа» в мелкобуржуазную «массу» самостоятельно выживающих одиночек (см., например: «Власть земли» и «Нравы Растеряевой улицы» Г.И. Успенского, «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина» А.М. Горького). Разрушение классического единства «усадебной культуры» (своеобразного дворянско-крестьянского симбиоза) привело ко все более нараставшему противостоянию помещиков и крестьян, которым отмечены годы первой русской революции (1905–1907). Наконец, Н.А. Бердяев в книге «Алексей Степанович Хомяков» (1912) фактически объявил о конце традиционной «усадебной культуры» перед обнаружившейся, по его мнению, «апокалиптичностью» русского национального сознания: «Нам нет возврата к славянофильской уютиности, к быту

помещичьих усадеб. Усадьбы наши проданы, мы оторвались от бытовых связей с землей»⁴.

Однако провозглашенный тезис, по обыкновению, вызвал к жизни антитезис: именно в 1910-е гг. получает новый импульс упомянутый выше феномен пассивизма, осложненный и углубленный желанием обрести культурную автономию от Западной Европы, которое только усилилось с началом Первой мировой войны (1914–1918).

В «усадебной» прозе А.Н. Толстого отражены происходившие в русской культуре этого периода процессы, в частности попытки обновить традиционную дворянско-крестьянскую «усадебную культуру» XVIII–XIX вв. (проявившиеся в первую очередь в издании журналов «Старые годы» и «Столица и усадьба»), а также «открытие» для актуального культурного восприятия Древней Руси с ее своеобразной архитектурой и изобразительным искусством, иконописью и фресковой росписью.

В связи с последним обстоятельством вспоминается следующий факт: в середине февраля 1913 г. в Императорском Археологическом институте в Москве открылась Выставка древнерусского искусства, проходившая в рамках празднования 300-летия Дома Романовых. Хотя с начала XX в. в России прошел не один десяток выставок средневековой иконописи, именно эта стала первой, получившей широкий резонанс как явление *художественное*. Значительная часть выставленных икон была отреставрирована в самые последние годы: это были, прежде всего, новгородские, а также московские иконы XIV–XVI вв., и даже специалисты увидели многие из них в расчищенном виде впервые. Тот тип реставрации, который был применен при расчистке этих икон и который заключался в снятии слоев поздних «записей» и олифы с иконных досок, стал распространяться лишь во второй половине 1900-х гг. В критике реакция на это художественное событие была единодушно восторженной. Так, например, П.П. Муратов на страницах журнала «Старые годы» писал: «<...> внезапно перед нами открылась огромная новая область искусства, вернее сказать – открылось целое новое искусство. Странно подумать, что еще никто на Западе не видел этих сильных и нежных красок, этих искусных линий и одухотворенных ликов. Россия вдруг оказалась единственной

⁴ Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков. М.: Высшая школа, 2005. С. 83.

обладательницей какого-то чудесного художественного клада»⁵. С.К. Маковский в «Аполлоне» высказывал предположение о «начале нового художественного сознания в России»⁶, которое должно было породить новую концепцию художественной истории страны. О «России, создавшей, подобно Италии треченто, на почве византийского наследия свой расцвет», писал Н.Н. Пунин⁷. Процесс «порождения смыслов» вокруг обретения нового звена художественной истории стал одним из важнейших культурных событий середины 1910-х гг.⁸. Все это дало импульс к обновлению русского национального самосознания, развеяло устойчивый в Новое время миф о культурной молодости России и подражательном характере ее литературы и искусства по отношению к Западу, поставило вопрос о *непрерывности* и *единстве* отечественной культурной традиции с древности до XX в.

Поэтому неудивительно, что эстетическое открытие старых икон «стало поворотной точкой не только в истории восприятия русской иконописи, но и в истории современного русского искусства»⁹; в художественной среде России возникла потребность увидеть истоки экспериментального искусства начала XX в., возникшего под влиянием западноевропейских течений кубизма, футуризма и т. п., в древнерусской иконописи: изживая «провинциальный комплекс», русский авангард поспешил обратиться к своей новооткрытой, независимой от Запада, художественной родословной. Отсюда — радикальная переоценка «петербургского периода» русской культуры, вытекавшая из ниспровержения прежней «законодательницы» Европы: «С тех пор как пала Византийская империя — эта пышная носительница искусств, — европейская живопись медленно и постепенно склонялась к сво-

⁵ Муратов П. Выставка древне-русского искусства в Москве. I. Эпохи древне-русской иконописи // Старые годы. 1913. Апрель. С. 31.

⁶ Essem [Маковский С.] Выставка древне-русского искусства. I // Аполлон. 1913. № 5. С. 38. Курсив С. Маковского.

⁷ Пунин Ник. Выставка древне-русского искусства. II // Аполлон. 1913. № 5. С. 40.

⁸ См.: Шевеленко, Ирина. «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 2. С. 259–281.

⁹ Шевеленко, Ирина. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 159.

ему упадку, медленно вырождалось все высшее, все духовное, что носила в себе человеческая личность», — писал в 1913 г. на страницах «Аполлона» Н.Н. Пунин¹⁰, предваряя патриотическую риторику эпохи Первой мировой войны. «Выстраивание своей родословной без ссылок на “вторичную” западную традицию требовало от представителей авангарда широкого внедрения аллюзий к иконописной традиции в свое творчество. Если до выставки 1913 г. обращение к этой традиции было обращением к одному из видов “примитивов”, не имевшему статусного преимущества перед другими, то теперь ситуация изменилась <...>, экспансия элементов иконописных техник и образных заимствований в русском экспериментальном искусстве всех направлений стала формой декларирования им своей новой родословной. В отличие от заблудившегося на ложном пути русского искусства двух предшествовавших веков, “молодое” русское искусство должно было вырастать непосредственно из средневековых корней»¹¹. Таковыми предстали перед зрителем картины П.Н. Филонова, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, Б.Д. Григорьева, А.В. Лентулова, К.С. Петрова-Водкина и др.

По-видимому, сходные процессы происходили и в литературном авангарде; более того, в годы войны они заметно окрасили все постсимволистские течения, не исключая неореализма, в русле которого работал и А.Н. Толстой. Думается, это одна из причин возрождения «усадебного текста» в произведениях прозаиков-неореалистов 1910-х гг.: вспомним, к примеру, рассказы «Святые», «Граматику любви», «Последняя весна», «Исход», «Зимний сон» И.А. Бунина, «Мать и Катю», «Земную печаль», «Машу» Б.К. Зайцева, «Неупиваемую чашу» И.С. Шмелева, «Землемера» Е.И. Замятина и, конечно же, повести и рассказы А.Н. Толстого. Усадьба воспринималась как ворота в деревенскую Россию — хранительницу древнерусских традиций.

Словесное творчество, в отличие от живописно-пластического, использовало для передачи новых смыслов присущие именно ему художественные средства. Поэтому в произведениях названных ав-

¹⁰ Пунин Ник. Пути современного искусства (по поводу «Страниц художественной критики» Сергея Маковского) // Аполлон. 1913. № 9 (ноябрь). С. 55.

¹¹ Шевеленко, Ирина. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард. С. 173.

торов актуализировались те мифологемы, культурные константы, или концепты, которые составляли основу национальной языковой картины мира на протяжении всей 1000-летней истории России, связывали воедино различные периоды ее существования, казалось бы не имеющие друг с другом ничего общего: Древнюю Русь и европеизированную Российскую империю, екатерининско-александровский «золотой век» русского дворянства и интеллигентско-земское устройство русской деревни рубежа XIX–XX вв.

«Земля» является одной из таких констант. Так, В.Л. Комарович убедительно доказывал, что «культ Земли и Рода — основоположный в русском язычестве»¹². Говоря о «поразительной близости древнерусских и античных воззрений на брак, деторождение, смерть как на явления, тождественные проявлениям земной стихии», ученый заключал: «Земля для древнерусского народно-языческого сознания, как и для древнеэллинского, была доподлинной матерью, без всяких аллегорий, с прямолинейностью наивно реалистического мировосприятия»¹³. Однако земля в русском народно-христианском сознании издревле соединялась и с Богоматерью — вспомним «софиологическое откровение» Хромоножки из «Бесов» Ф.М. Достоевского: «<...> Богородица — великая мать сыра земля есть <...>»¹⁴. Разъясняя составляющие этой «формулы», Л.А. Зандер резюмировал: «Земля, которая последовательно мыслилась как материя <...>, организованная в едином космосе <...> и обладающая живоносной силой <...>; как мать всего сущего, питающая его клетками своей плоти <...>; эта земля возводится теперь на еще более высокую ступень личного бытия и ставится в непосредственную связь с “Широчайшей небес и Честнейшей Херувим”»¹⁵. Причем, замечал философ-эмигрант, обрисованное единство земли и Богородицы органично и естественно только для восточного христианства; а следовательно, оно является одним из отличительных признаков обусловленной им самобытной русской культуры. Это становится очевидным при обращении к право-

¹² Комарович В.Л. Культ рода и земли в княжеской среде XI–XIII веков // ТОДРЛ ИРЛИ АН СССР. Вып. XVI. М.; Л., 1960. С. 98.

¹³ Там же.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 116.

¹⁵ Зандер Л.А. Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне: Посев, 1960. С. 49.

славному богослужению, например к первой богородичной песне канона последования ко Святому Причащению: «Земля благая, благословенная Богоневеста, клас прозябшая неоранный и спасительный миру, сподоби мя сей ядуша спастися». «Земля — во всех ее аспектах — является наиболее обычным литургическим образом Богоматери <...>», так как «постоянно рождает и продолжает рождать те *колосья* <...>, которые в святейшем таинстве Евхаристии становятся телом и кровию Господней». «Божия мать является высшим и святейшим воплощением земли <...>», «потому что из нее пророс неоранный *колос* Христос, вкушая который мы спасаемся»¹⁶.

Короткий, но содержательно емкий рассказ А.Н. Толстого «Утоли моя печали» (1915) может послужить убедительной иллюстрацией обращения к тесно связанной с сельской помещичьей усадьбой мифологеме «земля» для углубления проблематики произведения и придания ему тысячелетних мифопоэтических коннотаций. О том, что сам писатель придавал этому небольшому произведению ключевое значение, свидетельствует тот факт, что как его первоначальное, так и окончательное название было распространено на целые сборники рассказов, вышедших в 1919 и 1922 гг.¹⁷.

Сюжет рассказа состоит в том, что корреспондент одного из петербургских художественных журналов приезжает по заданию редакции в среднерусское село Кожухи, чтобы описать архитектуру и остатки фресковой живописи сохранившейся там заброшенной старинной церковки. Познакомившись с местными жителями: юной владелицей дворянской усадьбы Верой Ивановной, молодым учителем Соломиным и дьячком церкви Утоли моя печали Филимонычем, — герой-рассказчик пытается осмыслить их взаимоотношения в свете библейских образов и народной православной традиции. Бесфабульность, бессобытийность повествования и обращение к «вечным ценностям» на фоне будничной жизни сельской интеллигенции, наблюдаемые в этом рассказе, характерны для неореализма в целом и сближают рассказ Толстого с творчеством Бунина, Зайцева, Шмелева и других писателей этого литературного направления 1910-х гг.

¹⁶ См.: Там же. С. 50–52. Курсив мой. — О.Б.

¹⁷ См.: Толстой А.Н. Рожь [и др. рассказы]. Одесса: Бессарабское книгоиздательство, 1919; Он же. Утоли моя печали [и др. рассказы]. Берлин: Огоньки, 1922.

Возможно, что герой рассказа Толстого «Утоли моя печали» был корреспондентом журнала «Аполлон», в котором сотрудничал сам писатель и где с 1913 г. из номера в номер печатались материалы о древнерусском искусстве. Кроме того, журнал освещал проблемы изучения и охраны памятников русской старины, к которым именно в это время стали причисляться многие дворянские усадьбы как подлинные «культурные гнезда» России.

В рассказе отмечено, что церковь, которую приехал осматривать по заданию журнала герой-рассказчик, каменная шатровая. Значит, она построена не ранее XVI в., так как именно тогда подобные храмы стали появляться на Руси. Интересно, что они не имеют аналогий в архитектуре других стран, в полной мере представляя русскую самобытность.

У Толстого нет описания храмовой иконы, давшей название старинной церковке. Ее «стены и своды, соединенные железом, были покрыты грубой, потемневшей штукатуркой <...>. И только в левом притворе, на широкой и плоской колонне, уходящей в сумрак под купол, сохранились древние фрески»: «сражающиеся на конях фигуры в кольчугах, с длинными копьями; над ними — хор монахов со свитками, еще выше — райское тонкое дерево и с боков его большеглазые, изнуренные познанием добра и зла Адам и Ева <...>»¹⁸. Именно фрески XVI в. — предмет интереса героя, который фотографирует их и снимает с них акварельную копию. Фрески — и как будто воспроизводящая их архетипический сюжет история взаимоотношений современных Адама и Евы — учителя Соломина и усадебной барышни Веры Ивановны. Подобно библейскому Змею, тоже изображенному на старинной фреске, дячок Филимоныч торопит «грехопадение» влюбленных молодых людей (Соломина и Веры), после которого их ждет неизбежное «изгнание из рая». А пока березка на холмике, под которой они стоят вдвоем, уподобляется автором «райскому дереву»¹⁹.

«Утоли́ моя печа́ли» — икона Богородицы, почитаемая в Русской православной церкви как чудотворная. Иконография ее такова: Божия Матерь держит правой рукой Младенца Христа, у которого в руках развернут свиток со словами: «Суд праведный судите, милость и щедроты творите, <...> злобу брату своему в сердце не

¹⁸ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 429.

¹⁹ Там же. С. 431.

творите <...>». Левой рукой Богоматерь касается своей головы, несколько склоненной набок, будто прислушивается к молитвам всех обращающихся к ней в печалях и скорбях — за исцелением, не только физическим, но прежде всего душевным и духовным.

Икона отсутствует в рассказе, но чудотворный образ Богородицы как будто разлит в окружающем пространстве, пронизывает своими лучами землю, одухотворяет ее рождающую силу. Недаром полноправной, а может быть, и главной героиней рассказа становится окружающая церковь, школу и усадьбу — рожь²⁰. Именно рожь, *колосья* ржи — сквозной образ-символ рассказа. «Желтеющая высокая рожь начиналась прямо от школьного плетня и залегла на много верст»²¹. «По ржи ходили медленные зеленые волны, над ними пели знакомые песни нехитрые жаворонки»²². «Рожь с обеих сторон доходила до пояса. В теплой зеленой ее чаще синели цветы и вилась повилика, раскрытая белыми и розовыми зонтиками, пахнущими миндалем»²³. «В сумерках неподвижно стояла рожь, казалась сероватою, как воды»²⁴. «Филимоныч заходил меня проведать и оставил открытой входную дверь; сквозь ее четырехугольник виднелись синее небо и залитая светом желтая, горячая рожь»²⁵. Вера и Соломин стояли «под тонкой, как райское дерево, березкой на холмике» посреди ржаного поля²⁶. Вечером у школы «оранжевый закат широко разлился за рожью <...>. От ржи шел медовый сухой запах»²⁷. «В темноте казалось, что высокая рожь поднимается уже за окном, обступила избушку, сквозь щели в полу вырастают *колосья*, и мягкая повилика с белыми и розовыми зонтиками опутывает меня, и душно от медового запаха, и нет во мне сил разорвать, стряхнуть с себя это очарование»²⁸.

Герой, рафинированный столичный интеллигент, дитя декадентской эпохи с ее «вырождением искусства», культом отчаяния

²⁰ Не случайно впервые рассказ был опубликован под названием «Рожь» (Русские ведомости. 1915. № 280. 6 декабря).

²¹ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 426.

²² Там же.

²³ Там же. С. 428.

²⁴ Там же. С. 429.

²⁵ Там же. С. 430.

²⁶ Там же. С. 431.

²⁷ Там же. С. 431–432.

²⁸ Там же. С. 432. Курсив мой. — О.Б.

и смерти, девальвацией реально-жизненных ценностей (церковной веры, семьи, простого сельского труда), как опасность ощущает возможность остаться среди ржи, слиться с рожью и стать ее частью. Эта опасность — в потере своего культуртрегерского статуса, своей культурно доминирующей позиции по отношению к единственно подлинному древнему преданию, неожиданно открывшемуся герою во всей своей непреходящей жизненности. Поэтому он и бежит от «церковки “Утоли моя печали”», «дома с белыми колоннами» и «тысячи десятин ржи», которые сливаются для него в одно целое. Еще немного — и он променяет свое столичное интеллигентское культуртрегерство «на одно только слово, которое скажет сегодня Вера Ивановна учителю где-нибудь во ржи»²⁹.

Мы видим, что образ ржи пронизывает весь рассказ, и завершается он тоже словом «рожь». Очевидно, что для автора, далеко не равного здесь своему герою-рассказчику, это извечное тысячелетнее море ржи залог того, что «варварская, темная и унылая»³⁰ Россия начала XX в. — одно целое с той прекрасной русской стариной, которая дала великую церковную архитектуру и живопись, а также плодотворную «усадебную культуру» Золотого века. Ведь именно к Серебряному веку «относится своеобразная общественная канонизация русской усадьбы как средоточия семейных ценностей, всех сторон русской культуры и воплощения национального понимания красоты. Тогда усадьба впервые была глубоко осмыслена как сложная синтетическая целостность, вобравшая в себя особенности национального мировоззрения и уклада жизни, очарование русского пейзажа и разнообразие искусств и ремесел, и возведена в ранг национального идеала»³¹. Итак, Богородица, рождающая земля, рожь — вместилище русской жизни на протяжении веков, главная участница событий и Древней Руси, и России конца XVIII — начала XIX в., и нынешней страны. Не современная книжная литература, но эта живая традиция способна «утолить <...> печали» человека наступившего XX в., дать ему смысл, силу, радость существования.

Об этом недвусмысленно свидетельствует учитель Соломин в разговоре с рассказчиком. Соломин, по его собственному при-

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 426.

³¹ *Нащокина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. С. 116.

знанию, «и есть настоящий читатель, про кого пишут и для кого пишут», но от пишущих в столицах он узнает только следующее: «<...> сам ты — зверь, жена твоя — самка, а любовь — инстинкт»; «другой режет напрямки: все равно ни до чего хорошего не доживешь, пускай пулю в лоб»; «а третий, совершенно непонятно для чего, уныние и скуку напускает на меня, — дышать нельзя»³².

Уже было отмечено, что церковь, «дом с белыми колоннами» и море ржи сливаются для рассказчика в одно целое. Все это находится на территории дворянской усадьбы. Даже школа, в которой происходят многие эпизоды рассказа, — «четырехколонный ветхий домик с поломанными украшениями и деревянными столбиками, бывший когда-то “Монплези́ром” и перенесенный на край села из усадебного сада <...>»³³. «Старинный барский дом с колоннами», под красной крышей, с заколоченными наверху окнами и обвалившейся местами штукатуркой — такая же часть живой старины, как церковь XVI в. и раскинувшаяся вокруг рожь. В заросшем бурьяном усадебном саду нынешняя хозяйка барского дома, одетая в простое ситцевое платье в горошек, сама пасет телят и ведет хозяйство.

Да, усадьба, как и церковь, как и деревенская школа, в запустении. Но именно ее молодая владелица Вера (думается, неслучайное имя) — предмет серьезной любви философствующего учителя Соломина, да и сама она умеет любить не шутя, глубоко. Именно ее «слово <...> во ржи» перевешивает, по мнению рассказчика, все столичные разговоры о культуре, искусстве, старине... Потому что это слово любви и жизни, после которого учителю Соломину *захочется* читать «статьи о кооперации», т. е. о практическом улучшении жизни русской глубинки в согласии с самобытной национальной традицией, а не «закинуть книжку через забор», как после декадентских писаний столичных авторов.

Между столичной журнально-книжной литературой и животворящей национальной традицией, в которую на равных правах вписаны и земля, и православная вера, и дворянская усадьба, и церковь допетровской постройки, — зияющий разрыв, показывает Толстой в своем небольшом рассказе. Тем не менее традиция Богородицы-земли-ржи, утешающей людские печали, в России жива

³² Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 427.

³³ Там же. С. 429.

и ждет своего воплощения в произведениях нового современного искусства.

Напоследок обратим внимание еще на один сквозной библейский мотив в этом коротком рассказе — умирающее в плодородной земле и возрождающееся к новой жизни зерно. Хотя в произведении нет упоминаний о зерне как таковом, но есть, как мы видели, многочисленные упоминания ржи, ржаных *колосьев*, которые в данном случае являются субститутотом проросших зерен. Сон о прорастающей сквозь него ржи обнажает страх героя-рассказчика перед возможной смертью в нем «ветхого Адама», прежнего самонадеянного петербургского культуртрегера. Спешно покинув Кожухи, герой избежал смертного растворения, исчезновения во ржи, но при этом лишился возможности воскреснуть «новым человеком», подлинным «словом» великой духовной традиции, частицей общенациональной «живой жизни»: земли, храма, усадьбы. И в этом смысле рассказ «Утоли моя печали» можно назвать несостоявшейся мистерией, точнее — *пока* несостоявшейся...



ГЛАВА 4

Усадьба и дача в драматургии А.М. Горького 1900-х гг.

Эта глава посвящена исследованию диалектики усадебного и дачного топосов в русской литературе рубежа XIX–XX вв. на примере творчества А.М. Горького в контексте произведений А.П. Чехова, И.А. Бунина, А.Н. Толстого. Ключом к решению поставленной задачи станет показ различия семиотики окна: в парадигме «усадебного топоса» это знак однородности законного и внутриоконного идеального пространства, в парадигме «дачного топоса» возникает спектр значений «пороговости», которые сводятся к прагматике освоения внешнего мира и к переживанию опасности, из него исходящей, с одной стороны, и к манифестации заурядности человеческого существования — с другой. Более того, изображение дачи в драматургии Горького 1900-х гг. практически лишено такой детали, как распахнутое окно, что с очевидностью указывает на ее отделенность от окружающего пространства. Между внешним миром и внутренностью дома обычно располагается буферное пространство крытой террасы, специфической архитектурной детали рубежа XIX–XX вв., благодаря чему они составляют одно коммунальное коловращение враждебных друг другу элементов. Эта отрицательная однородность, возникающая в горьковских пьесах, принципиально отлична от усадебной, где распахнутое окно означало взаимопроникновение и взаимообогащение благотворных и живительных сил природы и культуры. В пьесе «Враги», путем сравнения крестьян с рабочими в их отношении к хозяевам усадьбы, явственно показан один из векторов динамики «усадебного топоса» в начале XX в., маркируемый вариативностью хронотопа окна.

Окно — важный пространственный образ-символ в литературе большинства народов. Анализируя роль окна в поэтическом мире Б.Л. Пастернака, А.К. Жолковский отметил его функциональную двойственность: это или «контакт между домом (человеком, обстановкой комнаты, свечой, очагом, посудой, едой, рукодельем, а также составными частями самого окна) и внешним миром (ветром, запахами, семенами растений, звуками, облаками, молнией, зарей, солнцем, огнями улиц, зимой, снежинками, сугробами, землей, детворой, горным склоном, почками, ветвями, листьями, цветами, дождевыми каплями)», или «тема высшей фазы в таких ее разновидностях, как дрожь ставней, стекол и занавесок, пот и слезы на стеклах»¹. Двойственность окна — но по другим параметрам — отмечена и В.Г. Щукиным: «Исходя из констатации того факта, что окно можно описать и наделить смыслом или находясь внутри дома, или же рядом с ним, но вне его, нетрудно предположить, какие риторические и поэтические жанры могут быть метонимически “привязаны” к этому локусу», в первую очередь «это пара оптически мотивированных жанров — экстраспекция (<...> выглядывание наружу) и интроспекция (<...> заглядывание вовнутрь)»².

Как уже отмечалось, еще М.М. Бахтин указал на иерархию хронотопов по параметру их масштабности³. Интересующий нас хронотоп окна, в том числе распаханного, входит в большие хронотопы города, помещицкой усадьбы, дачи, деревни, поезда, парохода и др. — и сам факт его принадлежности к тому или иному «материнскому» хронотопу во многом определяет характеристику «дочернего».

В свою очередь, некоторые большие хронотопы, например усадьбы и дачи, охватывающие длительные временные периоды, по сути дела, синонимичны топосам как устойчивым формам национально-культурной аксиоматики⁴ и важнейшим элементам

¹ Жолковский А.К. Место окна в мире Пастернака // Жолковский А.К. Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛЮ, 2011. С. 50.

² Щукин В.Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы: Сб. статей. К 80-летию профессора Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2009. С. 84.

³ См.: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. *Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407. Курсив М.М. Бахтина.

⁴ См.: Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 248.

«семиотической памяти культуры», «имеющим особые пространственные характеристики»⁵. Ведь если хронотоп — это в первую очередь категория, релевантная отдельному художественному произведению, то посредством топосов оно вовлекается в общее многовековое культурное поле народа или человечества.

Остановимся на топосах помещицкой усадьбы и дачи. Усадьба — это не только дом, но и двор, сад, парк, постройки, другими словами — ансамбль. Дом и сад, все огороженное пространство в усадьбе — одно целое, и распаханное окно — один из индикаторов их единства. И даже из закрытого окна сквозь прозрачное стекло видны деревня, поля, луга, лес; все они входят в состав поместья, имения и для усадьбы являются пространством не внешним, но освоенным, близким, родным. Вспомним о главном свойстве усадьбы как «вертограда заключенного» — ее замкнутости, самодостаточности, отделенности принадлежащего ей пространства от несовершенного мира⁶. Именно об этом рассказ И.А. Бунина «Пост» (1916): «Деревенская усадьба, начало марта <...>. Дни темные, однообразные. <...> Я живу затворником, за работой с утра до вечера. <...> Но вот темнеет, синеет за окнами. Усталый, умиротворенный, я кладу перо <...> и выхожу на крыльцо. Сумерки, тишина, сладкий мартовский воздух... Я иду по деревне <...> — всему открыто мое сердце, мои глаза. <...> Все есть у меня, все в мире — мое»⁷.

В дневнике 1917 г. в записи от 27 июля читаем: «Счастливый прекрасный день. Деревенскому дому, в котором я опять провожу лето, полтора века. <...> Еще утро, легкий ветерок проходит иногда по комнате, — открыты все окна. <...> В то окно, что влево от меня, косо падает на подоконник радостный и яркий солнечный свет и глядит зеленая густота сада, блестящая под солнцем своей несметной листвой <...>. В другие окна я вижу прежде всего ветви и сучья старых деревьев — серебристого тополя, сосен и пихт, — и бледно-голубое небо среди них, а ниже, между стволами, деревенскую даль: слегка синеющий на горизонте вал леса, желтизну уже

⁵ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 14, 16.

⁶ См.: Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. С. 150–161.

⁷ Бунин И.А. Пост: Рассказ // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2006. С. 128–129.

скошенных и покрытых копнами полей, <...> а затем, уже совсем близко, — старую низкую ограду нашей усадьбы, молодые елки, идущие вдоль нее, и часть двора, густо заросшую крапивой <...>. А кроме того, сколько едва уловимых, но мне <...> родных с детства, совсем особых запахов, присущих только рабочей поре, косьбе, ржаным копнам!»⁸.

16 августа писатель занес в дневник: «Высунулся в окно. Сорочка со скребом когтей перебралась через потемневший от дождя забор из сада и пробежала мимо окна, улыбнувшись мне дружески, сердечно и замотав хвостом. Как наши души одинаковы!»⁹.

Таким образом, прозрачное, а тем более распахнутое окно в усадьбе указывает на взаимопритяжение и взаимопроникновение заоконного и внутриоконного миров, их открытость и определенную однородность друг другу, даже единство, в той или иной степени гармоничное. Так и в повести А.Н. Толстого «Детство Никиты» (1919–1920), действие которой происходит в одной из самарских усадеб в 1900-е гг., мир помещичьего дома и близлежащей деревни, окружающей природы — одно целое: Никита играет с деревенскими мальчиками на реке, в поле, в самой деревне, крестьянские дети приходят в усадьбу на Рождественскую елку, где получают подарки, и т. п. Закрытое усадебное окно пропускает сквозь себя свет и облик пространства, распахнутое — еще и ветер, звуки и запахи. В последнем случае чувственное восприятие заоконного мира полнее и объемнее: «Никиту разбудили воробьи. Он проснулся и слушал, как медовым голосом, точно в дудку с водой, свистит иволга. Окно было раскрыто, в комнате пахло травой и свежестью, свет солнца затенен мокрой листвой. Налетел ветерок, и на подоконник упали капли росы»¹⁰.

Совсем другая семантика у окна на даче. За ним, как правило, не поэтический сад или собственные уголья: леса, поля, луга, — не деревня, населенная дружественными крестьянами, а прозаический огород с грядками, на дальнем плане — забор и соседские дома с их отдельной, собственной жизнью, часто несущей неудоб-

⁸ Бунин И.А. Дневник 1917–1918 гг. // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 9. М.: Воскресенье, 2006. С. 190–191.

⁹ Там же. С. 197.

¹⁰ Толстой А.Н. Детство Никиты: Повесть // Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1958. С. 220.

ства окружающим, сверху — чужой балкон, с которого доносятся мешающие спать громкие звуки. Такую картину находим в цикле юмористических рассказов Н.А. Лейкина «Дачные страдальцы» (1897).

Особенно выразительны окна в драматургии А.М. Горького 1900-х гг.: как правило, они или практически отсутствуют, или являются «слепыми», без вида. Так, например, в пьесе «Дачники» (1904) окна на даче Басовых или всегда закрыты, или выходят не на улицу, а на террасу, — поэтому ни свежий воздух, ни вид зелени, неба и солнца не проникают внутрь дома. Из звуков снаружи в комнатах слышны только «трещотка ночного сторожа и тихий свист»¹¹, а когда действие переносится на площадку возле дачи, изнутри дома доносится все возрастающий «глухой шум спора»¹². Так уже в первом действии пьесы создается образ больного, несчастного пространства, пронизанного страхом перед жизнью, взаимной враждебностью и разрозненностью дачного общества. Здесь девальвированы все традиционные ценности: семья и любовь к детям (жалобы Ольги Алексеевны), творческий труд на благо общества (откровения Шалимова и др.), высокое чувство к женщине (пошлость Двоеточия и др.). Не случайно, что единственный в пьесе взгляд одного из героев в окно ничуть не расширяет поля его зрения, но отскакивает рикошетом, как от глухой стены: Суслов отпускает все те же пошлые, пустые, недоброжелательно-насмешливые реплики по отношению к собеседнику и знакомым.

Между внешним миром и внутренностью дома в «Дачниках» располагается буферное пространство крытой террасы (специфической архитектурной детали рубежа XIX–XX вв., которую нередко пристраивали и к старинным усадебным покоем при их реконструкции новыми хозяевами), благодаря чему граница между ними стирается и они составляют одно коммунальное коловращение враждебных друг другу элементов. И эта отрицательная однородность принципиально отлична от традиционной усадебной, где распахнутое окно означало взаимопроникновение и взаимообогащение благотворных и живительных сил природы и культуры. Здесь же, напротив, отсутствие окна маркирует «духоту» об-

¹¹ Горький А.М. Дачники. Сцены // Горький А.М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. М.: Наука, 1970. С. 193.

¹² Там же. С. 222.

щего пространства как вне, так и внутри дачи Басовых: «Душно как!»¹³, — проходит рефреном по всей пьесе.

Аналогично устроен хронотоп дачного окна и в другой пьесе Горького, «Дети солнца» (1905): здесь дом также соединен с внешним пространством через крытую террасу и роль окна сведена к минимуму. Причем в комнатах и на террасе — едкий неприятный запах курева и химикатов из-за опытов арендатора дачи ученого-химика Павла Протасова. Когда один из его гостей — ветеринар Чепурной — подходит к окну, то смотрит не в него, а на папиросу, которую закуривает¹⁴. Как и в «Дачниках», посетители протасовской «квартиры» заражены взаимным недоброжелательством, недоброй насмешливостью по отношению друг к другу, завистью и страхом перед жизнью. Причины последнего четко сформулированы сестрой ученого Лизой. Обращаясь к своим интеллигентным родным и знакомым, она говорит: «Вы все — слепые! Откройте глаза; то, чем живете вы, ваши мысли, ваши чувства, они — как цветы в лесу, полном сумрака и гниения... полном ужаса... Вас мало, вы незаметны на земле... <...> На земле заметны миллионы, а не сотни... и среди миллионов растет ненависть. Вы, опьяненные красивыми словами и мыслями, не видите этого, а я — видела, как вырвалась на улицу ненависть и люди, дикие, озлобленные, с наслаждением истребляли друг друга... Однажды их злоба обрушится на вас...»¹⁵.

Однако и сами обитатели дачи представляют определенную опасность для окружающей жизни: так, горничная регулярно выливает из окна на садовую растительность ядовитые химикаты — отходы научных исследований Протасова; альтруистка Лиза, сама не замечая того, доводит до самоубийства любящего ее человека из народа — Чепурного, тело которого обнаруживают недалеко от дачи, на раките у реки, в петле.

Поэтому дом и сад, дом и улица в пьесе — это два противостоящих друг другу локуса, граница между которыми — на замке. Такова семиотика отсутствующих или закрытых дачных окон у Горького. Одна из сцен «Детей солнца» — угрожающее вторжение

¹³ Там же. С. 272.

¹⁴ См.: Горький А.М. Дети солнца // Горький А.М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. С. 360.

¹⁵ Там же. С. 337.

на террасу протасовской дачи пьяных мастеровых Егора и Трошина. Под впечатлением этого события Лиза обращается к Протасову, Вагину и Елене как носителям идеи творческой избранности: «Вы оставили людей далеко сзади себя... вы одинокие, несчастные, маленькие... Неужели вам не понятен ужас этой жизни?.. Ведь вы окружены врагами... повсюду звери!...»¹⁶.

Когда же дикая толпа врывается в сад и дом в поисках доктора, якобы устроившего эпидемию холеры, происходит потасовка: Протасова избивают, его жена Елена стреляет в погромщиков. Наконец все вроде бы утихает, однако «звери» Егор и Трошин усаживаются пить водку не где-нибудь, а в ограде протасовского сада и смотрят на дачников «с угрюмой ненавистью»¹⁷.

В следующей пьесе Горького — «Враги» (1906), действие которой в основном происходит в дачно-усадебном саду, противостояние обостряется еще больше, что видно уже из названия произведения. Симптоматично, что и здесь пространство дома связывается с садом и улицей через крытую террасу. Вот авторская ремарка к третьему действию: «Большая комната в доме Бардиных. В задней стене четыре окна и дверь, выходящие на террасу; за стеклами видны солдаты, жандармы, группа рабочих <...>»¹⁸.

Едва ли не впервые в «дачной» драматургии писателя 1900-х гг. возникает вид из окон, но что это за вид! В отличие от предыдущих пьес Горького, «образованному сословию» во «Врагах» противостоит не дикая протонародная толпа, а сознательно протестующие рабочие с фабрики Бардина и Скроботова, которые в целом изображаются в положительных тонах. Однако сама ситуация отделенности барского дома от внешнего мира не только не устраняется, но усугубляется.

Показательно в этом ключе сравнение рабочих с крестьянами. В прежней усадебной жизни, вспоминает помещик-промышленник Захар Бардин, устроивший под влиянием социально-экономических перемен в стране фабрику на своей земле, «[у] крестьянина [было] врожденное веками чувство уважения к дворянину <...>»¹⁹.

¹⁶ Там же. С. 343.

¹⁷ См.: Там же. С. 389–390.

¹⁸ Горький А.М. Враги. Сцены // Горький А.М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. С. 535.

¹⁹ Там же. С. 495.

Усадьба оставалась местом определенной социальной гармонии: «Крестьяне мягче, добродушнее рабочих <...>, с ними я живу прекрасно!..»²⁰, они «[б]ерут землю, платят аренду»²¹. Но «эти», т. е. рабочие, ломают архетипы усадебного межсословного согласия, трансформируя, таким образом, дворянско-крестьянский «усадебный топос» — в интеллигентский дачный. Отметим, что здесь нашли отражение реальные процессы, происходившие в «усадебной культуре» на рубеже XIX–XX вв.: «Именно дворянские усадьбы стали основой для возникновения “образцовых хозяйств”, чья экономическая жизнь строилась уже в основном на рыночных принципах. Это были достаточно развитые для своего времени экономии, в которых <...> сельскохозяйственное производство сочеталось с переработкой произведенной продукции, и в дополнение к этому активно развивалась местная промышленность»²².

В других случаях совсем не дружественным местом становится для дачников-интеллигентов близлежащая деревня. Например, в рассказе А.П. Чехова «Новая дача» (1899) обрисован глубинный конфликт семьи приезжего инженера с местными крестьянами, которые, невзирая на щедрую благотворительность дачников по отношению к ним, регулярно устраивали потравы в саду, огороде, на пасеке Кучеровых, обирали все грибы во дворе их дома. В итоге инженер «стал раздражителен, мелочен и в каждом пустяке уже видел кражу или покушение. Ворота у него были на запоре даже днем, а ночью в саду ходили два сторожа и стучали в доску <...>»²³. И хотя милой Елене Ивановне нравилось в Обручанове все: и река, и лес, и деревня, — она была вынуждена жить на своей даче как в осажденной крепости и в конце концов продать ее и уехать. Не случайно в рассказе нет ни одного упоминания о раскрытом в их доме окне.

Однако в 1900–1910-е гг. уже и в усадебный «вертоград заключенный» все чаще вторгается враждебная внешняя жизнь, что

²⁰ Там же. С. 494.

²¹ Там же. С. 505.

²² Шорин Ю.Н. Ивовино: мир русской усадьбы пореформенного времени. Усадебный фотоархив как исторический источник // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Жираф, 2006. С. 461.

²³ Чехов А.П. Новая дача: Рассказ // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1986. С. 125.

сказывается на семиотике окна. Мы видели это в пьесе Горького «Враги», где источником конфликта стали новые социально-экономические отношения, обусловленные переходом помещика в статус фабриканта-промышленника. В повести же А.Н. Толстого «Детство Никиты» враждебной стороной к обитателям дома обобщается заоконная природа, предвещающая серьезные социальные беды: «За обедом Василий Никитьевич, выбивая пальцами полечку по краю тарелки, сказал:

— Если завтра не будет дождя, — урожай погиб.

Матушка сейчас же опустила голову. Слышно было, как, точно в бреду, звенела муха в огромном окне, в том месте, где наверху полукруглые двойные стекла, никогда не протиравшиеся, были затянута паутиной. Стеклянная дверь на балкон была закрыта, чтобы из сада не несло жаром.

— Неужели — опять голодный год, — проговорила матушка, — боже, как ужасно!

— Да, вот так: сиди и жди казни, — отец подошел к окну и глядел на небо, засунув руки в карманы чесучовых панталон, — еще один день этого окаянного пекла, и — вот тебе голодная зима, тиф, падает скот, мрут дети... <...>

Томление и зной усиливались. Замолкли птицы, мухи осоловели на окнах»²⁴.

Симптоматично, что окна в усадебном доме закрыты, актуализируя семиотику границы. Однако вскоре налетает спасительная буря, вновь объединяющая части усадьбы в одно целое: «Где-то бухнуло окно, зазвенели разбитые стекла. Весь сад теперь шумел, скрипели стволы, качались невидимые вершины. <...> Хлынул дождь — сильный, обильный, потоком. Матушка стала в балконных дверях, — глаза ее были полны слез. Запах влаги, прели, дождя и травы наполнил зал»²⁵.

Несмотря на восстановление дружественного единства внутреннего и заоконного мира усадьбы, подобные эпизоды свидетельствуют о видоизменении традиционного «усадебного топоса» в литературе начала XX в. Творчество Горького в этом смысле отчетливо передает тенденцию эпохи.

²⁴ Толстой А.Н. Детство Никиты: Повесть // Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 235, 237.

²⁵ Там же. С. 237.

Итак, русская дача рубежа XIX–XX вв. не просто осаждена враждебным миром, но живет под постоянной угрозой нападения и разрушения, тогда как усадебный дом в идеале открыт и дружелюбен окружающему пространству. Хронотопы «слепого», закрытого и прозрачного, распахнутого окна как раз и указывают на отмеченное различие обоих топосов.



ГЛАВА 5

Семиотика аллеи, «где кружат листья»:

И.С. Тургенев, Н.С. Гумилев,

И.А. Бунин

В данной главе показана семантико-семиотическая динамика в русской литературе XIX–XX вв. локуса аллеи как элемента «усадебного топоса», связанного с любовью между мужчиной и женщиной. Если летние «темные аллеи» были местом любовных свиданий и объяснений в пушкинско-тургеневской традиции, восходящей к общеевропейскому дискурсу XVIII в., то осенние аллеи, перекликающиеся с известными элегиями В.А. Жуковского и М.Ю. Лермонтова, входят в литературу Серебряного века как идеализация «онегино-ларинской» усадьбы в модусе ее безвозвратной утраты (Н.С. Гумилев и др.). В послереволюционном творчестве И.А. Бунина «усадебная культура» воспринимается как вершина русской истории, сохранившая, несмотря на потерю эмпирического существования, статус немеркнувшего вневременного эталона. В цикле рассказов «Темные аллеи» (1937–1953) — памятнике русской «усадебной культуре» — представлена сезонная полнота аллеи; их символика распространяется на всю прошлую русскую и настоящую эмигрантскую жизнь, раздвигая тематические, временные и даже национальные границы. Необычная динамика образа аллеи в рассказе «Муза»: от весны непосредственно к зиме — симптом сдвига и разрыва в усадебной топике как Золотого, так и Серебряного века русской литературы. Дискретность, внутреннее зияние, близость смерти возвращают ее к ренессансным истокам («Декамерон» Дж. Боккаччо), актуализируют присущую ей универсальность...

Как известно, основными элементами «усадебного топоса» в русской культуре конца XVIII — начала XX в. являются господский дом с флигелями, хозяйственные службы, сад и парк с водоемом, а также храм¹. Садово-парковое обрамление усадебных построек — неотъемлемая и важнейшая часть его структуры. «Сады в средней руки усадьбах (которые обычно изображались в русской литературе. — *О.Б.*) предназначались не для пышных празднеств и приемов, а для отдыха. Поэтому если около самого дома еще сохранялись остатки регулярного сада в виде солнечной поляны с цветником <...>, то далее простирался похожий на лес тенистый парк»². По наблюдению Д.С. Лихачева, «прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние <...>, не стриженные и с такой тесной посадкой лип, к какой обычно в Западной Европе не прибегали. Делалось это в русских усадебных парках, чтобы дать спокойный приют птицам. <...> Аллеи лип бывали <...> темные и прохладные»³. Именно они стали самой характерной чертой русского садово-паркового стиля. «Таким образом, — заключает В.Г. Щукин, — создавался идеальный мир, видоизменявший старый образ райского сада в духе мечтательного сентиментализма, а впоследствии романтизма»⁴.

Об особой роли для русской культуры «среди известных типов садов (Ренессанса, Барокко, Классицизма, голландского Барокко, Рококо)» именно романтического сада, «бытование которого совпало с золотым веком русской литературы», пишет В.А. Доманский: «Все компоненты романтического сада (аллеи, беседки, мостики, скамейки, цветники, лужайки, поляны, ландшафт в целом)

¹ Подробнее см.: *Веденин Ю.А.* Русские дворянские усадьбы и их роль в возрождении культурного ландшафта России // *Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 1 (17).* М.; Рыбинск, 1994. С. 32; *Хворых Т.О.* Русская усадьба XVIII века: структура и образ // *Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 5 (21).* М.: Жираф, 1999. С. 12–13; *Борсук О.А., Грищенко В.В.* Рельеф в планировке русских усадеб // *Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 10 (26).* М.: Жираф, 2004. С. 44–50.

² *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 236.

³ *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. С. 420.

⁴ *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 234.

стали содержательными поэтическими элементами <...>⁵ художественных произведений.

Аллея недаром занимает в приведенном перечне первое место. Необходимейшая часть садово-парковой архитектуры, она аккумулирует в себе стержневые для русской «усадебной культуры» семантико-семиотические смыслы: «Если из лексики русской словесности — мемуаристики, художественной прозы, стихотворной лирики — постараться извлечь несколько ходовых слов, наиболее полно вобравших в себя, начиная с XVIII века, историко-культурные смыслы усадебной темы, то среди них, безусловно, окажется слово “аллея”. <...> Оно может обозначать топографическую характеристику местности, особенности планировки садово-паркового ансамбля, но может быть в тесной ассоциативной взаимозависимости с понятиями совершенно иного жизненного плана, такими как уединение, душевное самопогружение и т. п. “Безмолвные аллеи”, “темные аллеи” — подобные выражения <...> давали понять и возраст усадьбы, и общую судьбу российского поместного бытия, и самоощущение личности, влекомой историческим потоком жизни. Иными словами, аллея — это некая точка отсчета в характеристике и физического, и духовного мира усадьбы»⁶. По свидетельству Е.Е. Дмитриевой, «<...> нет практически ни одного усадебного текста, где бы аллея не играла особой роли. Свидания происходят в аллеях»⁷. В качестве локуса любви и райского блаженства выступали, как правило, весенне-летние тенистые аллеи, их изображение доминирует в произведениях Золотого века русской литературы. На этом фоне семантика осенней аллеи в поэзии и прозе XX в., до сих пор ускользавшая от внимания исследователей, воспринимается как реплика в культурном диалоге.

Сам образ «аллеи, где кружат листья», вынесенный в заглавие настоящей главы, находим в стихотворении Н.С. Гумилева «Девушке» (1911), написанном в деревне Слепнево Бежецкого уезда

⁵ Доманский В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX в.: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского гос. ун-та. 2006. № 291. С. 56.

⁶ Стернин Г.Ю. Русская загородная усадьба в современных историко-культурных интересах // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 250–251.

⁷ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 49.

Тверской губернии, родовом имении его предков по матери — Львовых. Обращаясь к своей тогда юной племяннице Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (будущей христианской подвижнице матери Марии Скобцовой), поэт одновременно оформляет неомифологему «тургеневской девушки», как она стала пониматься в Серебряном веке⁸. При этом Гумилев открыто осуждает в ней такие черты, как рассудочность, страх перед жизненными переменами, неспособность к сильным душевным движениям и как бы пониженный жизненный тонус, тенденцию к угасанию.

Мне не нравится томность
Ваших скрещенных рук,
И спокойная скромность,
И стыдливый испуг.

Героиня романов Тургенева,
Вы надменны, нежны и чисты,
В вас так много безбурно-осеннего
От аллеи, где кружат листья.

Никогда ничему не поверите,
Прежде чем не сочтете, не смерите,
Никогда, никуда не пойдете,
Коль на карте путей не найдете.

И вам чужд тот безумный охотник,
Что, взойдя на нагую скалу,
В пьяном счастье, в тоске безотчетной
Прямо в солнце пускает стрелу⁹.

Так возникает в произведении «безбурно-осенняя» усадебная аллея, символизирующая непривлекательную, застойную и бесперспективную, с точки зрения поэта, «старину» с порожденным

⁸ Подробнее о «теме “тургеневских девушек” в посттургеневские времена» см.: *Дмитриева Е.Е., Кулцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 124–125.

⁹ *Гумилев Н.С.* Девушке // *Гумилев Н.С.* Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 124.

ею женским типом. Эту усадебную «старину» еще в 1908 г. Гумилев назвал «скучной и томной»¹⁰.

Парадоксально, однако, что к реальным тургеневским персонажам обрисованный неомиф практически не имеет отношения: и Наталья Ласунская («Рудин»), и Елена Стахова («Накануне»), и Лиза Калитина («Дворянское гнездо»), и Марианна Синецкая («Новь»), наряду с образованностью, бескорыстием и высокими нравственными качествами, обладают твердым характером, способным на противостояние принятым нормам поведения, решимостью следовать до конца своим идеалам, пренебрежением к собственному благополучию ради высших ценностей. Получается, что в свете дальнейшей судьбы Кузьминой-Караваевой Гумилев совершенно правильно назвал ее «героиней романов Тургенева», но сам вложил в это определение не соответствующее источнику содержание.

Косвенно об этом свидетельствует практически полное отсутствие в романах И.С. Тургенева осенних аллей с падающими, увядшими листьями. Более того, в произведениях писателя довольно редко встречается само слово «аллея», а если и присутствует, то это, как правило, летняя тенистая липовая аллея, на которой происходят судьбоносные любовные сближения и свидания («Рудин», «Дворянское гнездо», «Новь»). Вот, например:

«— До завтра, — повторила Марианна.

Но она не дождалась завтрашнего дня — и разговор между ею и Неждановым произошел в тот же вечер — в одной из липовых аллей, начинавшихся недалеко от террасы»¹¹.

Гораздо реже встречаются тополявые, березовые и еловые аллеи. Но последние не являются у Тургенева локусами обоюдной, взаимной возвышающей любви, как, например, «аллея стриженных елок», по которой Базаров и Аркадий Кирсанов въезжают в имение Одинцовой («Отцы и дети»).

Нельзя, однако, не отметить, что осенние аллеи все же присутствуют у Тургенева, но не в романах и вообще не в прозе, а в лирике 1840-х гг., где «лирическому герою стихотворений “Осенний вечер... Небо ясно...”, “Осень”, “Один, опять один я. Разошлась...” картины былого <...> напоминают о тайных свиданиях в аллеях

¹⁰ Гумилев Н.С. Старина // Там же. С. 103.

¹¹ Тургенев И.С. Новь: Роман // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 9. М.: Наука, 1982. С. 207.

или укромных уголках сада и парка. Тургенев варьирует одну и ту же тему: созерцание осенней усадьбы вызывает в памяти образы недавнего летнего счастья»¹²:

<...> видится мне сад — обширный сад...
Под липой одинокой, обнаженной
Сижу я, жду кого-то... ветер гонит
По желтому песку сухие листья...
И робкими, послушными роями
Они бегут всё дальше, дальше, мимо...¹³

Локусом любви усадебные аллеи становятся в русской литературе задолго до Тургенева — в первую очередь в пушкинском «Евгении Онегине»: объяснение между Татьяной и предметом ее любви происходит именно в летней аллее ларинского сада. Эта сцена навсегда остается кульминацией в жизни героини. Переехав в Москву, она

<...> мечтой
Стремится к жизни полевой,
В деревню, к бедным поселянам,
В уединенный уголок,
Где льется светлый ручеек,
К своим цветам, к своим романам
И в сумрак липовых аллей,
Туда, где *он* являлся ей¹⁴.

А свой успех в петербургском свете без сожаления готова отдать за

<...> полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,

¹² Жаглова Т.М. Усадебная поэзия в русской литературе XIX века: Монография. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004. С. 64.

¹³ Тургенев И.С. Один, опять один я. Разошлась...: Стихотворение // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1978. С. 51.

¹⁴ Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995. С. 162. Курсив А.С. Пушкина.

За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас <...>¹⁵.

Обратим внимание на то, что в творчестве Пушкина, несмотря на всю его симпатию к осени, аллеи любви всегда летние, тенистые и прохладные. Эта особенность восходит к общеевропейскому дискурсу: «В конце XVIII в. закрытая аллея нередко служила площадкой любви и любовного обольщения, как это описано, в частности, у Казановы <...>»¹⁶. Вслед за Пушкиным подобная семантика аллеи в русской литературе характерна для Тургенева, Н.П. Огарева, А.А. Фета, А.П. Чехова и тех авторов Серебряного века, которые увлекались стилизацией в духе пассаизма¹⁷.

Осенние пейзажи находим в знаменитой элегии В.А. Жуковского «Славянка» (1815), посвященной Павловскому парку:

Славянка тихая, сколь ток приятен твой,
Когда, в осенний день, в твои глядятся воды
Холмы, одетые последнею красой
Полуотцветшия природы.

Спешу к твоим брегам... свод неба тих и чист;
При свете солнечном прохлады повевает;
Последний запах свой осыпавшийся лист
С осенней свежестью сливает¹⁸.

Однако здесь нет упоминания аллеи, хотя очевидно, что прогулка автора вдоль берегов речки совершается именно по ним:

Иду под рощею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих картина <...>¹⁹.

¹⁵ Там же. С. 188.

¹⁶ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 58.

¹⁷ Подробнее см.: Там же. С. 67–70.

¹⁸ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 20.

¹⁹ Там же.

Если в «Славянке» и заходит речь о любви, то о любви-воспоминании, любви-утрате, «поэзии скорби». «Смятенное состояние в душе поэта не могло не отразиться в элегии, которую он написал под впечатлением прогулок в Павловском парке, — замечает В.Г. Щукин, имея в виду взаимоотношения Жуковского с Машей Протасовой. — И в самом деле, текст *Славянки* преисполнен косвенных указаний на тяжелое состояние лирического героя, который <...> преодолевает черную меланхолию, противопоставляя ей красоту — вечно живой и прекрасной природы, художественного гения человека и, наконец, невыразимой бескрайности потустороннего мира, открывающейся буквально на миг измученной душе поэта»²⁰. Не случайно именно осенний парк предстает в элегии «садом воспоминаний, мечты и светлой грусти»²¹.

Осенняя аллея появляется также у М.Ю. Лермонтова в его элегии «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840):

В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листья
Шумят под робкими шагами.

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей создание
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье²².

Вспоминая о «земном рае» усадебной жизни в противовес столичной светской искусственности и фальши, поэт, в соответствии с традициями духовной поэзии, соединяет в любимом саду приме-

²⁰ Щукин В.Г. Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению («Славянка» Василия Жуковского) // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Коллективная монография / Под научной редакцией Татьяны Автухович при участии Романа Мниха и Татьяны Бовсуновской. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, 2018. S. 565.

²¹ Там же. S. 567.

²² Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. С. 311.

ты разных времен года, в данном случае лета и осени: «темную» аллею и «желтые листья». Связанные с этим местом любовные переживания давно ушли в прошлое, стали мечтой и сном, которые тем не менее являются высшей ценностью во внутреннем мире лирического героя и критерием оценки несовершенств реально-эмпирической жизни.

Так что довольно многочисленные осенние аллеи в поэзии Серебряного века отнюдь не пушкинско-тургеневская традиция, а скорее восходят к поэтическому наследию Жуковского и Лермонтова. Таковы стихотворения К.М. Фофанова «Аллея осенью» («Пышней, чем в ясный час рассвета, / Аллея пурпуром одета. / И в зыбком золоте ветвей / Еще блистает праздник лета / Волшебной прелестью своей»), Андрея Белого «Заброшенный дом» («И лист за листом / тоскуя о неге вчерашней, / кружится под тусклым окном / разрушенной башни»), В.Я. Брюсова «В том же парке» («Здравствуй, листик, тихо падающий, / Словно легкий мотылек! / Здравствуй, здравствуй, грустью радующий / Предосенний ветерок!»), И.А. Бунина «Плеяды» («Стемнело. Вдоль аллей, над сонными прудами, / Бреду я наугад. / Осенней свежестью, листвою и плодами / Благоухает сад. / Давно он поредел, — и звездное сиянье / Белеет меж ветвей. / Иду я медленно, — и мертвое молчанье / Царит во тьме аллей») и «Отрывок» («А по саду пустому кружит ветер / И, листья подметая по аллеям, / Гудит в березах старых... Светел день, / Но холодно, — до снега недалеко»)²³. Осеннее впечатление оставляют и ахматовские стихи:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треугодка
И растрепанный том Парни²⁴.

²³ См.: Поэзия дворянских усадеб / Сост. Л.И. Густова. СПб.: Паритет, 2008. С. 256, 33, 49, 63, 64.

²⁴ Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. С. 77.

Дыхание поздней осени — в описании поэтессой Павловского парка в 1915 г.:

Поздней осенью свежий и колкий
Бродит ветер, безлюдно рад.
В белом инее черные елки
На подтаявшем снеге стоят.

И, исполненный жгучего бреда,
Милый голос, как песня, звучит,
И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит²⁵.

В 1910-е гг. в русской культуре сформировался так называемый «усадебный миф», в основу которого легло идеализированное представление об усадьбе пушкинской эпохи: «Увлечение культурой пушкинского времени включило все стороны быта того времени, вплоть до костюмов, что сразу подхватили в художественной среде <...>. Пленительный мир русской усадьбы предыдущего рубежа веков, опоэтизированный не только в литературных произведениях, но и самим фактом его невозвратной утраты, воспринимался теперь словно сквозь легкую завесу времени, проявлявшую в нем только самые художественные, отвлеченные от жизненной прозы черты»²⁶. Осенний облик усадебных аллей во многих стихотворениях Серебряного века как раз и передавал это ощущение «невозвратной утраты», для кого-то желанное (как для Гумилева), для кого-то ностальгическое (как для Бунина).

В стихотворении 1917 г. автор «Суходола» описывал, как

<...> пригревает солнце низким светом
Меня в саду, просторном и раздетом,
Что озаряет желтая листва
Ветвистый клен, что я едва-едва,

²⁵ Там же. С. 246.

²⁶ Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. С. 27.

Бродя в восторге по саду пустому,
Мою тоску даю понять другому...²⁷

В бунинской дневниковой записи от 3 октября 1917 г. читаем: «<...> Вся аллея засыпана краснеющей, сухой, сморщенной листвой, чем-то сладко пахнувшей. Как нов вид на сквозной сад, сквозь который за долиной воздух чуть зеленоват, и заря наполняет весь сад розоватым светом. Почти все голо, почти все клены на валу и аллея и т. д., лишь яблони в золотисто-бронзоватой мелкой мертвой листве»²⁸. По точному наблюдению А.Г. Разумовской, «здесь, как и в стихотворении, выражены наслаждение неизбывной прелестью природы и особая сладостность от прощания с уходящим <...>»²⁹, т. е. характерное для «усадебных» медитаций Серебряного века сочетание чувств непреходящей ценности и потери.

«Концентрация этих мотивов»³⁰ — в ностальгическом стихотворении продолжателя бунинской элегической традиции В.В. Набокова «Прелестная пора» (1926):

В осенний день, блистая как стекло,
потрескивая крыльями, стрекозы
над лугом выются. В Ордежь глядится
сосновый лес, и тот, что отражен, —
яснее настоящего. Опавшим
листом шурша, брожу я по тропам...³¹

«Осенние» настроения писателя-эмигранта, выросшего в загородных имениях Выра и Рождествено под Петербургом, неотделимы от утраченного им поместного мира:

Задумчивый, в усадьбу возвращаюсь.
В гостинной печь затоплена, и в вазах

²⁷ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М.: Воскресенье, 2006. С. 115.

²⁸ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 9. М.: Воскресенье, 2006. С. 208.

²⁹ Разумовская А.Г. «Листья падают в саду...»: Осень как объект поэтических размышлений И. Бунина и В. Набокова // Русская словесность. 2009. № 6. С. 26.

³⁰ Там же. С. 27.

³¹ Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 219.

мясистые теснятся георгины.

Пишу стихи, валяясь на диване <...>³².

В 1920–1940-е гг., будучи в эмиграции, Бунин стал изображать «усадебную культуру» конца XVIII — начала XX в. как навсегда отодвинутую в прошлое вершину русской истории. Это прозвучало уже в рассказе «Несрочная весна» (1923), где показана усадьба графов Орловых Отрада-Семеновское, национализированная новой советской властью. По мнению героя-рассказчика, подлинная жизнь там, в славном пустынном парке на берегу Лопасни, а тесная загаженная советская Москва есть могила. Пусть «Держава Российская» погибла эмпирически, но в «солнечном царстве летних дней, бора и сказочно-спящего дворца, затерявшегося в бору, <...> ворот со львами и бурьяном наверху, мрачных еловых ущелий, обмелевших прудов <...>, навсегда опустевшей церкви и пустых, блистательных зал <...>»³³, она жива идеально, духовно-символически, переходя в немеркнущую вечность, или «несрочную весну»³⁴. Нет и не может быть ни малейшей преемственности между нею и отвратительным настоящим. «Усадебная культура» как средоточие всего лучшего в России — это абсолютное прошлое, потерянный, недостижимый идеал.

Во многом то же мироощущение пронизывает бунинский цикл «Темные аллеи» (1937–1953), в первом же рассказе непосредственно отсылающий читателя к знаковому образу весенне-летних тенистых липовых аллей русской классики благодаря неточной цитате из стихотворения Н.П. Огарева «Обыкновенная повесть» (1842):

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели —
Река была тиха, ясна,
Вставало солнце, птички пели;
Тянулся за рекою дол,
Спокойно, пышно зеленея;

³² Там же.

³³ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2006. С. 217.

³⁴ Рассказ назван словами из стихотворения Е.А. Баратынского «Запустение» (1834).

Вблизи шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея³⁵.

Но уже во второй части огаревской «повести» отчетливо ощущимы осенняя трезвость и бестрепетность:

Я в свете встретил их потом:
Она была женой другого,
Он был женат, и о былом
В помине не было ни слова;
На лицах виден был покой,
Их жизнь текла светло и ровно,
Они, встречаясь меж собой,
Могли смеяться хладнокровно...³⁶

Разве не созвучно это гумилевской «девушке» из «аллеи, где кружат листья» с ее «безбурно-осенним» существованием?

В бунинских рассказах — своеобразном памятнике русской «усадебной культуре» — представлена сезонная полнота аллей: они здесь и весенние, и летние, и осенние, и даже зимние. Из 38 рассказов сборника только треть непосредственно посвящена усадебно-дачной теме, и символика «темных аллей» как бы распространяется на всю прошлую русскую и настоящую эмигрантскую жизнь, раздвигая тематические, временные и даже национальные границы. «Усадебный топос» и его элементы принимают неожиданные модификации и подвергаются глубинным, почти неузнаваемым трансформациям, вплоть до русской столовой в Париже, бедуинского шатра в Иудейской пустыне и вымершего городка на юге Испании. Последнее утверждение доказывается с помощью выдвигаемой нами категории «усадебного габитуса». Вспомним, что она означает.

Как известно, понятие габитуса было введено П. Бурдьё и указывает на обладающую «устойчивым характером» сумму психосоوماتических навыков — походку, жестикуляцию, манеры, тип речи, способ реагирования на внешние факторы и др., — как «систему

³⁵ Огарев Н.П. Обыкновенная повесть // Стихотворения Н. Огарева. Третье издание К. Солдатенкова. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1863. С. 27.

³⁶ Там же. С. 28.

категорий восприятия, мышления и действия»³⁷, которые индивид приобретает в процессе социализации, инкорпорируя способы поведения, характерные для того или иного «социального поля», в частности помещичьей усадьбы. Носителем определенного социокультурного габитуса, порожденного сформировавшим его топосом, человек остается и в ситуации других топосов, в которые он попадает в процессе жизни, приспособляясь к ним или, напротив, их видоизменяя. Так что герои тех рассказов из книги «Темные аллеи», которые внешне как будто совсем не связаны с «усадебной» темой, все равно остаются, пусть и опосредованно, носителями той самой «усадебной культуры» или присущей ей системы ценностей, которая почти два столетия формировалась на просторах Среднерусской равнины.

Сравним: последняя сцена рассказа «Таня» — расставание любящих друг друга героев, Петра Николаевича и Тани, ранней весной в мелкопоместной усадьбе лесостепной России с твердой надеждой на скорое воссоединение там уже навсегда — заканчивается строками: «Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни»³⁸; в первых абзацах рассказа «В Париже» мы погружаемся «в сырой парижский вечер поздней осенью», в который много переживший после длительной разлуки с Россией эмигрант Николай Платонович «зашел пообедать в небольшую русскую столовую в одном из темных переулков возле улицы Пасси»³⁹. Второй герой как будто продолжение первого, постаревшего и попавшего в другую страну. А его неожиданная «счастливая любовная встреча»⁴⁰ с Ольгой Александровной в ряде психологических черт повторяет историю любовной связи московского студента с медсестрой Катериной Николаевной в богатом имении дяди-генерала из другого рассказа бунинского цикла — «Антигона»: обе героини уверены в себе, чувственны и свободны, а главное — бескорыстны в своих отношениях с мужчинами.

Если в Николае Платоновиче и Ольге Александровне из рассказа «В Париже» достаточно легко узнаются типологические черты персонажей «Тани» и «Антигоны», то с героями «Весной

³⁷ Бурдьё, Пьер. Социальное пространство: поля и практики. С. 167, 292.

³⁸ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 2006. С. 88.

³⁹ Там же. С. 89.

⁴⁰ Там же. С. 90.

в Иудее» и «Ночлега» дело обстоит сложнее. В первом из них — любовная связь, возникающая между русским археологом и юной племянницей арабского шейха Аида, далеко от России, в древней библейской земле между Иерихоном и Иерусалимом. В дружелюбно-толерантном поведении героя в стоянке бедуинов, похоже, сказывается та русская «всемирная отзывчивость», о которой писал Ф.М. Достоевский, а также «усадебная» привычка к семейно-патриархальному общению без учета социально-сословных различий. «Ночлег» недаром завершает всю книгу, начатую с чисто русского по материалу «усадебного» сюжета о мезальянсе, ставшем «лучшими минутами жизни»⁴¹ помещика Николая Алексеевича и дворовой девушки Надежды. «Глухая гористая местность на юге Испании»⁴², выжженный солнцем каменистый городок — как бы пространственная антитеза свежему зеленеющему саду среднерусского поместья. Здесь жестокая эгоистическая чувственность проезжего марокканца не прикрыта барской утонченностью и внешней красотой, как в случае с героем «Темных аллей», а «круглоликая девочка лет пятнадцати, с челкой на лбу»⁴³, вместо покорной суицидальной жертвенности Надежды, отравившей всю последующую жизнь хозяйки постоялого двора «недобрым»⁴⁴ памятозлобием, решается на радикальный протест против подлости и насилия, вплоть до смерти обидчика. Первоначальное название «Ночлега» — «На постоялом дворе» — указывает на кольцевую композицию всего цикла: ведь действие первого рассказа также происходит в «постоялой горнице»⁴⁵ на одной из российских дорог. Конечно, об «усадебном габитусе» можно говорить только в связи с повествователем «Ночлега», а не с персонажами этого рассказа. Кроме того, автор во многом черпает здесь из подземных, грунтовых вод русского «усадебного топоса» как универсалии — в аллюзиях на библейскую «Песнь песней» Соломона, ее героиню Суламифь и «запертый сад <...> с превосходными плодами, <...> со всякими благовонными деревьями <...>» (Песн. 4, 12–14).

Вернемся к изображению аллей в знаменитом сборнике Бунина

⁴¹ Там же. С. 10.

⁴² Там же. С. 205.

⁴³ Там же. С. 206.

⁴⁴ Там же. С. 9.

⁴⁵ Там же. С. 11.

1937–1953 гг. Собственно об усадебных аллеях речь идет всего в 6 рассказах. Они липовые, еловые, сосновые и березовые. В основном летние; весенние, осенние и зимние единичны. Аллея у Бунина — локус любви и судьбы, как и во всей классической русской литературе. Местом встречи мечты и реальности, поэзии и прозы, высшей точкой существования, кульминацией бытия с откровениями и прозрениями за пределы эмпирической видимости — становится в бунинской прозе весенне-летняя аллея. В заглавном рассказе сборника это место, где расцветала любовь юной крестьянки Надежды и молодого помещика Николая Алексеевича. Но воспоминание о лучшей поре их жизни недаром приходит к героям в «холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями»⁴⁶, символизируя недостижимость идеала, несовместимость его с обычными жизненными потребностями.

В рассказе «Натали» действие происходит в светлой березовой аллее летнего усадебного парка, ведущей к купальне на пруду. В ней же героини вышивают, герой читает, вместе они гуляют. Именно там происходит волнующее любовное объяснение рассказчика и Натали. После разрыва любящие встречаются через много лет, уже в другой усадьбе, и опять по летним аллеям они проходят к месту, где их отношения возобновляются, причем с той же степенью интенсивности, как это было впервые. И даже скорая смерть героини не отменяет непреходящей ценности и красоты этой любви, как физическое разрушение усадеб в Советской России не отменило вечно реющей над ними «несрочной весны».

В лирической миниатюре «Качели» нарисована сходная картина: влюбленные молодые люди в прекрасной летней усадебной аллее признаются друг другу в любви, однако решают воздержаться от дальнейшего развития отношений, от брака друг с другом по такой причине: «Пусть будет только то, что есть... Лучше уж не будет»⁴⁷. Здесь та же, что и в рассказе «Темные аллеи», мысль — о несовместимости высших любовных переживаний с требованиями жизненной повседневности.

В других, осенне-зимних бунинских пейзажах просматривается трагическая семантика аллеи как границы земного и неземного

⁴⁶ Там же. С. 7.

⁴⁷ Там же. С.189.

миров, ее причастность смерти. Такова мрачная высокая еловая аллея в рассказе «Зойка и Валерия», где действие происходит на подмосковной даче, напоминающей усадьбу. Именно в этой аллее, на рыжем игольчатом ковре под вековой елью, происходит безлюбное, мстительное соитие брошенной любимым мужчиной Валерии и несчастного Левицкого, после которого студент в отчаянии бросается под поезд.

В рассказе «Муза» «аллея голых деревьев», ведущая к «жалкой усадьбе Завистовского»⁴⁸, символизирует охваченную зимним холодом душу героя, преданного своей невестой и другом.

Хотя в бунинской «Холодной осени» слово «аллея» не встречается ни разу, тем не менее читатель отчетливо ее видит: «Одевшись, мы прошли через столовую на балкон, сошли в сад. Сперва было так темно, что я держалась за его рукав. Потом стали обозначаться в светлеющем небе черные сучья, осыпанные минерально блестящими звездами. Он, приостановясь, обернулся к дому:— Посмотри, как совсем особенно, по-осеннему светят окна дома. Буду жив, вечно буду помнить этот вечер...»⁴⁹. В самом деле, с «архитектурной точки зрения сад немыслим <...> без аллеи: ведь она не только придает ему структуру, но и создает само пространство сада, одновременно упорядочивая его»⁵⁰. Наутро жених героини уезжает из уютной усадьбы на фронт Первой мировой войны, где вскоре его убивают. С тех пор прошло 30 лет, заполненных революцией, разрухой в России, Гражданской войной, бегством от большевиков, эмиграцией с ее одиночеством и лишениями. «[Ч]то же все-таки было в моей жизни? — спрашивает постаревшая героиня. И отвечает себе: «только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни — остальное ненужный сон»⁵¹. Как видим, пушкинско-тургеневский мотив жизненной вершинности поглощается здесь «осенним» мотивом безвозвратной утраты, характерным для Серебряного века и усиленным чувством эмигрантской обездоленности в 1920–1940-е гг.

⁴⁸ Там же. С. 29.

⁴⁹ Там же. С. 166–167.

⁵⁰ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 51.

⁵¹ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. С. 168.

Напоследок хотелось бы обратить внимание на динамику образа аллеи в бунинском рассказе «Муза»: от весны непосредственно к зиме. Так, в начале любви художника и Музы показана весна на даче в старинной подмосковной усадьбе: «<...> я засыпал, проводив ее на станцию, — и вдруг слышал: на крышу опять рушится ливень с громовыми раскатами, кругом тьма и в отвес падающие молнии... Утром на лиловой земле в сырых аллеях пестрели тени и ослепительные пятна солнца, цокали птички, называемые мухоловками, хрипло трещали дрозды»⁵². Это время солнца и надежд, а также многообещающей зыбкости и таинственных перспектив бытия: «Черный пруд, вековые деревья, уходящие в звездное небо... Заколдованно-светлая ночь, бесконечно-безмолвная, с бесконечно-длинными тенями деревьев на серебряных полянах, похожих на озера»⁵³.

Странным образом в рассказе только отмечена, но совсем не показана пора лета и ранней осени, проведенная героями в тамбовской усадьбе, и весенние «сырые аллеи» без всякого перехода сменяются зимней «аллеей голых деревьев», ведущей к «обледенелому крыльцу»⁵⁴. Таким образом, здесь полностью отсутствует традиционный для русской классической литературы локус любви как высшей точки человеческого существования, придающей ему единственно подлинный смысл — красоты и радости, слияния с мирозданием и элегической грусти по ушедшему счастью. Мы наблюдаем разрушение устойчивой мифопоэтической структуры как Золотого, так и Серебряного века, сдвиг и разрыв в усадебной топике. Дискретность, внутреннее зияние, ужасающая близость смерти — такой стороной оборачивается усадебный неомиф в этом позднем бунинском рассказе.

Замечено, что «именно топика <...>, ее эволюция и сдвиги в семантике детерминируют смену стилей»⁵⁵, что закономерно вытекает из «двойственной природы топоса, сочетающего в себе канон и новации»⁵⁶. Локус аллеи, как элемент парадигмы «усадебного топоса» русской культуры, ощутимо меняет свои семиотические

⁵² Там же. С. 28.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 29.

⁵⁵ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 26.

⁵⁶ Там же. С. 28.

характеристики уже в творчестве ряда поэтов Серебряного века и усугубляет эти изменения в эмигрантских произведениях Бунина середины XX в., тем самым как бы намечая возврат к ренессансным истокам, проявляя свой универсальный характер. Недаром автор «Темных аллеи» сравнивал свое произведение со знаменитым шедевром Дж. Боккаччо: «“Декамерон” написан был во время чумы. “Темные аллеи” в годы Гитлера и Сталина — когда они старались пожирать один другого»⁵⁷. Десять молодых людей, девушек и юношей, удалились из охваченной смертельной эпидемией Флоренции 1348 г. в загородное поместье, где «поют птички, зеленеют холмы и доли, на нивах волнуется море хлебов, и каких только нет там деревьев, и небо там более открытое <...> и <...> вечной своей красы не скрывает <...>»⁵⁸. Они гуляют по прекрасным аллеям сада, испытывают по отношению друг к другу изящные чувства, вкушают сладкие плоды и предаются изысканным удовольствиям музыкального и словесного творчества, — однако ни на минуту не забывают об эфемерности своего благополучия над бездной неминуемой гибели.

Итак, «переструктурирование пространства топоса», которое мы наблюдаем в позднем творчестве Бунина, «происходит под непосредственным влиянием мировоззренческих установок эпохи и координат культуры»⁵⁹. Сближаясь с аналогами из других эпох и культур, «усадебный топос» русской литературы демонстрирует свою универсальность. Его эвристический потенциал проявляется в способности к размыканию в более широкий контекст иносоциальных и инокультурных реалий: даже в условиях других топосов, куда он попадает в процессе жизни, человек сохраняет габитус, характерный для «социального поля» русской помещицкой усадьбы конца XIX — начала XX в.

⁵⁷ Цит. по: Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 228. Надпись И.А. Бунина на книге «Темные аллеи» (Париж, 1946), подаренной З.А. Шаховской 29 марта 1950 г.

⁵⁸ Боккаччо Дж. Декамерон: В 2-х кн. / Пер. с итал. Н. Любимова. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1987. С. 24.

⁵⁹ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. С. 48.



ГЛАВА 6

Усадьба в русской литературе военно-революционных лет: мотивы Китежа и Святой Руси

В данной главе показывается, как ретроспективно-утопический топос ветхозаветного Эдема — «земного рая», связанный в русской культуре XIX — начала XX в. преимущественно с изображением помещичьей усадьбы, в катастрофические годы Первой мировой войны и революции размыкается до пределов всей русской земли и, при одновременном сохранении садово-паркового усадебного ядра, трансформируется в хилиастическую мифологию Невидимого града Китежа и концепт Святой Руси как пути к Небесному Иерусалиму. В итоге в творчестве ряда русских поэтов, писателей, мыслителей первой половины XX в. (С.Н. Дурылина, А.Н. Толстого, Б.К. Зайцева, Ф. Сологуба и др.) формируется новый антиноминальный образ рая.

Религиозный утопизм большинства авторов Серебряного века, представляющих все без исключения литературные направления эпохи: символизм, реализм, неореализм, экспрессионизм, футуризм, акмеизм и т. д., — был указан современным исследователем в качестве того общего мировоззренческого знаменателя, который позволяет говорить об этой эпохе как о «целостном» и «закономерном» этапе на пути русской литературы и культуры¹. Однако само понятие «религиозного утопизма» предполагает сложный комплекс воззрений, часть которых лежит в сфере сугубо земной проективно-гуманистической социальной мысли (утопизм), дру-

¹ См.: Полонский В.В. Литература и религиозно-философская мысль «серебряного века» // История русской литературы конца XIX — начала XX века: В 2 т. Т. 1. М.: ИЦ «Академия», 2007. С. 31–54.

гая же возносит в области трансцендентные, сверхматериальные, мистические (религиозность)². Диалектику составляющих указанного понятия мы и постараемся проследить в настоящей главе.

Одним из главных векторов утопизма в Серебряном веке стала мечта о справедливом изобильном обществе и гармоничном человеке, образы которых традиционно усматривались в картинах ветхозаветного рая. Поэтому не случайно именно в эту эпоху актуализировался топос Эдема, в Новое время значительно осложненный античными влияниями.

Вновь обратившись к статье С.С. Аверинцева о модификациях топоса библейского рая в христианской литературной традиции, вспомним, что разработка образов рая в культуре шла «по трем линиям: рай как сад; рай как город; рай как небеса». «Раем на земле» из вышеперечисленного является только Эдем. Однако в библейской традиции словосочетание «рай на земле» может быть понято еще в одном смысле — как «тысячелетнее царство» праведников на земле во главе с Христом, практически уже за пределами человеческой истории (Откр. 20, 2–8). В обоих случаях имеется в виду особое состояние земли — изначально безгрешное в Эдеме, очищенное от греха и проклятия в хилиазме, — где ничто не мешает общению человека с Богом.

Оба представления о «рае на земле»: Эдем и «тысячелетнее царство» — маркируют крайние, рубежные точки человеческой истории — начало и конец. Таким образом, в словосочетании «топос рая» заключен парадокс: топос, по определению, имеет некие пространственные характеристики; рай же место, которого на «проклятой», по христианскому вероучению, эмпирической земле не было, нет и быть не может. Исходя из этого «топос рая» в культуре — это всегда утопия (место, которого нет). Внутриисторическое наступление рая — на данной, наличной, преобразуемой человеческими усилиями земле — стало многовековой мечтой утопистов, социалистов и атеистов. Подобия «рая на земле» как особого идеального пространства многократно создавались в художественной реальности: архитектуре, живописи, литературе, музыке.

Как уже неоднократно говорилось, в русской культуре Нового времени топос рая соотносился в первую очередь с сельской поме-

² Подробнее см.: *Бренькова А.С.* Религиозный утопизм в России конца XIX — начала XX веков: Автореферат дис.... канд. филос. наук. СПб., 2013.

щицей усадьбой. Такое представление в середине XIX в. начали создавать уже «старшие» славянофилы: А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, К.С. Аксаков. Возрождение славянофильства в 1910-е гг., деятельность авторов издательства «Путь» (Е.Н. Трубецкого, С.Н. Булгакова, В.Ф. Эрн, Н.А. Бердяева и др.) способствовали реанимации славянофильского усадебного идеала в новых социокультурных условиях. В том же ряду — возникновение неонародничества (журнал «Заветы»; «Книгоиздательство писателей в Москве», объединившее И.А. Бунина, А.Н. Толстого, Б.К. Зайцева, И.С. Шмелева). Оба движения сближались в стремлении к межсловной гармонии и национальной самобытности, обострившемся в годы Первой мировой войны. В обозначенном русле написана брошюра А.С. Глинки-Волжского «Святая Русь и русское призвание» (1915). Усадьба в новом историческом контексте стала восприниматься не только в единстве библейского и античного, но и национально-фольклорного смыслов — как ветхозаветный рай, исчезнувший «золотой век» и затонувший Китеж.

Вспомним отмеченное выше наблюдение Д.С. Лихачева о том, что русский усадебный сад с эпохи Романтизма «перестал огораживаться, <...> утратил четкие границы с окружающей местностью, <...> стал частью мира, его идеальным центром»³. Не в этом ли ключе надо понимать реплику героя знаменитой чеховской пьесы 1903 г.: «Вся Россия наш сад»? Таким образом, утопический «рай на земле» как бы распространился для «вечного» русского студента-интеллигента на всю русскую землю. И это удивительным образом (а может быть, вполне закономерно) нашло соответствие с глубинными архетипами тысячелетней русской народной культуры, с заветами той синкретической, христианско-языческой «религии земли», которая ярче всего выразилась в знаменитой «софиологической формуле» Ф.М. Достоевского из романа «Бесы» (1872): «<...> Богородица — великая мать сыра земля есть <...>»⁴, согласно которой «русская земля» в основе своей совершенное, не замутненное грехом Божье творение, или рай⁵. Поэтому неслучай-

³ Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. С. 448.

⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 116.

⁵ Подробнее см.: Богданова О.А. Мотив «рая на земле» в художественном сознании Ф.М. Достоевского // Новый филологический вестник. 2016. № 1 (36). С. 64–77.

ными видятся в первые десятилетия XX в. настойчивые обращения русской литературы к мифологемам Невидимого града Китежа и Святой Руси как воплощениям райского, софийного состояния земли.

В своем исследовании «Иконичный образ святости: пространственные, временные, религиозные, историософские категории Святой Руси» (2005) В.В. Лепяхин возводит это понятие еще к языческим временам, когда под словом «святость» понималось сугубо земное «возрастание, цветение, плодоношение»⁶. Принятие христианства придало этим явлениям духовный вектор. Однако, по замечанию А.В. Карташева, до XVI в. понятие «Святая Русь» можно найти лишь в фольклоре: былинах, духовных стихах, исторических песнях, — и лишь с принятием официальной доктрины «Москва — Третий Рим» оно приходит в книжную письменность⁷. Причем, считает Лепяхин, укорененная в русском народе «идея Святой Руси в некотором смысле была присвоена сторонниками идеи Третьего Рима» для религиозного оправдания роста российской государственности. Одним из следствий стала сквозящая двойственность и неоднозначность образа Святой Руси: с одной стороны, отождествление с земельными владениями российского самодержавия как наследника византийского «единого православного царства»⁸, с другой — привязка в священной топографии: раю, Иерусалиму, другим святым местам библейской истории. В таком понимании «Святая Русь устремляется в метаисторию — в Горний Иерусалим Царствия Божия» и «не только идеально знаменует утерянный рай и грядущее Царство Небесное, но и соединяет их <...>»⁹.

При новом «открытии» Святой Руси в XIX в. ее семантическая парадигма обогащается хилиастическим мотивом «рая на земле». Так, в поэзии Ф.И. Тютчева «Святая Русь — это земля, на которой явственно чувствуется присутствие Божие и Его святых, это

⁶ Лепяхин В.В. Иконичный образ святости: пространственные, временные, религиозные, историософские категории Святой Руси. <https://pravoslavie.ru/82975.html> (Последнее обращение: 10.08.2019)

⁷ См.: Карташев А.В. Возсоздание Св. Руси. Париж: Изд. Особого комитета под председ. Сильвестра <...>, 1956. С. 29–30.

⁸ Карташев А.В. Судьбы «Святой Руси» // Православная мысль. Труды Православного Богословского института в Париже. Вып. 1. Париж, 1928. С. 144.

⁹ Лепяхин В.В. Иконичный образ святости: пространственные, временные, религиозные, историософские категории Святой Руси. <https://pravoslavie.ru/82975.html>

земля, “исхоженная” Христом»¹⁰; после Тютчева этот же мотив в поэзии разрабатывают Вяч. И. Иванов, Н.А. Клюев, С.А. Есенин, в живописи — М.В. Нестеров и др. Ф.М. Достоевский, по совокупной мысли Вяч. И. Иванова, С.Н. Булгакова, Б.М. Энгельгардта, Г.П. Федотова, Л.А. Зандера и др.¹¹, вносит в понятие Святой Руси уже упомянутый софиологический смысл, вскоре развитый авторами Серебряного века.

В творческих поисках М.В. Нестерова и А.В. Васнецова, Н.А. Римского-Корсакова и С.Н. Василенко, Вяч.И. Иванова и С.Н. Дурылина старинные сердечные верования русского народа соединились с образованностью и универсальностью культурной элиты Серебряного века. Так, в докладе «Евангельский смысл слова “земля”», прочитанном в петербургском Религиозно-философском обществе в 1909 г., Иванов противопоставил «землю» как «Невесту» Христа, вписавшего «в Землю свой новый завет ей» и начертавшего «на ней знак своего обета», «миру сему» как плененному Сатаной «наличному порядку»¹². Развивая высказанные мысли в статье «Живое предание» (1915), Иванов вслед за ранними славянофилами, прежде всего А.С. Хомяковым, писал, что Святая Русь — это «чистое задание, всецело противоположное наличному, данному состоянию русского мира». Тем не менее она неотделима «от видимой и грехом оскверненной Руси», являясь «ее душой, корнем, глубиной». Другими словами, «земля» и Святая Русь — софийные первообразы исторически существующих феноменов. «Живую связью» между «этими глубинами и наружной поверхностью» служит сонм русских святых, которые в течение веков сопровождали российскую историю и почитались русским народом¹³. Исчезновение святых и святости с русской земли, по логике ивановской мысли, разорвет связи между Святой Русью и современной ему Россией, лишив последнюю главного источни-

¹⁰ Там же.

¹¹ См. об этом: *Зандер Л.А.* Земля благая // *Зандер Л.А.* Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне: Посев, 1960. С. 31–62.

¹² *Иванов В.И.* Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография (1926) / Публикация, вступит. статья и коммент. Г.В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб.: Академический проект, 1994. С. 151, 147.

¹³ См.: *Иванов В.И.* Живое предание // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 348–349.

ка жизненной силы. В самом начале катастрофического 1917 г. в работе «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» Иванов продолжал настаивать на первостепенной роли сохранения святости для самого существования России: «Святая Русь есть Русь святынь <...> и Русь святых», «соборность вокруг святых», «агиократия, как господство святых»¹⁴, подчеркивая перспективность и огромную актуальность для входящей в революционную бурю России этого, казалось бы, осколка далекого прошлого.

С.Н. Дурылин в работе 1913 г. «Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства» впервые в русской литературе связал с мифологемой Святой Руси сказание о Невидимом граде Китеже как «главном создании русского народного христианского мифомышления»¹⁵. Размышляя о смысле знаменитой сцены целования земли в «Братьях Карамазовых», философ писал: «Не один Алеша упал на землю, услышав призыв горький к земле: ранее его упал на китежскую землю русский народ в лице десятков, сотен, тысяч, сходящихся к Невидимому Граду. Глубочайшее откровение Достоевского здесь совпадает с вековым народным мифомышлением о земле и слезах: ибо Китеж ушел в землю только до Второго Пришествия, и земля свята, она освящена невидимыми китежскими крестами, донныне сияющими в глуби земной <...>»¹⁶.

Неудивительно, что именно в антиномичном образе Святой Руси, как он воплотился в творчестве ряда русских поэтов, писателей, мыслителей первой половины XX в., произошла контаминация Эдема, «тысячелетнего царства» праведников на земле и Нового Иерусалима, возник небывалый образ рая, сочетающий в себе старинную усадебную «почвенность», благоговейную обитель святости и устремленную к преображению эсхатологичность. Не таковы ли, к примеру, Кожухи из рассказа А.Н. Толстого «Утоли моя печали» (1915), зайцевское Притыкино из рассказа «Душа» (1917), сологубовская усадьба фабриканта Горелова из романа

¹⁴ Иванов В.И. Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского // Там же. С. 334, 335, 336. Курсив В.И. Иванова.

¹⁵ Дурылин С.Н. Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства // Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов / Сост., вступит. статья и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 89.

¹⁶ Там же. С. 96–97.

«Заклинательница змей» (1921)? Все эти произведения созданы в полосу русской катастрофы — Первой мировой войны и Великой революции 1917–1922 гг. — с характерным для нее «обостренным стремлением» постичь «тайну русского бытия, русскую идею»¹⁷.

Герой рассказа «Утоли моя печали», корреспондент одного из петербургских художественных журналов, приезжает по заданию редакции в среднерусское село Кожухи, чтобы описать архитектуру и остатки фресковой живописи сохранившейся там старинной церковки. Познакомившись с местными жителями: юной владелицей дворянской усадьбы Верой Ивановной, молодым учителем Соломиным и церковным дьячком, — герой-рассказчик пытается осмыслить их взаимоотношения в свете «вечных образов» Библии. Примечательно, что усадебный сад в Кожухах ничем не разделен ни со школой и церковью, ни с деревней, ни с «тысячью десятин ржи», проезжая по которым «в плетушке», местный помещик когда-то поделился с дочерью предсмертным видением: «Иногда мне представляется городок, старый и тихий, на берегу моря; он такой старый и тихий, что там не о чем вспоминать и нечего жалеть <...>; старые корабли приплывают с товарами, никто не торопится их разгружать. Знаешь, Вера, хорошо бы в этом городке открыть нам табачную лавочку, жили бы вдвоем»¹⁸. Этот райский город, подобно Небесному Иерусалиму, как будто спускается с высоты на поверхность окружающего героев ржаного моря.

В то же время живущая в пространстве рассказа рожь — «залитая светом», «желтая» и «горячая»¹⁹, как бы пронизанная лучами от чудотворного образа Богородицы с храмовой иконы «Утоли моя печали»; именно он одухотворяет рождающую силу земли, воплощая «софиологическую формулу» из «Бесов» Достоевского. Для автора тысячелетнее море покрытой рожью земли, вбирающее деревню, церковь, усадьбу, залог того, что «варварская, темная и унылая»²⁰ Россия начала XX в. — одно целое с той прекрасной русской стариной, которая дала великую церковную архитектуру и живопись в допетровские времена, великую

¹⁷ Волжский А.С. [Глинка А.С.]. Святая Русь и русское призвание. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1915. С. 3.

¹⁸ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 432.

¹⁹ Там же. С. 431.

²⁰ Там же. С. 426.

классическую литературу — в веке XIX²¹. «Старинный барский дом с колоннами», под красной крышей, с заколоченными наверху окнами и обвалившейся местами штукатуркой — такая же часть живой старины, как церковь XVI в. и раскинувшаяся во круг рожь. В заросшем бурьяном усадебном саду нынешняя хозяйка барского дома, одетая в простое ситцевое платье в горошек, сама пасет теленка и ведет хозяйство. В этом рассказе Толстой словно приобщает читателя к национальной традиции Святой Руси, в которую вписаны и земля, и православная вера, и дворянская усадьба, и церковь допетровской постройки. А «медленные зеленые волны»²² колосающейся ржи ассоциируются не только с морем и городом на его берегу, но и с водами озера Светлояр, на дне которого — сокроуенный Китеж²³.

Рассказ Б.К. Зайцева «Душа» переносит нас в деревню При- тыкино, где писатель с семьей проводил беспокойное лето 1917 г. Барская усадьба традиционно изображена как эдемский рай: «Роща, сад, дом. Мало осталось этих домов, террас, покойных видов в них, покойных семей, мирно пьющих чай на воздухе. <...> Но мы живем. <...> И даже чай пьем на террасе маленького дома и обедаем в дни теплые. И пообедав, <...> играем с другом в шахматы, за стареньким столом, крест-накрест ножки <...>»²⁴. Усадебный сад разомкнут в окружающие просторы: «ясное поле с изумрудом зеленей» и жаворонком в «синеве далее сентябрь- ских», — в которых «так тихо, так все благозвучно, светло, мирно». «Страна лежит, страна молчит. Солнце за перистыми облачками серебреет»²⁵. Не тютчевская ли это «Святая Русь», освященная Божьим присутствием земля? Не дурылинский ли Китеж? — Конечно: здесь и церковь с древним погостом, а «ве-

²¹ О взаимообусловленности «усадебной культуры» и Золотого века русской литературы см.: *Богданова О.А.* Под созвездием Достоевского: (художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы): Монография. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. С. 49–62.

²² *Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 426.

²³ Подробнее см.: *Богданова О.А.* Рассказ А.Н. Толстого «Утоли моя печали» в контексте русской культуры // *Алексей Толстой: диалоги со временем*. М.: Литературный музей, 2017. С. 9–19.

²⁴ *Зайцев Б.К.* Душа: Рассказ // *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Русская книга, 1999. С. 344.

²⁵ Там же. С. 342, 344.

чером в поле кажется, что людей нет, а есть Бог, вечность, природа, медленно, беззвучно протекающие»²⁶; а в писательском кабинете «на столе Богородица в ризе серебряной»²⁷. Не странно ли, «почему в бурю эту уцелел мой угол»²⁸ как островок святой земли? Буря же сродни апокалипсической: крушение государства, смерть близких, потеря родового имущества, непредсказуемые крестьянские протесты... И одновременно с той же самой земли рассказчик «хотел бы плыть тихо, с сердцем некровным, в светлой дымке сентябрьской»: «Не хочу ни дома, ни сада. Я путник»²⁹. Путь же указан — в Небесный Иерусалим. Как видим, в этой лирической миниатюре многогранный образ Святой Руси последовательно вбирает в себя Эдем, «тысячелетнее царство святых» и Град Божий.

Последний роман Ф. Сологуба «Заклинательница змей» (1921) написан уже после Октябрьского переворота и установления советской власти, что внесло значительные коррективы в устоявшееся мировоззрение писателя. Впервые мечта — в данном случае о справедливом социальном устройстве — начинает оцениваться критически: «<...> кто может остановить человека, если его увлекает золотая мечта?» — размышляет переселившийся в усадьбу столичный интеллигент Разин, alter ego автора, над признанием Веры Карпуниной о готовности отдать гореловские фабрики рабочим, которые, по его мнению, так же эгоистичны и злы, как и нынешние хозяева. Такая «мечта обманывает человека»³⁰. Теперь путеводной звездой для Сологуба становится не миф о Дульцинее и Дон Кихоте, как в прежние годы, а легендарный град Китеж.

Тема Китежа как субститута Святой Руси возникает в «Заклинательнице змей» с первых же страниц, изображающих пародийное путешествие фабриканта Горелова, — в разговоре его дочери Милочки с местной рабочей девушкой Ленкой, ставшей цирковой наездницей. Вернувшись с гастролей, она хотела пойти к Светло-

²⁶ Там же. С. 347.

²⁷ Там же. С. 346.

²⁸ Там же. С. 345.

²⁹ Там же. С. 346.

³⁰ См.: Сологуб Ф. Заклинательница змей: Роман // Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. / Сост. и прим. Т.Ф. Прокопова. Т. 6. М.: НПК «Интелвак»; ГНПК «Вакууммашприбор», 2002. С. 295, 299.

му озеру. «А как приехала, — думаю, — что я туда пойду? Грешными глазами все одно святых стен не увижу, грешными ушами святого благовеста не услышу». Тем не менее «есть один человек, — его каждый год в святой день незримая сила восхищает и посреди града Китежа ставит»³¹. Здесь Китеж очевидно приближен к Небесному Иерусалиму.

Развивается тема в саду гореловской загородной усадьбы: «С дорожек и с террас сада открывался очень красивый вид на Волгу и на недалекий город. Сквозь мгlistую даль золотые главы многочисленных церквей радостно и переливно блистали на солнце. Белые стены домов, раскинувшихся широко над Волгою, создавали впечатление успокоенной ясности — светлее и чище, казалось, не предстал бы взорам и сам преславный град Китеж»³². А здесь он — обитель святых на земле, как в хилиазме.

Далее тема Китежа конкретизируется в эдемском «усадебном топосе», размыкающемся в ширь всей «свято-русской» земли: «Любовь Николаевна любила быть в своем саду, когда в нем не было шумно илюдно. <...> Шире становятся тогда широкие просторы, и яснее ясные дали, и зеленее зеленые долины, и милая, родная Волга жемчужно-мгlistою дымкою навлекает на себя очарование вечно текущей реки блаженного рая <...>.

Подойдет к крутому обрыву, смотрит в сторону города. Золотыми звездами в голубой мгле воздуха мерцают святые главы далеких церквей, и за зеленью милых садов серебром светятся белые стены, — не град ли Китеж перед нею? Тихий звон по воде доносится, — и забьется, забьется сердце, сладко томясь и тоскуя. Взять бы котомку, идти бы дорогой без конца и без края, бездомною странницею»³³.

Как видим, мотивы усадьбы как райского сада, Китежа как тысячелетнего «стана святых и города возлюбленного» (Откр. 20, 8) на земле и увлекающей за пределы земного Святой Руси переплетаются и практически сливаются в этом романе, формируя новый синкретический идеал.

Симптоматично, однако, что во всех рассмотренных произведениях идеалу Святой Руси остаются верны не люди из народа,

³¹ Там же. С. 184–185.

³² Там же. С. 185–186.

³³ Там же. С. 221–222.

не рабочие или крестьяне, но вернувшиеся в лоно христианства интеллигенты. Не случайно в 1918 г. публицист кадетского журнала «Народоправство» Д. Аркин в статье под названием «Любовь к земле» писал: «Вглядываясь в сущность событий, ныне свершающихся в России, мы подмечаем, как главенствующую черту их духовного облика, — *поразительное ослабление чувствования земли в русском сознании*», что выразилось в «трактовке ее не как божественной стихии жизни, а как бездушного объекта экономики», в «земельном захвате», или беспощадном разграблении бывших помещичьих хозяйств³⁴.

Тезисы Аркина легко иллюстрируются произведениями революционных лет М.М. Пришвина (рассказ «Адам»), Г.И. Чулкова (рассказ «Красный жеребец»), М.А. Волошина («Демоны глухонемые», «Россия распятая»), А.М. Ремизова («Слово о погибели русской земли») и др. В качестве примера обратимся к эпизоду деревенской крестьянской сходки в рассказе Зайцева «Душа»: «Записывают, сколько кто посеял, что собрал. Сколько отдать, куда везти. Все мрачны. Впереди голодная зима». Между рассказчиком, живущим красками и ритмами Святой Руси, и этими новыми «гражданами» — «пропасть»: «В разные стороны мы глядим, раз-но живем, раз-но чувствуем»³⁵.

О том же свидетельствует рассказ Пришвина «Адам», в котором обрисована судьба разоренной окрестными крестьянами в революционное лихолетье помещичьей усадьбы Колодези. Этот прекрасный, любовно возделанный многими поколениями русских людей уголок родной земли, напоминавший первозданный рай, в одночасье превращен безжалостными грабителями в место «последнего оголения, до первой глины, из которой слеплен был человек»³⁶: «<...> парк вырублен до последнего дерева, и склон, на котором он рос, теперь оказался оврагом. Нет следа на том месте, где на черном дворе стояла людская, конюшни, амбары, нет служб на красном дворе, и дома нет <...> весенние птицы — гнездовики этой усадьбы, — прилетая, выются над пустым

³⁴ Аркин Д. Любовь к земле // Народоправство. 1918. № 23–24. С. 16–17. Курсив Д. Аркина.

³⁵ Зайцев Б.К. Душа: Рассказ // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. С. 347.

³⁶ Пришвин М.М. Адам: Рассказ // Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1982. С. 621.

местом и, не узнавая его, пролетают неизвестно куда»³⁷. А ведь «русская земля» — это не просто участок суши с определенными географическими координатами, это прежде всего память, традиция, это культурный слой с могилами предков и следами их деятельности по превращению когда-то «пустой» земли в пашни, сады, усадьбы, подобие рая. Пришвинская мысль очевидна: крестьяне-грабители предали родную землю, тот высший смысл, который в ней жил. Так, например, один из мужиков-«Косычей» хохотал над драгоценным трюмо из красного дерева, в котором когда-то отражалась культурная жизнь владельцев усадьбы: «Вот раньше барыня смотрелась, а теперь кобыла!», «Вот раньше барыня смотрелась, а теперь сука!». А потом «взял кирпич, ударил в зеркало. Взял другой и еще ударил — все разбил в мелкие кусочки»³⁸.

Глубинный сюжет рассказа Чулкова «Красный жеребец» — постепенное превращение степенных, разумных, уважительных мужиков и баб, хранителей определенного нравственного порядка, — в шайку изуверов, убийц и тотальных разрушителей. Если в начале погрома усадьбы Булатовых крестьяне всего лишь «охмелели без вина» от открывшейся возможности улучшить свой быт, компенсировать вековую социальную несправедливость по отношению к себе, то в процессе грабежа разорение помещичьей усадьбы становится бессмысленным: вместо разумного дележа удобного, изящного и полезного барского имущества, в том числе лошадей, крестьяне поддаются желанию «погромить бы чего!», «весь мир поджечь»³⁹. Вытащенные из господского дома рояль, мебель из карельской березы, фарфор, текстиль — они разбили и испортили. Необузданная страсть, в пределе своем ведущая к самоуничтожению и небытию, воплотилась в кощунственное надругательство над невинной жертвой — прекрасным породистым жеребцом Султаном Третьим, плодом высокого коневодческого искусства владельцев усадьбы. С изуверской жестокостью подожженный грабителями, в своей последней огненной скачке по ночному простору он становится олицетворением Гражданской

³⁷ Там же. С. 621–622.

³⁸ Там же. С. 622.

³⁹ Чулков Г.И. Красный жеребец // Чулков Г.И. Годы странствий / Вступит. статья, сост., подгот. текста и коммент. М.В. Михайловой. М.: Эллис Лак, 1999. С. 600.

войны в России, символизируя второго апокалипсического коня (см.: Откр. 6, 3–4).

Итак, наблюдая в годы революции ослабление традиционной любви простого русского народа к своей земле, отход от ее религиозного почитания⁴⁰, писатели-интеллигенты, напротив, прониклись чувством «святости» русской земли, распространяя на нее не только характеристики библейского Эдема (путем размыкания «усадебного топоса» до ее крайних рубежей), но и хилиастичного «града Китежа», и эсхатологичной Святой Руси. Так характерное для части творческой интеллигенции России ретроспективно-утопическое изображение помещичьей усадьбы как «рая на земле»⁴¹ трансформировалось в топосы языческо-христианской «религии земли» русского народа. При этом, по справедливому замечанию В.В. Лепахина, «понятие “Святая Русь” не подходит под определение утопии»⁴², являясь религиозным идеалом, не имеющим четких пространственно-временных параметров и призывающим не к поиску счастья на земле, но в Царство Небесное.

Тем не менее «антиномия утопизма и эсхатологизма»⁴³ как способов реализации двух различных типов мышления: «*натуралистически-гуманистического* и *метафизически-религиозного*»⁴⁴ — нашла примирение в литературной ментальности военно-революционных лет именно в мифологемах Святой Руси и

⁴⁰ Тема разрыва многовекового мифоидеологического симбиоза «земли» и «народа» в русской картине мира подробно исследована в других работах автора настоящей монографии. См.: Богданова О.А. Русская революция 1917 года в неомифологическом романе начала XX и рубежа XX–XXI веков: преемственность и полемика // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2017. № 48. С. 131–142; Она же. Новые референции концепта «земля» в русской литературе революционных лет (1917–1920-е) // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae (Венгрия, Будапешт). 2017. № 2. С. 1–11.

⁴¹ Подробнее см.: Богданова О.А. Дворянская усадьба Серебряного века в пространстве ретроспективной утопии // Утопия и эсхатология в русской культуре первой трети XX века: Колл. монография / Отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2016. С. 196–209.

⁴² Лепахин В.В. Иконичный образ святости: пространственные, временные, религиозные, историософские категории Святой Руси. <https://pravoslavie.ru/82975.html>

⁴³ Шестаков В.П. Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры). М.: Владос, 1995. С. 4.

⁴⁴ См.: Савицкий А. Мышление эсхатологическое и мышление утопическое // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма: Колл. монография / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. С. 95. Курсив А. Савицкого.

Невидимого града Китежа, во многом поглотивших «усадебный топос» в его эдемской модификации. Проведенное исследование подтверждает высказанную А.Г. Гачевой мысль о «сложном сплетении» в «смысловом пространстве» русской культуры начала XX в. «утопических стремлений, апокалиптических предчувствий, хилиастических надежд»⁴⁵. И даже реально наступивший в 1917 г. на русской земле апокалипсис странным образом смягчен и в определенном смысле отменен в художественной реальности эпохи благодаря синтезу всех возможных вариантов библейского рая.

⁴⁵ См.: *Гачева А.Г.* Предисловие // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. С. 13.



ГЛАВА 7

Типология усадеб-музеев в русской литературе 1920-х гг.

В этой главе раскрыта возможность не только эволюции, но и мутации национальной топики под воздействием исторических катаклизмов, как то: Первая мировая война, революция 1917 г., Гражданская война и резкая смена культурно-экономической парадигмы в первое десятилетие советской власти. В результате один из важнейших элементов «национальной аксиоматики»¹ России — «усадебный топос», на протяжении XVIII — начала XX в. сохранявший свои постоянные характеристики, в 1920-е гг. дал ряд новых модификаций: город-сад (в творчестве А.Н. Толстого, В.В. Хлебникова, В.В. Маяковского и др.), сельскохозяйственная кооперация (в творчестве А.В. Чаянова и др.), коммуна бедноты в бывшей помещичьей усадьбе (в советском «производственном романе») и др.² Важное место среди них занимает усадьба-музей.

Необходимо заметить, что стихийная музеефикация отечественных усадеб, наиболее значимых «культурных гнезд», началась задолго до революции, еще в конце XIX в.: по инициативе самих владельцев в Остафьеве, Архангельском, Михайловском, Ясной Поляне, Павловке и др. создавались памятные или мемориальные комнаты, связанные с их знаменитыми хозяевами и гостями³. Однако музеефикация советской эпохи принципиаль-

¹ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 248.

² Подробнее см.: Введение к настоящей монографии.

³ См. об этом, например: Тихонова Д.Н. Михайловское и Ясная Поляна: первые государственные проекты музеефикации усадеб в России // Русская усадьба:

но отличалась от дореволюционной, в первую очередь вынужденным, а также более массовым характером, причем с явной идеологической интенцией. И если в «первые годы существования музеев лица, руководившие политикой государства в области культуры, считали, что музей призван в первую очередь сохранять, изучать и популяризировать культурное наследие»⁴, то «уже во второй половине 1920-х гг. отношение государства к музеям-усадьбам изменилось в худшую сторону. Оно больше не считало нужным поддерживать разросшуюся за 1920-е гг. музейную сеть. Идет целенаправленное снятие с охраны памятников, не несущих идейной нагрузки. Возникают трудности с финансированием»⁵. Кроме того, меняются цели и задачи музеев: «Приоритетным направлением <...> теперь является просветительская работа с населением. Главенствующей становится функция народного образования, в то время как научно-исследовательская и хранительская функции уходят на второй план. Но и задача просвещения <...> начинает пониматься исключительно как политико-пропагандистская»⁶. Итак, в «середине 1920-х гг. в государственной политике относительно музеев намечается резкий поворот в сторону идеологизации музейной работы. Полезность музеев оценивается с точки зрения их идеологической целесообразности, а не историко-культурной значимости. Музейная экспозиция должна была воспитывать будущих строителей социализма, прививать им основы классового сознания»⁷. Все эти обстоятельства необходимо учитывать при анализе предлагаемых произведений: если, например, в рассказе М.А. Булгакова «Ханский огонь» (1923) отражен ранний этап советской музее-

Сб. ОИРУ. Вып. 6 (22). М.: Жираф, 2000. С. 390–395; доклад А.А. Мурашева ««Портреты предков на стенах...» (Музей декабристов в усадьбе правнука графа А.Х. Бенкендорфа)» на Международной научной конференции ««Усадебный топос» в русской литературе конца XIX — первой трети XX в.: отечественный и мировой контекст» (Москва, ИМЛИ РАН, 19–23 июня 2019 г.) <http://litusadba.imli.ru/event/otchet-o-mezhdunarodnoy-nauchnoy-konferencii-usadebnyy-topos-v-russkoy-literature-konca-xix> Текстовый отчет. С. 29–30.

⁴ *Малысова Г.В.* Подмосковные музеи-усадьбы во второй половине 1920-х гг. // *Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 13–14 (29–30).* М.: Улей, 2008. С. 75.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 76.

⁷ Там же. С. 77.

фикации усадеб, то в повести Николая Огнёва «Дневник Кости Рябцева» (1926–1927) — более поздний, неблагоприятный для подлинно культурной работы.

Вернемся немного назад. В 1910-е гг., в связи с усилением революционно-разрушительных настроений и поляризации русского общества, уродливой урбанизацией и массовизацией населения, в среде интеллигенции росла тоска по межсословному равновесию, гармоническому сочетанию природы и культуры, личностной самодостаточности и независимости. В процессе переживания социальных взрывов и катаклизмов (Первая мировая война, революция 1917 г., Гражданская война) возникала потребность в стабильности, «земляной» устойчивости. Думается, именно этим можно объяснить парадоксальную на первый взгляд увлеченность «усадебной» темой в русской литературе 1910-х гг. Казалось бы уходящее в прошлое социокультурное явление, — сельская помещичья усадьба — продолжало привлекать пристальное внимание крупнейших писателей эпохи: Федора Сологуба, Андрея Белого, А.А. Блока, З.Н. Гиппиус, Г.И. Чулкова, И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, А.Н. Толстого, И.С. Шмелева, М.А. Булгакова, Е.И. Замятина и мн. др. Действительно, русская помещичья усадьба стала в эти годы средоточием утопических стремлений и мечтаний о должной жизни, идеальным локусом, снимающим кричащие противоречия окружающей действительности, возвышающим и облагораживающим человеческую личность мудрым сочетанием природных и культурных влияний. Важно также, что это был идеал не заимствованный, чужой и насильно внедряемый, в отличие от множества революционных нововведений, а выросший на родной почве в течение последних двухсот лет российской истории⁸. Многочисленные помещичьи усадьбы — старые и относительно новые, крупные и мелкие, богатые и разорившиеся — частой сетью покрывали территорию Европейской России.

Тем не менее в ходе революции 1917–1918 гг. происходил их массовый разгром, расхищение и уничтожение хранившихся там культурных ценностей, что нашло отражение в произведениях

⁸ Это обстоятельство было отмечено еще в XIX в. Ф.М. Достоевским в романе «Подросток». См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 453.

М.М. Пришвина («Адам», 1918), Е.И. Замятина («Землемер», 1918), Г.И. Чулкова («Красный жеребец», 1922) и мн. др. Все это, как показывают новейшие исследования, было во многом спровоцировано представителями советской власти, но осуществлялось обычно руками крестьян⁹. В то же время одним из противоречивых начинаний новой власти на первом этапе победившей революции стала деятельность созданного 28 мая 1918 г. Музейного отдела Наркомпроса по выявлению, взятию на учет и сохранению наиболее известных дворянских усадеб и их коллекций. К осени 1918 г. было принято более десятка декретов и распоряжений советского правительства, которые касались вопросов сохранения культурного наследия, в том числе и дворянских усадеб¹⁰. Завершил процесс декрет Совета народных комиссаров РСФСР от 5 октября 1918 г. «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений». Так на территории РСФСР стали появляться усадьбы-музеи: литературно-мемориальные и музеи усадебного быта.

Одним из первых было музеефицировано богатейшее имение князей Юсуповых — великолепное подмосковное Архангельское. Общедоступный музей был основан здесь еще до революции — стараниями последних владельцев. Однако в 1917–1918 гг., во избежание разграбления оставленного хозяевами имения, «<...> бывшие служащие <...> по собственной инициативе взяли усадьбу под опеку, добились предоставления охранной грамоты от Военно-Революционного Комитета г. Москвы на дворец и его коллекции. 23 октября 1918 г. вышел декрет “О национализации имений Архангельское, Останкино и Кусково”, и 1 мая 1919 г. музей в усадьбе был открыт для посетителей»¹¹. Юсуповы же обосновались за границей. Именно Архангельское стало прототипом булга-

⁹ Рассказова Л.В. Разгром дворянских усадеб (1917–1919): Официальные документы и крестьянские практики // Общество. Среда. Развитие. 2010. Вып. 2. С. 44–49.

¹⁰ Рязанцев Н.П. Материалы музейного отдела Наркомпроса об охране дворянских усадеб (1918 — начало 1920-х гг.) // Русская усадьба XVIII — начала XXI в. Проблемы изучения, реставрации и музеефикации: Материалы научной конференции. Ярославль, 2–3 июля 2009 г. / Сост. Е.В. Яновская. Ярославль, 2009. С. 3–5.

¹¹ См.: История музея <Архангельское> // http://arhangelskoe.su/the_museum/history_museum/ (Последнее обращение: 10.08.2019)

ковской «Ханской ставки» в рассказе «Ханский огонь»¹². Татарское происхождение князей Тугай-Бегов соответствует этническим корням Юсуповых.

Известное литературное гнездо, обширная подмосковная усадьба князей Вяземских — графов Шереметевых Остафьево, принимавшая под свой кров Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, В.А. Жуковского и мн. др., была национализирована еще в 1917 г. До революции она уже была крупным культурно-просветительным центром, в ее стенах был создан общедоступный музей Пушкина, а в парке открыты бюсты ее знаменитых хозяев и гостей. Хранителем теперь уже «народного достояния» назначили бывшего владельца Остафьева графа П.С. Шереметева, историка и талантливого художника. Возможно, именно его изобразил И.А. Бунин в одном из эпизодов рассказа «Несрочная весна» (1923). Это встреченный рассказчиком в поезде старый знакомый — «бывший профессор», «бывший богатый человек», получивший надел в деревне при своем бывшем имении и занятый «большим историческим трудом, который <...> может создать эпоху в науке <...>»¹³. Посещение Остафьева осенью 1918 г. стало одним из последних впечатлений писателя-эмигранта о России. Основное же действие в этом рассказе Бунина происходит в усадьбе графов Орловых-Давыдовых Отрада-Семеновское в 70 км от Москвы¹⁴. После 1917 г. в главном доме усадьбы некоторое время существовал музей дворцового быта, в 1918–1920 гг. здесь располагался детский дом имени Карла Маркса, затем техникум и школа крестьянской молодежи, а в начале 1940-х первая Московская школа НКВД¹⁵.

В 1919 г. музей был организован и в бывшем имении дворян Барышниковых Алексино Дорогобужского уезда Смоленской губернии. По ходатайству его основателя Н.И. Савина, «в начале марта 1921 г. заведующим этим учреждением был назначен писатель-этнограф М.М. Пришвин, командированный Наркомпросом в Дорогобужский уезд для изучения памятников искусства, старины и

¹² См.: Енишерлов В. В Архангельском гаснет факел жизни // Наше наследие. № 101. 2012. С. 143–144.

¹³ Бунин И.А. ПСС: В 13 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2006. С. 209.

¹⁴ См.: Бунин И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1995. С. 516–518 (Коммент. А.К. Бабореко).

¹⁵ См.: Заброшенная усадьба Семеновское-Отрада. Встреча с мечтой // <https://alexdoomer2009.livejournal.com/146862.html> (Последнее обращение: 10.08.2019).

природы. Создаваемому музею была возвращена часть ценностей, ранее вывезенных из Алексина. Туда же еще в 1919 г. поступили и многие вещи из усадьбы Овиновщина. К началу 1920-х гг. в музее, разместившемся в пяти комнатах второго этажа господского дома, имелось собрание живописи, вышивок, старинной мебели, — всего около 1250 отдельных предметов, а также библиотека русской и иностранной литературы XVIII–XIX вв. и усадебный архив. В одной из комнат музея находился, по-видимому, единственный сохранившийся охотничий кабинет. В связи с тем, что значительная часть усадьбы так и не была передана в ведение губмузея (парк, фруктовый сад, озеро, хозяйственные постройки), музеефицировать весь усадебный комплекс не удалось. Существование музея, трижды в неделю открывавшегося для обозрения, осложнялось соседством размещавшихся в усадебных помещениях школы II ступени, ячейки культпросвета, детской колонии, занимавшей с 1919 по 1922 г. часть господского дома, а также государственного конезавода, переведенного в 1922 г. из Смоленска в Алексино¹⁶. Итак, Алексино — богатейшая усадьба, жемчужина архитектуры, созданная на рубеже XVIII–XIX вв. архитекторами Д. Жилярди и М.Ф. Казаковым. Здесь работал выдающийся скульптор Ф.И. Шубин. Ее владельцы были щедрыми меценатами, много сделавшими для развития образования, науки и искусства в Смоленском крае. Уже в 1910-е гг. плодом благотворительности последних хозяек усадьбы стали каменная школа и больница. Это был настоящий центр культуры. Именно в Алексине происходит действие повести М.М. Пришвина «Мирская чаша» (1922), о которой речь пойдет ниже. Упомянутая близлежащая Овиновщина — одно из богатейших, роскошных имений князей Урусовых, — возможно, стала прототипом усадьбы, изображенной в повести Николая Огнёва «Дневник Кости Рябцева» (1926–1927).

Более скромные «семейные» музеи, связанные с памятью великих русских писателей, возникли в Ясной Поляне (1919), Му-

¹⁶ *Иванов М.В.* Музеи — государственные учреждения. Строительство государственной музейной сети (1919/20–1924 гг.) // Смоленский край: история музейной деятельности на материалах частных собраний, выставок и музеев (конец XVIII — первая треть XX в.). Смоленск, 2005. <http://nasledie.admin-smolensk.ru/utrachennoe-nasledie/muzei-1-2/muzej-usadebnogo-byta-v-usadbe-aleksino-dorogobuzhskogo-uezda-1919-1927-28-e-gg-m-v-ivanov/> (Последнее обращение: 10.08.2019)

ранове (1920), Даровом (1921). В каждом из них заведующими и хранителями становились потомки Л.Н. Толстого, Ф.И. Тютчева, Ф.М. Достоевского — соответственно дочь писателя А.Л. Толстая, внук поэта Н.И. Тютчев, племянница автора «Братьев Карамазовых» М.А. Иванова. В отличие от помпезных Алексина и Остафьева, это были небольшие усадьбы, частью с деревянными домами. Так, например, в Даровом — первом государственном музее Достоевского, где жили его потомки по линии сестры Веры Михайловны, встречавшие посетителей и хранившие память о писателе, стоял «[м]аленький, выкрашенный яркой синей краской домик», внутри которого открывались «[н]изкие, тесные комнатки с небольшими окошками, выходящими с одной стороны в сад, с другой — на проезжую дорогу <...>»¹⁷.

Музеефикация усадеб в грозные революционные годы чаще всего воспринималась и самими бывшими владельцами, и отечественной интеллигенцией как явление положительное и в сложившихся обстоятельствах вполне желательное: во-первых, она обеспечивала сохранность памятника культуры, его защиту от разграбления и уничтожения; во-вторых, достигалась просветительная цель — многочисленные посетители получали знания и представление о жизни и творчестве выдающихся деятелей прошлого, люди из народа имели возможность повысить свой культурный уровень; в-третьих, музеи становились центрами изучения истории русской литературы и культуры, их экспозиции и архивы привлекали ученых, исследователей.

Все это обусловило в русской литературе 1920-х гг. новый виток «усадебной» темы — изображение усадеб-музеев и осмысление их роли в культурной истории страны. Надо сказать, что анализ литературной продукции эпохи в указанном аспекте — явление беспрецедентное. Пока даже не выявлен достаточно представительный ряд авторов и произведений, затрагивающих эту тему. Таким образом, наша подборка является далеко не исчерпывающей и отчасти случайной. Тем не менее рискнем провести на ее основе небольшое исследование, выводы из которого пока будут носить предварительный характер.

Итак, в поле нашего зрения четыре произведения: повести Николая Огнёва [М.Г. Розанова] «Дневник Кости Рябцева» (1926–1927)

¹⁷ Нечаева В.С. Из литературы о Достоевском. (Поездка в Даровое) // Новый мир. 1926. № 3. С. 129.

и М.М. Пришвина «Мирская чаша» (1922), рассказы М.А. Булгакова «Ханский огонь» (1923) и И.А. Бунина «Несрочная весна» (1923). Их авторы — интеллигенты, сформированные культурной атмосферой Серебряного века с его утопизмом и пессимизмом 1910-х гг.¹⁸ В 1920-е гг. все они, за исключением эмигранта Бунина, стремились влиться в новую советскую действительность, при этом по возможности не поступаясь своими культурными приоритетами и нравственно-этическими императивами.

Повесть Николая Огнёва рисует будни 15-летнего ученика школы второй ступени Кости Рябцева, типичного советского подростка 1920-х гг. Посещение «показательного музея» в старинном имении князей Урусовых для знакомства с тем, как «жили раньше бары, помещики и буржуи»¹⁹, лишь небольшой эпизод произведения. Причем дается он с точки зрения Кости, воспринимающего прежнюю жизнь как окончательно побежденное эксплуататорское прошлое. Однако интерес к нему у школьников есть — они с удовольствием идут на экскурсию, преодолевая сопротивление учительницы. Характерно, что значительная часть имения отдана под совхоз и только главный дом с флигелями — под музей. Их интерьер и убранство читатель видит сквозь призму неграмотной речи сторожа, выдающего себя за экскурсовода и заведующего музеем: «Здесь <...> помещик, его превосходительство господин Урусов, обедали, а здесь его превосходительство чай пили. А здесь его превосходительство отдыхали. <...> Вот <...> здесь расписаны стены под фон. А ангелы, которые летают, это есть амуры. А это стол из ферфойского стекла. <...> На потолке <...> есть богиня Венира, а вокруг нее на колеснице ездит пастух Булкан, а почему пастух, это что в руке у него кнут. А живопись эта — знаменитого африканского художника»²⁰, фамилию которого горе-экскурсовод забыл. Тем не менее учительница принимает рассказ сторожа за чистую монету и даже вступает с ним в идеологический спор: «Какое такое “превосходительство”? <...> Тут перед вами советские дети.

¹⁸ Подробнее см.: *Богданова О.А.* Дворянская усадьба Серебряного века в пространстве ретроспективной утопии.

¹⁹ *Огнёв, Николай.* Дневник Кости Рябцева. М.: Астрель; АСТ; Транзиткнига, 2006. С. 203.

²⁰ Там же. С. 204–205.

<...> И они не знают разных этих наименований. Вы попроще, гражданин заведующий»²¹.

Нравы в первых музеях-усадебках были простыми, можно сказать патриархальными. В сторожах — старик, служивший еще помещику Урусову, т. е. усадебный домочадец. Неудивительно, что в залах дворца он чувствует себя как дома: ест, пьет, отдыхает, даже использует самогонный аппарат в комнатке под лестницей. Группу приехавших детей из-за продолжительного дождя он оставляет ночевать в помещении музея, постелив им сена, взятого с усадебно-совхозного скотного двора, и напоив их молоком совхозных коров. К тому же он хранитель местных преданий — животрепещущей усадебной тайны: в «громадном зале, с хорами» «его превосходительство господин Урусов зарезались...» из-за встречи с привидением — некоей «белой мадамой»²². Недалекая советская учительница требует разоблачить «предрассудок» и «разъяснить детям всю нелепость подобных привидений»²³. А приехавший наутро настоящий заведующий — «дядя в синих очках»²⁴ — намеревается уволить этого осколка прежней жизни: оказывается, он выдает себя за хозяина музея далеко не впервые.

В повести Огнёва не наблюдается никакого эстетического или мировоззренческого воздействия изящных интерьеров дворца и экспонатов музея на школьников. Страх сторожа перед привидением, за которым, возможно, стоит трагическая история возвышенной любви, для них только повод к розыгрышу и опасным шуткам. Усадебная легенда оборачивается грубым фарсом, использующим притупленное восприятие и воспаленное воображение полупьяного матерящегося старожила. Сниженный образ слуги-домочадца способствует развенчанию самой «усадебной культуры», лишая ее ореола «благообразия» и, в духе новой идеологии, сводя идеальное к сугубо материальному. Таким образом, «музей усадебного быта» в повести Огнёва демонстрирует преимущество нового советского строя над старым дворянско-помещичьим.

Совсем иная авторская позиция — в «Мирской чаше» Пришвина. В отличие от «Дневника Кости Рябцева», именно «ампирный

²¹ Там же. С. 204.

²² Там же. С. 206.

²³ Там же. С. 207.

²⁴ Там же. С. 214.

дворец» становится главным героем произведения — практически все действие этой повести происходит на территории бывшего имения Барышниковых в селе Алексине. Как и до революции, помещичья усадьба остается и административным, и социально-экономическим, и духовно-культурным центром жизни окрестных крестьян. Теперь во дворце разместились детская колония, школа, разные советские конторы и учреждения, и только пять комнат во втором этаже не тронуты — в них организован «музей усадебного быта». В разоренном парке от прежних времен остались два павилина, которых охраняет столетняя Павлиниха, верная бывшим господам, радеющая об остатках их имущества («всю ночь караулит ручки дверей, запечатанные печатью»²⁵) и категорически не приемлющая новых порядков. Именно в ее дискурсе звучит близкая автору мысль о бесовском характере новой власти и пришедшей на землю «черной силе»²⁶. Тем не менее, несмотря на варварское отношение к «райской птице» (заливают помоями, выщипывают перья), местные любят на павлинов в алексинском парке: «Хвост-то, хвост, красота!»²⁷. А так называемая «клюквенная баба» — простая деревенская женщина, добывающая средства на жизнь сбором ягод в лесу, — побывав в музейных комнатах, сохранивших былую обстановку и атмосферу усадьбы, заявляет: «В раю была»²⁸, — и приводит свою маленькую дочь учиться французскому языку, не пожалев ради этого овощей, сала и яиц для учителя. Бабы и мужики тащат к себе в «гнезда» предметы культуры из разоряемой усадьбы, демонстрируя бессознательную потребность в красоте и тем самым — глубоко запрятанный в душе «образ Божий». Особенно интересен в этом плане зажиточный огородник из мещан Иван Крыскин, перебравшийся в деревню из-за голода. Он стремится к музыке и литературе, дал образование дочери — городской учительнице, сам же настоящий народный философ — правда, прагматик и антихристианин. В мировоззренческом плане Крыскин становится оппонентом христианского персоналиста Алпатова, сравнивающего его с «неблагоразумным» голгофским разбойником.

²⁵ *Пришвин М.М.* Мирская чаша. 19-й год XX века // *Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Терра — Книжный клуб, 2006. С. 592.

²⁶ Там же. С. 593.

²⁷ Там же. С. 587.

²⁸ Там же. С. 598–599.

Музей — дело жизни автобиографического героя Алпатова, он создается путем бескорыстного подвига, в голоде и холоде, как необходимый для преодоления окружающего народного «обезьяньего» рабства очаг культуры, образец прекрасного, оплот вышних — христианских — ценностей бытия, надежда на пробуждение личностного самосознания в народной толще («воскресение <...> из числа»²⁹) в противовес сугубо материальным нуждам, в которых погрязли деревенские жители. Он залог сохранения лучших национальных сил в трудную годину: недаром к музею прибываются «бывшие» люди, не растерявшие честности и верности принципам в переживаемое беспощадное время. Органически неспособный «подворовывать» «генерал с известной фамилией»³⁰; бодрая, деятельная, ко всем доброжелательная бывшая помещица в городе; Пелагея Фоминична, тридцать пять лет с любовью прослужившая своим господам, и др. — выгодно выделяются на фоне общей озлобленности, бесчестности, жестокости и бессердечия. Но пока музей лишь «цивилизованный остров»³¹ в окружении крестьянской «стаи», ложно называемой общиной³², а его заведующий Алпатов — Робинзон Крузо. В конце повести в Алексино приезжает еще один «человек иной жизни», Савин, — чтобы «спасти несколько книг и картин» из закрываемого советской властью музея. Оба они люди, «влюбленны[е] в ту сторону прошлого, где открыты ворота для будущего»³³. Знаменательные слова! Ведь сказаны они именно об «усадебной культуре».

Эпилог повести, казалось бы, безнадежен: «музей усадебного быта» упразднен, в четырех его бывших комнатах размещаются Исполком, Культком, Райком, Чрезвычайком и только в одной, последней, — склад уцелевших экспонатов, которые Савин в конце концов увозит прочь, навсегда покидая «ампирный дворец и парк с павильонами»³⁴. Пирующие в хорошо натопленных залах бывшего музея советские служащие без всякого сожаления оставляют ночью в лютый мороз в холодном сарае не уплатившего непосиль-

²⁹ Там же. С. 604.

³⁰ Там же. С. 597.

³¹ Там же. С. 609.

³² См.: Там же. С. 607.

³³ Там же. С. 658.

³⁴ Там же. С. 667.

ную «контрибуцию» Крыскина — на верную смерть. И все же артефакты спасены, Алпатов выздоравливает, Павлиниха с «райскими птицами» жива, строения и парк прекрасной усадьбы продолжают выпрямлять души «русских лесных обезьян»³⁵.

Обратимся к рассказу Бунина. Отношение к русской «усадебной культуре» здесь еще более восхищенное и почтительное, чем в повести Пришвина, однако авторский пафос гораздо пессимистичнее. Приезжающий в бывшее княжеское поместье автобиографический герой-рассказчик встречает, благодаря устроенному там новой властью музеем, неразграбленные, нетронутые чужой рукой покои, библиотеку, кабинет, картинную галерею. Сохранились редкие книги и гравюры, часы с колоколами, орган, телескоп, многочисленные статуи и портреты — все изящное и драгоценное убранство «несказанно прекрасного» дворца. В парке — каменный мост, ворота со львами, старинные аллеи, шедевр архитектуры — «круглая, палевого цвета» церковь с «золотой маковкой» посреди «желтоватых мраморных колонн»³⁶, прекрасные пруды, на озере — «остров с павильоном»³⁷. «Красавцы и красавицы» с фамильных портретов, чьи останки покоятся в мозаичном склепе под пустой светлой церковью, отдали годы своей жизни «во славу и честь Державы Российская»³⁸, которой, по мысли рассказчика, больше нет и никогда не будет. Не случайно по музею герой гуляет один и на протяжении всего действия в поле зрения не возникает ни одного посетителя. Единственным встреченным в усадьбе человеком оказывается однорукий сторож-китаец, едва ли знающий русскую речь и совершенно равнодушный к охраняемым им сокровищам русской истории и культуры. В отличие от других рассматриваемых в этой главе произведений, здесь нет — даже гипотетически — ни прежних владельцев (все они умерли), ни преданных слуг-домочадцев. Когда «Несрочная весна» писалась, музей уже был закрыт и усадьба разорена толпами безнадзорных детей.

Рассказ построен по принципу антитезы: прекрасное величавое дореволюционное прошлое и мелкое, пошлое, грязное настоящее

³⁵ Там же. С. 607.

³⁶ Бунин И.А. Несрочная весна // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2006. С. 214.

³⁷ Там же. С. 212.

³⁸ Там же. С. 213.

советской эпохи. Да, «люди новой жизни правы», размышляет герой под впечатлением от пережитого в усадьбе, «к прошлому возврата нет»³⁹. Но для него, человека духовной культуры, внешне мертвый усадебный мир становится более живым, чем смрадная, грубая суета «низкой черни»⁴⁰, по-хозяйски заполонившей все вокруг. Подлинная жизнь там, в славном пустынном парке на берегу Лопасни, а тесная загаженная советская Москва есть могила. Пусть «держава Российская» погибла эмпирически, но в «солнечном царстве летних дней, бора и сказочно-спящего дворца, затерявшегося в бору, <...> ворот со львами и бурьяном наверху, мрачных еловых ущелий, обмелевших прудов <...>, навсегда опустевшей церкви и пустых, блистательных зал <...>»⁴¹, она жива идеально, духовно-символически, переходя в немеркнущую вечность, или «несрочную весну»⁴². Нет и не может быть никакой связи, ни малейшей преемственности между нею и отвратительным настоящим. «Усадебная культура» как средоточие всего лучшего в России — это абсолютное прошлое, потерянный, недостижимый идеал. Таков итог бунинского рассказа.

Действие булгаковского «Ханского огня» также происходит в богатом имении с великолепными интерьерами, заполненными бесценными произведениями искусства; главный дом со всем убранством сохранен благодаря организации в нем музея «Ханская ставка». Однако другие части Орешнева носят следы социального катаклизма: вокруг дворца бурьян и «пожарища конюшен»⁴³. В отличие от бунинской «Несрочной весны», музей в этой усадьбе многолюден: здесь принимают посетителей и проводят квалифицированные экскурсии по средам, пятницам и воскресеньям с 18.00 до 20.00. Кроме того, одно из главных действующих лиц в «Ханском огне» — преданный слуга-домочадец, для которого княжеская семья и быт — как свои собственные. Это Иона Васильевич — постаревший камердинер последнего из князей Тугай-Бег-Ордынских — Антона Иоанновича. Во время экскурсии он испытывает

³⁹ Там же. С. 215.

⁴⁰ Там же. С. 209.

⁴¹ Там же. С. 217.

⁴² Рассказ назван словами из стихотворения Е.А. Баратынского «Запустение» (1834).

⁴³ Булгаков М.А. Ханский огонь // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. С. 481.

душевную боль из-за вторжения чужих людей в «живой», как будто жилой дом Тугай-Бегов. Подобно сторожу в «Дневнике Кости Рябцева», Иона подвергается гонениям со стороны новой власти: так, «голый» экскурсант, воинствующий коммунист Антон Семенов, резко критикует его за обращения к «царствию небесному» и «симпатии <...> к князьям»⁴⁴. Однако другие участники группы, в которой много молодежи, восхищены прочувствованным рассказом Ионы: «Классный старик...»⁴⁵. Орешневский сторож — фигура отнюдь не комическая, а серьезная, даже трагическая, как будет понятно дальше. Проходя по залам, советские экскурсанты знакомятся с высокой и сложной культурой дореволюционного прошлого, соприкасаются со славной историей родины — и это, несмотря на идейно-разоблачительные речи «голового», не проходит даром для их самосознания.

Ну а затем происходит резкий поворот сюжета — и в национализированных интерьерах советского музея встречаются последний князь Тугай-Бег, вернувшийся в свое бывшее имение под видом экскурсанта, и его любящий слуга Иона Васильевич, теперь музейный сторож. Первый момент встречи демонстрирует семейную общность: умершая в Париже молодая княгиня завещала мужу по приезде домой поцеловать доброго старика, что тот и исполняет. Но затем нарастает отчуждение, маркируемое неприятными деталями в облике князя: «нечистым голосом»⁴⁶, внешним сходством с жестоким предком-татарином, притеснителем русского народа⁴⁷, «беловатой пенкой <...> в углах рта»⁴⁸ от нахлынувшей ярости, косящими глазами⁴⁹, «жалобным звяканьем лампы» на столе, «когда тяжелое тело вдавилось в сафьян»⁵⁰ кресла, и т. п. Наконец, Иона начинает испытывать страх перед вернувшимся хозяином: при известии о готовящемся открытии библиотеки для крестьян в своем бывшем дворце Тугай-Бег раздражается речью, пропитанной таким зловещим сарказмом, что «[м]ороз прошел у Ионы по спине при

⁴⁴ Там же. С. 484.

⁴⁵ Там же. С. 487.

⁴⁶ Там же. С. 492.

⁴⁷ См.: Там же.

⁴⁸ Там же. С. 493.

⁴⁹ См.: Там же. С. 496.

⁵⁰ Там же. С. 489.

взгляде на лицо князя»⁵¹; когда Антон Иоаннович отдается мрачным мечтам о мести и указывает рукой, на каких деревьях в парке им будут повешены и «голый» экскурсант Антон Семенов, и приезжающий работать в его кабинете московский ученый Александр Эртус, Иона, судорожно вздыхая, «<...> тоскливо и покорно гляд[ит] вслед руке»⁵². Наконец, князь просит Иону оставить его одного до полуночи в кабинете: «Я тебе ручаюсь, устрою так, что тебе ни за что не придется отвечать. Веришь моему слову?»⁵³. Преданный слуга уходит из дворца в свою караулку, чтобы вскоре быть разбуженным заревом пожара, нарочно устроенного бывшим владельцем усадьбы. Теперь Ионе непоздоровится, потому что именно он, как сторож, несет ответственность за сохранность вверенного ему имущества.

Очевидно, что судьба старого камердинера несколько не волнует эмигранта-князя, и обещание, данное слуге, он также не считает нужным выполнять. Вспомним, что все без исключения экскурсанты, с группой которых он проник во дворец, для него «сволочь»⁵⁴. Намерение Эртуса устроить из книжного собрания Тугай-Бега народную библиотеку и открыть в помещениях дворца школу воспринимается князем с ненавистью: имение — его личная собственность, а не какое-то там «народное достояние»⁵⁵. Все эти разбросанные по тексту детали закономерно подводят к финалу рассказа — князь собственными руками уничтожает прекрасную усадьбу, аккумулировавшую в себе огромные культурные сокровища и славную историческую память о знатном пятисотлетнем роде, героически послужившем России: «Не вернется ничего. Все кончено. Лгать не к чему. Ну так унесем же с собой все это <...>»⁵⁶. Таким образом, Булгаков, в отличие от Пришвина и Бунина, вводит в изображение «усадебной культуры» заметный элемент критики, показывая ее социальный изъян — неучет интересов и достоинства простых, незнатных, демократических участников межсословного усадебного симбиоза. Симптоматично, что в этом произведении

⁵¹ Там же. С. 492.

⁵² Там же.

⁵³ Там же. С. 493.

⁵⁴ Там же. С. 490.

⁵⁵ Там же. С. 491.

⁵⁶ Там же. С. 496.

музей-усадьба упразднен не советской властью (как в «Мирской чаше» Пришвина), но самим бывшим владельцем, который в данном случае поступает не лучше презируемых им невежественных простолюдинов или идейных врагов.

Подведем некоторые итоги предпринятого исследования образа усадьбы-музея в русской литературе 1920-х гг. Со всей определенностью можно утверждать, что это модификация «усадебного топоса» как одного из элементов «национальной аксиоматики»⁵⁷. Выделим общие черты усадеб-музеев во всех четырех рассмотренных нами произведениях.

Во-первых, везде музеи расположены в богатых знаменитых усадьбах с дворцовым комплексом и ценнейшими коллекциями искусства: Алексине, Семеновском-Отраде, Архангельском. Скромные литературные музеи-усадьбы в поле зрения писателей 1920-х гг. не попали. Тем не менее в указанном десятилетии им посвящена краеведческая, публицистическая и научная литература, рассмотрение которой также представляет несомненный интерес. Однако это тема отдельного, самостоятельного исследования, и в настоящей главе уделить ей серьезное внимание невозможно.

Во-вторых, во всех произведениях, кроме бунинской «Несрочной весны», присутствует преданный слуга-домочадец из простого народа, хранитель «усадебной культуры» и усадебных преданий, восходящий к чеховскому Фирсу из «Вишневого сада» (1903). Если в «Дневнике Кости Рябцева» старый слуга представлен в комически-сниженном виде, то в «Мирской чаше» и «Ханском огне» он исполнен драматизма и даже трагизма. Все эти люди — истинные представители «усадебной культуры», подчас более слитные с ней, чем сами владельцы-помещики. Таков, например, Иона Васильевич из «Ханского огня». Авторы дают понять, что «усадебная культура» — явление отнюдь не сословное, не привилегированное, а напротив — общенародное. Это подлинно «народное достояние» и в положительном, и в отрицательном смысле.

В-третьих, во всех произведениях, кроме «Дневника Кости Рябцева», музей в усадьбе или погибает, или обречен на гибель. Да и в повести Николая Огнёва он не выполняет своих нравственно-эстетических и просветительных функций, скорее служа отрицательным примером для посетителей. Этот музей всецело обращен

⁵⁷ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 248.

к «проклятому» прошлому, а значит, по сути мертв. Возможно, в указании на «шаткость» положения усадеб-музеев в РСФСР содержится авторский призыв к бережному отношению к «усадебной культуре» как общенациональному достоянию. Неслучайно именно в 1920-е гг. возникло первое Общество изучения русской усадьбы, деятельность которого имела в стране заметный резонанс.

Теперь — о специфических особенностях каждой из рассмотренных вариаций топики усадьбы-музея в русской литературе 1920-х гг. В повести Огнёва «Дневник Кости Рябцева» усадьба показана как часть преодоленного эксплуататорского и антинаучного прошлого, ее наследие не нужно в новой советской жизни, во всем превосходящей прежнюю.

Напротив, в пришвинской «Мирской чаше» усадьба несет непреходящие ценности, которые вполне могут войти в новую жизнь в измененном виде. Новая модификация «усадебного топоса» — «музей усадебного быта» — перспективна; она благотворно воздействует на русскую жизнь, просвещая и облагораживая народную толщу.

А в бунинской «Несрочной весне» категорически утверждается, что единственно подлинные на свете, в прямом смысле слова вечные ценности бытия, накопленные в усадьбе, абсолютно несовместимы с новой советской жизнью, которая не выдерживает с ними никакого сравнения, на деле являясь марой, призраком, тенью. По Бунину, «усадебная культура» — это Атлантида, которая безвозвратно ушла из национальной истории, ей нет места в эмпирической жизни.

Социальная критика «усадебной культуры» сближает «Ханский огонь» Булгакова с огнёвским «Дневником Кости Рябцева». Имеется в виду пренебрежение Тугай-Бега безопасностью и дальнейшей судьбой Ионы, сословный эгоизм князя и его нерадение о народе. В то же время Булгаков, в отличие от Огнёва, признает непреходящую ценность накопленных в лоне «усадебной культуры» сокровищ искусства и науки, моделей поведения, форм бытия и быта.

Таким образом, только пришвинская вариация усадьбы-музея как одной из модификаций «усадебного топоса» может быть признана культурно перспективной на протяжении семидесятилетнего советского периода истории России, в который страна вступала в 1920-е гг.



ГЛАВА 8

Интермедиаальные аспекты «усадебного топоса»: архитектура в зеркале русской литературы 1920-х гг.

Новый виток «усадебной» темы в русской литературе 1920-х гг. — изображение усадеб-музеев и осмысление их роли в культурной истории страны — обусловил в посвященных ей произведениях развитие поэтики, восходящей к интермедиаальным тенденциям Серебряного века, в частности к методу формирования словесного художественного образа средствами разных искусств: архитектуры, живописи, музыки. Сам же авангард — главная эстетическая парадигма раннесоветской эпохи — предстает как «феномен культуры, говорящей одновременно на разных языках: естественный язык, язык литературы и “язык” зрительно воспринимаемой формы», которые «становятся единым целым в речи эпохи»¹.

Необходимо отметить, что в настоящей главе не ставится цель сравнить архитектурные особенности реальных усадеб-прототипов с их изображением в литературных текстах, отсутствует намерение оценить фактическую достоверность описаний или показать степень разрушения русской «усадебной культуры» в послереволюционные годы. Мы исходим именно из *художественного образа* усадьбы в конкретном произведении, который может быть существенно удален от своего прототипа. Поэтому здесь практически нет обращений к архитектурному или искусствоведческому анализу Архангельского, Остафьева, Алексина, Отрады-Семеновского и т. д. как исторически сложившихся раз-

¹ Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. С. 9.

ностильных комплексов, по которым имеется обширная специальная литература, но говорится о тех более или менее ясно различных архитектурно-стилевых и декоративных деталях, которые присутствуют в литературных произведениях. Их воспроизведение вербальными средствами, а также особенности восприятия авторами и персонажами во многом определяют как «условность», так и «системность» созданного художественного мира: во-первых, здесь господствуют «вымысел» или «домысел», хотя «строительным материалом» служит первичная реальность²; во-вторых, композиция сюжета и смена точек зрения персонажей выстраиваются в контексте таких архитектурных, декоративных и живописных деталей, которые передают общий культурный стиль той или иной эпохи русской истории с присущим ему мировоззрением. Так, например, елизаветинское барокко стремилось прославить молодую Российскую империю в формах, указывающих на могучую витальность ее разнообразной природы и величие государственных деятелей с их грандиозными свершениями. Рациональная иерархичность александровского классицизма и ампира была призвана передать чаемую гармонию устройства человеческой жизни как в масштабе семьи, так и страны. Черты стиля модерн в интерьере транслируют представление об опасном расширении диапазона человеческой чувствительности и о власти во внутреннем мире личности темного бессознательного начала, ведущего к саморазрушению. Игра возникающими смыслами при сопоставлении разностильных деталей служит передаче авторского идейно-эстетического задания.

В поле нашего зрения — те же произведения, что и в предыдущей главе: повести Николая Огнёва [М.Г. Розанова] «Дневник Кости Рябцева» (1926–1927) и М.М. Пришвина «Мирская чаша» (1922), рассказы И.А. Бунина «Несрочная весна» (1923) и М.А. Булгакова «Ханский огонь» (1923); однако на том же материале мы будем говорить о другой проблематике. Наблюдение Л.М. Яновской о характере изображения Архангельского в по-

² См.: Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 2-е. М.: Высшая школа, 2000. С. 157–159; Чернец Л.В., Хализев В.Е. Эссей А.Я. и др. Введение в литературоведение: Учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2004. С. 178–179; Чернец Л.В., Семенов В.Б., Скиба В.А. Школьный словарь литературоведческих терминов: мир художественного произведения. Стилистика. Стиховедение. Литературный процесс. 4-е изд., доп. М.: Просвещение, 2013. С. 113–114.

следнем рассказе можно распространить на все перечисленные произведения: «Булгаков не случайно дал другое название описанному им дворцу. Образные впечатления Архангельского сдвинуты и свободно перекомпонованы им <...>. Посетители в рассказе по белой лестнице с малиновым ковром поднимаются в парадные комнаты второго этажа, где-то внизу оставляя библиотеку, тогда как во дворце Архангельского парадные залы находятся на первом этаже, а библиотека <...> размещалась в более скромных комнатах второго. <...> Перекомпонованные, но живые, второю жизнью живущие приметы Архангельского волнуют <...>»³.

Каждая из изображенных усадеб или деталей интерьера наделена авторами теми или иными чертами, которые можно отнести к архитектурным стилям барокко, классицизма, ампира, модерна. Однако точка зрения рассказчика или персонажа, сквозь призму которой мы различаем эти стили, придает им активный культурно-ценностный характер, так или иначе воспринимаемый человеком другой эпохи. Рассказчики в рассматриваемых произведениях очень разные: иногда они приближены к авторам (как в «Мирской чаше» и «Несрочной весне»); бывает, что точка зрения отдана персонажам: то советскому подростку и старорежимному полуграмотному сторожу (как в «Дневнике Кости Рябцева»), то наивному честному старику — бывшему княжескому камердинеру — или отчаявшемуся бывшему владельцу (как в «Ханском огне»).

В повести Огнёва посещение «показательного музея» в имении князей Урусовых для знакомства с тем, как «жили раньше бары, помещики и буржуи»⁴, дается с точки зрения типичного советского школьника, воспринимающего прежнюю жизнь как окончательно побежденное эксплуататорское прошлое. Интерьер и убранство читатель видит сквозь призму неграмотной речи сторожа, выдающего себя за экскурсовода: «Здесь <...> помещик, его превосходительство господин Урусов, обедали, а здесь его превосходительство чай пили. А здесь его превосходительство отдыхали. <...>»⁵. Затем, продолжает Костя, «приходим в громадный зал, с хорами;

³ Яновская Л.М. О рассказе Михаила Булгакова «Ханский огонь» // Наш современник. 1974. № 2. С. 125.

⁴ Огнёв Николай. Дневник Кости Рябцева. С. 209.

⁵ Там же. С. 204.

посредине висит большущая люстра в чехле; а окна — чуть не с целую футбольную площадку»⁶. Как видим, обоих созерцателей усадебных интерьеров роднит утилитарный, а не эстетический характер восприятия. В описании подростка угадываются архитектурные детали классицизма; этот стиль ассоциируется с блестящим периодом имперского загородного строительства — концом XVIII в.

Сторож — старик, служивший еще князю Урусову, т. е. усадебный домочадец. Неудивительно, что в залах дворца он чувствует себя как дома: ест, пьет, отдыхает, даже использует самогонный аппарат в комнатке под лестницей. К тому же он хранитель местных преданий: в «громадном зале» «его превосходительство господин Урусов зарезались...» из-за встречи с привидением — некоей «белой мадамой»⁷. Однако страх сторожа перед привидением, за которым, возможно, стоит трагическая история возвышенной любви, для школьников лишь повод к опасным шуткам. Усадебная легенда оборачивается грубым фарсом, использующим притупленное восприятие полупьяного старожилы. Сниженный образ слуги-домочадца способствует развенчанию самой «усадебной культуры», лишая ее ореола величия, гармонии, изящества.

Совсем иная авторская позиция — в «Мирской чаше» Пришвина. В «ампирном дворце» бывшего имения разместились детская колония, школа, разные советские конторы и учреждения, и только пять комнат во втором этаже не тронуты — в них организован «музей усадебного быта». В разоренном парке от прежних времен остались два павлина, которых охраняет столетняя Павлиниха, категорически не приемлющая новых порядков.

Музей — дело жизни автобиографического героя Алпатова, он создается как необходимый для преодоления народного «обезьяньего» рабства очаг культуры, образец прекрасного, оплот выших — христианских — ценностей бытия, надежда на пробуждение личностного самосознания в народной толще («воскресение <...> из числа»⁸) в противовес сугубо материальным нуждам, в которых погрязли деревенские жители. Интересно, что построен-

⁶ Там же. С. 206.

⁷ Там же.

⁸ Пришвин М.М. Мирская чаша. 19-й год XX века. С. 604.

ный в стиле позднего классицизма дворец Алпатов обустраивает на свой манер, на собственный вкус, в соответствии со своими просветительными целями. В «большой зале» в стиле александровского ампира «были развешаны портреты с Петровской эпохи до нашего времени», к каждому «был подобран текст из поэтов усадебного быта»⁹. В одностильной «колонной гостиной» разместился «драгоценный бювар с колонками слоновой кости, всякие старинные шифоньерки, шкафчик с французскими писателями XVIII века»¹⁰, на стенах — миниатюры, акварели, пастели, офорты. Следующая комната, «по недостатку мебели ампирной», была посвящена 1860-м гг. — «эпохе великих реформ»¹¹. «Сюда в память Тургенева были собраны портреты интересных женщин <...>»¹². «В охотничьем кабинете было старинное оружие, чучела местных зверей: лося, медведя, рыси, диких коз <...>, вся эта комната была зеленая: портьеры, ковры, обои <...>»¹³. Именно здесь устроился жить сам музейный заведующий, «рассчитывая, что хороший камин спасет его от холода»¹⁴. А в пятой, последней комнате, в соответствии с архаическими веяниями эпохи модерна, «на гигантском пне» был поставлен «слепок пантикапейской вазы с изображением скифа» как символ крестьянской России — «безликой таинственной Скифии со спящей красавицей», ожидающей, в лице Алпатова и других работников культуры, «своего Ивана-царевича»¹⁵. Простонародное же восприятие музея однозначно: «<...> тут, на блестящем паркетном полу среди зеркал, колонн и картин, женщина моховых болот уверенно скажет: Рай!»¹⁶.

В рассказе Бунина отношение к русской помещичьей усадьбе еще более восхищенное и почтительное, однако авторский тон пессимистичен. Приезжающий в бывшее княжеское поместье автобиографический герой-рассказчик встречает, благода-

⁹ Там же. С. 596.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 597.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 598.

¹⁶ Там же.

ря устроенному там новой властью музею, неразграбленные, нетронутые чужой рукой покои, библиотеку, кабинет, картинную галерею. Необходимо заметить, что главный дом усадьбы В.Г. Орлова Отрада-Семеновское, послуживший прототипом для писателя, был построен в конце 1770-х гг. в стиле, промежуточном между барокко и классицизмом, что было характерно для той эпохи. Однако в бунинских описаниях чувствуются скорее барочные пропорции и формы: в верхних покоях дворца «[п]отолки блистали золоченой вязью, гербами, латинскими изречениями. <...> В лаковых полах отсвечивала драгоценная мебель. В одном покое высилась кровать <...> под балдахином из красного атласа <...>»¹⁷; в нижних залах располагалось книгохранилище со сводчатыми потолками и окнами «с железными толстыми решетками»¹⁸, огромный телескоп и гигантский планетарий. Сохранились редкие книги и гравюры, часы с колоколами, средневековый орган, многочисленные статуи и портреты — все изящное и драгоценное убранство «несказанно прекрасного» дворца. Также, по-видимому, в рассказе не случайно упомянуты неоднократные посещения усадьбы императрицей Екатериной II, обычно проживавшей в унаследованных ею пышных барочных резиденциях: Зимнем дворце, Царском Селе, Петергофе и др., — несмотря на личные симпатии к классицизму, ее царствование ассоциировалось скорее с блестящей грандиозностью стиля барокко. Существовало и так называемое «екатерининское барокко», или барочетто, черты которого ясно различимы именно в усадьбе Отрада-Семеновское¹⁹.

В английском усадебном парке герой-рассказчик видит каменный мост, ворота со львами, старинные аллеи, шедевр архитектуры — «круглую, палевого цвета» церковь с «золотой маковкой» над «желтоватыми мраморными колоннами»²⁰, прекрасные пруды, на озере — «остров с павильоном»²¹. «Красавцы и красавицы» с фамильных портретов, чьи останки покоятся в мозаичном склепе

¹⁷ Бунин И.А. Несрочная весна. С. 213.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Подробнее см.: Екатерининское барокко. <http://spbiir.ru/nauka/mir-iskusstva/arhitekturnye-stili/barokko/ekaterininskoe-barokko/> (Последнее обращение: 10.08.2019)

²⁰ Бунин И.А. Несрочная весна. С. 214.

²¹ Там же. С. 212.

под пустой светлой церковью, отдали годы своей жизни «во славу и честь Державы Российская»²², которой, по мысли рассказчика, больше нет и никогда не будет. Прототипом для Бунина стала, по всей видимости, церковь Успения Пресвятой Богородицы с подземным склепом, где покоились в медных гробах пятеро братьев Орловых, в том числе знаменитые екатерининские сподвижники Григорий и Алексей. Она построена в 1835 г. в стиле ампира архитектором Доменико Жилярди. Однако в рассказе «буйное и дремотное волнение сосен»²³ в узких окнах усыпальницы создает очевидный барочный декор: «<...> ветер ворочает косматые главы сосен, величаво и дико раскинутые из обрыва в уровень с окнами, и слышно пение, гул ветра»²⁴. Таким образом, церковь и дворец в произведении становятся одностильным ансамблем, олицетворяющим «усадебную культуру» на пике ее развития — в екатерининскую эпоху. Средоточие всего лучшего в России, она представляется рассказчику абсолютным прошлым, потерянным, недостижимым идеалом. Его взгляд вносит в увиденные артефакты именно такой смысл.

Действие булгаковского «Ханского огня» также происходит в великолепном имении, сохранившем как барочные (парадная лестница), так и классицистические (балльный зал) и ампирные (парадный кабинет) интерьеры, заполненные бесценными произведениями искусства, а также помещения начала XX в. в стиле модерн («розовая» спальня княжеской четы с «зеркало[м] в раме серебряных листьев, альбом[ом] на столике в костяном переплете», «гранены[ми] флакон[ами], карточк[ами] в светлых рамах, брошен[ой] подушк[ой]<...>»²⁵; рабочий кабинет Антона Иоанновича). Главный дом со всем убранством уцелел благодаря организации в нем музея «Ханская ставка»: экскурсанты могут увидеть интерьеры разных эпох — балльный зал, гостиные, картинную галерею, кабинеты, спальню, курительные, боскетные, игральные, бильярдные комнаты.

В центре рассказа два героя: сам вернувшийся инкогнито из-за границы последний князь Тугай-Бег-Ордынский, бывший вла-

²² Там же. С. 213.

²³ Там же. С. 215.

²⁴ Там же. С. 214.

²⁵ Булгаков М.А. Ханский огонь. С. 488.

делец национализированного имения, и музейный сторож Иона Васильевич, его бывший слуга-домочадец, для которого княжеская семья и быт — как свои собственные. Во время экскурсии он испытывает душевную боль из-за вторжения чужих людей в «живой», как будто жилой дом Тугай-Бегов.

Композиционно рассказ делится на три части: экскурсия; разговор Тугай-Бега с Ионой; Тугай-Бег один в своем рабочем кабинете. Экскурсия проводит читателя по всему дворцу как наглядной истории русской культуры в многоголосом восприятии посетителей и самого Ионы. Разговор проходит в дверях изящного балльного зала в стиле классицизм и затем в ампирном парадном кабинете эпохи Александра I. Эти интерьеры созданы в десятилетия расцвета и наивысшего подъема «усадебной культуры»; Иона и князь встречаются в них как члены одной семьи. В конце рассказа действие перемещается в личный рабочий кабинет Тугай-Бега, в котором более функциональная обстановка начала XX в., свойственная эпохе модерна: керосиновая лампа с зеленым стеклом, глухие черные шторы, сидячая конторка, памятные фотографии на стенах. Теперь князь один, повествование заполняется его больным, озлобленным, субъективно-изолированным восприятием. Именно отсюда начинается процесс разрушения, а затем поджога дворца. Как известно, Серебряный век — время заката традиционной дворянской «усадебной культуры» в России.

Симптоматично, что в рассказе Булгакова музей-усадьба упразднен не советской властью (как в «Мирской чаше» Пришвина), но самим бывшим владельцем: «Не вернется ничего. Все кончено. Лгать не к чему. Ну так унесем же с собой все это <...>»²⁶. Князь собственными руками уничтожает прекрасную усадьбу, аккумулировавшую в себе огромные культурные сокровища и славную историческую память о знатном пятисотлетнем роде, героически послужившем России. Это своего рода нигилизм, самоубийство, обусловленное его сословным эгоизмом, недостатком социальной солидарности с демократическими слоями нации. Вспомним его ненависть к экскурсантам, отторжение мысли о библиотеке для крестьян в своем дворце, пренебрежение безопасностью Ионы. Ведь ему, как музейному сторожу, непоздоровится из-за устроенного князем поджога.

²⁶ Там же. С. 496.

Итак, именно точка зрения рассказчиков и других персонажей, вместившая в себя свойственный музейной экспозиции интермедиаальный охват, создает в рассмотренных произведениях модус восприятия каждого архитектурно-декоративного стиля как художественной детали, реализует те или иные коммуникативные стратегии, придает усадебным строениям и интерьерам определенные ценностные смыслы.

ЧАСТЬ III

*ПРОЕКЦИИ
«УСАДЕБНО-ДАЧНОГО ПОЛОСА»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XX — начала XXI в.*



ГЛАВА 1

«Усадебный миф» в интерпретациях русского постмодерна

Как известно, миф русской усадьбы отчетливо оформился в отечественной культуре всего столетие назад, накануне эмпирической гибели традиционного усадебного мира: «К началу 1910-х гг. усадебная тема и усадебный миф получают широкое распространение не только в критике и искусстве, но и в бытовом сознании. Об усадьбе вновь начинают писать все: поэты, прозаики, драматурги. Усадьба становится объектом лирических и сатирических, оригинальных и пародийных текстов. Обращение к усадебной теме превращается в модное поветрие <...>»¹.

В основе этого мифа — идеализированное представление об усадьбе пушкинской эпохи, обычно выстроенной в стиле классицизма или ампира: «Эстетическая приверженность <...> “онегино-ларинской” России — не крепостнической, а родной, домашней, опозитизированной творчеством, составила важнейшую мировоззренческую основу короткого предвоенного усадебного Ренессанса. Пленительные образы новых “старых” усадеб широко распространились тогда по всей средней России, зрительно выражая потребность эпохи в эмоциональном сопереживании русскому Золотому веку, его творцам и литературным героям»². Возведение в 1910-е гг. русской усадьбы «в ранг национального идеа-

¹ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. С. 300.

² Нащокина М.В. Усадьба пушкинского времени в русской культуре эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 6 (22). М.: Жираф, 2000. С. 83.

ла»³ породило новый всплеск «усадебных» произведений во всех областях искусства: архитектуре (строительство усадеб Новый Кучук-Кой в Крыму, Горки под Москвой, Шипово в Тульской губернии и мн. др.)⁴, живописи (картины С.Ю. Жуковского, С.А. Виноградова, К.А. Коровина, И.Э. Грабаря и др.), музыке (романсы «Сияла ночь...», «Дремлют плакучие ивы...», «Ночь светла...», «Мы вышли в сад...», «Калитка» и др.)⁵ и, конечно же, в литературе (художественная проза И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, А.Н. Толстого, Ф. Сологуба, З.Н. Гиппиус, Г.И. Чулкова, М.А. Кузмина и мн. др.; поэзия И.Ф. Анненского, А. Белого, А.А. Блока, Н.С. Гумилева, А. Ахматовой, И. Северянина и мн. др.).

В Серебряном веке «усадебный миф» оказался в ряду таких неомифологий, как завершение «петербургского периода» русской истории, хилиастические ожидания «рая на земле», софийность и пр. Тот факт, что мифологизирующее сознание этой эпохи, помимо актуализации архаических («вечных») мифов, в изобилии создавало так называемые неомифы, впервые отметила З.Г. Минц⁶. Неомифами становились как автобиографические конструкции — плоды индивидуального творчества участников литературной жизни первой четверти XX в. (А.М. Добролюбова, А.А. Блока, С.А. Есенина и др.)⁷ и биографии «вечных спутников»⁸ культурного читателя эпохи (Данте Алигьери, У. Шекспира, Дж.Г. Байрона, И.В. Гете, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и др.), так и мифологизированные тексты предшествующей литературы с их ключевыми образами и персонажами

³ Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. М.: Улей, 2007. С. 116.

⁴ Подробнее см.: Нащокина М.В. Русские усадьбы эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 316–345.

⁵ Подробнее см.: Уколова Елена, Уколов Валерий. Романс в музыкальном мире русской усадьбы // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 13–14 (29–30). М.: Улей, 2008. С. 725–739.

⁶ См.: Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство—СПБ, 2004. С. 59–96.

⁷ См.: Магомедова Д.М. Модели писательских биографий как литературные универсалии // Проблемы писательской биографии: К 150-летию А.П. Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 12.

⁸ «Вечные спутники» — название серии брошюр Д.С. Мережковского, выходивших в свет в 1888–1896 гг., с очерками о выдающихся писателях и поэтах прошлого, прошедших через читательское восприятие автора.

(«Божественная комедия», «Гамлет», «Дон Жуан», «Фауст», «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Преступление и наказание», «Война и мир» и др.). Хрестоматийный облик загородной помещицкой усадьбы и ее насельников, встававший со страниц А.С. Пушкина, И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого, сложился наконец в «систему устойчивых художественных <...> символов (включая типы героев) и лейтмотивов», окруженных узнаваемым «образно-семантическим ореолом»⁹. Так в литературе рубежа XIX–XX вв. поэтосфера русской усадьбы кристаллизовалась в «усадебный миф».

Схематично усадебный неомиф начала XX в. может быть описан следующим образом. Во-первых, как заметил В.Г. Щукин, «<...> в культурном сознании <...> хранится внушенное литературой и устной молвой представление о том, что были когда-то на русской земле красивые дома с колоннами, окруженные садами и парками, что хранились в этих домах великолепные сокровища искусства, что в темных аллеях гуляли влюбленные девушки в белых платьях, “с печальной думою в очах, с французской книжкою в руках”, и что жизнь в этих мирных уголках была полна гармонии и благоденствия»¹⁰. Как видим, эти образы в большой степени восходят к пушкинскому роману в стихах. Во-вторых, «усадебный миф», как один из способов репрезентации архетипических структур, воплощает собой модификацию «рая на земле», «разновидность мифологемы о Золотом веке»¹¹. Кроме того, благодаря своей особой эмоционально-суггестивной природе, этот миф действует на воображение, волю и поступки людей, демонстрируя и формируя житнетворческие стратегии патриархально-идиллической семейственности, самоотверженного служения родине, слитности с землей (природой) и народом, переживания русской национальной самобытности, а также поведенческие модели утонченной интеллектуально-эстетической созерцательности, личного благородства и бескорыстия, высокой верности долгу и поэтичного любовного чувства.

⁹ Кузнецова Е.В. Поэтосфера. http://litosadba.imli.ru/sites/default/files/1_redkuznecova-poetosfera_opredelenie_0.pdf (Последнее обращение: 10.08.2019)

¹⁰ Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В.Г. Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 193–194.

¹¹ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 9.

Однако очень скоро, в 1920–1930-е гг., его бытование в русской культуре было насильственно прервано из-за тотальной экспансии новой, социально-космополитической мифологии, характерной для советского периода русской истории. В результате резких, катастрофических перемен в стране русская усадьба «как культурный тип перестала существовать, не исчерпав своих возможностей»¹². Поэтому обращение к усадебной теме в новую постсоветскую эпоху, на рубеже XX–XXI вв., обусловлено не только потребностью национальной самоидентификации, но и нераскрытыми потенциями «*собственной мифологичности* русской усадьбы», возможностью «выявления по существу новых категорий усадебного текста»¹³. Это глубокое наблюдение Л.Н. Летягина особенно важно в связи с заметным вниманием к усадебной теме в современной русской литературе.

Последняя развивается в рамках так называемой постмодернистской культурной ситуации, или постмодерности — «длительной эпохи, в начале которой мы живем»¹⁴. Ей предшествовала модерность — «большая эпоха всемирной истории, следующая за Средними веками и продолжавшаяся примерно полтысячелетия, начиная с Ренессанса и до середины 20-го века»¹⁵. Причем модернизм как литературно-художественное направление — это лишь «определенный культурный период, завершающий эпоху модерности и продлившийся примерно полвека (в разных версиях: от конца 19-го века до 1950-х или 60-х годов)»¹⁶. В свою очередь, постмодернизм — «первый период, вход в большую эпоху постмодерности»¹⁷. Таким образом, следует различать постмодерность и постмодернизм: «<...> эпоха постмодерности, как и та эпоха модерности (Нового времени), которой она пришла на смену, может занять в истории человечества несколько веков», «что касается постмодернизма, то это период относительно столь же краткий, занимающий жизнь одного-двух поколений, как и мо-

¹² Летягин Л.Н. Русская усадьба: мир, миф, судьба // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 253.

¹³ Там же. С. 254. Курсив Л.Н. Летягина.

¹⁴ Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 295.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

дернизм»¹⁸. И если модернизм «заостряет все основные противоречия» эпохи модерности, прежде всего «между предельно обособленной и самоуглубленной европейской индивидуальностью и отчуждающими, надличными тенденциями в развитии общества и культуры (массовое общество, тоталитарное государство, атомные и электронные технологии, теоретическое открытие бессознательного и т. д.)», то постмодернизм выдвигает «новую надличность, сверхсознательность, безымянность <...> и вместе с тем фрагментарность, рассыпанность, эклектизм, иронию по отношению ко всему индивидуальному и абсолютному, то есть тем двум постулатам, на мучительном разрыве которых возростала безысходная трагедия модернизма», — разоблачая «все маски индивидуального: авторство, оригинальность, новизну, — и все маски абсолютного: трансцендентное, истину, реальность»¹⁹. Для художественного осознания предстоящей нам долгой эпохи постмодерности М.Н. Эпштейн выдвигает такие понятия, как «мерцающая эстетика, новая сентиментальность, новая утопичность, сослагательная модальность»²⁰.

Неудивительно, в свете вышесказанного, что с конца 1990-х гг., наряду с постмодернизмом, в русле постмодерности в русской литературе начали формироваться другие литературно-художественные тенденции, в частности неомодернизм, или метамодернизм (последний термин в 2010-е гг. стал более употребительным). Не вдаваясь в пристальные теоретико-терминологические дискуссии последнего десятилетия²¹, отметим лишь принципиальное сходство указанных направлений в стремлении преодолеть присущие постмодернизму релятивизм, тотальную симуляцию, децентрированность и антропологическую неопределенность.

¹⁸ Там же. С. 296.

¹⁹ Там же. С. 296–297.

²⁰ Подробнее см.: Там же. С. 298 и др.

²¹ См., например: *Житенев А.А.* Поэзия неомодернизма: Монография. СПб.: ИНА-ПРЕСС, 2012; *Липовецкий М.Н.* Продолжаем разговор // Новое литературное обозрение. 2013. № 122. С. 277–281. <http://nlobooks.ru/node/3797> ((Последнее обращение: 25.06.2019); *Татаринев А.* Контуры русского неомодернизма. Об основных смыслах современной отечественной прозы // День литературы. 2015. № 1 (219). <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=12314> (Последнее обращение: 29.06.2019); *Павлов А.* Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. 2018. Т. 28. № 6 (127). С. 1–19.

Так, по мнению Я.В. Солдаткиной, «неомодернизм представляет собой одну из самых значимых, активно развивающихся, но еще недостаточно отрефлексированных в научном дискурсе тенденций современного литературного процесса», которая, в «отличие от постмодернистской установки на деконструкцию <...> состоит <...> в интенции созидания культурного пространства, бережного восстановления прошлого, отвоевании его у небытия»²². В свою очередь, метамодернизм определяется П.Е. Спиваковским как «новая чувствительность, новая культурная логика, <...> приходящая на смену культурной логике постмодернизма»²³. По мнению Т. Вермёлена и Р. ван ден Аккера, в его основе лежит раскачивание, или осцилляция, между полюсами модернизма и постмодернизма: «<...> энтузиазмом <...> и <...> насмешкой», «надеждой и меланхолией», «простодушием и осведомленностью, эмпатией и апатией, единством и множеством, цельностью и расщеплением, ясностью и неоднозначностью»²⁴. В вышедшей под редакцией Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс и Т. Вермёлена коллективной монографии «Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism»²⁵ (Lanham, Rowman & Littlefield, 2017) говорится «о возвращении историзма <...> в метамодернизме, <...> о метамодернистской модальности аффекта и <...> о метамодернистской форме глубины, прослеживаемой в современной культуре», которую предпочтительнее назвать «глубиноподобием»²⁶. А.В. Павлов указывает на такие важные характеристики метамодернизма, как «наивность, искренность и серьезность»²⁷.

Частичный возврат к модернистской «искренности» и «серьезности» на фоне тотальной постмодернистской иронии позволяет

²² Солдаткина Я.В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм. Рецензия на учебное пособие: Кротова Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс, 2018. 224 с. // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 4. С. 479–480.

²³ Спиваковский П.Е. Метамодернизм: контуры глубины // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 4. Июль–август. С. 201.

²⁴ Вермёлен Т., Аккер Р. ван ден. Заметки о метамодернизме. 2015. 2 дек. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (Последнее обращение: 25.06.2019)

²⁵ «Метамодернизм: историзм, аффект и глубина после постмодернизма» (англ.).

²⁶ См.: Спиваковский П.Е. Метамодернизм: контуры глубины. С. 203, 206.

²⁷ Павлов А. Образы современности в XXI веке: метамодернизм. С. 4.

назвать ряд современных писателей: М.П. Шишкина, А.Н. Варламова, Т.Н. Толстую, Е.Г. Водолазкина, Д.М. Липскерова, В.Г. Сорокина, М.С. Петросян и др. в произведениях 2000–2010-х гг. — неоили метамодернистами. Всем им свойственна преемственность по отношению к неомифологическому роману Серебряного века (в первую очередь историософскому, осмыслявшему русский имперский миф: обе трилогии Д.С. Мережковского, «Петербург» А. Белого, «Творимая легенда» Ф. Сологуба, «Сатана» Г.И. Чулкова и др.) в условиях современной глобализации. Черты нового направления, роднящие его с модернизмом начала XX в., — это прежде всего неомифологизм, а также отстаивание человеческой индивидуальности и идентичности, отчетливая авторская позиция, авторская оценка, — в сочетании с постмодернистской художественной техникой²⁸.

Итак, с ослаблением, а затем и полным снятием идеологических преград на рубеже 1980–1990-х гг. все недоконченные, ушедшие под землю течения и тенденции Серебряного века стали выходить на поверхность, вспоминаться и переосмысляться в новых условиях. Важнейшей среди них оказалась реанимация усадебного неомифа. Даже удивительно, сколько современных авторов ринулись разрабатывать эту, казалось бы, навсегда ушедшую в далекое прошлое мифологему: В.Г. Сорокин, М.П. Шишкин, В.О. Пелевин, П.В. Крусанов, А.И. Слаповский и др. (я называю наиболее крупных, известных писателей). Отчасти это объясняется рядом особенностей постмодернистской ситуации в России. Так, если на Западе постмодернизм конца XX в. рождался в процессе деконструкции модернизма и авангарда, признанных, авторитетных к тому времени явлений культуры, то в постсоветской России главным объектом демонтажа стал официальный соцреализм. Культура СССР не была монолитной — все советские десятилетия не прерывалась подпольная, гонимая, неофициальная традиция Серебряного века, высокого модернизма (в первую очередь символизма) и авангарда (футуризма, конструктивизма). Эту традицию русская постмодерность пыталась не только деконструировать, но и встроить в свою па-

²⁸ Подробнее см.: *Богданова О.А.* Русская проза конца XX — начала XXI в. Основные тенденции: Учебное пособие для студентов-филологов. СПб.: ИД «Петрополис», 2013.

радигму. Более того, она нередко воспринимала себя прямым продолжением Серебряного века, мгновенным переходом из 1919-го в 1991-й через голову советской эпохи. Например, в романе Пелевина «Чапаев и Пустота» (1999) Серебряный век непосредственно встречается с Россией 1990-х через выпадение советских десятилетий из сознания героя: Петр Пустота одновременно живет в 1918–1919 гг. и в 1990-х. Тот же эффект — в романах П.В. Крусанова «Укус ангела» (2000), Е.Г. Водолазкина «Авиатор» (2016) и др. Новая эпоха принимает культурную эстафету начала XX в., 1910-е гг. смыкаются с 1990-ми, насильственно прерванная традиция продолжает развиваться с того места, на котором была остановлена.

В условиях рубежа XX–XXI вв. усадебный неомиф исследуется, проверяется на прочность и выживаемость с помощью таких средств постмодернистской поэтики, как интертекстуальность, гипергротеск (доведение до абсурда), смысловая неразрешимость, иронический модус, пастиш, нонселекция, шизоанализ, симулякры и др. В романах Шишкина «Всех ожидает одна ночь. Записки Ларионова» (1993), Сорокина «Роман» (1994), Крусанова «Укус ангела» (2000), Пелевина «t» (2009) происходит его очевидная деконструкция. Впервые концепт деконструкции был представлен Ж. Деррида в программной работе «О грамматологии» (1967). В общих чертах этот прием можно определить «как сведение всех означаемых, т. е. разнообразных реалий, предметных и понятийных содержаний, в плоскость означающих, т. е. слов, номинаций, — и свободную игру с этими знаками. Постмодернизм критикует метафизику присутствия, согласно которой знаки отсылают к чему-то стоящему за ними, к так называемой “реальности”. На самом деле они отсылают только к другим знакам, а вместо реальности следует мыслить скорее отсутствие или несбывшееся ожидание таковой, т. е. область некоего зияния <...>»²⁹, или пустоты.

По наблюдению критиков, первое произведение Шишкина, несмотря на миметическое впечатление, «целиком построено на интертекстуальной основе и рассчитано на быстрое узнавание соответствующих цитат. Почти каждый мотив <...> является обыгрыванием какого-либо фрагмента из русской про-

²⁹ Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 91.

зы»³⁰. Большая часть действия происходит в первой половине XIX в. в родовой усадьбе Ларионовых Стоговка в Симбирской губернии, начинаясь рождением героя и заканчиваясь его старостью и смертью. Форма произведения — классический жанр автобиографических «записок», восходящий к Н.В. Гоголю, И.С. Тургеневу, Ф.М. Достоевскому, М.А. Булгакову и др. и акцентирующий личностную аутентичность переживания реалий и событий той или иной эпохи. Однако шишкинский герой-рассказчик, растворяясь в контекстах и дискурсах описываемых десятилетий, так и не обретает собственной идентичности, демонстрируя тем самым постмодернистскую «смерть субъекта». «Усадебный миф» подвергается здесь деконструкции через разрушение своих основных мотивов. Так, патриархально-семейная идиллия «усадебной культуры» развенчивается историей отца рассказчика, бывшего офицера, обиженного на власть и спивавшегося в родовом имении. Своими истерическими припадками и невыносимым характером отец отравлял жизнь всем домочадцам, довел жену до нервного истощения, а сыну внушил отвращение и неприязнь. Перед смертью он так и не сумел высказать Александру то важное, что составляло смысл его существования. А может быть, никакого смысла и не было? Во многом аналогичная ситуация складывается в собственной семье Ларионова: эгоизм и агрессивность сына Сашеньки, стыдящегося своего отца, отсутствие духовной преемственности между поколениями. Дворянские идеалы чести, бескорыстного служения родине и личного благородства рассеиваются до исчезновения в главах, повествующих об учении героя в Дворянском полку в Петербурге, дальнейшей службе в Муромском пехотном полку, а затем — в Департаменте корабельных лесов в Казани, где Ларионов сам становится политическим доносчиком. Ну, а его «благотворительная» женитьба на сиротке Нине, вызывавшей у мужа чувство вины и жалость, совсем не соотносится с поэтическим ореолом любви, расцветавшей в аллеях тургеневских «дворянских гнезд». Само название произведения — «Всех ожидает одна ночь» — и его кольцевая композиция

³⁰ *Оробий С.П.* «Всех ожидает одна ночь»: русский роман déjà vu // *Оробий С.П.* «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск, 2011. С. 71.

свидетельствуют о фатальной пустоте и одиночестве человеческой жизни, иллюзорно загораживающейся от обступающего небытия, от «бесконечной, занесенной снегом ночи»³¹ красивыми мифами, в том числе усадебным.

Пожалуй, наиболее радикальный демонтаж усадебного дискурса проведен в романе Сорокина «Роман». В одном из интервью автор признавался: «Роман под названием “Роман” — это попытка выделить <...> средний русский роман, отчасти провинциальный. В этом романе действие происходит не во времени, а в пространстве русского романа»³². Думается, это произведение можно назвать попыткой деконструкции «усадебного топоса» русской литературы XVIII–XIX вв. как целого, а заодно и «усадебного мифа» начала XX в., так как время действия по ряду примет (железная дорога, культурно значимые имена, детали социальной жизни и т. п.) определяется рубежом XIX–XX вв. Нарочитая интертекстуальность и цитатность дают столь высокую концентрацию типовых образов, поведенческих стереотипов и мировоззренческих схем, что приводят к деформирующему, гротесковому эффекту, к парадку симулякров, в конце романа обрушивающихся в упоенную, безудержную, безоглядную деконструкцию, за которой — мертвая пустота, так как «Роман умер»³³. Галерея возвышенно-прекрасных и благородных героев (Воспенниковы, Куницын с дочерью, отец Агафон с семьей и др.), последовательно проходящих сквозь усадебно-мифологическую сюжетную схему: семейная идиллия в господском доме, охота, сенокос, родство с природой и героическое овладение ею (схватка Романа с волком), единство с народом в общем подвиге существования (Роман спасает икону из горящей избы), романтические любовные перипетии (связанные с соревнованием любящих Романа и Татьяны в самоотверженности и верности долгу), наконец, монументальная сцена свадьбы героев (воплощение славянофильского идеала межсословной усадебной России как большой патриархальной семьи) — все это внезапно оборачивается в буквальном смысле

³¹ Шишкин М.П. Записки Ларионова: Роман. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 118.

³² Сорокин В.Г. Литература как кладбище стилистических находок // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / Сост. С. Ролл. М.: Р. Элинина, 1998. С. 116.

³³ Сорокин В.Г. Роман: Роман. М.: Астрель, 2008. С. 541.

слова грудой уродливых, страшных, кровавых расчлененных тел сначала милых и деликатных старших Воспенниковых, потом их интеллигентных гостей и наконец — каждого из деревенских жителей-крестьян, избы которых одну за одной неумолимо обходит с окровавленным топором молодой помещик (явная аллюзия на «Утро помещика» Л.Н. Толстого с переворачиванием сюжетной схемы). Итак, Сорокин здесь наглядно реализовал теоретический манифест постмодернизма о смерти субъекта, смерти языка, смерти автора, смерти жанра и — добавим — смерти модернистского усадебного неомифа. Симптоматично, что к его деконструкции писатель вновь возвратился в более позднем рассказе «Настя» (2001).

В крусановском «Укусе ангела» деконструкция усадебной мифологии хотя и находится на периферии произведения, тем не менее играет важнейшую роль. Ведь идейно-композиционным центром романа является родовое дворянское поместье Некитаевых под Порховом в северо-западной части России, где центральные герои: Иван, Таня и Петр Легкоступов — не только выросли, но и проживают все главные события своей жизни: рождение, инициацию, инцест, детство наследника Ивана — Нестора, животворящие свидания с чудесной рыбой-уклейкой из лесного озера, судьбоносное решение императора Ивана-Чумы об аресте Легкоступова, обладателя тайны рождения Нестора. Хотя действие романа происходит в России в начале XXI в., изображенная здесь действительность не похожа на нашу сегодняшнюю реальность, потому что Крусанов помещает читателя в *альтернативную* историю страны, из которой начисто выпал советский период, где Серебряный век непосредственно граничит с новейшими днями. «Поэтому здесь перемешаны приметы разных эпох: разночинцы беседуют об “Эдиповом комплексе”, предводитель дворянства является отцом последователя Ж. Бодрийера, “пламенник” Бадняк передает Ивану Некитаеву крестик, оброненный в XIII в. князем Георгием Всеволодовичем, и т. п. Произведение насыщено прямыми аллюзиями на Серебряный век: “Коллегия Престолов” (Религиозно-философские собрания), журнал “Аргус-павлин” (журнал “Аполлон”), редактор Чекаме («Черный квадрат» Малевича), “художницы жизни” (“жизнетворчество”) и мн. др. Идеолог войны Петр Легкоступов

может быть соотнесен с либеральным демократом П.Б. Струве, в годы Первой мировой войны ставшим апологетом русского имперского могущества»³⁴. В этом же ряду может быть осмыслена и деконструкция «усадебного мифа», с одной стороны, вскормившего будущего русского императора как властелина мира, с другой — поглощенного саморазрушительным неомифом всего романа о Логосе и Могосе, изложенным в трактате петербургского философа А.К. Секацкого «Моги и их могущества» (1996). Так как мир Логоса в романе Крусанова давно «протух»³⁵, именно тайные до времени моги призваны его окончательно развалить, чтобы установить мировой порядок Могоса во главе с сакральным Государем — Иваном Некитаевым. Главное дело сил Могоса — ускорение «рукотворного апокалипсиса» путем организации микрокрушений и концентрации несчастных случаев по всему миру с целью окончательного его уничтожения. Таким образом, империя могов — инструмент тотального разрушения, в том числе и «усадебной культуры», отдельные приметы которой — культ родительских могил на семейном кладбище в порховском имении, идиллические чаепития с учеными беседами на террасе господского дома, сбор грибов, приготовление варенья, бабочки в саду и аллея к озеру — детально переданы автором; на расчищенном месте возникнет «ирий» — рай без людей, что несовместимо с библейским Эдемом как архетипом русского «усадебного мифа».

В романе Пелевина «t», помимо прочего, обыгрывается десе-мантизация концепта Ясной Поляны как наиболее яркой манифестации «усадебного мифа» в Серебряном веке. Многоступенчатая деконструкция образа Льва Толстого в русской культуре осуществляется с помощью системы симулякров как персонажного (граф Т., Ариэль Эдмундович Брахман, Кнопф, Достоевский, Соловьев, Победоносцев и др.), так и топографического плана (Ясная Поляна, Оптиная Пустынь, Петербург). Толстой — великий писатель, Толстой — религиозно-философский учитель, Толстой — политический публицист, Толстой — помещик, — все эти грани нео-мифа Толстого в культуре Серебряного века демонтируются каж-

³⁴ Богданова О.А. Русская проза конца XX — начала XXI в. Основные тенденции: Учебное пособие для студентов-филологов. С. 51.

³⁵ Крусанов П.В. Укус ангела: Роман. СПб.: Амфора, 2004. С. 181.

дая по-своему, но одинаково радикально. Симптоматично, что архетип Ясной Поляны — родового поместья Толстых — создает сквозную композицию произведения: в начале граф Т. сбегает из своей усадьбы в неведомую ему Оптину Пустынь, т. е. бессознательно отвергает ставшие для него тесными рамки «усадебного топоса»; на протяжении всего действия его стремятся насильно вернуть в Ясную Поляну, чему он всячески сопротивляется — тем не менее оружие для борьбы с Ариэлем он получает именно из усадьбы как источника своей силы; известие о гибели Ясной Поляны в пожаре не слишком огорчает бездомного Ариэлева персонажа, однако проснувшийся Лев Толстой привычно обнаруживает себя в усадебном рабочем кабинете с открытыми окнами: «Там был летний вечер — клумбы с цветами, спускающийся к пруду сад и врытые в землю столбы с веревками для игры в “гигантские шаги”»³⁶. Но это отнюдь не реконструкция, а всего лишь финал-апофеоз «усадебного мифа» — воссоздание целостного образа яснополянского мудреца оказывается очередным симулякром, вышедшим из-под пера неутомимого Брахмана. Засыпая, будто бы подлинный Толстой вновь возвращается в сон о самом себе как графе Т. и alter ego Ариэля. Смысловая неразрешимость пелевинского романа подводит к тому, что Ясная Поляна одновременно и существует, и нет. Скорее, это факт прошлого отечественной культуры, разъятый ловкими литературными дельцами на пригодные для получения выгоды составные элементы, однако в своей мифологической целостности он не имеет с настоящим временем никакой связи.

Тем не менее интерес к «усадебному мифу» явно не исчерпан и во втором десятилетии XXI в.; похоже, по сравнению с периодом столетней давности он развивается и приобретает новые черты. Так, в 2017 г. его дачную модификацию исследует Е.Г. Володашкин в романе «Авиатор», в 2019 г. к нему обращается писатель А.И. Слаповский в сборнике рассказов «Туманные аллеи». Рассмотрим указанные случаи.

Знаменитая на рубеже XIX–XX вв. «дачная столица» Сиверская под Петербургом приобретает на страницах «Авиатора» отчетливые коннотации усадьбы: сохранение родовой памяти, возведение в «райское» качество, единение с природой как мирозданием, ин-

³⁶ Пелевин В.О. t: Роман. М.: Эксмо, 2013. С. 463.

тенсивное переживание красоты и искусства. Восприятие «дачного топоса» героем романа Иннокентием Платоновым характерно не столько для начала, сколько для конца XX в., когда произошла всеобщая конвергенция дачи и усадьбы, мифопоэтическая переоценка первой³⁷. «Дом над Оредежью»³⁸ во внутреннем пространстве героя больше ассоциируется с близлежащей набоковской усадьбой Рождествено, чем со скромным съемным жильем. Да и Анастасия Вяльцева свой знаменитый романс о хризантемах поет не на даче, а «в усадьбе барона Фридерикса»³⁹, огни которой отражаются в водах Оредежи. В одном из своих мистических прозрений конца XX в. Иннокентий в горящем окне дореволюционного сиверского дома видит родителей за чайным столом и переживает высшее в жизни счастье, связанное с возрожденной в его воображении идиллически-элегической замкнутостью и цельностью «усадебного топоса». Главный символ одноименного романа — авиатор — также является производным от «усадебного мифа»: ведь именно с сиверского «кочковатого поля»⁴⁰ взлетел аэроплан, с высоты которого пилот увидел небо и землю, широкую настолько, чтобы охватить внутренним зрением края горизонта — начало и конец XX столетия. Как видим, «усадебный миф», «усадебный габитус» как сформированная «усадебным топосом» мировоззренчески-поведенческая модель⁴¹ не только сохраняют свои культурные контуры в этом романе, не только актуализируются в лице «воскресшего» человека Серебряного века, постепенно осваивающего последующие десятилетия, но и раскрываются в неизвестных прежде экзистенциальных чертах — несобытийных, «вечных», «вершинных» моментах бытия, как то: чай из самовара осенью на открытой веранде, шины

³⁷ См.: *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 422–428, 431–433; *Тропкина Н.Е.* Художественная семантика дачного топоса в русской поэзии второй половины XX в. // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. 2012. № 4 (68). С. 128–132; *Якушева Л.А.* Драматургия дачной жизни в реальности и художественном произведении // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 5. С. 342–347.

³⁸ *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: Роман. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2016. С. 43.

³⁹ Там же. С. 65.

⁴⁰ Там же. С. 345.

⁴¹ Подробнее см.: Введение к настоящей монографии; *Богданова О.А.* Семиотика аллеи, «где кружат листья»: Тургенев, Гумилев, Бунин // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 244.

велосипеда на грунтовой дороге, тарелка с малиной на садовом столе, костер на закате у Оредежи, стрекотание кузнечика в Сиверской, «первый стук дождя по крыше веранды». Всего этого не способны отменить «смены правительств и падения империй», оно «осуществляется поверх истории — вневременно, освобожденно»⁴². Итак, именно «усадебный миф», восстановленный в былом очаровании и дополненный экзистенциальной подлинностью и свободой, все-таки предлагается человеку начала XXI в. как выход из уродующих тисков исторической детерминированности. Судя по всему, роман Водолазкина «Авиатор» принадлежит следующему этапу постмодерности — неомодернизму (или метамодернизму).

Сборник Слаповского «Туманные аллеи» не просто содержит аллюзии и реминисценции на «усадебный текст» русской литературы первой половины XX в. — он целиком является демонстративной и сознательной парафразой знаменитого бунинского цикла 1938–1953 гг. «Темные аллеи». Исследуя текст современного произведения в его соотнесенности с «образцом», мы постараемся ответить на вопрос о том, что происходит здесь с «усадебным мифом»: снова деконструкция или все-таки творческая реконструкция, возрождение в новых обстоятельствах? Может быть, даже развитие, размыкание, выход к новым мотивам?

О бунинском цикле написаны десятки исследований, ряд которых указывают на модернистский характер этого произведения. Еще И.А. Ильин обратил внимание на преимущественное изображение писателем глубин человеческого бессознательного: «Художник обостренно-чувственного мировосприятия и наслаждения, он раскрывает любовь и н с т и н к т а, предельно чувственную, земную; плотскую страсть; человеческое сладострастие, не причастное серафическому духу, любовь не ведущую и не строящую, а терзающую и опьяняющую»⁴³. В свою очередь, Ю.В. Мальцев считает, что «в творчестве Бунина (особенно его зрелой поры) можно найти много общего с <...> западноевропейским экзистенциализмом: неприятие панлогизма, вкус к неуловимой для абстрактной мысли конкретности существования, мотивы отчаяния из-за не-

⁴² Водолазкин Е.Г. Авиатор: Роман. С. 163–164.

⁴³ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин — Ремизов — Шмелев. Мюнхен: Тип. обители преп. Иоанна Почаевского, 1959. С. 47. Разрядка И.А. Ильина.

возможности найти выход из личной трагедии в надличных оптимистических теориях», а также относит писателя к характерной для модернизма «феноменологической школе», находит в его произведениях «кафкианский абсурд»: у Бунина «<...> мироощущение нового человека разорванной и трагической эпохи», «<...> постоянное ощущение катастрофичности бытия, непрочности существования и незащитности человека», «чувство неустранимого одиночества <...>, столь близкое всем модернистам <...>»⁴⁴. В объемном аналитическом обзоре «"Уникальность", "традиция", "модернизм": творчество И.А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов»⁴⁵ Н.В. Лощинская приводит десятки мнений о причастности русского писателя-эмигранта к модернистским исканиям своей современности, несмотря на декларативное неприятие этого течения. Причисление творчества Бунина к русскому неореализму, который тесно «соприкасался с процессами, протекавшими в модернизме»⁴⁶, свидетельствует о наличии в нем модернистских стратегий еще в до-революционный период. А такие развившиеся в произведениях эмигрантского времени черты поэтики, как остановка на «миге» бытия, фрагментарность, оксюморонность, внезапность финалов и др., — отмеченные Ю.В. Мальцевым, О.В. Сливичкой⁴⁷ и др., характерны именно для модернистской прозы эпохи. Да и само напряженное переживание трагизма жизни, невозможности для отдельного человека противостоять могучим надличностным токам как вне (социально-историческим), так и внутри (бессознательно-инстинктивным) себя — не модификация ли общего для высокого модернизма времени «восстания масс» конфликта между личностью и отчуждающими ее от «свободы» и «подлинности» тенденциями? Недаром содержание цикла «Темные аллеи» сам автор в письме к Н.А. Тэффи от 23 февраля 1944 г. определил как «вовсе не фривольное, а трагическое», притом что «все расска-

⁴⁴ Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870–1953. М.: Посев, 1994. С. 11, 111, 121, 147.

⁴⁵ См.: И.А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: РХГА, 2001. С. 731–749.

⁴⁶ Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 171.

⁴⁷ См.: Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870–1953; Сливичка О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004.

зы этой книги только о любви, о ее “темных” и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях»⁴⁸. Известное бунинское неприятие толпы, буржуазности, пошлости, другими словами — массовости, также свидетельство о модернистской элитарности его писательской позиции. Однако сложный и неоднозначный вопрос о творческом методе автора «Темных аллей» не может быть всесторонне рассмотрен в рамках настоящего исследования, имеющего другую научную задачу. Мы лишь аргументированно указали на включенность бунинских произведений в модернистский контекст своей современности, на их пронизанность культурными токами модернизма в разных его проявлениях, важнейшее среди которых — неомифологизм.

В самом деле, живя в Западной Европе, вдалеке от российских условий и на ощутимой временной дистанции от эмпирического бытования русских помещичьих усадеб, Бунин в 1920–1950-е гг. не просто продолжает воспроизводить усадебный неомиф Серебряного века, но развивает, размыкает его, придает ему новые измерения в инациональной и инокультурной среде⁴⁹. «Темные аллей» — это не просто ностальгия по утраченной немеркнувшей весне⁵⁰ российской «усадебной культуры», это разворачивание нереализованного мифопоэтического потенциала «усадебного топоса», раскрытие его универсального характера, восходящего к двойственному общеевропейскому субстрату: библейскому райскому саду и античной идиллически-буколической вилле (см., например, рассказы «Генрих», «Натали», «В Париже», «Весна в Иудее», «Ночлег» и др.). Более того, эксплицитно усадебно-дачной тематике в бунинском цикле посвящена только треть рассказов, в большинстве же из них действие происходит в условиях других топосов или локусов: города, поезда, гостиницы, квартиры, ресторана, вокзала и т. п. Каков же объединяющий мотив цикла? Конечно, исследование «темных аллей любви», на что указывал сам автор. Но также и то, что обычно ускользало от внимания исследователей, — усадебный неомиф в своих различных вариациях.

⁴⁸ Переписка Тэффи с И.А. и В.Н. Буниными. 1938–1948 / Публ. Р. Дэвиса и Э. Хайбер // Диаспора. Новые материалы. СПб.: Феникс, 2001. Вып. 2. С. 506.

⁴⁹ Подробнее см.: Настоящее издание. С. 160–162; Богданова О.А. Семиотика аллей, «где кружат листья»: Тургенев, Гумилев, Бунин. С. 244–246.

⁵⁰ См. об этом рассказ И.А. Бунина «Несрочная весна» (1923).

В ряде рассказов он транслируется читателю тематически открыто, однако чаще — посредством так называемого «усадебного габитуса» как «системы категорий восприятия, мышления и действия»⁵¹, которые индивид приобрел, инкорпорируя способы поведения, характерные для «социального поля» помещичьей усадьбы. Носителями «усадебного габитуса», порожденного соответствующим топосом, герои Бунина остаются и в ситуации других топосов, в которые попадают в процессе жизни, видоизменяя их одним своим присутствием.

Симптоматично, что бунинский извод «усадебного мифа» продолжает жить в современной русской культуре не как объект безапелляционной деконструкции, а скорее как живой ствол, питающий соками новые ветви: «Меня всегда манили и раздражали “Темные аллеи” Бунина. <...> А однажды подумалось: ведь я знаю все то, о чем рассказал Бунин. Такие или подобные истории случались со мной, с моими друзьями и знакомыми. Мне захотелось понять, что изменилось, как живут сейчас эти сюжеты. Сравнить два времени», — признается Слаповский⁵². Современный автор построил свой цикл, с незначительными отступлениями, как полную аналогию бунинскому: он состоит из трех частей, в каждой из которых соответственно 6, 14 и 19 рассказов (у Бунина 6, 13 и 18). Все рассказы Слаповского открываются эпиграфами из бунинских первоисточников, сохраняя последовательность расположения в образце. Однако действие в них происходит на рубеже XX–XXI вв., и герои являются людьми современными, из разных социальных слоев постсоветской России.

На первый взгляд сборник «Туманные аллеи» вписывается в распространенную в русской литературе рубежа XX–XXI вв. парадигму ремейка как «художественного приема деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений». Однако «далеко не всякий ремейк является “постмодернистским”»: в большинстве современных “переделок” есть определенная нравственная основа, иерархия ценностей: обыгрывание “хрестоматийных” сюжетов предпринимается в большей мере для актуализации классики, нежели “самовыражения”, “выражения нового” и

⁵¹ Бурдье Пьер. Социальное пространство: поля и практики. С. 167.

⁵² Слаповский А.И. Туманные аллеи. М.: АСТ. Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 7–8.

тем более ироничной пародии. Более того, классическое наследие часто выбирается в качестве критерия, становится “индикатором современности”⁵³. Посмотрим, каков характер обращения Слаповского к бунинскому шедевр.

Не ставя перед собой цели тотального сравнения обоих циклов, остановимся на тех рассказах из «Туманных аллей», которые в новых условиях воспроизводят коллизии усадебно-дачных элементов композиции «Темных аллей» Бунина. В первую очередь сопоставим их заглавные произведения. Если рассказ «Темные аллеи» непосредственно связан с усадебным опытом эпохи крепостничества, то в «Туманных аллеях» действие происходит в подмосковном пансионате «Гелиопарк» в постсоветской стране. Рассказ пронизан литературностью: его герои — приехавшие на отдых интеллигентные супруги — постоянно примеряют на себя ситуации из культурных текстов: бунинских «Темных аллей», «Американской трагедии» Т. Драйзера, фильма режиссера А.Ю. Германа «Проверка на дорогах», советской эстрадной песни. «Я слов знаю больше, чем настоящих вещей»⁵⁴, — сокрушается мужчина. Откровенная цитатность и интертекстуальность, безусловно, являются признаками постмодерности, однако постмодернистский релятивизм здесь очевидно отсутствует.

Ключом к общему смыслу сопоставляемых рассказов становятся вынесенные Слаповским в эпиграф строки из бунинского произведения: «Как это сказано в книге Иова? “Как о воде протекшей будешь вспоминать”»⁵⁵. Их произносит Николай Алексеевич в ответ на признание Надежды в том, что она всю жизнь любила своего обидчика и так и не смогла простить ему предательства, причиненной боли. «Все проходит, мой друг, — забормотал он. — Любовь, молодость — все, все. История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит»⁵⁶. «Все проходит, — соглашается Надежда, — да не все забывается. <...> Нет, Николай Алексеевич, не простила»⁵⁷. И как можно было простить, если светский эгоист несколько не сожалел о

⁵³ Арпентьева М.Р. Ремейк как сюжетная реконструкция // Сюжетология и сюжетология. 2016. № 2. С. 9–10.

⁵⁴ Слаповский А.И. Туманные аллеи. С. 13.

⁵⁵ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 2006. С. 9; Слаповский А.И. Туманные аллеи. С. 11.

⁵⁶ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. С. 9.

⁵⁷ Там же. С. 9–10.

нанесенной им травме и даже после неожиданной встречи в постоянной горнице с предметом своей давней влюбленности размышлял таким образом: «Что, если бы я не бросил ее? Какой вздор! Эта самая Надежда не содержательница постоянной горницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?»⁵⁸.

Тема прощения и покаяния задается здесь контекстом библейских стихов из Книги Иова: «Итак знай, что Бог для тебя некоторые из беззаконий твоих предал забвению. <...> Если ты управишь сердце твое и прострешь к Нему руки твои <...> забудешь горе; как о воде протекшей, будешь вспоминать о нем. <...> И будешь спокоен, ибо есть надежда <...>» (Иов 11, 6–18). Однако у нераскаянного «беззаконника» из бунинского рассказа надежды — Надежды — не остается... Место совершенного когда-то «беззакония» — дореформенная помещичья усадьба с прекрасным цветущим парком и «темными» липовыми аллеями в нем. Красивая, украшенная поэзией романтическая любовь в аллеях — один из главных элементов «усадебного мифа» русской литературы и культуры. Вместе с тем «почти нет усадеб, в которых бы не бытовала какая-либо страшная легенда, не существовало страшного, “фантастического” места, заставляющего <...> почувствовать присутствие чужого и чуждого в этом рукотворном Эдеме»⁵⁹. Да и «любование усадьбой в конце XX — начале XXI в. как русским “земным раем” несколько заслонило другой аспект <...>: усадьба как место произвола помещиков и подчас непосильного труда крестьян. Впрочем, о нем писал уже Пушкин, определивший в стихотворении “Деревня” <...> две стороны усадебного топоса: усадьба как “приют спокойствия, трудов и вдохновения” и усадьба как место рабского труда и разврата. Однако и первые исследователи усадьбы еще до революции обращали внимание на двойственность усадебной культуры, представив историю помещичьей России как старую повесть о самодурах-помещиках, в то же время на досуге охотно занимавшихся меценатством»⁶⁰. Таким образом, «усадебный миф» (точнее, «усадебный топос»)⁶¹ русской литера-

⁵⁸ Там же. С. 11.

⁵⁹ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 97.

⁶⁰ Дмитриева Е.Е. Русская усадьба: семантика, топос и хронос. С. 141.

⁶¹ См.: Введение к настоящей монографии. С. 15–17.

туры XIX–XX вв. по меньшей мере двойствен, включая в себя как светлые, так и темные стороны.

Очевидно, что «беззаконие» также за спиной героя Слаповского — это можно заключить из беглого упоминания о его внебрачном «сыне, жившем со своей матерью отдельно»⁶². В дорогой пансионат «Гелиопарк», где отдыхают состоятельные люди, он приезжает с другой, сравнительно молодой своей женой, которая обладает независимым характером и нередко смотрит на мужа свысока из-за его манеры «говорить витиевато в простых ситуациях и с простыми людьми»⁶³, например с лодочником. Симптоматично, что та же самая черта присуща бунинскому Николаю Алексеевичу, легко заводящему философские разговоры с кучером или с хозяйкой постоялой горницы при отсутствии равного отношения к ним. «Пустословие» обоих героев и авторская его оценка восходят к библейскому источнику: «Пустословие твое заставит ли молчать мужей, чтобы ты глумился, и некому было постыдить тебя?» (Иов 11, 3). Возможно, именно это является причиной отчужденности персонажа «Туманных аллей» от подлинной, непосредственной жизни, заслоненной для него бесконечными покровами литературности. Спускаясь по аллею парка к реке, он говорит жене: «Чего только в голове нет. Я вот Бунина вспомнил, а что за деревья — не знаю. Может, липы, а может, вязы какие-нибудь. Или клены. <...> Идешь вот в тумане, нет бы просто любоваться, а в голове и сказка про ежика, который тоже в тумане, и песни всякие. <...> Мы по чужим установкам живем и по чужому примеру»⁶⁴. Однако то же самое можно сказать и про героя Бунина, как бы разыгравшего своей жизнью сюжет стихотворения Н.П. Огарева «Обыкновенная повесть». Такая общность указывает на обоюдную включенность в архетипическую схему мифа, в данном случае усадебного, с предсказуемыми перипетиями, мотивами и финалом.

Однако уже Бунин, как было сказано выше, обогащает усадебный неомиф Серебряного века новыми смыслами и обертонами — Слаповский очевидно идет тем же путем. Вслед за бунинской Надеждой, сумевшей сублимировать травматическую боль от предательства в силу справедливости к людям и жизненного успеха, и

⁶² Слаповский А.И. Туманные аллей. С. 18.

⁶³ Там же. С. 15.

⁶⁴ Там же. С. 13–14.

в отличие от Николая Алексеевича, чья семейная жизнь обернулась разочарованием и крахом, персонаж «Туманных аллей» стремится к выходу за рамки принудительного мифологического сюжета: его брак, похоже, станет счастливым, будущий ребенок внесет в него зрелую любовь, подлинность и глубину. Тургеневско-бунинскую «вершинность» «волшебных»⁶⁵ минут, озаряющих все окружающее их поле человеческой жизни, современный автор превращает в векторную протяженность реализации лучших усадебных ценностей, лучших сторон «усадебного мифа»: нежности, доверия, верности, любви к детям, близости к природе, поэзии, осознанного отношения к жизни, личной ответственности.

Привлекательные черты своей Надежды Бунин возводит именно к «усадебному габитусу»: «И чистоту люблю, — ответила она. — Ведь при господах выросла, как не уметь прилично себя держать, Николай Алексеевич»⁶⁶. Создание домашнего уюта, дружественной атмосферы, хозяйственность, строгость и справедливость к людям, душевная чистота и благородство, высокая честность — характеризуют эту героиню. Не случайно автор «Темных аллей» акцентирует мысль о личной ответственности человека за свою судьбу с помощью рефрена «пеняй на себя»⁶⁷ в устах кучера и Николая Алексеевича, так и оставшегося пленником «темного» императива национального «усадебного мифа». Герой Слаповского, в отличие от бунинского генерала⁶⁸, старается вырваться из обезличивающего его мифологического круга, о чем свидетельствует концовка рассказа: по вечерней, туманной, скрывающей пока неопределенное будущее аллее парка он вместе с женой возвращается к реке, по-библейски ставшей для них «водой протекшей», чтобы утвердить новое, ответственное отношение к миру и человеку, выводящее к более широким, универсальным смыслам, лежащим в основе русского «усадебного топоса».

Таким образом, состоятельного мужа из «Туманных аллей» скорее можно назвать не симулякром бунинского генерала, а моди-

⁶⁵ Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. С. 11.

⁶⁶ Там же. С. 8.

⁶⁷ Там же. С. 10–11.

⁶⁸ «Ваше превосходительство» — официальное обращение в Российской империи к лицам 3-го и 4-го классов Табели о рангах, в том числе к военным в звании генерал-лейтенанта и генерал-майора.

фикацией неомифологического образа «беззаконника» из русской «усадебной культуры» конца XVIII — начала XX в. И это не просто ремейк как воспроизведение прежних коллизий в новых исторических обстоятельствах — здесь очевидны не только реконструкция и актуализация, но и раскрытие ряда нереализованных возможностей русской усадебной мифологии Нового времени, способной своими «светлыми» токами нравственно выпрямлять современного человека. Так что сборник Слаповского правомерно отнести к течению нео- или метамодернизма внутри постмодерности. В самом деле, здесь отчетливо различимы черты характерной для него «мерцающей эстетики» как «неразделимого сочетания первичности и вторичности, оригинальности и цитатности»⁶⁹; «новой искренности», которая в зеркалах интертекстуальности «не отграничивает себя четко от симуляции искренности»⁷⁰; наконец, «сослагательной модальности», маркируемой образом «туманных», плохо просматриваемых аллей. Пытаясь определить то, что приходит в постмодерности на смену постмодернизму, Эпштейн выдвигает «дополнительную ориентацию» под названием «транс», устанавливающую преемственность между будущим и прошлым, как бы перешагивающим «через зону отчуждения, иронии, пародии, чтобы заново перейти в сослагательное наклонение, обозначить свой обновленный статус возможного <...>»⁷¹.

В заключение повторим, что и роман Водолазкина, и сборник Слаповского, в которых происходит реконструкция и развитие усадебного неомифа Серебряного века, с очевидностью относятся к течению неомодернизма (метамодернизма) внутри постмодерности.

⁶⁹ Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. С. 290.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же. С. 280.



ГЛАВА 2

«Дачный топос» в литературных источниках XX в. и в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор»

В этой главе предпринято исследование топосов помещицкой усадьбы и дачи на материале русской прозы и поэзии рубежа XIX–XX вв. (К.М. Фофанов, Н.А. Лейкин, А.П. Чехов, А.М. Горький, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, А.П. Каменский, А.А. Блок, Б.К. Зайцев и др.), с одной стороны, и рубежа XX–XXI вв. (Б.А. Ахмадулина, Т.А. Бек, С.М. Гандлевский, И.А. Кабыш, А.Н. Варламов и др.) — с другой. Отмечена нарастающая тенденция к их сближению в русской литературе 1920–1980-х гг. (Б.Л. Пастернак, Ю.В. Трифонов, А.Г. Битов, Саша Соколов и др.).

В романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» (2016) дачный и усадебный топосы представлены в виде трех локусов — Куоккалы, Алушты и Сиверской. Именно образ Куоккалы, восходящий к мемуарному очерку Д.С. Лихачева, вводит магистральный для произведения концепт «авиатора» с более широким, чем у других людей, временным обзором, простирающимся до верхней и нижней границ XX в. Дачный локус Алушты, переносящий читателя с берегов Балтийского на Черное море, позволяет расширить пространственные границы произведения до всероссийского масштаба. Однако центральной локализацией топосов усадьбы и дачи является Сиверская с мерцающей дискретностью и контрапунктностью сопровождающих ее нарративов и репрезентаций. Локус Сиверской становится полем культурно-исторических, неомифологических и стилистических метаморфоз, восходя от

бытовых зарисовок дачной жизни начала XX в. к символическому образу вечности, подлинного бытия, освобожденного от принудительной череды исторических событий, политики и идеологии и генетически связанного с «усадебным текстом» русской классики. Отмеченный эффект достигается в романе с помощью поэтики анахронизмов, работающих как средство актуализации нужных топосов. Темпоральная и рецептивная динамика пространственной организации текста выявляется и исследуется с помощью историко-литературного и историко-функционального методов, элементов нарративного анализа, а также структурно-семиотического, мифопоэтического и геокультурологического подходов.

«Нравственно-художественная топка», по мысли А.М. Панченко, наиболее яркое выражение «национальной аксиоматики»¹. В пространственной организации «Авиатора» значительное место занимает топос дачи, этого «совершенно особого феномена российской жизни»², основные локализации которого в романе — Куоккала, Сиверская и Алушта. В дискретно-временной, фрагментарной форме произведения дневниковые обращения к этим дачным локусам распределены неравномерно — и по количеству, и по объему, и по субъекту обращения, и по виду дискурсивных модификаций (нарратив и итератив)³. Сразу отметим, что пространство дачи (и не только дачи) в романе Водолазкина по преимуществу психологическое и символическое, так как, за исключением единичных случаев, воспроизводится памятью персонажа. И хотя зачастую оно имеет конкретную историко-географическую привязку, обычно становится символически-обобщенным, а в конце произведения — безадресным. Так, например, шелест велосипедных шин по грунтовой дороге или вкус малины в тарелке на деревянной веранде могут быть соотнесены с дачной местностью Сиверская только по логике развития дискурса главного героя романа Иннокентия Платонова. Эти безадресные

¹ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция. С. 246, 248.

² Цивьян Т.В. Дача и дачники в русском представлении. [Электронный ресурс]. URL: http://www.imk.msu.ru/Publications/Vortrags/rt06russ_civjan_dacha.doc (Последнее обращение: 05.06.2018).

³ Тюпа В.И. Дискурс // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 60.

образы вбирают в себя опыт других повествователей, присоединившихся к Платонову во второй части произведения, — доктора Гейгера и Насти, в результате чего приобретают мифопоэтическое измерение.

Рассмотрим дачные локусы романа по порядку. К Куоккале, известному дачному месту к северо-западу от Петербурга, по Финляндской железной дороге, в произведении только два обращения, самого Иннокентия. Причем ей посвящено наиболее раннее воспоминание героя о дачной местности в детстве, оно связано с кузеном Севой, родственником с неродственными чувствами. В Куоккале был дом родителей Севы. Именно там, среди великанов сосен на берегу Финского залива происходит их судьбоносная игра в авиаторов, так печально откликнувшаяся в 1923 г. в пересыльном лагере в Кеми, где Сева обрек на гибель своего прежнего командира в экипаже воображаемого аэроплана. В Куоккале впервые звучит заглавное: «Авиатор <Платонов>». Следующее — и последнее — мысленное возвращение туда тоже связано с детским «авиаторским» опытом Иннокентия: «Утренние вылеты вошли у нас в обыкновение. Я держу веревку и управляю змеем-аэропланом. Сева тоже держит веревку, но ниже, он там уже ничем не управляет, так что правильнее сказать, что за веревку он держится»⁴. Сева человек ведомый, несамостоятельный. В дальнейшем тексте романа его сюжетная линия с Куоккалой не связана, однако симпатии Севы к революции, вступление в партию большевиков и затем в отряды ГПУ косвенно соотносятся с «красной» репутацией Куоккалы в 1910-е гг. как прибежища политических радикалов и нелегалов⁵.

Кроме того, куоккальские эпизоды в романе Водолазкина частично восходят к воспоминаниям о дореволюционном детстве его учителя по Пушкинскому Дому Д.С. Лихачева: «Что за чудо веселья, развлечения, озорства, легкости общения, театральных и праздничных экспромтов была эта Куоккала!»⁶. Особенно запом-

⁴ Водолазкин Е.Г. Авиатор: Роман. С. 47.

⁵ Финская деревня превратилась в петербургский курорт, находившийся на территории автономного княжества. Это привлекло членов нелегальных партий. Русские большевики в 1905–1907 гг. называли Финляндию красным тылом революции. В Куоккале у них была своя резиденция – дача Вааса, на которой в 1906–1907 гг. скрывался от российской полиции В.И. Ленин.

⁶ Лихачев Д.С. Воспоминания. М.: Вагриус. 2006. С. 65.

нился ученому песчаный пляж и хождение вдоль берега за игрушечной яхтой, а также — ежевечерние семейные встречи на железнодорожной станции возвращавшегося со службы из Петрограда отца. «В ветреную погоду змея пускали»⁷. Часть этих мемориальных деталей Водолазкин оставляет в романном локусе Куоккалы, а часть переносит в Сиверскую.

Алушта (на побережье Крыма) в первые десятилетия XX в. также превратилась в популярное дачное место, активно осваивавшееся русской интеллигенцией. К ней герои романа обращаются трижды. Первым это делает Иннокентий, вспоминая дачу друга своего отца, петербургского юриста Гиацинтова в Профессорском уголке в 1911 г. Как и во фрагментах о Куоккале, в памяти героя воспроизводится окружающий пейзаж: теперь уже теплое море, кипарисы, оливы, можжевельник, а также звуки, запахи, тактильные ощущения при катании мокрым по песку, строительстве песчаных замков на пляже, высыхании морской соли на коже. По дороге на дачу под ногами жуки и гусеницы. Все эти подробности, детали бытия щедро цветут в сознании рассказчика, как будто воспроизводя мироотношение другого участника жизни начала XX в., поэта Б.Л. Пастернака:

<...>

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку

Кленового листа

<...>

Ты спросишь, кто велит?
— Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,

⁷ Там же. С. 72.

Но жизнь, как тишина
Осенняя, — подробна⁸.

Первоначальное заглавие поэтической книги «Сестра моя жизнь» (1922), куда входят приведенные строки, раскрыто автором в письме к М.И. Цветаевой от 12 ноября 1922 г. — «Всесильный бог деталей»⁹, что прямо указывает на характер мировосприятия поэта осенью 1917 г., времени их написания. Дата в свете наших рассуждений весьма примечательная. Как и Пастернак, герой Водлазкина в известные исторические дни думал вовсе не о грандиозности происходивших событий. Когда ведущая ток-шоу на петербургском телевидении в 1999 г. задает Иннокентию вопрос, каким запомнился ему день Октябрьского переворота, тот отвечает: «Знаете, он мне даже не запомнился. Уже потом, поняв, что это за день такой, я его в памяти восстановил. Шел, если ничего не путаю, дождь со снегом. <...> Я вышел куда-то, забыв дома шарф, и снежинки таяли у меня на шее <...>. Ветер был, ранняя темень <...>»¹⁰. Постепенно он формулирует собственную историософию: есть события основные (например, семейно-дружеское чаепитие на дачной веранде или прилипание песчинок к влажной коже на алуштинском пляже) и неосновные (революции, войны и другие внешние изменения).

Среди константных черт поэтического мира Пастернака А.К. Жолковский назвал «“контакт” между повседневными малыми проявлениями человека и великими проявлениями жизни и вселенной»¹¹. То же — у Юрия Живаго из пастернаковского романа: «<...> историю <...> он представляет себе совсем не так, как принято», а «наподобие жизни растительного царства. <...> Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за переменою места. <...> И в такой же неподвижности застигаем мы <...> вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь <...>»¹². Заключительные строки «Доктора Живаго»

⁸ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прилож.: В 11 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы, 1912–1931. М.: Слово / Slovo, 2003. С. 156–157.

⁹ Там же. С. 475.

¹⁰ Водлазкин Е.Г. Авиатор: Роман. С. 141.

¹¹ Жолковский А.К. Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛО, 2011. С. 34.

¹² Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прилож.: В 11 т. Т. 4. Доктор Живаго: Роман.

(1945–1955) — слова Христа как Судии мира — видятся прологом к современному роману, подлинным героем которого становится персонифицированный в лице Иннокентия Платонова XX век:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты¹³.

Попутно заметим, что роман Водолазкина обильно и даже демонстративно интертекстуален: Достоевский, Блок, Чехов, Сологуб, Бахтин... Однако главное, возможно, таится и ждет читательской догадки — Пастернак не назван ни разу. Как и М.М. Пришвин, с которым «авиатора» сближает и дневниковая фрагментарность, и отношение к слову как поведению-поступку, и стремление к родственному вниманию к миру, к фиксации мгновений, которые необходимо вывести из безличного состояния в личное, спасти «из числа», и тем самым — победить «текуще[е] врем[я]»¹⁴.

Вернемся к локусу Алушты. Дача Гиацинтова 1911 г. возникает на страницах романа во второй раз. Память переносит туда Иннокентия, потрясенного мерзостью запустения в бывшей интеллигентской квартире Мещеряковых, прямо из Петербурга 1999 г. Южная дача начала XX в. — очаг высокой культуры, соединенной с житейским комфортом. Библиотека, коллекция океанских трофеев, упоительная прохлада после жары, тонко пахнущее самшитовое кресло... Мальчик читает о путешествиях и приключениях — и это очень важно, а перевороты и землетрясения за окном, крушение империй — вещи второстепенные.

Интересно, что и здесь — на лексическом уровне — присутствует «авиаторский» мотив, в отличие от куоккальских эпизодов осложненный знаменательным анахронизмом:

М.: Слово / Slovo, 2004. С. 451–452.

¹³ Там же. С. 548.

¹⁴ Кнорре (Константинова) Е.Ю. Дневники и художественные произведения М.М. Пришвина в период Первой мировой и Гражданской войн: жанр и концепция «творческого поведения» // Кризисные ситуации и жанровые стратегии: Сб. научных трудов / Ред.-сост. В.В. Савелов, В.И. Тюпа, О.В. Федунина. М., 2017. С. 150–151.

«<...> я представлял себе, будто остался в этой прохладной комнате навеки, живу в ней, как в капсуле, что за окном перевороты и землетрясения, что нет там больше <...> Российской империи, а я всё сижу и читаю, читаю...»¹⁵. Известно, что спасательные капсулы — закрытые катапультируемые устройства для спасения летчиков в аварийных ситуациях — появились в боевой авиации разных стран только в 1950-е гг. Будь они в 1911 г., авиатор Фролов с Комендантского аэродрома в Петербурге не погиб бы.

Кроме того, именно алуштинская дача — источник появления в жизни героя статуэтки Фемиды. Только там она целая, с весами, во всеоружии справедливости. А вот вторая такая же статуэтка, подаренная его отцу Гиацинтовым в Петербурге, — без весов, что с очевидностью указывает на несоблюдение главного принципа справедливости в XX в. — соразмерности между преступлением и наказанием¹⁶; к этому нарушению причастен и сам Иннокентий, в детстве отломавший у статуэтки весы. Вскоре в руках героя усеченная справедливость («У моей Фемиды оставался только меч»¹⁷) окажется орудием убийства (Зарецкого, доносчика на профессора Воронина, отца любимой девушки Иннокентия — Анастасии). В XX в. то же самое случилось со всей страной. Постепенно герой понимает, что выше справедливости милость, а милости выше — любовь. Спасти утекающую сквозь пальцы жизнь, восстановить экзистенциально подлинный XX век — не из учебника истории с датами переворотов, сражений и съездов, а тот, в котором светило солнце, плескались волны, пах дымом костер, кололись ветки, таяла во рту малина, — может только любовное к нему касание. Век оживает, и мы видим черты его настоящего облика — в поэзии, искусстве, свободной мысли, т. е. во всем том, что сумело «установить связь с эйдосом»¹⁸. Об этом

¹⁵ Водозазкин Е.Г. Авиатор: Роман. С. 145.

¹⁶ Подробнее см.: Карпачева Т.С. Мифопоэтика романа Е.Г. Водозазкина «Авиатор» // Текст, контекст, интертекст. Т. 2: Русская литература. История. Междисциплинарные гуманитарные проблемы. По материалам Международной научной конференции «XV Виноградовские чтения» (Москва, 3–5 марта 2018 г.). М.: Книгодел; МГПУ, 2019. С. 304–307.

¹⁷ Водозазкин Е.Г. Авиатор: Роман. С. 122.

¹⁸ Из выступления Е.Г. Водозазкина на Международной научной конференции «Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водозазкин» в Кракове (Польша) 19 мая 2018 г.

и девиз Шереметьевых на гербе Фонтанного дома из «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой: «Бог сохраняет все».

В последний, третий раз Алушта возникает в самом конце романа уже в контрапунктном дискурсе, где голос Иннокентия все же узнаваем. Тоскуя по непрожитым во время заморозки в соловецкой лаборатории годам (1932–1999), он из коллективной памяти, из десятков и сотен свидетельств об этой эпохе восстанавливает картину алуштинского пляжа 1975 г.: песок, девушку после купания, капли на ее коже, черешню из бумажного кулька. Внимание уделено и отсутствовавшему здесь в 1911 г. автомату с газированной водой и вкусовым ощущениям при питье. Итак, герой проживает впечатления и ощущения людей разных десятилетий XX в.

Однако львиная часть обращений к даче в романе «Авиатор» связана с Сиверской. Как гласит энциклопедия, это «станция Варшавской железной дороги в 62 в<ерстах> от С.-Петербурга, С.-Петербургской губ<ернии> Царскосельского у<езда>, при р<еке> Оредеже. Дачное место; жителей летом до 6000. Местность красивая, лесистая и здоровая. Православная ц<е>рк<овь>, аптека, летом театр»¹⁹. В начале XVIII в. эти места принадлежали наследнику русского престола царевичу Алексею Петровичу. В конце этого же века здесь появились дворянские усадьбы, в частности Выра и Рождествено, с 1890 г. принадлежавшие деду В.В. Набокова (1899–1977) по материнской линии И.В. Рукавишникову. С ними связаны лучшие детские воспоминания писателя-эмигранта, отраженные в автобиографической книге «Другие берега» (1954): «Пикники, спектакли, бурные игры, наш таинственный вырский парк, прелестное бабушкино Батово, великолепные витгенштейновские имения — Дружноселье за Сиверской <...> — все это осталось идиллически гравюрным фоном в памяти, находящей теперь схожий рисунок только в совсем старой русской литературе»²⁰.

Со строительством Варшавской железной дороги (1857) Сиверская и её окрестности постепенно приобрели статус «дачной столицы» России. Для коллективного отдыха здесь устроили общественный парк, трактиры, почту, библиотеку, лавку колониальных

¹⁹ Энциклопедический словарь. Т. XXIX А. Полутот 58. СПб.: Изд-е Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, 1900. С. 817.

²⁰ Набоков В.В. Другие берега. СПб.: Азбука, 2017. С. 48.

товаров и несколько летних театров. Среди известных дачников и гостей Сиверской — поэты и писатели А.Н. Майков, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.Н. Плещеев, С.Я. Надсон, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, А.А. Блок, К.И. Чуковский, А.А. Ахматова, художники И.Н. Крамской, И.И. Шишкин, актриса В.Ф. Комиссаржевская и мн. др.

Чета Мережковских стала выезжать на летний отдых в местность вокруг Верхнего Оредежа начиная с 1896 г. Здесь писались романы первой трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» — «Леонардо да Винчи» (1900) и «Петр и Алексей» (1905), религиозно-философский трактат «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество, религия» (1900–1901), пьеса «Павел I» (1908). В самой Сиверской они жили летом 1914 г., встретив здесь начало Первой мировой войны. В 1917 г., проведя большую часть весны и лета в Кисловодске, с 7 августа они поселились, вместе с Д.В. Filosoфoвым, студентом В.А. Злобиным и его матерью, а также сестрами З.Н. Гиппиус — Анной, Татьяной и Натальей, в усадьбе князей Витгенштейнов Дружноселье в нескольких верстах от станции Сиверская²¹, где оставались в дни Корниловского мятежа и большевистского переворота, вплоть до зимы²². Возвращались сюда и на лето 1918 г. В стихотворном цикле Гиппиус под названием «В Дружносельи» (1918) усадьба предстает не только символом разрушенной революцией высокой культуры, но и во всей неприкосновенности мифа о «вертограде заключенном», о чем свидетельствует его последняя часть:

3. Пусть

Пусть шумит кровавая гроза,
Пусть гремят звериные раскаты...
Буду петь я тихие закаты
И твои влюбленные глаза²³.

²¹ Семочкин А.А. Дмитрий Мережковский. СПб.: Летопись, 2015. С. 91.

²² См.: Павлова М.М. «Вижу отсюда: буча из-за войны разгорается...». Из писем Т.Н. Гиппиус к З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковскому и Д.В. Filosoфoву. Апрель–август 1917 г. // Политика и поэтика. Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 296.

²³ Гиппиус З.Н. В Дружносельи // Звено. Париж, 1926. 21 февр. № 160. С. 3.

Мережковский изобразил пейзажи Сиверской в романе «Антихрист. Пётр и Алексей» (1905): «Мы в Рождествене, мызе царевича, в Копорском уезде, в семидесяти верстах от Петербурга, — пишет в своем дневнике фрейлина кронпринцессы Шарлотты Юлиана Арнгейм. — <...> Кругом лес. Тихо. Только деревья шумят, да птицы щебечут. Быстрая, словно горная, речка Оредежь журчит внизу под крутыми обрывами из красной глины, на которой первая зелень берез сквозит, как дым, зелень елок чернеет, как уголь. <...> Царевич любит это место. Говорит, жил бы здесь всегда, и ничего ему больше не надо, только бы оставили его в покое. Читает, пишет в библиотеке, молится в часовне, работает в саду, в огороде, удит рыбу, бродит по лесам»²⁴. Именно здесь Алексею удастся быть самим собой — свободным, спокойным, любящим, подлинным.

Вернемся к роману «Авиатор». Обращений к Сиверской здесь 22. В первой части, целиком заполненной дискурсом Иннокентия, в совокупности создается достаточно полная картина дачной жизни начала XX в., заканчивающаяся философско-символическим обобщением о рае. С некоторыми оговорками созданный здесь образ Сиверской соотносится с усадьбами Выры и Рождествено, воспроизведенными детской памятью В.В. Набокова в «Других берегах»: «<...> я с праздничной ясностью восстанавливаю родной, как собственное кровообращение, путь из нашей Выры в село Рождествено, по ту сторону Оредежи: красноватую дорогу, <...> шедшую между <...> колоннадой толстых берез, мимо некошенных полей, — а дальше: поворот, спуск к реке, искрящейся промеж парчовой тины, мост, вдруг разговорившийся под копытами, ослепительный блеск жестианки, оставленной удильщиком на перилах, белую усадьбу дяди на муравчатом холму, другой мост, через рукав Оредежи, другой холм, с липами, розовой церковью, мраморным склепом Рукавишниковых <...>»²⁵.

Тем не менее в этой романной аллюзии прячется элемент антитезы: вспомним, что усадьба и дача — родственные, но все же разные топосы. Рассуждая о культурных метаморфозах Серебря-

²⁴ Мережковский Д.С. Антихрист. Пётр и Алексей: Роман // Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 436–437.

²⁵ Набоков В.В. Другие берега. С. 20.

ного века, Е.Е. Дмитриева пишет: «<...> веяния нового, не-идиллического, не-райского времени видятся <...> в мироощущении дачном, с его временностью жилища, его ничейностью, противостоящей мироощущению усадебному, в основе которого чувство преемственности поколений, укорененности человека в исторической почве. Идеал усадебного рая, образ сада как модели земного Эдема в дачном пространстве принципиально отсутствуют <...>. Дачное сознание покусается на святая святых усадьбы — принцип замкнутости <...> идеального пространства», «на самую идею “высокой бесполезности” усадебного быта, его отрешенности от злобы дня <...>»²⁶. И хотя на рубеже XIX–XX вв. в творчестве А.П. Чехова возникает «совершенно оригинальный социокультурный локус — усадьба-дача»²⁷, в большинстве своем дачные поселки вокруг Петербурга и Москвы носили черты массовости, обыденности, посредственности, что отразилось в очерках и рассказах Н.А. Лейкина, А.П. Каменского и мн. др.²⁸. В рассказе Б.К. Зайцева «Мать и Катя» (1914) по отмеченным выше признакам противопоставлены усадьба Панурина и близлежащая дача, на которой отдыхали сестры-москвички. В стихотворении А.А. Блока «Незнакомка» (1906) дана сходная картина дачного местечка Озерки под Петербургом:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

²⁶ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. С. 161.

²⁷ Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 393.

²⁸ См.: Там же. С. 382–383, 419–421.

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг
<...>²⁹.

Именно о таком восприятии дачи как будто свидетельствуют некоторые художественные детали в «Авиаторе»: факт съёмности дома родителями Иннокентия, скаутские марши мимо соседских дач под горн и барабан, наличие железнодорожной станции как пространства «порога», оваянного грозной тревогой, — в 1914-м здесь стояли составы с направлявшимися на фронт артиллерийскими орудиями, в 1917-м близкие тчтно ждали вечером на перроне отца, который так и не вернулся к семье после службы, убитый случайным солдатом на Варшавском вокзале в Петрограде.

В начале XX в. из-за сравнительно невысокой стоимости аренды дача «становилась коллективно обжитым пространством коммунального типа, попадая в культурную “щель” <...> между элитарной и массовой культурой»³⁰. Д.С. Лихачев так вспоминал о своем дореволюционном детстве: «Чтобы сэкономить деньги, каждую весну, отправляясь на дачу, мы отказывались от городской квартиры. Мебель артельщики отвозили на склад, а осенью снимали новую <...> квартиру <...>»³¹. В русской литературе этого периода сформировалась целая традиция негативного отношения к дачам и дачникам, наблюдалось устойчивое противопоставление усадьбы и дачи, которая «<...> возникает <...> как антиномия усадьбе: дробление усадебного пространства и появление внутри него дач, совершенно иного, инородного по отношению к усадебному миру локуса»³². Дач-

²⁹ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 122–123.

³⁰ Якушева Л.А. Драматургия дачной жизни в реальности и художественном произведении // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 5. С. 343.

³¹ Лихачев Д.С. Воспоминания. С. 31–32.

³² Семеницкая О.В. «Путешествие» на дачу: «дачный текст» в современной лите-

ник только временный обитатель дома и небольшого участка земли, «постоялец»; дача — «место сезонного проживания, пространство, не существующее или, по крайней мере, не актуальное вне летнего времени»³³. В пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» (1903) само слово «дачник» наделяется иронически-отрицательными коннотациями. Лопахин говорит: «Все города, даже самые небольшие, окружены теперь дачами. И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности»³⁴. В пьесе А.М. Горького «Дачники» (1904) читаем: «Дачники <...> вроде как в ненастье пузыри на луже <...>, вскочит и лопнет <...>, вскочит и лопнет <...>»³⁵, а также: «Мы — дачники в нашей стране <...>, какие-то приезжие люди»³⁶.

Подобная аксиология дачи просматривается и в «Авиаторе», в частности в эпизоде совместного приезда Платонова и Гейгера в Сиверскую в 1999 г. Железнодорожную станцию Иннокентий не узнал, окружающий жилой ландшафт тоже, прежняя знакомая достопримечательность — усадьба барона Фридерикса — не сохранилась, на реке мусор и грязная пена, топонимы чужие (вместо Церковной улицы — Красная), уцелевший дачный дом перестроен и недоступен для посещения по причине беспамятности его нынешнего хозяина.

Тем не менее исследователи указывают на некое исторически обусловленное противоречие в семантике образа дачи в последней трети XX в.: с одной стороны, «<...> пространство дачи маркировано как временное, случайное пристанище — в противоположность сначала усадьбе, а позднее — городской квартире. <...> В то же время пространство дачи наследует отдельные грани семантики усадебного пространства, наделяется его функциями, в частности связанными с устойчивым мотивом сохранения

ратуре // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 19–20 нояб. 2009): В 2 ч. Самара, 2010. Ч. 2. С. 226.

³³ Синицкая А.В. Ваши шесть соток (Дачная «мифология» в российском культурном контексте) // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. Ч. 2. С. 221.

³⁴ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 206.

³⁵ Горький А.М. Дачники. Сцены // Горький А.М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. М.: Наука, 1970. С. 210.

³⁶ Там же. С. 276.

родовой памяти <...>³⁷. В самом деле, приведенный выше эпизод окутывается «ни на что не похожим сиверским воздухом», перед героем — все та же пространственная геометрия дороги с «красными утесами», а в окне того самого дачного дома — немеркнувший «желтоватый» свет³⁸. На глазах читателя происходит преобразование внешнего пространства во внутреннее, конкретно-географического — в символическое, психологического — в мифопоэтическое: «<...> свет в доме не погас — должно быть, там кто-то оставался. Возможно, моя семья. Стоило мне войти, и я увидел бы всех моих близких <...>, и понял бы, что все, кроме их вневременного сидения за столом, сон и наваждение, и расплакался бы от нахлынувшего счастья <...>»³⁹. Так топос дачи с характерными для дореволюционной эпохи негативно-нейтральными коннотациями переводится в аксиологический регистр усадьбы как «рая на земле».

Недаром следующее, композиционно соседнее в романе обращение к Сиверской — совершенно в усадебном ключе: «В сущности, вот он, Рай. В доме спят мама, папа, бабушка. Мы любим друг друга, нам вместе хорошо и покойно. <...> Я не хочу новых событий, пусть существует то, что уже есть, разве этого мало? <...> Рай — это отсутствие времени. Если время остановится, событий больше не будет. Останутся несобытия. Сосны вот останутся, снизу — коричневые, корявые, сверху — гладкие и янтарные. Крыжовник у изгороди тоже не пропадет. Скрип калитки, приглушенный плач ребенка на соседней даче, первый стук дождя по крыше веранды — все то, чего не отменяют смены правительств и падения империй. То, что осуществляется поверх истории — вневременно, освобожденно»⁴⁰. На стилистически-речевом уровне здесь декларировано угасание нарратива, его растворение в мифе⁴¹, что на практике осуществлено во второй части романа, где Сиверская предстает преимущественно в мифопоэтическом ключе.

³⁷ Тропкина Н.Е. Художественная семантика дачного топоса в русской поэзии второй половины XX в. // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. 2012. № 4 (68). С. 128.

³⁸ Водолазкин Е.Г. Авиатор: Роман. С. 103.

³⁹ Там же. С. 104.

⁴⁰ Там же. С. 163–164.

⁴¹ См.: Тюпа В.И. Нарратив // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 134.

Анализируя русскую поэзию последней трети XX в. (Б.А. Ахмадулиной, Т.А. Бек, С.М. Гандлевского, И.А. Кабыш), Н.Е. Тропкина замечает, что в ней, по сравнению с началом XX в., смысловая доминанта при обращении к «дачному топосу» становится существенно иной: из социальной превращается в экзистенциальную. «Топос дачи в продолжение традиции усадебного мифа может быть репрезентирован в русской поэзии конца XX — начала XXI в. как идиллическое пространство, связанное с воспоминаниями о детстве» и юношеской любви⁴². То же наблюдаем и в прозе конца XX в. Например, в пространственно-временной структуре романа А.Н. Варламова «Лох» (1995) центральное место занимает локус подмосковной дачи в Купавне на берегу Бисерова озера. Родители героя получают ее в подарок от деда с условием христианского крещения сына. Впоследствии в тесном типовом домике с терраской Саню Тезкина настигают ранняя любовь и разлука, первые творческие томления. После многолетних блужданий «лишний человек» 1990-х гг. вновь поселяется в Купавне, проводя на даче круглый год, как его предшественники из XIX в. в своих усадьбах. И хотя «холодный домик был мало приспособлен для осенне-зимней жизни»: «<...> изо всех щелей <...> дул ветер, печка, прежде чем нагреться, окутывала комнату дымом», — «вечерние прогулки вдоль пустынного берега <...> Бисерова озера пробуждали в душе воспоминания о первой молодости, когда был он светел душою <...>»⁴³. Туман над озером и голые сады стали свидетелями судьбоносных встреч героя с местным священником, последнего разговора с отцом о смысле жизни, формирования жизненной позиции «мирской святости». Возвращаясь однажды домой с вечерней службы уже в темноте, Саня увидел снаружи свет на своей терраске. Сквозь стекла разглядел отца, который специально приехал для разговора с ним. Саня кается перед отцом и называет себя блудным сыном, происходит их духовное воссоединение. В этом эпизоде ясно просматривается архетипический топос рая, с возможностью беспрепятственного общения Бога и человека как отца с сыном.

⁴² Тропкина Н.Е. Художественная семантика дачного топоса в русской поэзии второй половины XX в. С. 130.

⁴³ Варламов А.Н. Лох: Роман // Варламов А.Н. Последние времена: [сборник]. М.: Астрель; АСТ; Полиграфиздат, 2010. С. 127.

Вплетается и традиционный усадебный мотив «изгнания из рая»: после смерти отца дачка достается старшим братьям, которые выселяют Тезкина прочь. Купленная изба в тверской деревне Хорошей, где герой заканчивает жизнь, всего лишь субститут «родового дома» в Купавне.

Получается, что восприятие «дачного топоса» героем «Авиатора» Иннокентием Платоновым характерно не столько для начала, сколько для конца XX в., когда произошла всеобщая конвергенция дачи и усадьбы, переоценка первой. На деле указанная тенденция проявляла себя и раньше — уже в творчестве Б.Л. Пастернака («Сестра моя жизнь», 1922; «Вторая баллада», 1930; «Переделкино», 1941–1944; «Доктор Живаго», 1945–1955), затем Ю.В. Трифонова («Обмен», 1969; «Дом на набережной», 1976), А.Г. Битова («Дачная местность», 1969), Саши Соколова («Школа для дураков», 1976)⁴⁴.

Все вышеотмеченное очевидно подводит к одной из главных мыслей романа Водолазкина: Платонов впитал в себя *весь* XX век, целиком, герой только *родом* из Серебряного века, но сумел сродниться и с последующими десятилетиями, вплоть до 1990-х гг. Противопоставление дореволюционного и советского, советского и постсоветского снимается на романной глубине, а проступает онтологическая однородность века, постигаемая в экзистенциальном опыте. Сделано это во многих случаях с помощью поэтики анахронизма.

Обратимся, наконец, к дискретной последовательности фрагментов о Сиверской в романе «Авиатор». Самый первый — информационно-осведомительный, социально-внешний: «Снимали дачу в Сиверской. Приезжали по Варшавской железной дороге во втором классе, в клубах дыма и пара. <...> Из багажного вагона на телегу выгружались наши многочисленные пожитки — перины, гамаки, посуда, мячи, удочки»⁴⁵. Далее с мельчайшими топографическими подробностями описывается путь от станции к съемному дачному дому, даются историко-бытовые детали: сколько мужики брали за подталкивание телеги, цена бутылки пива и т. п. Затем — внезапный переход от социально-бытового

⁴⁴ См.: Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. С. 422–428, 431–433.

⁴⁵ Водолазкин Е.Г. Авиатор: Роман. С. 42–43.

очерка к экзистенциальному дискурсу: снова перрон, но теперь важен не перечень вещей на телеге, а «несравненный сиверский воздух», краски и звуки — «коричневые, бездонные, плещущиеся», «рев водопада на плотине», «дрожание металлических перил», «радуга в брызгах», «огненная охра обрыва». «Дом над Оредежью»⁴⁶ во внутреннем пространстве Иннокентия больше ассоциируется с набоковской усадьбой, чем со скромным съемным жильем.

Второй подход к «сиверской» теме — рассматривание Иннокентием старых фотографий в компьютере. «А вот Сиверская, дорога от мельницы, начало века. <...> В пятницу вечером ходили на станцию встречать отца после рабочей недели, а воскресным вечером провожали»⁴⁷. Учитывая роль анахронизма в поэтике Водолазкина, зададимся вопросом: а нет ли и здесь нарочитого временного сдвига, проекции условий конца XX в. на его начало? Ведь пятидневную рабочую неделю в России (СССР) установили только в 1967 г., у служащих суббота была рабочим днем и до революции. Далее — бытовая зарисовка о типах отцов дачных семейств, об устройстве дачной и городской жизни, о транспорте на дачу, о коллективном ожидании на перроне... И снова резкая смена модуса: отец Иннокентия предстает уже не социальным типом, но — индивидуальностью в ореоле неповторимых жестов, интонаций, поз, взглядов...

На третий раз в дачную вариацию опять вплетается усадебный мотив: «[з]апах цветов в Сиверской», «пронзительный закат» на открытой веранде, Анастасия Вяльцева со знаменитым романсом о хризантемах. Кажется неслучайной деталь, что пела она не на даче, а «в усадьбе барона Фридерикса»⁴⁸, огни которой отражались в водах Оредежи. Мотив увядания созвучен ощущению заката «усадебной культуры» в Серебряном веке.

Следующий фрагмент о Сиверской в первой части — мистический, совсем в духе усадебных тайн и мифов. Герой ощущает прекрасную первозданность земли и чувство первого человека на ней, но одновременно — свою брошенность в окружающей безлюдности и запустении, экзистенциальное одиночество,

⁴⁶ Там же. С. 43–44.

⁴⁷ Там же. С. 50.

⁴⁸ Там же. С. 65.

ужас. Наконец в темноте он приближается к дому и в горящем приветном окне видит родителей: «Ну, вот ты и пришел, дружок»⁴⁹. Герой переживает высшее в своей жизни счастье. Никаких специфически дачных подробностей здесь нет. Это «усадебный топос» с его идиллически-элегической замкнутостью.

В пятом фрагменте с любительским театром в Сиверской сравниваются телешоу 1990-х гг. Их ведущие и участники напоминают герою бесноватых в «сиверских» спектаклях. Однако в обычной жизни 1900-х гг. актер Печенкин, счетовод и дачник, вполне заурядно промакивал пот на лбу и убивал на себе комаров. Ценностно дача здесь подается в сниженно-негативном ключе начала XX в. Пошлость связывается с инфернальностью совсем по Мережковскому в его эссе «Гоголь и черт» (1906): «<...> лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, вообще реальное “человеческое, слишком человеческое” лицо, лицо толпы, лицо “как у всех” <...>»⁵⁰.

А затем следуют уже упомянутая выше поездка Иннокентия с Гейгером в Сиверскую 1999 г. и завершающий первую часть романа апофеоз дачи-усадьбы как рая.

Вторая часть композиционно представляет собой дневник-контрапункт Иннокентия, Гейгера и Насти, постепенно включающий в себя и других, анонимных нарраторов и итераторов. Посвященные Сиверской фрагменты, как правило, невелики; нередко они сводятся к простому упоминанию, одному названию.

Так, например, в квартире Анастасии и Насти в 1999 г. Иннокентий увидел свою фотографию в Сиверской 1917 г. Поза, взгляд вдаль, диалог с фотографировавшим его отцом о вечности.

В другой раз слово берет Гейгер: «Иннокентий сказал, что его формировали не побои в лагере. Совсем другие вещи. Например, стрекотание кузнечика в Сиверской. Запах вскипевшего самовара»⁵¹.

Затем Сиверская надолго пропадает из текста. Частотность ее упоминаний возрастает к концу романа. Так, родная деревня Ивана Остапчука, простого мужика, с которым Иннокентию

⁴⁹ Там же. С. 72.

⁵⁰ Мережковский Д.С. Гоголь и черт: Исследование // Мережковский Д.С. Гоголь и черт. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. С. 180.

⁵¹ Водозакин Е.Г. Авиатор: Роман. С. 237.

случайно пришлось сколачивать агитационные щиты в Петрограде 1921 г., находилась, оказывается, недалеко от Сиверской. Именно с сиверского «кочковатого поля»⁵² взлетел аэроплан, и авиатор увидел небо и широкую землю, его кругозор заметно расширился. Если вспомнить семантику заглавия романа, понятно, где, по мысли автора, подлинный исток платоновских прозрений. Симптоматично, однако, что и здесь мы встречаемся с характерной для произведений Водолазкина поэтикой анахронизма: ведь аэродром в Сиверской, сыгравший значительную роль во время Финской и Великой Отечественной войн, был построен в 1936–1937 гг., во времена же детства и юности героя никаких аэропланов и полетов здесь не было. Таким образом, указанная деталь также служит в романе созданию образа Иннокентия как человека *всего* XX в., а не только его начала, и шире — образа XX века как целого, предстоящего перед Божьим судом.

А дальше, по просьбе Иннокентия, в дискурс вступает Гейгер, отмечающий в Сиверской то, что «все воспринимают одинаково»⁵³, в данном случае обилие комаров. Для присоединившейся к нему с той же целью Насти Сиверская прежде всего «дачная столица России», и притом «комариная столица»⁵⁴. Воспроизводится типично дачный «коммунальный» топос начала XX в., а также нехарактерный для «усадебного текста» событийно-исторический план: Гейгер описывает артиллерийские орудия на подвижных платформах возле станции Сиверская осенью 1914 г. перед отправкой на фронт.

И напоследок — несколько несобытийных, «вечных» картин, которые связываются с Сиверской лишь ассоциативно: чай из самовара осенью на открытой веранде, шины велосипеда на грунтовой дороге, тарелка с малиной на садовом столе, костер на закате у Оредежи. Авторы этих зарисовок анонимны.

В конце романа Иннокентий посещает Мюнхен в тщетной надежде на медицинскую помощь. Там ему понравился Английский сад, единственно потому, что напомнил Сиверскую. В длинном письме к жене всего пять строк о Мюнхене, осталь-

⁵² Там же. С. 345.

⁵³ Там же. С. 347.

⁵⁴ Там же. С. 349.

ное — сиверский лес конца осени: «Резкий, пахнувший прелью воздух, речка меж деревьев, ворóны на ветвях»⁵⁵. И снова едва заметный анахронизм. Почему ноябрь? Ведь в Сиверской герой бывал только летом. Значит, и здесь — расширенный «усадебный» взгляд, так как в усадьбах люди живут во все времена года. Анахронизм работает как средство актуализации нужного топоса, как индикатор смены регистра. После этого «авиатор» отправляется в свой последний полет над XX веком, и его «обзор достаточно широк»⁵⁶, чтобы охватить зрением края горизонта — начало и конец столетия. А взлетное поле, конечно, Сиверская...

⁵⁵ Там же. С. 397.

⁵⁶ Там же. С. 9, 409.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Неумирающий идеал

Завершая первый выпуск новой книжной научной серии «Русская усадьба в мировом контексте», подведем некоторые итоги. В центре нашего внимания была категория «усадебного топоса», осмысленная с разных сторон и ставшая ключом к анализу конкретных литературных произведений, связанных с эмпирическим или умозрительным бытованием русской усадьбы в XIX — начале XXI в. В монографии с той или иной степенью подробности рассмотрены «усадебные» и «дачные» тексты В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, А.С. Хомякова, И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова, К.М. Фофанова, Н.А. Лейкина, А.П. Чехова, А.М. Горького, Ф. Сологуба, Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, Г.И. Чулкова, И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, А.Н. Толстого, С.Н. Дурыхина, А.А. Блока, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Хлебникова, В.В. Маяковского, Н.А. Бердяева, Ф.А. Степуна, М.А. Булгакова, М.М. Пришвина, Н. Огнёва, В.В. Набокова, Б.Л. Пастернака, Д.С. Лихачева, М.П. Шишкина, А.Н. Варламова, В.Г. Сорокина, П.В. Крусанова, В.О. Пелевина, Е.Г. Водолазкина, А.И. Слаповского и др. Такой панорамный охват позволил проследить и раскрыть в наиболее существенных чертах своеобразие и динамику усадебного и дачного топосов в русской литературе на протяжении более чем двух столетий, причем в произведениях писателей разных литературных направлений: сентиментализма, романтизма, реализма, натурализма, символизма, футуризма, акмеизма, неореализма, постмодернизма, метамодернизма и др., — а также в образцах все более популярных в наш век нон-фикшн, или эго-документов.

Уход от описательности, от преобладания эмпирических деталей в сторону целостного теоретического осмысления феноменов усадьбы и дачи в русской словесности XIX–XXI вв. с помощью

верифицированных и вновь выдвинутых категорий (помимо «усадебного топоса», это «усадебный текст», «усадебная культура», «усадебный миф», «усадебный хронотоп», «позтосфера усадьбы», «усадебный габитус», «гетеротопия усадьбы», «дачный топос» и т. д.) стал ведущей интенцией при написании данной монографии. Здесь, насколько нам представляется в настоящий момент, впервые предпринята попытка *системного* исследования указанных элементов национальной топики на широком, разнообразном фактическом материале и в протяженном временном контексте. Безусловно, многие звенья развития «усадебного топоса» проработаны бегло, некоторые важные аспекты его бытования в русской литературе только обозначены и практически не раскрыты, — однако нельзя не признать того, что *определяющий* вектор будущих исследований здесь все же задан.

Это понимание «усадебного топоса» как глубинной, продуктивной и органичной для русской национальной картины мира культурной модели, пережившей в 1910–1920-е гг. расставание с традиционной дворянско-помещичьей усадьбой, трансформацию и распад на ряд модификаций и вариаций, многие из которых сохранили жизнеспособность до наших дней (усадьба-музей, усадьба-санаторий, усадьба как культурный ландшафт и памятное место, усадьба-отель, усадьба — дом творчества и т. д.). Более того, по перспективному наблюдению Л.Н. Летягина, в результате катастрофических перемен в стране в начале XX в. русская усадьба «как культурный тип перестала существовать, не исчерпав своих возможностей», что чревато выявлением в настоящем и будущем «по существу новых категорий усадебного текста»¹, ранее неизвестных модификаций «усадебного топоса». И если М.В. Нащокина, вопреки устоявшемуся мнению о гибели «усадебной культуры» в последней трети XIX в., сумела увидеть и убедительно показать ее новый расцвет в первые десятилетия XX в.² (при этом утверждая окончательное насильственное разрушение русской усадьбы в годы победившей революции и Гражданской войны), то мы, с помощью категорий «усадебного топоса» и «усадебного габитуса», надеемся разглядеть и описать живые побеги русской «усадебной культуры» под, казалось бы, чуждыми ей формами совет-

¹ Летягин Л.Н. Русская усадьба: мир, миф, судьба. С. 253–254.

² См.: Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. М.: Улей, 2007.

ской, эмигрантской и постсоветской действительности. Поэтому, наряду с теоретическими страницами, важнейшими в данной монографии являются главы, посвященные литературе 1920–1940-х и 1990–2010-х гг. Это область, исследованная в интересующем нас аспекте пока еще в минимальной степени: даже выявление соответствующих в проблемно-тематическом отношении авторов и их произведений находится на самой начальной стадии.

Мы уверены, что развитие усадебной топики в русской литературе XXI в. обусловлено не только ностальгическим или критическим обращением современных авторов к великому прошлому России и усадьбе как «национальному идеалу»³ Золотого и Серебряного веков русской культуры, но в первую очередь социально-экономическими и политико-идеологическими вызовами постсоветской эпохи. Так, в 2004 г., на острие поиска новой национальной идеи для обновляющейся страны, вышла ставшая бестселлером книга известных градостроителей и общественных деятелей А.С. Кривова и Ю.В. Крупнова «Дом в России. Национальная идея»⁴. Авторы указали на то, что традиционный русский город с XII по XIX в. в корне отличался от западноевропейского и фактически представлял собой агломерацию усадеб⁵. По мнению известного искусствоведа Е.И. Кириченко, вплоть до начала XX в. «в России, в том числе и в Москве, усадьба была универсальным типом застройки первичной городской ячейки — отдельного владения»⁶. М.В. Нащокина пишет о том, что «[т]ипологическое сходство городской и сельской усадьбы сохранялось <...>. Процесс замены городских усадеб многоэтажными домами протекал в Москве постепенно, и две модели жизненного уклада — традиционная усадебная и новая “квартирная” (западноевропейского типа) долгое время и после Великой реформы 1861 г. находились в зримом, эмоционально ощущаемом противопоставлении»⁷. Так что старинная Москва — это «особый и оригиналь-

³ Там же. С. 116.

⁴ См.: *Кривов А.С., Крупнов Ю.В.* Дом в России. Национальная идея. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004.

⁵ См.: Там же. С. 175.

⁶ *Кириченко Е.И.* Усадьба в застройке Москвы середины XIX — начала XX в. // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 36.

⁷ *Нащокина М.В.* Неоклассические усадьбы Москвы // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 56.

ный сугубо российский город и образец российской поместной урбанизации»⁸.

Отмечая малую продуктивность механически переносимых на русскую почву иностранных новаций, не укорененных в отечественной традиции, Кривов и Крупнов предлагают в качестве новой национальной идеи градостроительную стратегию, основанную на многовековом опыте поместно-усадебного поселения в России: «<...> в основе новой российской урбанизации должен лежать принцип расселения семей по родовым поместьям или усадьбам в составе определяемых транспортными инфраструктурами поселений со свободной и наиболее органичной для данного места формой. Такую урбанизацию мы предлагаем назвать поместно-усадебной», она обусловит появление целого «сословия <...> владельцев усадеб-поместий», так называемого «нового дворянства»⁹, аналога столь чаемого для России «среднего класса», в состав которого сможет войти большинство населения страны: «<...> каждой молодой семье, если она пожелает, будет предоставляться на чрезвычайно льготных условиях свой собственный дом и поместье с полным инфраструктурным обеспечением городской <...> жизни»¹⁰. Россия станет «страной-садом из усадебно-поместных городков»¹¹, именно такая «растянутая в пространстве и малоэтажная поместная урбанизация является наиболее соответствующей российской истории и традиции»¹².

Авторы верят, что, при сохранении старинных усадебных ценностей: единства культуры и природы, многопоколенной семьи, просвещенного деятельного патриотизма и потребности высокого творчества, — «усадьба нового типа, не барская, оснащенная современными техническими достижениями, должна стать реальностью»¹³. Симптоматично, что не склонный к утопическому мышлению А.И. Солженицын в 2003 г. назвал изложенный проект «многосторонне полезным, органичным для России — и весьма

⁸ Кривов А.С., Крупнов Ю.В. Дом в России. Национальная идея. С. 180.

⁹ Там же. С. 378.

¹⁰ Там же. С. 203.

¹¹ Там же. С. 118.

¹² Там же. С. 175.

¹³ Там же. С. 126.

дальновидным для самого существования России в наступающем веке»¹⁴.

Наконец, говоря о настоящей монографии, нельзя не отметить еще одного обстоятельства. Читатель наверняка обратил внимание на обилие цитат и ссылок на российских и зарубежных ученых — исследователей близких к поднятой нами проблематике вопросов. В самом деле, важной для автора целью было изучить и учесть большинство имеющихся разработок и подходов к теме русской усадьбы и дачи в отечественной литературе. Так что одним из итогов завершенной работы мы видим ее по возможности энциклопедический характер: в Списке использованной литературы можно найти практически полную библиографию по современному литературоведческому усадьбоведению, вдобавок дополненную немалым количеством междисциплинарных (искусствоведческих, культурологических, исторических, философских и пр.) единиц. Тем не менее заранее приносим извинение тем авторам, чьи работы, к сожалению, невольно выпали из сферы нашего внимания, не встретившись в научном поиске.

Также надеемся, что результаты как уже проведенных здесь, так и будущих литературоведческих исследований русской «усадебной культуры» станут заметным этапом верификации, экспликации и эскалации картины русской национальной топики, важной частью которой являются топосы усадьбы и дачи. Кроме того, они могут представлять интерес для понимания аксиологии и коммуникативных стратегий русской словесности XIX–XXI вв. В заключение отметим, что в некоторых главах данной монографии в исправленном, дополненном и переработанном виде использованы наблюдения и выводы из ранее опубликованных статей ее автора, указанных в Списке литературы к настоящему изданию.

¹⁴ Цит. по: Там же. С. 5.

*СПИСОК
ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*



І. Художественные произведения, критика и публицистика

- Адамович Г.* Из старых тетрадей // *Адамович Г.* Одиночество и свобода. М.: Азбука-классика, 1996.
- Аксаков И.С.* Отчего так нелегко живется в России? / Сост. и вступ. статья В.Н. Грекова. М.: РОССПЭН, 2002.
- Аксаков К.С.* Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1975.
- Анциферов Н.П.* Петербург Достоевского. Пб.: Брокгауз и Ефрон, 1923.
- Анциферов Н.П.* Пригороды Ленинграда. Города Пушкин, Павловск, Петродворец. М.: Гослитмузей, 1946.
- Аркин Д.* Любовь к земле // *Народоправство*. 1918. № 23–24. С. 15–17.
- Ахматова А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998.
- Белый, Андрей.* На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989.
- Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 1. Кн. I–III.
- Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989.
- Бердяев Н.А.* Алексей Степанович Хомяков. М.: Высшая школа, 2005.
- Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997.
- Боккаччо Дж.* Декамерон: В 2-х кн. / Пер. с итал. Н. Любимова. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1987.
- Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: ЗАО Центрполиграф, 2004.
- Бунин И.А.* Публицистика 1918–1953 гг. М.: Наследие, 1998.
- Бунин И.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М.: Московский рабочий, 1995.
- Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М.: Воскресенье, 2006.
- Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. М.: Воскресенье, 2006.

- Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2006.
- Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 2006.
- Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 9. М.: Воскресенье, 2006.
- Б. п. Дворянство и земство // Время. 1862. Т. 2. Кн. 3. <http://philolog.petsu.ru/fmdost/vremja.html> (Последнее обращение: 10.08.2019)
- Варламов А.Н. Последние времена: [сборник]. М.: Астрель; АСТ; Полиграфиздат, 2010.
- Водолазкин Е.Г. Авиатор: Роман. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2016.
- Волжский А.С. [Глинка А.С.]. Святая Русь и русское призвание. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1915.
- Волошин М. Русская трагедия возникнет из Достоевского // Русская молва. 1913. 15 марта.
- Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. П.Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М.: Московский рабочий, 1989.
- Гиппиус З.Н. В Дружносельи // Звено. Париж, 1926. 21 февр. № 160. С. 3.
- Горький А.М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. М.: Наука, 1970.
- Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. Л.: Наука, 1974.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1975.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 16. Л.: Наука, 1976.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л.: Наука, 1978.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л.: Наука, 1980.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 22. Л.: Наука, 1981.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. Л.: Наука, 1981.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л.: Наука, 1984.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28 (1). Л.: Наука, 1985.
- [Достоевский А.М.] Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского / Ред. и вступит. статья А.А. Достоевского. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1930.
- Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов / Сост., вступит. статья и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014.

- Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Зайцев Б.К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Русская книга, 1999.
- Зайцев Б.К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Русская книга, 1999.
- Зандер Л.А.* Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне: Посев, 1960.
- Иванов Вяч.И.* Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография (1926) / Публикация, вступит. статья и коммент. Г.В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб.: Академический проект, 1994. С. 142–154.
- Иванов В.И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.
- Ильин И.А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин — Ремизов — Шмелев. Мюнхен: Тип. обители преп. Иоанна Почаевского, 1959.
- Карташев А.В.* Судьбы «Святой Руси» // Православная мысль. Труды Православного Богословского института в Париже. Вып. 1. Париж, 1928. С. 134–156.
- Карташев А.В.* Возсоздание Св. Руси. Париж: Изд. Особого комитета под председ. Сильвестра, 1956.
- Крусанов П.В.* Укус ангела: Роман. СПб.: Амфора, 2004.
- Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014.
- Лихачев Д.С.* Воспоминания. М.: Вагриус. 2006.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 1. М.: Искусство, 1992.
- Маяковский В.В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Правда, 1968.
- Мережковский Д.С.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1990.
- Мережковский Д.С.* Гоголь и черт. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010.
- Муратов П.* Выставка древне-русского искусства в Москве. I. Эпохи древне-русской иконописи // Старые годы. 1913. Апрель. С. 31–38.
- Набоков В.В.* Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991.
- Набоков В.В.* Другие берега. СПб.: Азбука, 2017.
- Огарев Н.П.* Обыкновенная повесть // Стихотворения Н. Огарева. Третье издание К. Солдатенкова. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1863.

- Огнёв, Николай.* Дневник Кости Рябцева. М.: Астрель; АСТ; Транзиткнига, 2006.
- Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. с прилож.: В 11 т. Т. 1. М.: Слово / Slovo, 2003.
- Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. с прилож.: В 11 т. Т. 4. М.: Слово / Slovo, 2004.
- Пелевин В.О.* t: Роман. М.: Эксмо, 2013.
- Поэзия дворянских усадеб / Сост. Л.И. Густова. СПб.: Паритет, 2008.
- Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1982.
- Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Терра — Книжный клуб, 2006.
- Пунин Ник.* Выставка древне-русского искусства. II // Аполлон. 1913. № 5. С. 39–42.
- Пунин Ник.* Пути современного искусства (по поводу «Страниц художественной критики» Сергея Маковского) // Аполлон. 1913. № 9 (ноябрь). С. 52–61.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М.: Правда, 1954.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995.
- Розанов В.В.* Русский Нил // Русское слово. 1907. 24 июля.
- Слаповский А.И.* Туманные аллеи. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2019.
- Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 6 т. / Сост. и прим. Т.Ф. Прокопова. Т. 6. М.: НПК «Интелвак»; ГНПК «Вакууммашприбор», 2002.
- Сорокин В.Г.* Литература как кладбище стилистических находок // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / Сост. С. Ролл. М.: Р. Элинина, 1998. С. 111–120.
- Сорокин В.Г.* Роман: Роман. М.: Астрель: АСТ, 2008.
- Толстой А.Н.* Рожь [и др. рассказы]. Одесса: Бессарабское книгоиздательство, 1919.
- Толстой А.Н.* Утоли моя печали [и др. рассказы]. Берлин: Огоньки, 1922.
- Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1958.
- Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1958.
- Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1958.
- Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1958.

- Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1978.
- Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 9. М.: Наука, 1982.
- Федотов Г.П.* [под псевд. Е. Богданов]. Трагедия интеллигенции // Версты. 1927. №. 2. С. 145–184.
- Флоровский Г.В., прот.* Пути русского богословия. Вильнюс: Вильтис, 1991.
- Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1977.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978.
- Чулков Г.И.* Годы странствий / Вступит. статья, сост., подгот. текста и коммент. М.В. Михайловой. М.: Эллис Лак, 1999.
- Шаховская З.А.* В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991.
- Шишкин М.П.* Записки Ларионова: Роман. М.: АСТ; Астрель, 2010.
- Essem [Маковский С.]* Выставка древне-русского искусства. I // Аполлон. 1913. № 5. С. 38–39.

II. Исследования

- Арпентьева М.Р.* Ремейк как сюжетная реконструкция // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 9–17.
- Ахиезер А.С.* Россия: критика исторического опыта. В 2 т. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997–1998.
- Ахиезер А.С.* Категория «между» в социокультурной динамике // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции. В 2 ч. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Ч. 1. С. 164–182.
- Батурчик М.В.* Габитус // Энциклопедия социологии <http://bourdieu.name/content/gabitus-enciklopedija-sociologii> (Последнее обращение: 10.08.2019)
- Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. *Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. Вопросы литературы и

- эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
- Башиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / Пер. с фр. М.: РОССПЭН, 2004.
- Белов С.В.* Петербург Достоевского. СПб.: Алетейя, 2002.
- Богданова О.А.* Под созвездием Достоевского: (художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы): Монография. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008.
- Богданова О.А.* Место Ф.М. Достоевского в «усадебном тексте» русской литературы XIX — начала XX века. Социокультурный аспект // Универсалии русской литературы. 2. Сб. статей / Отв. ред. А.А. Фаустов. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. С. 296–305.
- Богданова О.А.* Русская проза конца XX — начала XXI в. Основные тенденции: Учебное пособие для студентов-филологов. СПб.: ИД «Петрополис», 2013.
- Богданова О.А.* Миф Достоевского в поэзии Б.А. Садовского и научной прозе В.Л. Комаровича // Русская литература. 2016. № 4. С. 171–181.
- Богданова О.А.* Мотив «рая на земле» в художественном сознании Ф.М. Достоевского // Новый филологический вестник. 2016. № 1 (36). С. 64–77.
- Богданова О.А.* Дворянская усадьба Серебряного века в пространстве ретроспективной утопии // Утопия и эсхатология в русской культуре первой трети XX века: Колл. монография. / Отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2016. С. 196–209.
- Богданова О.А.* Рассказ А.Н. Толстого «Утоли моя печали» в контексте русской культуры // Алексей Толстой: диалоги со временем / Отв. ред. Г.Н. Воронцова. М.: Литературный музей, 2017. С. 9–19.
- Богданова О.А.* Русская революция 1917 года в неомифологическом романе начала XX и рубежа XX–XXI веков: преемственность и полемика // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 48. С. 131–142.
- Богданова О.А.* Новые референции концепта «земля» в русской литературе революционных лет (1917–1920-е) // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae (Венгрия, Будапешт). 2017. № 2. С. 1–11.

- Богданова О.А.* Dacha as topos in the literature of the 20 century and in the E. G. Vodolazkin's novel the "Aviator" // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 134–140.
- Богданова О.А.* Образ усадьбы-музея в русской литературе 1920-х гг. // *Studia Litterarum*. 2019. Том 4. № 2. С. 190–205.
- Богданова О.А.* Образ рая в русской литературе 1910–1920-х годов: динамика «усадебного топоса» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 181–192.
- Богданова О.А.* Семиотика аллеи, «где кружат листья»: Тургенев, Гумилев, Бунин // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 233–254.
- Боград Г.Л.* Павловские реалии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Статьи о Достоевском. 1971–2001 / Сост. и отв. ред. Б.Н. Тихомиров. СПб.: Серебряный век, 2001. С. 152–164.
- Борсук О.А., Грищенко В.В.* Рельеф в планировке русских усадеб // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 10 (26). М.: Жираф, 2004. С. 44–50.
- Бренькова А.С.* Религиозный утопизм в России конца XIX — начала XX веков: Автореферат дис.... канд. филос. наук. СПб., 2013.
- Булгакова А.А.* Топика в литературном процессе: Пособие. Гродно: ГрГУ, 2008.
- Бурдье, Пьер.* Социальное пространство: поля и практики / Пер. с фр., сост. и послесл. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2014.
- Веденин Ю.А.* Русские дворянские усадьбы и их роль в возрождении культурного ландшафта России // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 1 (17). М.; Рыбинск. 1994. С. 29–36.
- Вермёлен Т., Аккер Р. ван ден.* Заметки о метамодернизме [Электронный ресурс]. 2015. 2 дек. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (Последнее обращение: 25.06.2019).
- Веселовский А.Н.* Историческая поэтика; [вступит. статья И.К. Горского, коммент. В.В. Мочаловой]. М.: Высшая школа, 1989.
- Владимирцев В.П.* Петербург Достоевского: Поэтика локальных историко-этнографических отражений // Проблемы исторической поэтики: исследования и материалы: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1990. С. 82–99.
- Ворон (Скляднева) П.А.* «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова // Артикульт. 2018. № 3 (31). С. 69–78.

- Ворон (Скляднева) П.А.* Усадьба Мордвиновых как художественная коммуна // *Артикульт*. 2019. 34 (2). С. 103–107.
- Гачева А.Г.* Предисловие // *Утопия и эсхатология в русской культуре первой трети XX века: Сб. статей / Отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева*. М.: Индрик, 2016. С. 11–14.
- Глазкова М.В.* «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.А. Фет): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Гроссман Л.П.* Город и люди «Преступления и наказания» // *Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: Роман в 6 ч*. М.: Гослитиздат, 1935. С. 5–52.
- Давыдов А.П.* «Духовной жаждою томим...». А.С. Пушкин и становление «срединной культуры» в России. М.: Экономика, 1999.
- Давыдов А.П.* Логика переходов в развитии русского художественного сознания в XIX веке // *Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции*. В 2 ч. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 242–256.
- Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМарт, 2014.
- Дарвин М.Н.* Предание в системе исторической поэтики (от А.Н. Веселовского к М.М. Бахтину) // *Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тамарченко: Сб. науч. трудов*. М.; Тверь, 2000. С. 128–134.
- Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.: исторические очерки / Под ред. Л.В. Ивановой*. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
- Дилакторская О.Г.* Петербургская повесть Достоевского. СПб.: Наука РАН («Дмитрий Буланин»), 1999.
- Дмитриева Е.Е.* Русская усадьба: конец золотого века // *Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции*. В 2 ч. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 286–299.
- Дмитриева Е.Е.* Город-сад и городской сад // *Сад в городе: миф и реальность. Сборник материалов междисциплинарного семинара 20–22 сентября 2012 г.* Псков: Псковский ГУ, 2012. С. 21–32.

- Дмитриева Е.Е.* Немецкое Эльдorado: город-сад в немецком Фрайбурге-Бресгау (экологический район Вобан) // Сад в городе: будни и праздники. Сборник материалов междисциплинарного семинара в Пскове 6 мая 2016 г. Псков: Псковский ГУ, 2018. С. 28–36.
- Дмитриева Е.Е.* Русская усадьба: семантика, топос и хронос // Имагология и компаративистика. 2019. № 11. С. 140–173.
- Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008.
- Долгополов Л.К.* На рубеже веков: о русской литературе конца XIX — начала XX в. Л.: Советский писатель, 1977.
- Доманский В.А.* Русская усадьба в художественной литературе XIX в.: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского гос. ун-та. 2006. № 291. С. 56–60.
- Домников С.Д.* Мать-земля и Царь-город: Россия как традиционное общество. М.: Алетейя, 2002.
- Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. М.: Прогресс-Традиция, 2003.
- Екатерининское барокко. <http://spbiiir.ru/nauka/mir-iskusstva/arhitekturnye-stili/barokko/ekaterininskoe-barokko/> (Последнее обращение: 30.01.2019)
- Енишерлов В.* В Архангельском гаснет факел жизни // Наше наследие. № 101. 2012. С. 138–146.
- Ермилова Г.Г.* Типизация // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск: Металл, 1997. С. 48–49.
- Жаплова Т.М.* Усадебная поэзия в русской литературе XIX века: Монография. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004.
- Жаплова Т.М.* Образ русской усадьбы в поэзии XIX — начала XX в.: Монография. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2006.
- Жеребкова Е.В.* Усадьба в русской литературе (вторая половина XVIII — первая половина XIX в.): Дис. ... канд. филол. наук. СПбГУ, 2012.
- Живов В.М.* Двоеверие и особый характер русской культурной истории // Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 306–316.
- Живов В.М.* Маргинальная культура в России и рождение интеллигенции // Живов В.М. Разыскания в области истории и предысто-

- рии русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 685–704.
- Житенев А.А.* Поэзия неомодернизма: Монография. СПб.: ИНА-ПРЕСС, 2012.
- Жолковский А.К.* Место окна в мире Пастернака // *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛЮ, 2011. С. 27–64.
- Заброшенная усадьба Семеновское-Отрада. Встреча с мечтой // <https://alexdoomer2009.livejournal.com/146862.html> (Последнее обращение: 10.08.2019)
- Злыднева Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века: Монография. М.: Индрик, 2008.
- Иванов Вяч.Вс.* К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных представлений // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета. Т. 8. Тарту, 1977. Вып. 411. С. 45–64.
- Иванов М.В.* Музеи — государственные учреждения. Строительство государственной музейной сети (1919/20–1924 гг.) // Смоленский край: история музейной деятельности на материалах частных собраний, выставок и музеев (конец XVIII — первая треть XX вв.). Смоленск, 2005. <http://nasledie.admin-smolensk.ru/utrachennoe-nasledie/muzei-1-2/muzej-usadebnogo-byta-v-usadbe-aleksino-dorogobuzhskogo-uezda-1919-1927-28-e-gg-m-v-ivanov/> (Последнее обращение: 10.08.2019)
- Иванова Л.В.* Общество изучения русской усадьбы и задачи его возрождения // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 1 (17). М.; Рыбинск. 1994. С. 4–11.
- История музея <Архангельское> // http://arhangelskoe.su/the_museum/history_museum/ (Последнее обращение: 10.08.2019)
- Каждан Т.П.* К вопросу о типологии московской купеческой усадьбы конца XIX — начала XX в. // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 5 (21). М.: Жираф, 1999. С. 47–60.
- Карпачева Т.С.* Мифопоэтика романа Е.Г. Водолазкина «Авиатор» // Текст, контекст, интертекст. Т. 2: Русская литература. История. Междисциплинарные гуманитарные проблемы. По материалам Международной научной конференции «XV Виноградовские чтения» (Москва, 3–5 марта 2018 г.). М.: Книгодел; МГПУ, 2019. С. 302–310.

- Карпи, Гuido.* Ф.М. Достоевский и судьбы русского дворянства (по роману «Идиот» и другим материалам) // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 482–507.
- Касаткина Т.А.* Роман Достоевского «Подросток». «Идея» героя и идея автора // Вопросы литературы. 2004. Январь-февраль. С. 181–212.
- Келдыш В.А.* О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
- Кириченко Е.И.* Усадьба в застройке Москвы середины XIX — начала XX в. // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 36–54.
- Кирпотин В.Я.* Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. 4-е изд. М.: Художественная литература, 1986.
- Кнорре (Константинова) Е.Ю.* Дневники и художественные произведения М.М. Пришвина в период Первой мировой и Гражданской войн: жанр и концепция «творческого поведения» // Кризисные ситуации и жанровые стратегии: Сб. научных трудов / Ред.-сост. В.В. Савелов, В.И. Тюпа, О.В. Федунина. М.: РГГУ, 2017. С. 141–152.
- Кожин В.В.* «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского // Три шедевра русской классики. М.: Б. и., 1971. С. 107–186.
- Козлов С.А.* Российские ученые-аграрники XIX — начала XX в.: Историко-биографические очерки. М.: Политическая энциклопедия, 2018.
- Комарович В.Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XI–XIII веков // ТОДРЛ ИРЛИ АН СССР. Вып. XVI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 84–104.
- Комкова А.В., Решетова А.В.* Понятие «топос» в современном литературоведении // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: Электронный сборник статей по материалам XX студенческой международной научно-практической конференции. Новосибирск: Изд. «СибАК». 2014. № 5 (20). С. 134–139. [http://www.sibac.info/archive/guman/5\(20\).pdf](http://www.sibac.info/archive/guman/5(20).pdf) (Последнее обращение: 10.08.2019).
- Кордонский С.Г.* Россия: поместная федерация. М.: Европа, 2010.

- Котельников В.А.* Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М.: Прогресс-Плеяда, 2002.
- Кошелев В.А.* Усадебная поэзия (К.Н. Батюшков, П.А. Межаков, А.А. Фет) // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 9 (25). М.: Жираф, 2003. С. 391–402.
- Кривов А.С., Крупнов Ю.В.* Дом в России. Национальная идея. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004.
- Криклицев Е.В.* Топос как структурный элемент хронотопа и объект научного исследования (на примере творчества В. Астафьева и В. Козько) // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. Т. 16. С. 126–131.
- Кромин В.А., Шалыгина О.В.* Усадьба М.Г. Комиссарова во Владимирской губернии как творческая лаборатория МХАТа // Карабихские научные чтения. Музей — усадьба — литература: пути и проблемы взаимодействия традиционных культурных институтов в современном мире: Материалы научно-практической конференции (Ярославль, 5–6 июля 2018 года). Ярославль: ООО «Академия 76», 2018. С. 46–50.
- Кузнецова Е.В.* Поэтосфера русской усадьбы: границы термина и особенности его функционирования. http://litusadba.imli.ru/sites/default/files/1_redkuznecova-poetosfera_opredelenie_0.pdf (Последнее обращение: 10.08.2019)
- Лепахин В.В.* Иконичный образ святости: пространственные, временные, религиозные, историософские категории Святой Руси: В 4 частях. <https://pravoslavie.ru/82975.html> (Последнее обращение: 10.08.2019)
- Летягин Л.Н.* Русская усадьба: мир, миф, судьба // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 253–259.
- Летягин Л.Н.* Усадебный металандшафт России // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 10 (26). М.: Жираф, 2004. С. 9–18.
- Липовецкий М.Н.* Продолжаем разговор // Новое литературное обозрение. 2013. № 122. С. 277–281. <http://nlobooks.ru/node/3797> (Последнее обращение: 25.06.2019)
- Лихачев Д.С.* Достоевский в поисках реального и достоверного // Лихачев Д.С. Литература — реальность — литература. Л.: Советский писатель, 1981. С. 53–72.
- Лихачев Д.С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд. М.: Согласие: ОАО «Тип. “Новости”», 1998.

- Ловелл, Стивен.* Дачники. История летнего житья в России. 1710–2000 / Пер. с англ. Л.Г. Семеновой. СПб.: Академический проект; Изд-во ДНК, 2008.
- Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 380–394.
- Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство–СПБ, 1994.
- Лощинская Н.В.* «Уникальность», «традиция», «модернизм»: творчество И.А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов // И.А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: РХГА, 2001. С. 731–749.
- Магомедова Д.М.* Модели писательских биографий как литературные универсалии // Проблемы писательской биографии: К 150-летию А. П. Чехова. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2013. С. 11–19.
- Макаричев Ф.В.* Художественная индивидуология в поэтике Ф.М. Достоевского: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 2017.
- Макаричева Н.А.* Парадигма «усадьба — дом — угол» в творчестве Достоевского // Усадьба реальная — усадьба литературная: Сб. статей. Мелихово: Гос. литературно-мемориальный музей-заповедник А.П. Чехова, 2008. С. 224–229.
- Мальцев Ю.В.* Иван Бунин. 1870–1953. М.: Посев, 1994.
- Малясова Г.В.* Подмосковные музеи-усадьбы во второй половине 1920-х гг. // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 13–14 (29–30). М.: Улей, 2008. С. 74–83.
- Махов А.Е.* Топос // Западноевропейское литературоведение. М.: Intrada — Изд-во Кулагиной, 2004. С. 401–403.
- Махов А.Е.* Топос // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada — Изд-во Кулагиной, 2004. С. 264–266.
- Миц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Миц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство–СПБ, 2004. С. 59–96.

- Мир русской усадьбы в литературе XVIII — начала XX века: Хрестоматия / Сост. и вступит. статья М.Д. Ковалева. М.: АНО ИЦ «Москвоведение», 2006.
- Михаленко Н.В. Миф об усадьбе в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» // Духовно-нравственное воспитание. 2019. № 1. С. 21–26.
- Назирова Р.Г. Петербургская легенда и литературная традиция [Роман «Подросток»] // Традиции и новаторство. Уфа, 1975. Вып. 3. С. 122–135.
- Нащокина М.В. Неоклассические усадьбы Москвы // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 55–74.
- Нащокина М.В. Русские усадьбы эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 316–345.
- Нащокина М.В. Усадьба пушкинского времени в русской культуре эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 6 (22). М.: Жираф, 2000. С. 67–88.
- Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. М.: Улей, 2007.
- Нащокина М.В. Актуальные проблемы изучения русской усадьбы // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 13–14 (29–30). М.: Улей, 2008. С. 7–16.
- Нечаева В.С. Из литературы о Достоевском. (Поездка в Даровое) // Новый мир. 1926. № 3. С. 128–144.
- Новиков В.И. Русская литературная усадьба. М.: Ломоносов, 2012.
- Оробий С.П. «Всех ожидает одна ночь»: русский роман *déjà vu* // Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы: Монография. Благовещенск, 2011. С. 66–75.
- Охлябинин, Сергей. Повседневная жизнь русской усадьбы XIX века. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Павлов А. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. 2018. Т. 28. № 6 (127). С. 1–19.
- Павлова М.М. «Вижу отсюда: буча из-за войны разгорается...» Из писем Т.Н. Гиппиус к З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковскому и Д.В. Filosoфoву. Апрель–август 1917 г. // Политика и поэтика. Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 296–392.
- Панченко А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 236–250.

- Пащенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль — Китеж — Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
- Переписка Тэффи с И.А. и В.Н. Буниными. 1938–1948 / Публ. Р. Дэвиса и Э. Хайбер // Диаспора. Новые материалы. СПб.: Феникс, 2001. Вып. 2. С. 477–584.
- Подорога В.* Событие: Бог мертв Фуко и Ницше // Фридрих Ницше. URL: <http://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/> (Последнее обращение: 10.09.2019).
- Полонский В.В.* Литература и религиозно-философская мысль «серебряного века» // История русской литературы конца XIX — начала XX века: В 2 т. Т. 1. М.: ИЦ «Академия», 2007. С. 31–54.
- Попова О.А.* Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX — начала XX веков: Дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007.
- Приходько И.С.* «Вечные спутники» Мережковского (К проблеме мифологизации культуры) // Д.С. Мережковский: мысль и слово / Под ред. В.А. Келдыша и др. М.: Наследие, 1999. С. 198–206.
- Прокофьева В.Ю.* Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. 2004. № 11. С. 87–91.
- Пырков И.В.* Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.П. Чехов). Дис. ... доктора филол. наук. Саратов, 2018.
- Разумовская А.Г.* «Листья падают в саду...»: Осень как объект поэтических размышлений И. Бунина и В. Набокова // Русская словесность. 2009. № 6. С. 23–28.
- Разумовская А.Г.* Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти: Автореферат дис. ... доктора филол. наук. СПб., 2010.
- Разумовская А.Г.* Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма): Монография. СПб.: ИРЛИ РАН, 2014.
- Рассказова Л.В.* «Дворяня, деревня и дом составляли одну семью» // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Жираф, 2006. С. 15–24.
- Рассказова Л.В.* Разгром дворянских усадеб (1917–1919): Официальные документы и крестьянские практики // Общество. Среда. Развитие. 2010. Вып. 2. С. 44–49.
- Розенблюм Н.Г.* Петербургские пожары 1862 г. и Достоевский // Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 16–54.

- Рязанцев Н.П.* Материалы музейного отдела Наркомпроса об охране дворянских усадеб (1918 — начало 1920-х гг.) // Русская усадьба XVIII — начала XXI вв. Проблемы изучения, реставрации и музеефикации: Материалы научной конференции. Ярославль, 2–3 июля 2009 г. / Сост. Е.В. Яновская. Ярославль, 2009. С. 3–9.
- Савельева В.В.* Художественный текст и художественный мир. Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. С. 121–122.
- Савицкий, Адам.* Мышление эсхатологическое и мышление утопическое // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма: Колл. монография / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2016. С. 92–104.
- Саруханян Е.* Достоевский в Петербурге. Л.: Лениздат, 1970.
- Сафронова Е.Ю.* Genius loci в поэтике романа Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 3. С. 65–84.
- Сафронова Е.Ю.* Топос усадебного рая в романе Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2019. № 7 (2). С. 169–186.
- Семенецкая О.В.* «Путешествие» на дачу: «дачный текст» в современной литературе // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 19–20 нояб. 2009): В 2 ч. Самара, 2010. Ч. 2. С. 221–226.
- Семенова Г.В.* Великокняжеские дачи города Павловска // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 2 (18). М.: АИРО–XX, 1996. С. 197–204.
- Семочкин А.А.* Дмитрий Мережковский. СПб.: Летопись, 2015.
- Синицкая А.В.* Ваши шесть соток (Дачная «мифология» в российском культурном контексте) // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 19–20 нояб. 2009): В 2 ч. Самара, 2010. Ч. 2. С. 217–221.
- Сливицкая О.В.* «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004.
- Смирнский В.В.* <Воспоминания о Ф. Сологубе и записи его высказываний> // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 395–422.

- Соколов М.Н. Принцип рая: Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
- Солдаткина Я.В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм. Рецензия на учебное пособие: Кротова Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс, 2018. 224 с. // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 4. С. 477–482.
- Спиваковский П.Е. Метамеризм: контуры глубины // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 4. Июль-август. С. 196–211.
- Стернин Г.Ю. Усадьба в поэтике русской культуры // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 1 (17). М.; Рыбинск, 1994. С. 46–52.
- Стернин Г.Ю. Русская загородная усадьба в современных историко-культурных интересах // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 245–252.
- Страда, Витторио. Проблема секуляризации в русской литературе и культуре XIX века // Русская литература XIX века и христианство. М.: Изд. Моск. ун-та, 1997. С. 298–303.
- Сухов А.Д. Хомяков, философ славянофильства. М.: ИФ РАН, 1993.
- Тамарченко Н.Д. Хронотоп // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada — Изд-во Кулагиной, 2008. С. 287–288.
- Татаринов А. Контур русского неомодернизма. Об основных смыслах современной отечественной прозы // День литературы. 2015. № 1 (219). <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=12314> (Последнее обращение: 29.06.2019)
- Темирболат А.В. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения // Филологические науки в России и за рубежом: материалы Междунар. заоч. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). / Под общ. ред. Г.Д. Ахметовой. СПб.: Реноме, 2012. С. 6–9.
- Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон»: Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005.
- Тихонова Д.Н. Михайловское и Ясная Поляна: первые государственные проекты музеефикации усадеб в России // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 6 (22). М.: Жираф, 2000. С. 390–395.

- Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб.: Искусство—СПБ, 2003. С. 7–118.
- Топоров В.Н.* «Павловско-аполлоновский» текст русской поэзии — от Державина и Нелединского-Мелецкого до Ахматовой, Мандельштама и Кушнера (Глава IX) // *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб.: Искусство—СПБ, 2003. С. 229–234.
- Тропкина Н.Е.* Художественная семантика дачного топоса в русской поэзии второй половины XX в. // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. 2012. № 4 (68). С. 128–132.
- Тюпа В.И.* Дискурс // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 60.
- Тюпа В.И.* Нарратив // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 134–135.
- Уколова Елена, Уколов Валерий.* Романс в музыкальном мире русской усадьбы // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 13–14 (29–30). М.: Улей, 2008. С. 725–739.
- Успенский Б.А., Лотман Ю.М.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // *Успенский Б.А.* Избранные труды. В 3 т. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 338–380.
- Фаликова Н.Э.* Символическая топография романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы: Межвуз. сб. Петрозаводск: ПетрГУ, 1991. С. 123–131.
- Фуко, Мишель.* Другие пространства // *Фуко, Мишель.* Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2006. С. 191–204.
- Хализев В.Е.* Теория литературы. Изд. 2-е. М.: Высшая школа, 2000.
- Хализев В.Е.* Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005.
- Хворых Т.О.* Русская усадьба XVIII века: структура и образ // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 5 (21). М.: Жираф, 1999. С. 11–17.

- Холодова Е.В.* Образцовые усадьбные хозяйства Курской губернии второй половины XIX — начала XX века // *Русская усадьба*: Сб. ОИРУ. Вып. 7 (23). М.: Жираф, 2001. С. 56–73.
- Цехновицер О.В.* Достоевский и социально-криминальный роман 1860–1870-х гг. // *Ученые записки Ленинградского университета*. 1939. № 47. Вып. 4. С. 273–303.
- Цивьян Т.В.* Дача и дачники в русском представлении [Электронный ресурс]. URL: http://www.imk.msu.ru/Publications/Vortrags/rt06russ_civjan_dacha.doc (Последнее обращение: 05.06.2018)
- Чернец Л.В., Хализев В.Е., Эсалнек А.Я. и др.* Введение в литературоведение: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 2004.
- Шевеленко, Ирина.* «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи*: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 2. С. 259–281.
- Шевеленко, Ирина.* «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // *Новое литературное обозрение*. 2013. № 124 (6/2013). С. 148–179.
- Шевнин Ю.В.* Сетчатые структуры и города будущего в творчестве Велимира Хлебникова // *Велимир Хлебников в новом тысячелетии*. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 459–470.
- Шестаков В.П.* Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры). М.: Владос, 1995.
- Шестакова Э.Г.* Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // *Критика и семиотика*. 2014. № 1. С. 58–72.
- Шорин Ю.Н.* Ивонино: мир русской усадьбы пореформенного времени. Усадьбный фотоархив как исторический источник // *Русская усадьба*: Сб. ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Жираф, 2006. С. 460–480.
- Щенников Г.К.* Тип // *Достоевский: эстетика и поэтика*. Словарь-справочник. Челябинск: Металл, 1997. С. 47–48.
- Щенников Г.К.* Типология художественного творчества // *Достоевский: эстетика и поэтика*. Словарь-справочник. Челябинск: Металл, 1997. С. 118–119.
- Щукин В.* Между полюсами. Об органичности и судьбоносности русского западничества // *Вестник Европы*. 2002. № 7–8. С. 178–193.

- Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В.Г. Российский гений Просвещения. *Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М.: РОССПЭН, 2007. С. 157–460.
- Щукин В.Г. Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению («Славянка» Василия Жуковского) // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Коллективная монография / Под ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, 2018. S. 561–578.
- Щукин В.Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы: Сб. статей. К 80-летию профессора Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2009. С. 80–101.
- Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000.
- Яковенко И.Г. Эсхатологическая компонента российской ментальности: связи, обусловленности, логика актуализации // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции. В 2 ч. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 149–163.
- Якушева Л.А. Драматургия дачной жизни в реальности и художественном произведении // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 5. С. 342–347.
- Яновская Л.М. О рассказе Михаила Булгакова «Ханский огонь» // Наш современник. 1974. № 2. С. 124–126.
- Ekaterina Dmitrieva. The Country Estate and Russian Literary Imagination (1761–1917) // Gardens and Imagination: Cultural History and Agency. A symposium cosponsored by The Huntington and Dumbarton Oaks / Michel Conan (ed.). Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 2008. Pp. 165–190.
- Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism (eds R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen). Lanham, Rowman & Littlefield, 2017.

III. Справочные издания

- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М.: Русский язык, 1991.
- Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник / Науч. ред. Г.К. Щенников. Челябинск: Металл, 1997.
- Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Отдел литературоведения ИНИОН РАН. М.: Intrada, 2004.
- Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах / Гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1992.
- Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Intrada — Изд-во Кулагиной, 2008.
- Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999.
- Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. редактор Е.К. Ромодановская. Новосибирск: СО РАН, 2003.
- Чернец Л.В., Семенов В.Б., Скиба В.А.* Школьный словарь литературоведческих терминов: мир художественного произведения. Стилистика. Стихovedение. Литературный процесс. 4-е изд., доп. М.: Просвещение, 2013.
- Энциклопедический словарь. Т. XXIX А. Полутом 58. СПб.: Изд. Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, 1900.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



- Аверинцев С.С. 107, 168
Автухович Т. 86, 155, 277
Адам 107, 111–113, 115, 133, 137
Адамович Г. 57, 258
Акимова А.С. 18, 20
Аккер Р., Ван ден (Akker R. Van den) 213, 264, 277
Аксаков И.С. 52, 85, 258
Аксаков К.С. 47, 49, 50, 169, 258
Аксаковы 47
Александр I 78, 86, 205
Алексеев А.А. 60
Алексей Петрович, царевич 238
Амвросий, старец 44
Анненский И.Ф. 24, 209
Анциферов Н.П. 76, 83, 258
Аристотель 33
Аркин Д. 177, 258
Арпентьева М.Р. 226, 262
Астафьев В. 14, 61, 269
Ахиезер А.С. 39, 40, 42, 262
Ахмадулина Б.А. 231, 245
Ахматова А.А. 86, 88, 156, 209, 238, 239, 258, 275
Ахметова Г.Д. 14, 274

Бабореко А.К. 185
Байрон, Дж. Г. 118, 209
Бакст Л.С. 57
Бальмонт К. 24
Баратынский Е.А. 49, 159, 193
Барышниковы 185, 190
Батурчик М.В. 11, 262

Батюшков К.Н. 23, 269
Бахманн-Медик Д. 9, 12, 62, 63, 72, 262
Бахтин М.М. 13, 31, 40, 105, 139, 236, 262
Башляр Г. 12, 63, 263
Бек Т.А. 231, 245
Белик А.П. 59
Белинский В.Г. 47
Белов С.В. 77, 263
Белый, Андрей 25, 56, 71, 110, 118, 156, 183, 209, 214, 258
Бенкендорф А.Х. 182
Бенуа А.Н. 11, 57, 106, 258
Бердяев Н.А. 34, 35, 41, 57, 58, 127, 128, 169, 252, 258
Битов А.Г. 231, 246
Блок А.А. 25, 77, 118, 183, 209, 231, 236, 239, 241, 242, 252, 258
Бовсуновская Т. 86, 155, 277
Богданова О.А. 20, 64, 76, 118, 169, 174, 179, 188, 214, 219, 221, 224, 263–265, 273
Боград Г.Л. 77, 80, 83, 84, 264
Бодрийяр Ж. 218
Боккаччо Дж. 148, 166, 258
Борисов-Мусатов В.Э. 25, 106
Борсук О.А. 24, 149, 264
Бренькова А.С. 168, 264
Брюсов В.Я. 25, 156
Бугаев Н.В. 56
Булгаков М.А. 182, 183, 188, 193, 195, 197, 199, 200, 204, 205, 216, 252, 258, 277

- Булгаков С.Н. 169, 171
 Булгакова А.А. 8, 13, 14, 20, 105, 108, 112, 115, 140, 165, 166, 264
 Бунин И.А. 6, 22, 23, 25, 53–55, 70, 71, 110, 111, 113, 126, 127, 130, 132, 138, 140, 141, 148, 156–159, 161–164, 166, 169, 183, 185, 188, 192, 195, 197, 199, 202, 203, 209, 221–226, 228, 229, 252, 258, 260, 264, 270, 272, 273
 Бунина В.Н. 224, 272
 Бурдье П. 11, 63, 160, 161, 225, 264

 Вагнер Р. 172
 Варламов А.Н. 214, 231, 245, 252, 259
 Василенко С.Н. 171
 Васнецов А.В. 171
 Веденин Ю.А. 24, 149, 264
 Велигорский Г.А. 27
 Вермёлен Т. (Vermeulen T.) 213, 264, 277
 Веселовский А.Н. 19, 31, 105, 264, 265
 Виноградов С.А. 209
 Витгенштейны 234
 Владимирцев В.П. 72, 264
 Водолазкин Е.Г. (Vodolazkin E.G.) 6, 76, 214, 215, 220–222, 230–237, 244, 246–249, 252, 259, 267
 Волжский (Глинка А.С.) 173, 169, 259
 Волошин М.А. 118, 177, 259
 Вольтер 117
 Ворон (Скляднева) П.А. 20–22, 120, 212, 264, 265
 Воронцова Г.Н. 263
 Врангель Н.Н. 57
 Врубель М.А. 106

 Гагарины 86
 Гачева А.Г. 179, 180, 263, 265, 273
 Гандлевский С.М. 231, 245
 Герман А.Ю. 226
 Герцен А.И. 31, 42, 47
 Герцен Н.А. 42
 Гершензон М.О. 37–39, 48, 56, 259
 Гете И.В. 209
 Гиббонс Э. (Gibbons A.) 277
 Гиппиус А.Н. 239
 Гиппиус Н.Н. 239
 Гиппиус Т.Н. 239, 271
 Гиппиус З.Н. 22, 44, 168, 209, 231, 239, 252, 259
 Гитлер А. 166
 Глазкова М.В. 125, 265
 Глинка-Волжский А.С. (см. Волжский)
 Глухова Е.В. 22
 Говард Эбенизер 116, 117, 119
 Гоголь Н.В. 31, 37, 48, 209, 216, 248, 252, 260
 Гомер 33
 Гонзаго, Пьетро 86
 Гончаров И.А. 27, 53, 252, 265, 272
 Гончарова Н.С. 130
 Горский И.К. 105, 264
 Горький А.М. 42, 44, 57, 70, 127, 138, 142–146, 231, 243, 252, 259
 Грабарь И.Э. 209
 Греков В.Н. 52, 258
 Григорьев Ап.А. 59
 Григорьев Б.Д. 130
 Григорович Д.В. 92
 Грищенко В.В. 24, 149, 264
 Гроссман Л.П. 60, 76, 265

- Гумилев Н.С. 6, 25, 110, 148, 150–152, 157, 209, 221, 224, 252, 259, 264
 Густова Л.И. 156, 261
- Давыдов А.П. 40–42, 265
 Давыдова О.С. 106, 265
 Дадонов В. 117
 Даль В.И. 18, 172, 259, 278
 Данте Алигьери 118, 209
 Дарвин М.Н. 31, 105, 265
 Державин Г.Р. 31, 48, 86, 88, 275
 Деррида Ж. 215
 Диканский М.Г. 117
 Дилакторская О.Г. 77, 265
 Дмитриева Е.Е. (Dmitrieva, Ekaterina) 17, 18, 23, 24, 26, 27, 36, 54, 57, 66, 68, 73, 106, 117, 118, 122, 125, 140, 150, 151, 154, 164, 210, 227, 241, 265, 266
 Добролюбов А.М. 209
 Добролюбов Н.А. 59
 Добужинский М.В. 57
 Долгополов Л.К. 77, 266
 Долгоруковы-Соллогубы 120
 Доманский В.А. 149, 150, 266
 Домников С.Д. 48, 266
 Достоевская В.М. (в замужестве Иванова) 81
 Достоевские 13, 49
 Достоевский А.А. 64, 259
 Достоевский А.М. 64, 259
 Достоевский М.М. 81
 Достоевский Ф.М. 5, 43, 44, 46, 48–51, 59–61, 63–67, 70–72, 76–86, 88, 102, 118, 126, 131, 162, 169, 171–174, 183, 187, 209, 216, 219, 236, 239, 252, 258–260, 263–265, 268–276, 278
- Драйзер Т. 226
 Дружинин А.В. 92
 Дубелир Г.Д. 117
 Дурылин С.Н. 167, 171, 172, 252, 259
 Дэвис Р. 224, 272
 Дягилев С.П. 54
- Ева 107, 111, 113–115, 133
 Евангулова О.С. 36, 46, 125, 266
 Екатерина II 39, 45, 125, 266
 Енишерлов В.В. 185, 266
 Есенин С.А. 70, 171, 209, 252
- Жаплова Т.М. 125, 153, 266
 Жеребкова Е.В. 125, 266
 Живов В.М. 32, 33, 34, 266
 Жиликова Э.А. 60
 Жилярди Д. 186, 204
 Житенев А.А. 212, 267
 Жолковский А.К. 139, 235, 267
 Жуковский В.А. 86, 148, 154–156, 185, 252, 260, 277
 Жуковский С.Ю. 209
- Зайцев Б.К. 49, 68, 69, 110, 111, 113, 126, 130, 132, 167, 169, 174, 177, 183, 209, 231, 241, 252, 260
 Замятин Е.И. 70, 130, 183, 184
 Зандер Л.А. 131, 171, 260
 Злобин В.А. 239
 Злыднева Н.В. 198, 267

- Иванов Вяч.Вс. 40, 267
 Иванов Вяч.И. (В.И.) 25, 171, 172, 261
 Иванов Г.В. 25
 Иванов М.В. 186, 267
 Иванова В.М. (см. Достоевская В.М.)
 Иванова Л.В. 18, 24, 53, 265, 267
 Иванова М.А. 187
 Иисус Христос 35, 41, 96, 97, 101, 107, 116, 132, 133, 171, 236, 239
 Ильин И.А. 222, 260
 Иоанн Богослов 116, 119
 Иов 226, 227
- Кабыш И.А. 231, 245
 Кавелин К.Д. 42
 Каждан Т.П. 67, 267
 Казаков М.Ф. 186
 Каменский А.П. 73, 231, 241
 Карамзин Н.М. 185
 Карпачева Т.С. 237, 267
 Карпи, Гуидо 85, 86, 268
 Карташев А.В. 170, 260
 Касаткина Т.А. 60, 85, 96, 99, 268
 Катков М.Н. 85
 Келдыш В.А. 223, 268, 272
 Киреевский И.В. 37–39, 47, 48, 169
 Киреевский П.В. 37–39, 47, 48, 169
 Кириллов В. 123
 Кириченко Е.И. 254, 268
 Кирпотин В.Я. 77, 268
 Кнорре (Константинова) Е.Ю. 236, 268
 Ковалев М.Д. 37, 46, 270
 Кожин В.В. 77, 268
 Козлов С.А. 19, 268
 Козько В. 14, 61, 269
- Комарович В.Л. 118, 131, 263, 268
 Комиссаржевская В.Ф. 239
 Комиссаров М.Г. 21, 269
 Комкова А.В. 12, 13, 268
 Константин Константинович, великий князь 44
 Константин Павлович, великий князь 86
 Кордонский С.Г. 19, 269
 Коровин К.А. 209
 Котельников В.А. 44, 268
 Кошелев В.А. 24, 269
 Крамской И.Н. 239
 Кривов А.С. 124, 254, 255, 264
 Крикливец Е.В. 14, 61, 269
 Кромин В.А. 21, 269
 Кротова Д.В. 213, 274
 Крупнов Ю.В. 19, 124, 254, 255, 269
 Крусанов П.В. 214, 215, 218, 219, 252, 260
 Кузнецов П.В. 106
 Кузнецова Е.В. 16, 210, 269
 Кузьмин М.А. 25, 209
 Кузьмина-Караваева Е.Ю., мать Мария (Скобцова) 151, 152
 Купцова О.Н. 17, 18, 24, 36, 57, 73, 106, 118, 122, 125, 140, 150, 151, 154, 164, 208, 210, 227, 241, 266
 Курциус Э.Р. 8, 14, 104, 105
 Кушнер А. 86, 88, 275
- Лавров А.В. 118
 Ларионов М.Ф. 130
 Лейкин Н.А. 170, 179, 269
 Ленин В.И. 233
 Лентулов А.В. 130

- Лепахин В.В. 170, 179, 269
 Лермонтов М.Ю. 31, 148, 155, 156, 252, 260
 Лесков Н.С. 42, 43, 252
 Летягин Л.Н. 11, 64, 211, 253, 269
 Липовецкий М.Н. 212, 269
 Липскеров Д.М. 214
 Лихачев Д.С. 24, 77, 106, 108, 109, 120, 149, 169, 231, 233, 212, 252, 269
 Ловелл, Стивен 73–78, 270
 Лосев А.Ф. 18, 260
 Лотман Ю.М. 30–33, 35–37, 40, 46, 47, 52, 270
 Лощинская Н.В. 223, 270
 Любимов Н. 166, 258

 Магомедова Д.М. 118, 209, 270
 Майков А.Н. 239
 Макаричев Ф.В. 59, 60, 270
 Макаричева Н.А. 64, 270
 Маковский С.К. 129, 130, 261, 262
 Малевич К.С. 218
 Мальцев Ю.В. 223, 270
 Малясова Г.В. 182, 270
 Мандельштам О.Э. 86, 88, 275
 Манн Ю.В. 139, 277
 Махов А.Е. 8, 9, 105, 270
 Маяковский В.В. 121, 122, 123, 181, 252, 260
 Межаков П.А. 24, 269
 Мережковский Д.С. 19, 42, 44, 118, 209, 214, 231, 239, 240, 248, 260, 271–273
 Мерсье Л.С. 117
 Минц З.Г. 117, 209, 271
 Михаил Павлович, великий князь 86
 Михайлова М.В. 178, 262
 Михаленко Н.В. 21, 27, 271
 Мних Р. 86, 155, 277
 Мордвиновы 22, 120
 Мочалова В.В. 105, 264, 265
 Муратов П.П. 128, 129, 260
 Мурашев А.А. 182

 Набоков В.В. 158, 166, 238, 240, 252, 260, 262, 272
 Надсон С.Я. 239
 Назиров Р.Г. 60, 77, 271
 Нарезный В.Т. 48
 Нарышкины 86
 Нащокина М.В. 24, 61, 67, 68, 126, 135, 157, 208, 209, 253, 254, 271
 Некрасов Н.А. 47
 Нелединский-Мелецкий 86, 88
 Нестеров М.В. 1714
 Нечаева В.С. 187, 271
 Ницше, Фридрих 10, 62, 272
 Новиков В.И. 71, 125, 271
 Новиков Н.И. 31

 Обатнин Г.В. 171, 260
 Огарев Н.П. 48, 154, 159, 160, 228, 260
 Огнёв Н. (Розанов М.Г.) 183, 186–189, 196, 197, 199, 200, 252, 261
 Одинокое В.Г. 60
 Орловы, братья 204
 Оробий С.П. 216, 271
 Охлябинин, Сергей 36, 45, 271

 Павлов А.В. 212, 213, 271
 Павлова М.М. 118, 139, 271

- Панферов Ф.И. 21
 Панченко А.М. 8, 9, 14, 20, 61, 76, 105, 139, 181, 196, 232, 271
 Пастернак Б.Л. 139, 231, 234–236, 246, 252, 261, 267
 Пелевин В.О. 214, 215, 219, 220, 252, 261
 Переверзев В.Ф. 59
 Петр I 35, 59, 75, 78
 Петров-Водкин К.С. 130
 Петросян М.С. 214
 Плещеев А.Н. 239
 Подорога В.А. 10, 62, 272
 Полетаев Н. 123
 Полонский В.В. 167, 272
 Попова О.А. 125, 272
 Пракситель 37
 Приходько И.С. 118, 272
 Пришвин М.М. 70, 177, 184–186, 188–190, 192, 195, 196, 199, 201, 205, 236, 252, 261, 268
 Прокопов Т.Ф. 69, 175, 261
 Прокофьева В.Ю. 13, 272
 Пунин Н. 129, 130, 261
 Пушкин А.С. 30, 31, 37, 39, 47, 48, 54, 78, 118, 153, 154, 185, 209, 210, 227, 252, 265
 Пырков И.В. 27, 272

 Радищев А.Н. 31
 Разумовская А.Г. 25, 83, 86, 122, 123, 126, 185, 272
 Рассказова Л.В. 96, 184, 272
 Резвых Т.Н. 172, 259
 Ремизов А.М. 177, 222, 260
 Резниченко А.И. 172, 259
 Решетова А.В. 12, 13, 268
 Римский-Корсаков Н.А. 171
 Розанов В.В. 53, 261
 Розенблюм Н.Г. 77, 272
 Ролл С. 217, 261
 Ромодановская Е.К. 112, 278
 Руднев В.П. 40, 278
 Рукавишников И.В. 238
 Рукавишниковы 240.
 Руссо, Ж.-Ж. 83, 117
 Рязанцев Н.П. 184, 273

 Савелов В.В. 236, 268
 Савельева В.В. 15, 273
 Савин Н.И. 185
 Савицкий А. 179, 273
 Садовской Б.А. 118, 263
 Салтыков-Щедрин М.Е. 47, 239
 Саруханян Е. 77, 273
 Сафронова Е.Ю. 64, 65, 273
 Северянин И. 209
 Секацкий А.К. 219
 Семеницкая О.В. 76, 242, 273
 Семенов В.Б. 199, 278
 Семенов В.Н. 117
 Семенова Г.В. 83, 86, 273
 Семенова Л.Г. 73, 270
 Семочкин А.А. 239, 273
 Синицкая А.В. 243, 273
 Синяковы 120
 Скабичевский А.М. 53
 Скиба В.А. 199, 278
 Скуратов Б.М. 275
 Слаповский А.И. 214, 220, 222, 225, 226, 228–230, 252, 261
 Сливицкая О.В. 223, 273
 Смиренский В.В. 118, 273
 Соколов М.Н. 108, 274
 Соколов, Саша 231, 246
 Солдаткина Я.В. 213, 274

- Солженицын А.И. 255
 Соллогуб В.А. 48
 Соловьев С.М. 118
 Сологуб Ф.К. 44, 68, 69, 110, 111, 118, 126, 167, 175, 183, 209, 214, 236, 252, 261, 273
 Сомов К.А. 106
 Сорокин В.Г. 214, 217, 218, 252, 261
 Софокл 37
 Спиваковский П.Е. 213, 274
 Сталин И.В. 166
 Степун Ф.А. 70, 252
 Стернин Г.Ю. 24, 61, 150, 274
 Страда, Витторио 35, 274
 Струве П.Б. 219
 Сухов А.Д. 34, 38, 274
- Таманян А.И. 117
 Тамарченко Н.Д. 14, 31, 105, 244, 265, 274, 275, 278
 Татаринов А. 212, 274
 Темирболат А.В. 15, 274
 Тихомиров Б.Н. 77, 264, 274
 Тихонова Д.Н. 181, 274
 Токарев С.А. 107, 278
 Толстая А.Л. 187
 Толстая Т.Н. 214.
 Толстой А.Н. 6, 19, 56, 68–71, 104, 110–115, 119–121, 124–128, 130, 132–134, 136, 138, 141, 146, 167, 169, 172–174, 181, 183, 209, 252, 261, 263
 Толстой А.П. 44
 Толстой Л.Н. 31, 37, 48–50, 118, 126, 187, 210, 218–220, 239, 252
 Толстые 49, 220
 Топоров В.Н. 36, 75, 77, 86, 88, 275
 Трифионов Ю.В. 231, 246
- Тропкина Н.Е. 76, 244, 245, 275
 Трубецкой Е.Н. 169
 Тургенев И.С. 6, 27, 42, 47, 49, 125, 153, 154, 202, 210, 216, 221, 224, 252, 262, 264, 265, 272
 Тургеневы 49
 Тынянов Ю.Н. 60
 Тэффи Н.А. 223, 224, 272
 Тюпа В.И. 232, 244, 268, 275
 Тютчев Ф.И. 48, 170, 171, 187
 Тютчев Н.И. 187
- Уколов, Валерий 209, 275
 Уколова, Елена 209, 275
 Урусовы 186
 Успенский Б.А. 32, 275
 Успенский Г.И. 70, 127
 Уткин П.С. 106
- Фаликова Н.Э. 77, 275
 Фаустов А.А. 64, 263
 Федотов Г.П. (Богданов Е.) 71, 171, 262
 Федунина О.В. 236, 268
 Феофилактов Н.П. 106
 Фет А.А. 125, 154, 265, 269
 Фидий 37
 Филонов П.Н. 130
 Филосовов Д.В. 239, 271
 Флоровский Г.В., протоиерей 35, 262
 Фомин И.А. 117
 Фонвизин Д.И. 31
 Фофанов К.М. 72, 156, 231, 252, 262
 Фуко, Мишель 275
- Хайбер Э. 224, 272

Хализев В.Е. 30, 31, 199, 275, 276
Хворых Т.О. 24, 149, 275
Хлебников В.В. 20, 22, 120, 212,
181, 252, 264, 276
Холодова Е.В. 24, 276
Хомяков А.С. 34, 35, 37, 38, 47, 48,
57, 58, 127, 128, 164, 171, 252,
258, 274

Цветаева М.И. 235
Цехновицер О.В. 76, 276
Цивьян Т.В. 76, 232, 276

Чаадаев П.Я. 31, 38, 39, 48, 56, 259
Чарторыйские 120
Чаянов А.В. 21, 181
Чернец Л.В. 199, 276, 278
Чехов А.П. 27, 30, 57, 64, 73, 99,
111, 118, 127, 138, 145, 154, 209,
231, 236, 241, 243, 252, 262, 270,
272
Чичерин Б.Н. 48, 85
Чуковский К.И. 239
Чулков Г.И. 44, 70, 110, 111, 177,
178, 183, 184, 209, 214, 252, 262

Шалыгина О.В. 21, 269
Шаховская З.А. 166, 262
Шевеленко, Ирина 129, 130, 276
Шевнин Ю.В. 120, 276
Шекспир, Уильям 118, 209
Шереметевы 86, 185, 238
Шестаков В.П. 179, 276
Шестакова Э.Г. 10, 11, 62, 63, 276
Шишкин И.И. 239
Шишкин М.П. 214, 216, 217, 252,
262, 271

Шкулев Ф. 123
Шмелев И.С. 110, 111, 126, 130,
132, 169, 183, 222, 260
Шорин Ю.Н. 68, 145, 276
Шубин Ф.И. 186

Щенников Г.К. 60, 276, 278
Щукин В.Г. 17, 18, 24, 27, 35, 36,
42, 68, 73, 75, 77, 86, 125, 139,
149, 155, 210, 221, 241, 246, 276,
277
Щусев А.В. 124

Эврипид 37
Эллис 25
Энгельгардт Б.М. 60, 171
Эпштейн М.Н. 211, 212, 215, 230,
277
Эрн В.Ф. 169
Эсалнек А.Я. 199, 276

Яковенко И.Г. 40, 41, 277
Якушева Л.А. 76, 221, 242, 277
Яновская Л.М. 199, 200, 277
Яновская Е.В. 184, 273

Akker R. Van den (см. Аккер Р, Ван
ден)
Conan Michel 26, 68, 277
Dmitrieva, Ekaterina (см. Дмитри-
ева Е.Е.)
Gibbons A. (см. Гиббонс Э.)
Vermeulen T. (см. Вермёлен Т.)
Vodolazkin E.G. (см. Водолаз-
кин Е.Г.)

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

О.А. Богданова

***Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.:
топика, динамика, мифология***

СЕРИЯ

«РУССКАЯ УСАДЬБА В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»

Вып. 1

Редактор

В.И. Мартынюк

Корректор

В.И. Мартынюк

Компьютерная верстка

А.З. Бернштейн

В оформлении обложки книги
использована картина К.А. Коровина «На террасе» (1919).
Холст, масло. 66×88 см. Частная коллекция

Подписано в печать ##.##.2019

Формат 60×90^{1/16}

Усл.-печ. л. 18,0

Тираж ### экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

ISBN 978-5-9208-0604-8



9 785920 806048