

Русская литература поднялась до явления совершенно уникального.

Василий Розанов

Издательство

«Школьная Пресса»

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Издается с января 1993 года

Выходит 6 раз в год

Главный редактор

А.П. Фурсов, поэт,

член Союза писателей России

Chief editor

A.P. Fursov, the poet,

member of Union of writers of Russia

Редакционная коллегия

The editorial board

О.М. Александрова, кандидат педагогических наук, заведующая Центром филологического образования ФГБНУ «Института стратегии развития образования РАО» (Москва)

O.M. Alexandrova, candidate of pedagogical sciences, head of the Center for philological education «Institute of education

development strategy of RAE» (Moscow)

Н.В. Беляева, доктор педагогических наук, ведущий научный сотрудник Центра филологического образования ФГБНУ

«Институт стратегии развития образования РАО» (Москва)

N.V. Belyaeva, doctor of pedagogical sciences, leading researcher of the Center for philological education «Institute of education

development strategy of RAE» (Moscow)

И.П. Васильевых, научный сотрудник Центра филологического образования ФГБНУ

«Института стратегии развития образования РАО» (Москва)

Vasilievih I.P., researcher at the Center for philological education «Institute of education development strategy of RAE» (Moscow)

В.А. Воронаев, доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,

председатель Гоголевской комиссии

Научного совета РАН

«История мировой культуры» (Москва)

V.A. Voropaev, doctor of philological sciences, Professor of Moscow state University named after M.V. Lomonosov, the Chairman

of the Gogol Commission Scientific Council «History of world culture» of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

Ю.Н. Гостева, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник ФГБНУ Центра филологического образования

«Институт стратегии развития образования РАО» (Москва)

J.N. Gosteva, the candidate of pedagogical sciences, senior researcher of the Center for philological education «Institute of education development strategy of RAE» (Moscow)

Русская словесность

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

6/2020

К тебе явлюся я; увижу сей дворец,
Где циркуль зодчего, палитра и резец
Ученой прихоти твоей повиновались
И вдохновенные в волшебстве состязались.
А.С. Пушкин (1799–1837)

Специальный номер

*«Русская усадьба в литературе и культуре:
отечественный и зарубежный взгляд»,*

подготовленный совместно

с Институтом мировой литературы

им. А.М. Горького Российской академии наук

О специальном номере «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» 3

МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ольга Богданова

На изломе времен: мир русской усадьбы
в художественной прозе Г.И. Чулкова 1900–1930-х гг. 5

ЛЕКЦИОННЫЙ ЗАЛ

Анна Акимова

Образ усадьбы в «Сочинениях» А.Н. Толстого 1910-х гг. 14

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ПРОЗЫ

Валерия Андреева

Лики русской усадьбы в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» 19

ГЛУБОКОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Елена Глухова

Готический модус «усадебного текста» русского модернизма ... 26

ТОРЖЕСТВО СОЗВУЧИЙ

Екатерина Дмитриева

Артистическая усадьба-коммуна в Ворпсведе:
между Германией и Россией. 37

Георгий Велигорский

Синонимические ряды «усадьба — поместье — усадебный дом» и «manor — estate — mansion»: попытка сопоставительного анализа: историко-литературный контекст..... 45

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ НА УРОКАХ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Максим Скорыходов

Идеал усадьбы в жизни и творчестве Б.К. Зайцева
1900–1940-х гг. 52

УДИВИТЕЛЬНОЕ В МИРЕ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Наталья Михаленко

Слово и образ: хронотоп русской усадьбы в поэзии
и живописи символизма (К.Д. Бальмонт — В.Э. Борисов-Мусатов,
А.А. Блок — З.Е. Серебрякова)..... 59

ГЕНИЙ МЕСТА

Мария Акимова

Дачная жизнь подмосковного Крюкова и его окрестностей
в литературных источниках XIX–XX вв. 64

МЕТОДИЧЕСКИЕ НАХОДКИ

Екатерина Кузнецова

Поэтосфера русской усадьбы..... 71

ИНТЕГРАЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПРЕДМЕТЫ ШКОЛЬНОГО ЦИКЛА: ЭКОНОМИКА

Любовь Ражина

Экономический субстрат русской «усадебной» прозы
конца XIX в. (проблема «принципал-агент»)..... 75

Содержание (раздел-журнал)

«Русский язык и литература для школьников» № 6, 2020 ... 81

Содержание электронного периодического издания

«Русская словесность» № 6, 2020 112

Адрес издательства и редакции

127254, г. Москва, а/я 62
Тел.: 8 (495) 619-52-87, 619-83-80
E-mail: aleksandr.fursoff2014@yandex.ru

Журнал зарегистрирован МПТР России,
свид. о рег. ПИ № ФС 77-33042
от 04.09.08 г.
Формат 84×108/16. Усл.-печ. л. 7,25
Изд. № 3497. Заказ

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»,
428019, г. Чебоксары,
пр. И. Яковлева, д. 13

© ООО «Школьная Пресса», 2020
© «Русская словесность», 2020

Журнал рекомендован Высшей аттеста-
ционной комиссией (ВАК) Министерства
образования и науки РФ в перечне ведущих
рецензируемых научных журналов и изда-
ний, в которых должны быть опубликованы
основные научные результаты диссертаций
на соискание ученой степени доктора
и кандидата наук.
Журнал зарегистрирован в базе данных
Российского индекса научного цитирования.
Журнал «Русская словесность» включен
в международные базы цитирования
Web of Science, Scopus, Web of Knowledge,
Astrophysics, PubMed. Mathematics,
Chemical Abstracts, Springer, Agris.

Издание охраняется Законом РФ об авторском праве.
Любое воспроизведение материалов, размещенных в журнале, как на бумажном
носителе, так и в виде ксерокопирования, сканирования, записи в память ЭВМ,
и размещение в Интернете запрещается.

И.Н. Добротина, научный сотрудник ФГБНУ
Центра филологического образования
«Институт стратегии развития
образования РАО» (Москва)

I.N. Dobrotina., researcher of the Center
for philological education «Institute of education
development strategy of RAE» (Moscow)

О.В. Зырянов, доктор филологических наук,
профессор, заведующий кафедрой русской
литературы Уральского федерального универ-
ситета имени первого Президента России
Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

O. V. Zyryanov, doctor of Philology, Professor,
head of chair of Russian literature of the Ural
Federal University named after first President
of Russia B.N. Yeltsin (Ekaterinburg)

Н.В. Корниенко, член-корреспондент Россий-
ской академии наук, доктор филологических
наук, заведующая отделом новейшей
русской литературы и литературы русского
зарубежья Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН (Москва)

N.V. Kornienko, a member-correspondent
of the Russian Academy of Sciences,
doctor of philological Sciences, head of Department
of modern Russian literature and literature
of Russian abroad of the Institute of world
literature named after A.M. Gorky Russian
Academy of Sciences (Moscow)

В.В. Ленахин, доктор филологических наук,
профессор Сегедского университета
(г. Сегед, Венгрия)

V.V. Lepakhin, Doctor of Philology, Professor
of Seged University (Seged, Hungary)

В.М. Улитин, поэт, прозаик,
член Союза писателей России (Владимир)

V.M. Ulitin, poet, prose writer,
member of writers Union of Russia (Vladimir)

И.В. Ускова, научный сотрудник ФГБНУ
Центра филологического образования
«Институт стратегии развития образования
РАО», г. Видное, Московская область

I.V. Uskova, researcher of the Center for philologi-
cal education «Institute of education development
strategy of RAE» (Vidnoe, Moscow region)

Редактор К.А. Фурсов

Editor K.A. Fursov

Номер выходит с разделом —

«Русский язык и литература
для школьников» № 6, 2020

и приложением —

электронным периодическим
изданием

«Русская словесность» № 6, 2020

В номере в качестве заставок

использованы

репродукции картин

В.Э. Борисова-Мусатова

и З.Е. Серебряковой

О специальном номере «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд»

Специальный номер журнала «Русская словесность», который держит в руках уважаемый читатель, посвящен русской литературной усадьбе. Чем отличается она от усадьбы исторической, реальной, на территорию которой можно зайти, прогуляться по ее дорожкам, ощутить ладонью прохладу старых камней, освежить взгляд стройными пропорциями зданий, занять ум и память славными свершениями былых владельцев? — Прежде всего тем, что литературная усадьба бесплотна, умозрительна, невесома. Это художественный образ, переходящий из творческого воображения своего творца — писателя, — в творческое восприятие другого человека — читателя, иногда отстоящего от первого на десятки и сотни лет. Пусть даже литературная усадьба имеет конкретный исторический прототип, те или иные черты которого отражаются в художественном произведении, всё равно она создается по другим законам, из других, нематериальных элементов и представляет собой совершенно самостоятельное явление, осмыслением которого занимается особая наука — литературоведение.

Сельская помещичья усадьба — многомерный и многогранный социокультурный институт, бытовавший на территории России, по мнению историков, с XVI по начало XX в. и включавший в себя административный, экономический, социальный, образовательный, духовно-религиозный, художественно-эстетический и другие виды деятельности. В течение веков в культурном сознании нации сложился так называемый «усадебный топос» — продуктивная модель, обладающая, с одной стороны, устойчивым семантико-семиотическим ядром, с другой — способная к трансформациям и модификациям, порой до неузнаваемости меняющим ее внешний облик.

Будучи важным и неустранимым звеном русского национального культурного кода, «усадебный топос» после переформатирования, а затем и физического исчезновения традиционной русской помещичьей усадьбы в течение первой трети XX в. продолжил интенсивную жизнь в отечественной культуре в виде усадьбы-дачи, города-сада, усадьбы-музея, усадьбы — художественной коммуны, усадьбы — образовательно-производственного комплекса, усадьбы-санатория или дома отдыха, усадьбы — дома творчества и т. п. Сейчас, в начале XXI в., в России происходит заметная активизация усадебного паттерна, о чем, в частности, свидетельствует рассмотрение в Государственной Думе законопроекта о «родовых поместьях» для каждой желающей семьи.

Так что «усадебный топос» не только достояние славного прошлого великой русской классики в произведениях Пушкина, Тургенева, Гончарова, Льва Толстого и др., не только источник внутренних обретений, волнений и разочарований у писателей Серебряного века — Чехова, Федора Сологуба, Андрея Белого, Алексея Толстого, Чулкова — и ностальгии по утраченной родине у авторов-эмигрантов — Бунина, Зайцева, Шмелева, Гиппиус, — но и живая продуктивная модель русской литературы и культуры второй половины XX — начала XXI в., актуальная для творчества Пастернака, Астафьева, Довлатова, Пелевина, Шишкина, Водолазкина...

Литературоведческий подход к изучению «усадебного топоса» предполагает отношение к усадьбе и ее атрибутам как важному элементу мира художественного произведения, его пространственной организации и деталям предметной изобразительности, нередко приобретающим символический смысл. Поэтому для авторов настоящего журнального выпуска изображенная в произведении словесности усадьба имеет самостоятельную эстетическую

ценность. Другими словами, мы не смотрим *сквозь* литературное стекло, пытаюсь разглядеть достоверный исторический объект, но анализируем художественный образ в его *самоценности*. Биографические, искусствоведческие, исторические и социально-экономические исследования усадьбы играют для нас вспомогательную роль.

Однако и само литературоведение неоднородно, включая в себя теоретико-методологические, историко-литературные, текстологические, мифопоэтические, историко-генетические, функционально-рецептивные и другие аспекты. Собранные в номере статьи позволяют подойти к образу помещичьей усадьбы с разных сторон в рамках единой науки о литературе, о чем свидетельствуют предлагаемые вниманию читателя рубрики. Помимо стремления к панорамному охвату проблематики русской усадьбы в литературе, мы уделяем внимание и компаративному исследованию: ведь аналогичные явления встречаются во многих европейских культурах, восходя к общему источнику — Библии и греко-римской античности. В итоге «усадебный топос» — важнейший элемент русской национальной аксиоматики — предстает здесь и как универсалия.

Настоящий тематический номер журнала «Русская словесность» задуман и осуществлен в рамках проекта № 18-18-00129 Российского научного фонда «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (руководитель О.А. Богданова), который реализуется в Институте мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Подробнее о работе над проектом можно узнать на сайте litusadba.imli.ru

Желаем интересного и запоминающегося чтения!

О.А. Богданова,
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН

В.Э. Борисов-Мусатов.
Прогулка при закате



Ольга Богданова*

На изломе времен:
мир русской
усадьбы
в художественной
прозе
Г.И. Чулкова
1900–1930-х гг.**

В свете «неомифологического модуса» и неохристианских коннотаций русского модернизма впервые рассмотрены характер и динамика «усадебного топоса» в произведениях крупного писателя-символиста Г.И. Чулкова на протяжении трех десятилетий его творческой деятельности.

For the first time are considered the character and dynamics of the «estate topos» in the works of the major symbolist writer G. I. Chulkov over the course of three decades of his creative activity in the light of the «neomythological mode» and neo-Christian connotations of Russian modernism.

Имя Георгия Ивановича Чулкова (1879–1939) — крупного писателя-символиста, влиятельного литературного и театрального критика, активного организатора культурной жизни первой трети XX в., авторитетного литературоведа (исследователя творчества А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева, Ф.М. Достоевского) — всё увереннее входит в сознание современного читателя. Интерес к Чулкову-прозаику в наши дни был инициирован подготовленными М.В. Михайловой книгами «Валтасарово царство» [см.: 16] и «Годы странствий» [см.: 17], в которых, наряду с мемуарами, критикой и публицистикой, были напечатаны избранные романы, повести и рассказы писателя. Тем не менее бо́льшая часть художественного наследия Чулкова до сих пор остается полузабытой. Автор известных в Серебряном веке романов и повестей, нескольких сборников рассказов, Чулков в своем художественном творчестве уделял серьезное внимание русской помещичьей усадьбе.

Некоторый усадебный опыт был и в биографии самого писателя. Потомок старинного дворянского рода, Чулков, однако, происходил из обедневшей семьи, вырос в городе и фамильной усадьбы не имел. Но в детстве помещичьи гнезда посещал, одно из них оставило глубокий след в его душе: «Однажды дядюшка повез меня в гости к своему знакомому, который жил в имении <...> девушка, которая подавала нам обед <...> повела меня на гряды собирать к ужину землянику. Потом мы пош-

Ключевые слова: Г.И. Чулков, художественная проза, символизм, неомифологизм, «усадебный миф»

Keywords: G.I. Chulkov, artistic prose, symbolism, neo-mythologism, «estate myth»

* Ольга Алимовна Богданова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы Российской академии наук (ИМЛИ РАН). ORCID ID: 0000-0001-7004-498X. olgabogda@yandex.ru

** Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129).



Вяч.И. Иванов и Л.Д. Зиновьева-Аннибал
в усадьбе Загорье. Фотография. 1905–1907.

Источник: Римский архив Вяч. Иванова
http://www.v-ivanov.it/o_vyach_ivanove/fotogal-ereya/peterburg/

ли на скотный двор, прошли на деревню. И к вечеру, когда надо было идти домой, я уже был влюблен в Феклушу.

После ужина меня положили спать <...>. Было душно, и светила луна. <...>. Среди ночи за стеной послышался шепот. Кто-то уговаривал кого-то, сердился. И кто-то роптал, плакал. Я решил, что это Феклуша и помещик, <...> и мне казалось, что сейчас обижают Феклушу, мучают ее, и я ненавидел помещика» [17, 412–413].

Пережитое откликнулось впоследствии рядом сквозных мотивов в «усадебной» прозе писателя, таких как «мистическая духота» [16, 95], лунное наваждение, обостренное чувство сострадания и солидарности с женщиной — жертвой психологического насилия и грубой похоти, влюбленность как пробуждение целомудренной телесности и др.

Кроме того, в усадебный кругозор Чулкова в 1907 г. входит имение друзей Вяч.И. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал Загорье в Могилевской губернии на западе России,

где «в том же году Лидия Дмитриевна скончалась от скарлатины» буквально на руках жены писателя Н.Г. Чулковой [18, 57 и 68]. Она заразилась в соседней «деревне, <...> навещая больных мужицких ребят <...>» [16, 473]. Это имя не раз отзовется в «усадебной» прозе писателя как прямой географической привязкой, так и этнографическими деталями (рассказы «Ева», «Тамара», «Западня», повесть «Осенние туманы»).

Однако особый сюжет в их «тексте жизни» связан с усадьбой Лансере-Серебряковых Нескучное на границе Курской и Харьковской губернии, где они провели лето 1910 г.: «Это пребывание в райском уголке было истинной радостью для нас. Поместье было такое богатое растительностью: великолепный парк и фруктовый сад, где зрели сладкие дюшесы и яблоки; вишневый и ягодный сады, и также бахчи с арбузами и дынями. <...>. А кругом степи и пашни. Целые поля, засеянные подсолнухом, льном и пшеницей. <...> Вечером устраивали прогулки верхом или играли в теннис» [18, 127–129]. Именно из Нескучного были привезены знаменитые портреты Г.И. и Н.Г. Чулковых кисти З.Е. Серебряковой.

О последующей судьбе этого прекрасного имения писатель, конечно, не мог не знать: большинство строений Нескучного были разграблены и уничтожены крестьянами в лихолетье Гражданской войны. Впрочем, то же произошло с другим культурным гнездом Серебряного века — Шахматовом, также биографически близкой Чулкову, благодаря дружбе с А.А. Блоком, русской помещичьей усадьбе.

Можно с уверенностью утверждать, что усадебная тема — одна из ведущих у Чулкова-прозаика: она отразилась в более чем двадцати его рассказах, повестях, романах. Наиболее ранние «усадебные» произведения находим в томах первого собрания сочинений писателя (1909). Это — «Сестра», «Тамара», «Ева», «Западня». Во втором издании собрания сочинений (1911–1912), добавляются повесть «Дом на песке» и рассказы «Феклуша», «Печаль», «Отец Григорий», «Подсолнухи».

В 1916 г. в книге рассказов Чулкова «Люди в тумане» напечатана поэтичная «усадебная» новелла «Ксения». В том же году увидела свет повесть «Осенние туманы», в которой часть

действия происходит в помещичьей усадьбе. Есть важный усадебный эпизод и в романе «Метель» (1917), символизирующий завершение «петербургского периода» русской истории. Тем удивительнее, что усадебная тема продолжает волновать Чулкова в годы революции, Гражданской войны и радикального переформатирования русской жизни в первые десятилетия советской власти. В 1920-е гг. он пишет пронзительный рассказ «Красный жеребец» (не опубл. при жизни), в котором трагедия русской революции раскрывается во взаимоотношениях господской усадьбы и крестьянской деревни. А затем развивает его мотивы в «усадебной» повести «Валтасарово царство» (опубл. в 1935 г.). Наконец, в историческом романе «Salto-mortale, или Повесть о молодом вольнодумце Пьере Волховском» (опубл. в 1930 г.) снова посвящает десятки страниц описанию русских помещичьих усадеб, их обитателей и нравов. Постараемся выявить основные мотивно-сюжетные комплексы «усадебной» прозы Чулкова, а также уяснить символистскую специфику репрезентаций «усадебного топоса»¹ в его произведениях.

Чулков — один из центральных теоретиков и практиков русского символизма, человек, в разное время состоявший в лично близких и идейно заинтересованных отношениях с ведущими писателями-символистами своей эпохи Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсовым, Ф. Сологубом, А. Белым, М.А. Волошиным, но особенно — с А.А. Блоком и Вяч.И. Ивановым. Все они, по мысли З.Г. Минц, создавали «универсальный Текст», «отражающий мифологическую природу мира» [9, 97–98]. Несмотря на разнообразие индивидуальных вариаций общего для них «мифа о мире», каждый из символистов оперировал в своем творчестве и жизнетворчестве примерно одинаковым набором мифологем-концептов. Среди них были как древние мифы (о Космосе и Хаосе, аргонавтах, Амуре и Психее и т. д.), так и связанные с культурно-эстетическим осмыслением современности неомифы (об Аполлоне и Дионисе Ф. Ницше, о Софии как Вечной Женственности Вл.С. Соловьева, о Христе и Антихристе Д.С. Мережковского, о Софии как безгрешной земле Вяч.И. Иванова и др.,

а также сложившийся в 1900–1910-е гг. «усадебный миф»).

Поэтому неудивительно, что «усадебный топос» в литературе русского символизма, прежде всего младшего, мифопоэтического [см.: 12], подается сквозь призму целого спектра неомифов.

Можно говорить о его особом «неомифологическом модусе», который у тех или иных авторов проявляется в различных проекциях — лунарно-солярном и эсхатологическом мифе, мифах о Софии-земле, о сестре-невесте, религиозно-революционном, посвятельном и т. п. Так, например, два последних символистских неомифа доминируют в «усадебной» прозе З.Н. Гиппиус [см.: 3; 5]; мотив ухода из усадебной ограды и нисхождения в «ад» большого мира — в «Песне судьбы» и «Соловьином саде» А.А. Блока [см.: 7; 10, 34–54, 103–129]; в творчестве Чулкова очевидно преобладает символистско-неоромантическое двоемие, маркируемое развитой солярно-лунарной символикой. Именно она становится ключом к символистской специфике «усадебного топоса» у этого писателя.

В настоящий момент солярно-лунарная мифология в символизме 1900-х гг. подробно классифицирована [см.: 12, 136–232], однако концептуально исследована лишь применительно к отдельным авторам Серебряного века. Так, например, Е.В. Глухова отмечает, что в поэтическом сборнике А. Белого «Золото в лазури» и «Симфониях» «...солярная образность лежит в основе концепции дружеского кружка “аргонавтов”, которые “отправлялись” на поиски Золотого Руна — Солнца — мистического знания», присутствует она и в после-революционных статьях писателя [4, 147–148]; Д.М. Магомедова устанавливает, что в центре «Стихов о Прекрасной Даме» А.А. Блока находится «многозначный символ Луны и связанные с ним комплексы мифологических представлений» [8, 22], с которыми поэт мог познакомиться, в частности, в статье Ф.Ф. Зелинского «Елена Прекрасная» (Вопросы жизни. 1905. № 7). Попутно отметим, что ее просто не мог не прочесть и Чулков как редактор этого журнала. Из статьи следовало, что в античности мифы о Софии, луне и земле переплетались в «много-слойности смыслов и прочтений» [8, 23–24], являя собой бесконечное мерцание символов.

¹ О различиях между понятиями «усадебный топос» и «усадебный миф» см.: [2, 16–18].

В обрисованном контексте лунная и солнечная символика изображения усадьбы в прозе Чулкова 1900–1910-х гг. приобретает концептуальную стройность, подчиняясь ритму смены дня и ночи. В результате происходит двоение образа усадьбы: в ранних рассказах одни и те же объекты (дом, сад, беседка, аллея, пруд) днем, под солнечными лучами, воплощают космический порядок, аполлоническую² рациональную стройность, а ночью, в призрачном лунном свете, — дионисийскую одержимость, демоническую стихийность и гибельность, но и близость к таинственной глубине мира, к эзотерическому «предвосхищению смерти» уже здесь, на земле.

Так, например, в рассказе «Сестра» к постижению мистической сути бытия ведут сначала утомленные после яркого дня закатные солнечные лучи, освещающие старинную усадьбу — тихую обитель целомудренной сестры героя, затем ночной пруд, казавшийся «при звездном блеске серебристо-зеркальной чашей, торжественной и священной» [13, 209], высокая луна, «замерзшие деревья» парка и «волокна тумана, сияющие месяцем» [13, 211], и наконец — переданное призраком умершей родственницы героев откровение из глубины потустороннего мира: «Сумей предвосхитить смерть!» [13, 217], — указывающее путь к личному бессмертию в целомудренной любви к сестре-невесте.

Однако начиная с повести «Дом на песке» (1910–1911) эта двойственная идейно-композиционная структура осложняется у Чулкова христианско-религиозными мотивами, всё больше приближаясь к нравственно-этической поляризации: день и свет — это рай, Эдем; ночь и тьма — это ад, царство соблазна и гибели. Проследивая духовные блуждания главной героини Веры Ивиной от детской непосредственной веры через натуралистический скептицизм к осознанию отсутствия духовного стержня в собственной жизни, автор отмечает: «Богу она не молилась теперь и сама не знала, верит или не верит в Него. А о Христе боялась думать, потому что ее мысли о Нем как простом человеке, казались ей самой предательством и клеветой на что-то хорошее и настоящее» [14, 119].

² Имеется в виду аполлоническо-дионисийская дихотомия, восходящая к популярнейшему в Серебряном веке трактату Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872).

Итак, с одной стороны, в повести отчетливо прорисованы прежние аполлоническо-дионисийские мотивы дня и ночи, где ночь — время трагического тайноведения, мудрого «предвосхищения смерти» в целомудренной братско-сестринской влюбленности, уходящей корнями в гностический миф о падшей Софии — Мировой Душе и учение Вл.С. Соловьева: цель любви не «продолжение рода», а «бессмертие того, кто любит <...>. Вместо того чтобы спасти личность, мы погашаем ее в семье, роде, детях...» [14, 167]. Поэтому «совершенная любовь» предполагает целомудрие, которое, в отличие от аскетизма, не «проклинает земную любовь, а <...> освобождает, окрыляет, очищает» [14, 168]. И лунно-элегические свидания Шатрова и Веры на фоне смертельной опасности от охвативших округу крестьянских бунтов пронизаны этой целомудренной влюбленностью как чудесным «предвосхищением смерти», как подлинным причастием к таинственной глубине бытия.

При этом «усадебный миф» в «Доме на песке» дискредитируется неприятием основ традиционной дворянской «усадебной культуры»: патриархальной семейственности (в уничижительной характеристике брачной любви Сергея и Веры, животных коннотациях в описании ее беременности и родов, а затем материнских чувств) и хозяйствования на земле с целью материального изобилия (в деятельности Ланского по возделыванию полей, закупке техники, организации работы мужиков и проч.). Причиной этого становятся, на наш взгляд, крепнущие неохристианские взгляды Чулкова, побуждающие писателя к осуждению языческого, по его мнению, «эпического» уклада русской усадебной жизни: «...забота о завтрашнем дне — вот это бред настоящий <...>» [14, 180], — проповедует Шатров и добавляет, характеризуя мужа Веры и частого гостя их усадьбы эсера Захарченко: «Они не чувствуют в этом *быте*, в этой *эпической* жизни, той тайной тревоги, которая ведет нас к *трагедии*; а мы с вами, Вера Леонтьевна, герои *трагедии* (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — О.Б.)» [14, 177]. Трагедия же в понимании Чулкова, еще со времени публикации в «Новом пути» лекций Вяч.И. Иванова «Эллинская религия страдающего бога», является «душой христианства» [см.: 6]. Дионисийский

трагизм и апокалипсическое «чувство конца», зарождаясь под «волшебным» звездным небом усадьбы, в конечном итоге ведут к ее отрицанию, к мыслям о ненужности «прежнего благополучия», о необходимости ухода из привычного усадебного мира: «...надо жить по-новому или совсем не жить» [14, 193].

Причем мотив непрочности векового усадебного порядка («дом на песке») связан не столько с проблемами социальной розни между дворянами и крестьянами или накалом революционных событий в повести (хотя этот нарративный срез дается весьма подробно), сколько с роковым, по мнению писателя, недостатком в жизни русской усадьбы подлинно христианского начала: ведь всякий, кто слушает заповеди Нагорной проповеди Христа и «...не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мф. 7, 26–27). Именно духовная «слепота» заставляет Веру ощущать себя в родовой усадьбе как «...на дн[е] глубокого колодца: наверху я вижу крошечный голубой клочок <...>; а вокруг меня плесень, мрак, жабы...» [14, 175].

Итак, усадьба в «Доме на песке» — это прежде всего «эпическая» традиционность и полуживотное язычество (и только потом — локус социальной несправедливости), что прямо перекликается со словами близкого Чулкова Н.А. Бердяева о ранних славянофилах, идеологах «усадебной культуры»: «Град славянофилов — святая Русь, и уют помещичьих усадеб, и хлебные поля, и семья, и патриархальность отношений. Но град этот — наполовину языческий, это не град Христов <...>» [1, 82].

Как видим, отрицательные коннотации в изображении усадьбы появляются у Чулкова задолго до революции 1917 г. и обусловлены не чем иным, как «неомифологическим модусом» русского символизма в репрезентации «усадебного топоса» и неохристианским развенчанием «усадебного мифа». Резкая, уничижительная критика «усадебной культуры» в произведениях Чулкова 1920-х гг. органически вытекает из концепции усадьбы в «Доме на песке» и так же мало, как там, связана с классовой идеологией советской эпохи. Тем не менее, палитра изображения усадьбы в дальнейшем обедняется,



А.Б. Серебряков. Вид усадьбы Нескучное (по документам последней четверти XIX — начала XX в.). 1978. Бумага, акварель, гуашь. 62×70. Fondation Sérébriakoff, Paris.

из нее уходят еще яркие в повести 1910–1911 гг. «райские» краски и волнующие моменты звездных мистических озарений. В годы русской катастрофы — Первой мировой войны, двух революций и войны Гражданской — эсхатологический характер усадебной темы в творчестве Чулкова сгущается, инфернальный колорит, связанный с гротескной гипертрофией плотского, телесно-сексуального начала, становится преобладающим.

Уже в романе «Метель» усадьба показана как сугубо ночной локус с мрачной инфернальной атмосферой, вызванной греховной жизнью старого князя Нерадова. Именно в пространстве зимней усадьбы Савельевых этот герой находит смерть в ледяном лунном саду, «снежный ад» которого имплицитно противопоставлен летнему эдемскому раю «усадебного мифа»: «...во все стороны <...> бросились какие-то существа в белых лохмотьях и притаились за сугробами. И теперь казалось, что <...> вместе со снежным вихрем летит на землю крылатая нечисть. <...> А вокруг сада стоял стон, гам, плач, рев, как в аду. <...> А что делалось в небе! Там неслись стадами обезумевшие облака. И луна дрожала среди них, как нагая чародейка» [16, 163].

В послереволюционных произведениях «Валтасарово царство» и «Красный жеребец» (1920-е гг.) концепция усадьбы определяется библейско-апокалипсическими мотивами, актуализованными в модернистском неомифе



А.Б. Серебряков. Поместье Нескучное
Белгородского уезда Курской губернии
(по фотографии последней четверти XIX —
начала XX в.). 1945. Бумага, акварель, гуашь. 37×51.
Частное собрание, Париж.

о религиозной революции, или «революции духа». В повести «Валтасарово царство» описаны два поколения помещиков в конце XIX — самом начале XX в. «Отцы» еще не познали возмездия «здесь, на земле», оно «выпало на долю их сыновей, а внуки были уже в рассеянии» [16, 302]. Казалось бы, писатель осуждает старую помещную жизнь с позиций победившей в стране социалистической революции, устранившей классовое неравенство и частную собственность.

Однако выясняется, что безверие и безнравственность, тирания, жестокость и разврат присущи не только помещикам, но в равной степени — людям других сословий, в том числе бывшим дворовым. Такова, например, «особая совиная ночная философия» [16, 302] домоуправительницы Варвары Степановны, угнетавшей после смерти отца Оленьку Ваксанову, наследницу миллионного состояния. Именно она содействовала сближению Оли с полужвелем Раструбовым и организовала чудовищную свадьбу-вакханалию, именно ей ваксановская усадьба обязана тем, что Оленьке там «дышать нечем» [16, 304].

Пронизывающее повесть «чувство конца» имеет библейско-эсхатологический характер, на что указывают ее название и главное сюжетное событие — сцена двойной свадьбы Раструбова и Гремякина, как будто воспроизводящая нечестивый пир в древнем Вавилоне. И это не просто языческая вакханалия, это Вальпургие-

ва ночь, разнузданные пляски ведьм и чертей, «крики и смех *осатаневшей* толпы» [16, 309]. Помещикам вменяется здесь в вину отсутствие духовных ценностей, незнание или забвение Христа и, как следствие, потеря человеческого образа. «Уездная знать» [16, 302] в «Валтасаровом царстве» напоминает зверинец, где каждый из помещиков олицетворяет какое-нибудь животное: Ваксанов — волка, Раструбов — медведя, Малово — обезьяну, Заболоцкий — пса, Гремякин — свинью, дамы — кошек. Свойствен им и животный разврат: у помещика Свиснева — гарем из 23 наложниц, которые, как на дохристианском Востоке, разжигают чувственность пьяных гостей.

День и солнце отсутствуют в этой повести, действие происходит под знаком ночи, природной и духовной: в темноте Ваксанов отравляет своих жен и «друзей» с помощью «*дьявольского искусства*» [16, 300] изготовления ликеров, Раструбов и Гремякин устраивают в ваксановской усадьбе кошунственный «Валтасаров пир», а Свиснев в своем «вертепе» — оргию, закончившуюся смертью всех ее участников в пожаре. «Вокруг *грех*, как *ночь* темный, и сама я вся во грехе. Так жить нельзя» [16, 312–313], — говорит Оля. Как и в «Метели», мифопоэтика ночи сужается в этом произведении, ночной «усадебный топос» не просто языческий или эзотерический, но — сатанинский. Поэтому *светлые героини* — Оля и Людмила — без сожаления покидают родовую усадьбу, приветствуя огненное апокалипсическое очищение перед началом иной, неизвестной, но лучшей жизни: «А ведь, пожалуй, это хорошо, что всё сгорит» [16, 313].

В рассказе «Красный жеребец» ожидаемое «возмездие» уже наступило, идет 1919 год, крестьяне под покровом темноты грабят и жгут помещичью усадьбу Булатовых. Однако акцент религиозно-нравственного обличения смещен здесь с помещиков на мужиков и работников. Да и помещиков тут нет: хозяин-коннозаводчик умер много лет назад, в усадьбе живут две робкие дамы-владелицы с малолетними детьми, а реально властвует управляющий Трепетовский. Именно ему отданы функции насилия («портит» девок), злоупотреблений и жестокости по отношению к деревенским жителям. Именно он изначально маркирован как inferнальная сила — «*дьявол*» [17, 591].

Показано и вхождение «бесовской» силы в мужиков и баб. 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 они перерождаются.

Вместо разумного дележа барского имущества народ поддается внушенной Сатаной страсти к разрушению, соблазну надругательства над невинной жертвой — прекрасным породистым жеребцом Султаном Третьим. С изуверской жестокостью подоженный грабителями, в своей последней огненной скачке по ночному простору он становится символом смерти «ветхой» России, как бы являя собой второго апокалипсического коня (см.: Откр. 6, 3–4). В этом рассказе, как обычно у зрелого Чулкова, мистико-онтологическое разложение усадьбы предшествует ее социально-историческому концу. Гибель «усадебной культуры» становится частью общего отрицания «ветхой» земли в апокалипсической катастрофе и в чаянии пока неизвестных «новой земли» и «нового неба».

Тем не менее здесь различима и другая нота, практически заглохшая в «Метели» и «Валтасаровом царстве», — мотив оправдания усадьбы как локуса высшей красоты земного бытия, как места создания и воплощения непреходящих эстетических ценностей. Таково преклонение перед усадебной барышней Ксенией из одноименной новеллы 1916 г., причастившей героя-рассказчика «лунным напитком» из «золотой священной чаши» целомудренной влюбленности [15, 62–63]. Таков и восторг перед изысканной, утонченной, одухотворенной красотой жеребца Султана Третьего как апофеоза русской «усадебной культуры».

Последнее из произведений Чулкова по усадебной тематике — исторический роман «Salto mortale, или Повесть о молодом вольнодумце Пьере Волховском» — во многом продолжает обозначившиеся в 1910-е гг. тенденции. Действие здесь происходит в первой четверти XIX в. и сконцентрировано вокруг феномена декабризма. Крупным планом показаны три дворянских имения: родовое поместье Волховских, скромная псковская усадьба А.С. Пушкина и богатая вотчина графа Вржосека в Новгородской губернии.



А.Б. Серебряков. Поместье Нескучное
Белгородского уезда Курской губернии
(по фотографии последней четверти XIX —
начала XX в.). 1945. Бумага, акварель, гуашь. 30×47.
Частное собрание, Париж.

Наибольшее внимание уделено первому. Отец героя Николай Павлович Волховский — тезка будущего императора Николая I — жестокий крепостник и развратник. В своей усадьбе он содержит гарем, устраивает оргии под названием «большой Вавилон», на которых заставляет присутствовать и жену, мать Пьера. Бедняжка, не выдержав насилия и позора, повесилась у себя в спальне, подобно Грушеньке из «Валтасарова царства». Вскоре вдовец соблазняет 15-летнюю крепостную Феклушу, которая, однако, благодаря своей животной витальности, забирает власть в доме: «В это цыганское отродье как будто вселился *бесенок*. Она помыкала слугами больше, чем Николай Павлович» [16, 170]. Ее своенравие и самодурство, доходящее до садизма, восходят к историческому прототипу — любовнице А.А. Аракчеева Настасье Минкиной.

Присутствуют в этом романе и мотивы дуроты, и «колдовского лунного света» [16, 171] в ночном усадебном саду, где Пьер застаёт отцовскую наложницу Феклушу с кузнецом Абрамом за тайными любовными утехами. Когда лихая парочка сбежала из усадьбы, прихватив немалую сумму хозяйских денег, обманутый Николай Павлович предан безобразному горю — запойному пьянству и истязанию своих дворовых. Не менее сниженно подается и «первая любовь» юного Пьера — адюльтер с мелкопоместной дворянкой Шухаевой. Чего стоит одна только гротескная сцена с ее больным

мужем, приползшим к дверям комнаты, где уединились любовники. Несчастный ревнивец «...хрипел, как большой старый пес, царапая дверь», а затем крепко вцепился в панталоны Пьера. «Татьяна Петровна стала на четвереньки и, поймав пальцы мужа, стиснула их зубами. Только тогда обезумевший старик выпустил панталоны любовника» [16, 169]. Эта безобразная сцена низводит персонажей до животного уровня. Одновременно горе-любовница — беспощадная крепостница: приревновав Пьера к молоденькой дворовой Грушеньке, замучила ту до смерти.

Важен для чулковской концепции «усадебной культуры» и контраст между нравственным распадом владельцев и внешним благолепием их усадьбы, чередование «большого Вавилона» и «казарменной строгости» [16, 170]. Так автор дискредитирует главные черты «усадебного мифа» Серебряного века, за благообразным фасадом которого — ненависть между членами семьи вместо любви и уважения, социальная рознь вместо межсословной патриархальной гармонии, похоть вместо утонченной культуры чувств, а воинская доблесть и служение Отечеству подменяются бунтом против основ российской государственности в движении декабристов (отношение к которому весьма неоднозначно в романе). Причина же всего этого — бездуховность, безверие и безбожие как у помещиков, так и у людей из народа. Благодаря отмеченному выше приему говорящих имен авторское видение усадьбы Волховских распространяется на всю николаевскую Россию...

Описание усадеб самого Пушкина и затем графа Вржосека прямо апеллирует к тому «национальному идеалу», который сложился в России начала XX в. в результате мифологизации личности поэта и его романа в стихах «Евгений Онегин» [подробнее см.: 2, 208–209]. Сам великий поэт предстает у Чулкова «необыкновенным помещиком» [16, 177], уважающим крепостных и защитившим дворовую девушку Олю от ночных притязаний гостя — Пьера Волховского. Свободно рассуждая о Монтене, Монтескье и Вольтере, на своем письменном столе Пушкин держит Библию и Четьи-Минеи — т. е. являет в усадебном интерьере столь ценный символистом Серебряного века культурный универсализм.

Как бы усиливая брезжущую в «Красном жеребце» эстетическую ноту, изображение следующей усадьбы — графа Вржосека — приближается к тому самому белоколонному онегин-ларинскому идеалу, который обещан в романе появлением «необыкновенного помещика» Пушкина. Дочь хозяина Олечка — настоящая пушкинско-тургеневская героиня — юная, прекрасная, образованная, сострадательно-благородная, чистая и невинная. Ее легкое белое платье, простодушные, «синие, как васильки», глаза и «золотые, как рожь» [16, 239], локоны, приятные манеры и разговор о поэзии пробуждают в душе Пьера счастливую влюбленность. Однако манифестация усадебного неомифа сопровождается его постоянным снижением за счет таких деталей, как мысль о богатом приданом, жестокие шутки графа над своими домохозяевами, нарочитая аффектация самой Олечки. Так что усадебная идиллия сдобрена заметной долей иронии.

Непосредственное развенчание дается здесь в обобщенном образе русской «усадебной культуры»: «...если порою тарантас Пьера проезжал мимо березовой аллеи, которая вела в усадьбу, и где-нибудь на холме стоял господский дом с антресолями, то Пьер знал, что там сидит сейчас в халате помещик, и у него длинный чубук в руках, на столе является прошлогодний календарь, а где-нибудь близ дома, за кустами сирени две круглолицые дочки шепчутся о том, что в уездный город приехал гусар-ремонтёр и что, говорят, он холостой. Пьер знал эту рабскую жизнь — мужиков, не считавших, конечно, грехом обманывать своего барина, и самого лентяя-барина, не считавшего грехом разорять крестьян и развращать дворовых» [16, 238]. Бездуховность, плотско-языческая ограниченность, отсутствие высших стремлений — вот ее главный изъян, с точки зрения писателя, вот истинная причина ее упадка и гибели.

Итак, на протяжении всей своей творческой деятельности, с 1900-х по 1930-е гг., Чулков воспринимает «усадебный топос» русской литературы сквозь призму символистской мифопоэтики: с одной стороны, в свете солярно-лунарной оппозиции, коррелирующей с аполлоническо-дионисийской дихотомией и соловьевско-блоковским мифом о целомудренной любви-влюбленности, с другой —

в русле революционно-эсхатологического неомифа, все обостряющегося «чувства конца».

Первая тенденция в творчестве писателя маркировала Золотой (солнечный, дневной) и Серебряный (лунный, ночной) века русской культуры, сложно соотношенные в «усадебном мифе». Историософская составляющая вела к превращению изначальной полуязыческой пространственно-временной цикличности «усадебного мифа» в сотериологическую векторную напряженность и динамику. Постепенный переход писателя на церковно-христианские позиции обусловил наложение религиозно-нравственной оценки на прежние мифопоэтические оппозиции — в его «усадебном тексте» конца 1910-х — 1920-х гг. однозначно осуждаются природно-языческие, приземленно-плотские проявления, в том числе случаи социального угнетения. За исключением отдельных светлых моментов (феномена Пушкина, образа «тургеневской девушки» и др.), происходит практически тотальное отрицание и обесценивание двухвековой «усадебной культуры» России.

Внешне совпадая с идеологической позицией советской власти, на деле этот результат был вызван совсем другими причинами: социальный коллапс «помещичьей России» — всего лишь последствие предшествовавшего ему духовно-религиозного упадка. Задачей писателя было не социально-критическое разоблачение, а историософское указание на *греховность жизни без Христа*. Так что в 1920–1930-е гг. Чулков представлял собой парадоксальную фигуру «мистика и советского писателя», по меткому слову М.Л. Спивак о другом пережившем свою эпоху символисте — Андрее Белом [см.: 11]. Хотя «Валтасарово царство» и роман «Salto Mortale...» все же были опубликованы в советских изданиях 1930-х гг., рецензенты-современники отметили их несоответствие духу атеистической печати, пронизательно уловив главную мысль автора: «...распад всей <...> жизни дворянства начался с религиозных устоев...» [цит. по: 16, 571–572].

Литература

1. Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков. — М.: Высшая школа, 2005. — 237 с.
2. Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография. — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 288 с.
3. Богданова О.А. «Гетеротопия усадьбы» в романе З.Н. Гиппиус «Роман-царевич» (1913) // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 1. — С. 294–314.
4. Глухова Е.В. Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / Отв. ред. А.Л. Топорков. — М.: Индрик, 2015. — С. 146–169.
5. Глухова Е.В. Гетеротопия усадьбы в поэтике русского символизма (часть первая: Зинаида Гиппиус) // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). — С. 178–186.
6. Иванов В.И. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. №№ 1–3, 5, 8–9.
7. Кузнецова Е.В. Поэтосфера и мифопоэтика усадьбы в драматической поэме А.А. Блока «Песня судьбы» // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Колл. монография / Сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. — М.: ИМЛИ РАН, 2020. — С. 186–205. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).
8. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. — М.: Мартин, 1997. — 224 с.
9. Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. — СПб.: Искусство-СПБ, 2004. — С. 97–102.
10. Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам: Монография. — Владимир: ВГПУ, 1994. — 134 с.
11. Спивак М.Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель. — М.: РГГУ, 2006. — 577 с.
12. Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космический символизм / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. — СПб.: Академический проект, 2003. — 813 с.
13. Чулков Г.И. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 1. Рассказы. — СПб.: Шиповник, [1911–1912]. — 222 с.
14. Чулков Г.И. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 3. Повести и рассказы. — СПб.: Шиповник, [1911–1912]. — 256 с.
15. Чулков Г.И. Люди в тумане. Книга рассказов. — М.: Северные дни, 1916. — 180 с.
16. Чулков Г.И. Валтасарово царство / Сост., автор вступит. статьи и коммент. М.В. Михайлова. — М.: Республика, 1998. — 607 с.
17. Чулков Г.И. Годы странствий / Сост., подгот. текста, коммент. и вступит. статья М.В. Михайловой. — М.: Эллис Лак, 1999. — 861 с.
18. Чулкова Н.Г. Воспоминания о моей жизни с Г.И. Чулковым и о встречах с замечательными людьми // ОР РГБ. Ф. 371. Чулков Г.И. К. 6. Ед. хр. 1. 275 лл.

В.Э. Борисов-Мусатов.
Сон божества. 1904–1905



Анна Акимова*

Образ усадьбы в «Сочинениях» А.Н. Толстого 1910-х гг.**

Ключевые слова: А.Н. Толстой, «усадебный текст», собрание сочинений, проблема циклизации

Keywords: A.N. Tolstoy, «estate text», collected works, the problem of cyclization

На примере ряда рассказов, составивших разделы третьего тома «Сочинений» А.Н. Толстого, выходявших в 1910-е гг. («По пути», «Призраки», «Минувшее»), рассматриваются приемы создания художественного образа усадьбы, его трансформация и семантические связи. Усадьба у Толстого становится не только местом действия событий, но композиционным и семантическим центром, определяющим расстановку действующих лиц, художественные приемы и интертекстуальные связи произведения. При создании ее образа писатель опирался на собственные воспоминания и дневниковые записи, а также на традицию изображения усадьбы русской классической литературы.

The methods of creating an artistic image of the estate, its transformation and semantic connections are considered in the article on the example of the stories of the third volume of *Works* by A.N. Tolstoy divided into parts *On the way*, *Ghosts*, *The Past*. The estate becomes not only the scene of events in Tolstoy's prose, but also a compositional and semantic center that determines the placement of characters, artistic techniques and intertextual connections. Creating image of estate the writer relied on his own memories and diary entries, as well as on the tradition of depicting the estate in Russian classical literature.

В 1910–1912 гг. вышли тома двух собраний сочинений молодого писателя А.Н. Толстого: «Сочинения» в 2 книгах (СПб., Шиповник, 1910–1912) и в 10 томах (М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1912–1918). О Толстом стали писать как о ярком даровании в новейшей литературе, талантливым рассказчике, в описаниях которого «много силы и живости» (Л. Войтоловский): «Он наделен психологической проницательностью, легко разгадывает характеры и, по-видимому, крепко удерживает в памяти человеческие лица и человеческие фигуры. Язык его отличается меткостью, простотой, и хотя недостаточно сжат, но очень колоритен» [5, с. 313].

В первый том «Сочинений» А.Н. Толстого (впервые: СПб., Шиповник, 1910; переизд.: М.: Кн-во писателей в Москве, 1912) под общим заглавием «Заволжье» вошли следующие повести и рассказы: «Заволжье», «Неделя

* Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГБУН «Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук».

akimova@mail.ru

** Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129).

в Туренева», «Аггей Коровин», «Архип», «Два друга», «Сватовство». В сборник 1923 г. «Под старыми липами» (М.; Пг.: Гос. изд.) некоторые из этих произведений вошли с измененными заглавиями и в переработанном виде: «Мишука Налымов» (перераб. «Заволжье»), «Петушок» (перераб. «Петушок. (Неделя в Туренева)»), «Мечтатель» (перераб. «Мечтатель (Аггей Коровин)»), т.е. самые первые повести, посвященные изображению усадеб и их обитателей — помещиков-самодуров. На протяжении всего XX в. как отечественные, так и западные литературоведы писали о Толстом-бытописателе «разрушенных или полуразрушенных помещичьих гнезд, сохранившихся поныне последних могикан старого барства с их широким размахом, дикой удалью и причудами...» [7, с. 327], основываясь исключительно на анализе повестей из цикла «Заволжье».

В 1939 г. Б.В. Михайловский писал: «Сатирически изображенному им распадающемуся, отмирающему миру патриархальной усадьбы <...> у Толстого противостоит чувство здоровой стихийной жизни природы и человека. Его сатира лишена мрачности. Хотя Толстой лишь в зародыше намечает положительные начала, сатира его оптимистична. Герои Толстого уходят в небытие, в безумие, но он дает почувствовать за всем этим торжество жизни, освобождающейся от этих живых мертвецов <...> Путь к освобождению от мерзости и тлена отмирающего стародворянского мира Толстой на этом этапе своего творчества видел в искуплении, моральном очищении, преображении через страдание и любовь» [8, с. 352–353].

Мнение советского критика разделял итальянский славист Этторе Ло Гатто: «Герои более или менее странные, т.е. вне обычной морали и разума, действительно, заполняют все страницы его произведений, цель которых заключается в изображении русского провинциального дворянства, распущенного, чудачатого, невежественного, напоминающего мир, названный в середине XIX века Островским “самодурство”» [14].

Из рассказов второго тома к «усадебным текстам» Толстого можно отнести следующие: «Чудаки» и «Ночь в степи» [о последнем см.: 1]. Наиболее интересными и менее изученными являются рассказы третьего тома, составившие

В 1939 г. Б.В. Михайловский писал: «Сатирически изображенному им распадающемуся, отмирающему миру патриархальной усадьбы <...> у Толстого противостоит чувство здоровой стихийной жизни природы и человека. Его сатира лишена мрачности. Хотя Толстой лишь в зародыше намечает положительные начала, сатира его оптимистична. Герои Толстого уходят в небытие, в безумие, но он дает почувствовать за всем этим торжество жизни, освобождающейся от этих живых мертвецов <...> Путь к освобождению от мерзости и тлена отмирающего стародворянского мира Толстой на этом этапе своего творчества видел в искуплении, моральном очищении, преображении через страдание и любовь»



три раздела: «По пути», «Призраки» и «Минувшее». В первый раздел тома «По пути» вошли рассказы: «Эшер», «Прогулка», «Страница из жизни», «И на старуху бывает проруха», «Трагик», «Барон». Второй — «Призраки» — составили рассказы «Егорий — волчий пастырь», «Американский подводный житель», «Синее покрывало» и «Фавн».

В заключительный, третий, раздел «Минувшее» вошли рассказы «Портрет», «Смерть Налымовых», «Однажды ночью», «Девушки», «Катенька. (Из записок офицера)», «Соревнователь» и «Яшмовая тетрадь», «Злосчастный». Рассказы третьего тома объединены авторским отношением к художественной действительности, а не волей редактора или составителя и отражают основные тенденции творчества Толстого периода 1910-х гг.: в произведениях о поместном дворянстве писатель продолжает традицию русской классической литературы XIX в., с одной стороны, с другой — поиск новых тем и героев свидетельствует о желании показать современную действительность.



Самарский литературно-мемориальный музей
им. М. Горького, музей-усадьба Алексея Толстого
(Самара, ул. Фрунзе, 155)

Разнообразные по тематике рассказы, с точки зрения критики, объединял герой: «...их социальное положение неопределенно, мировоззрение неясно», — писал Ю.А. Крестинский [6, с. 77]; «...это чаще всего — одинокий, никому не нужный, опустившийся неудачник, жалкий, чуть смешной чужак, находящийся иной раз на грани безумия», — отмечала Л.М. Поляк [9, с. 90].

Деление на разделы, подобно циклизации, является особым художественным приемом, благодаря которому произведение может функционировать и как самостоятельная художественная единица и в контексте цикла, обретая новые смыслы [подробнее см.: 4]. Таким образом, изучение структуры третьего тома, структурно-семантический анализ рассказов в составе тома и разделов, а также выявление смысловых связей между ними поможет проследить развитие общих для тома мотивов и образов.

Одним из сквозных образов третьего тома является образ усадьбы. Его развитие и обогащение новыми смыслами происходит в рассказах третьего раздела, озаглавленного «Минувшее», местом действия которых (за исключением одного рассказа («Катенька. (Из записок офицера)»)) является дворянская усадьба, что позволяет проследить развитие единого сюжета и выявить общность лексических и образно-метафорических элементов в его создании.

Рассказы первого раздела («По пути»), действие которых происходит в усадьбе (на ху-

торе или в деревне), носят автобиографический характер. Рассказ «Страница из жизни» (в 1929 г. озаглавлен «Логутка») был основан на детских воспоминаниях о голоде в Поволжье в 1891—1893 гг. Материалом для рассказа «Барон» послужили записи Толстого 1911 г.: «Барон. Рассказ Топачевского. Высок, худ, строен, лицо римское, брат знаменитый генерал, мать в зап<адном> крае, посылает ему 200 в год. Барон только охотится. Передвигается только пешком; очень вежлив, скромен и, когда играет в карты с дамами, всегда проигрывает, хотя бы на руках были голые козыри <...> Барон получил наследство. По смерти матери барон получил 15 тысяч наследства. Купил ружей и страшно закутил <...> Когда барон прожил деньги (очень скоро) поступил в садовники, потом пропал. (Когда Топачевский рассказывал, вошла его жена и, улыбаясь, вспомнила, как она и сестры шутили над бароном, а он во всем уступал)» [2, с. 289—290].

Рассказ «Трагик» был написан в апреле 1913 г. во время пребывания Толстого в Париже, но в его основе — случай, произошедший с И.С. Платоном, режиссером Малого театра, записанный Толстым в дневнике в период между 3 декабря 1912 — 13 февраля 1913 г.: «Вечер у Кругликовых. Рассказ Платона о том, как он приехал в подмосковное имение, в старинный дом; была натоплена (открыта) одна комната, в ней жил бывший актер, брат хозяина. По стенам бут<афорское> оружие, костюмы. На окошке бутылки. Он полупьяный, с ним деревенская девка. Днем он катается на коньках по льду в зале. Был выпущен из театр<альной> школы, не попал в императорский <театр>. Уехал в провинцию, все промотал. Спился» [2, с. 305].

Действие рассказа также происходит в натопливаемом усадебном доме, за которым присматривает родственник хозяев, промотавшийся актер-трагик, Иван Степанович Кривичев (в первой публикации в газете «Русские ведомости» [10] — Хлюстов). В угловой комнате, которую он топит книжками, заблудившийся путешественник видит «ведерные бутылки с наливкой» на подоконниках (ср. в записи: «На окошке бутылки»), на стенах — «один над другим <...> пестрые костюмы, латы и плащи...» [13, с. 56] (ср.: «По стенам бут<афорское> ору-

жие, костюмы»). Писатель работал над рассказом для третьего тома «Сочинений». Он убрал вступление, в котором описывалось заброшенное имение Чувашки с вырубленным садом и полуразрушенным домом, а также разгоревшийся из-за него конфликт между двумя семьями — Бабычевых и Кривичевых; внес правку в образ обитателей имения, а также в описания интерьера.

Вместо фразы «Освещая фонариком, я увидел между колонками внутри, за медной сеткой шкафы, полные книг; дверцы одного пустого были раскрыты, и на полу валялось несколько томов...» [10, с. 3] стало «Освещенные фонариком, появились между колонн шкафы, полные книг; дверцы одного были раскрыты, и на полу валялось несколько томов...» [13, с. 54–55]. Сокращение деталей («внутри, за медной сеткой»), повторов («пустого») и личного предложения («я увидел») придают описанию запущенного пустынного дома драматизма, превращая его в субъект повествования.

Литературную основу имеют рассказы третьего раздела («Минувшее»). Рассмотрим рассказ «Девушки», который, как и «Трагик», после 1918 г. автором не включался в собрания сочинений. В центре повествования рассказа «Девушки» — усадьба Липки и ее обитатели: тетушка, Анна Матвеевна, и ее племянницы, сестры Перовы, красавицы Варя и Анюта.

Их уединение нарушает прибывший в губернию из Петербурга поручик в отставке Иван Васильевич Кремер. Подогреваемый разговорами о женщинах «нечеловеческой красоты», любопытством и пари, он придумывает деловой предлог и отправляется в Липки. В описании усадьбы и ее обитателей заметно влияние И.А. Гончарова. Интерес к его прозе мог быть вызван рядом мероприятий, связанных с празднованием 100-летнего юбилея со дня рождения писателя. Как и в романе Гончарова, в начале рассказа Толстой дает краткую характеристику провинциального губернского города, живущего слухами и сплетнями. Основное же действие перенесено в усадьбу. Упоминание видневшейся беседки не случайно: она отсылает к беседке-ротонде — месте свиданий Веры и Марка Волохова в романе Гончарова «Обрыв». Также это могло быть связано с юбилейными торжествами: 6 (18) июня 1912 г. в Винновке, имении



Самарский литературно-мемориальный музей им. М. Горького, музей-усадьба Алексея Толстого (Самара, ул. Фрунзе, 155)

дворянского рода Киндяковых, по заказу последней его представительницы, Е.М. Перси-Френч, по проекту архитектора А.А. Шодэ была открыта беседка-ротонда в дорическом стиле с четырехгранным обелиском. Замысел романа «Обрыв» возник у Гончарова именно в усадьбе Киндяковых, где писатель гостил летом 1849 г., а прообразом усадьбы Бориса Райского Малиновка послужило имение Киндяковых.

Таким образом, упоминание беседки и описание дороги героя, связывает рассказ «Девушки» Толстого с романом Гончарова «Обрыв». Помимо аллюзии сюжетного уровня — неожиданный приезд незнакомого мужчины в усадьбу, где уединенно живут девушки-сироты и их тетушка (у Гончарова — бабушка), Толстой активно использует текстовые аллюзии. «Чорт возьми, а вдруг они — рожи!» [13, с. 141], — думает Кремер, подъезжая к усадьбе Липки (ср.: «...барышни в провинции! немного страшно: может быть уроды!» [3, с. 122] — думает Райский накануне отъезда).

Одним из приемов создания достоверного описания дворянского быта и происходящих в усадьбе фантастических событий являет-

ся форма старинных преданий или тревожных предчувствий как, например, в рассказе «Смерть Налымовых». Приезд и неожиданную смерть молодого барина в родовом гнезде предваряют тревожные предчувствия камердинера Глеба: «Вздрагивает налымовский дом; оторванная ветром, хлопает железная крыша; не видно служб; цепляясь за шумливые кусты, волокутся тучи; далеко в лугах, разрываясь и слепя, ложатся круглые молнии и стелется сплошными завесами дождь».

— Темень, — говорит Глебушка, — нехорошо! <...> Глебушка отворяет дверь спальни, и с красного полога над кроватью срывается и улетает на бесшумных крыльях в раскрытое окно белая сова [она же — призрак покойной помещицы, бабки молодого барина, Анфисы] [13, с. 126–127].

В 1910-х гг. Толстой искал не только актуальные темы для изображения современности, но и новые формы воплощения образов русской литературы XIX в., в частности, усадьбы. В рассказах раздела «Минувшее» третьего тома «Сочинений» Толстого усадьба становится не только местом действия событий, но композиционным и семантическим центром, определяющим расстановку действующих лиц, художественные приемы и интертекстуальные связи произведения.

При создании художественного образа помещицы усадьбы писатель опирался не только на собственный опыт (как мы помним, формирование личности Толстого происходило под влия-

нием социальных, культурных и эстетических обстоятельств, связанных с повседневной жизнью усадеб (или хуторов) Самарской губернии), но и традиции классической литературы.

Литература

1. Акимов А. С. Образ дворянской усадьбы в рассказе А. Н. Толстого «Ночь в степи» // Новый филологический вестник. 2020. № 2(53). — С. 134–144.
2. А. Н. Толстой. Материалы и исследования. — М.: Наука, 1985. — 528 с.
3. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. — СПб.: Наука, 1997–... Т. 7.
4. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века. Автореферат... доктора филологич. наук. Астрахань, 2004.
5. Киевская мысль. 1913. 12 ноября.
6. Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой. Жизнь и творчество. (Краткий очерк). — М.: Изд-во Академии наук СССР. 1960. — 314 с.
7. Литература и искусство (прил. к газете «День»). 1913. 2 декабря.
8. Михайловский Б. В. Русская литература XX века с девяностых годов до 1917 гг. — М.: Гос. учебно-педагогич. изд. Наркомпроса РСФСР, 1939. — 152 с.
9. Поляк Л. М. Алексей Толстой — художник. — М.: Наука, 1964. — 461 с.
10. Русские ведомости. 1913. № 98. 28 апреля. — С. 3–4.
11. Русское богатство. 1914. № 2. — С. 357–359.
12. Современные записки. 1914. № 1. — С. 207.
13. Толстой А. Н. Соч.: в 10 т. — М.: Кн-во писателей в Москве, 1911–1918. Т. 3. [1913]. 176 с.
14. La Cultura Sovietica (Советская культура). 1945. Anno I. — P. 93–100.

«— А вот и усадьба!..»

— А вот и усадьба!

Мальчики остановились.

Перед ними, высоко на горе, в гуще деревьев, стоял двухэтажный помещичий дом. Казалось, что у него несколько крыш и много дымовых труб. Большая полукруглая веранда, огороженная барьером из белых каменных столбиков, разделяла дом на две равные части. Над верандой возвышался мезонин с двумя окнами по бокам и нишей посередине. К дому, пересекая сад, вела широкая аллея, вначале ровная, земляная, затем в виде отлогих каменных ступеней, постепенно образующих каменную лестницу, двумя крыльями огибающую веранду.

Генка прищелкнул языком:

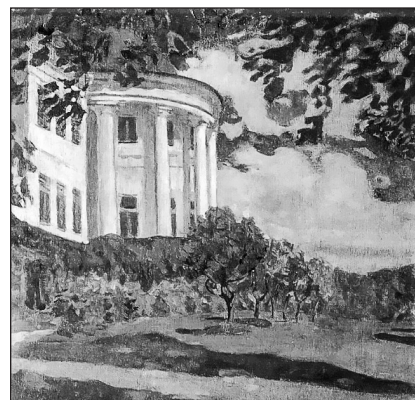
— Красиво?

Коровин с шумом втянул воздух:

— Хозяйство — вот что важно.

— А хозяйства там никакого нет, — заверил его Генка.

Анатолий Рыбаков (1911–1998) «Бронзовая птица» (1956) (отрывок)

В.С. Борисов-Мусатов.
Усадьба. 1902

Валерия Андреева*

Лики русской усадьбы в романе Л.Н. Толстого «Воскресение»

Роман «Воскресение» Л.Н.Толстого, создававшийся писателем на протяжении десяти лет и вышедший в последний год XIX в., стал поистине знаменательным произведением, охватившим многочисленные проблемы русской жизни. В «Воскресении» можно найти важнейшие вопросы, рассмотренные Толстым в публицистических трактатах и других художественных произведениях (поздних рассказах и повестях), но именно в этом романе они целостно и непротиворечиво соединяются, оттеняя друг друга и получая поистине эпический масштаб.

На первый взгляд может показаться, что усадебной теме в «Воскресении» уделено не так много внимания, как в других произведениях Толстого — романе-эпопее «Война и мир» и романе «Анна Каренина». Однако внимательное изучение центральных образов и тем романа открывает глубинную связь судеб Дмитрия Нехлюдова и Катюши Масловой с усадебной темой, с которой в художественном мире произведения соединены образ народа, земельный вопрос, проблема власти, осмысление места человека в мире и его выбора, идея утверждения определенного жизненного порядка.

Как и многие статьи позднего Толстого, роман «Воскресение» получился очень резким, злободневным. Э.Г. Бабаев отмечает, что «никогда еще, ни один из его прежних романов не вызывал такой ожесточенной полемики, доходившей до криков ненависти, до “анафемы”, как роман “Воскресение”» [2, с. 229].

Действительно, произведение содержит вопросы, чрезвычайно «неудобные» для власти и высшего света, затрагивает важнейшие философские, религиозные, социальные проблемы. Роман создавался в то время, когда русский народ находился фактически в условиях выживания: Толстой был свидетелем страшного голода 1891–1892 гг. и чувствовал огромную ответственность за всё происходящее в России.

Усадебная тематика в «Воскресении» вписывается в стройную систему толстовских антитез, в линию ду-

В статье рассматривается образ усадьбы в романе Л.Н. Толстого «Воскресение», отмечается значение категории порядка в отвержении Нехлюдовым прежней жизни и стремлении им к желаемому образцу счастливого существования, демонстрируется разница между помещиками и землевладельцами, ставшая в финале XIX в. особенно яркой.

The article considers the image of the estate in the novel by L.N. Tolstoy's «Resurrection», marked by the importance of the category of order in Nekhlyudov's rejection of his former life and his desire for the desired model of a happy existence, demonstrates the difference between landowners and landowners, which became the finale of the 19th century, especially bright.

Ключевые слова: Толстой, усадьба, светское общество, порядок, помещики, землевладельцы, духовное возрождение, труд

Keywords: Tolstoy, estate, secular society, order, landowners, landowners, spiritual revival, labor

* Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, профессор кафедры Отечественной филологии, г. Кострома, ORCID 0000-0002-4558-3153. lanfra87@mail.ru

ховного возрождения главных героев романа. Более того, в произведении мы находим ряд идей Толстого, отраженных ранее и в «Анне Карениной», позволяющих рассматривать эволюцию взглядов писателя на усаддебную тему.

У Толстого всегда чрезвычайно важны предыстории героев, их происхождение и воспитание. Именно эти факторы, по мнению писателя, определяют, с каких величин (отрицательных или положительных) будет начинаться восхождение героя, какая опора у него будет в жизни. Мало кто из исследователей романа обращает внимание на происхождение Катюши и ее воспитание. Толстой открыто не обличает порядка жизни тетюшек Нехлюдова, не делает какого-либо акцента на судьбе скотницы, матери Катюши, родившей ее от проезжего цыгана. Но читатель понимает, что две старые барышни, не имевшие собственных детей, с одной стороны, выступают благодетельницами, с другой стороны, в некотором роде играют с Катюшей, которая оказывается между двух огней: «Софья Ивановна наряжала, учила девочку читать и хотела сделать из нее воспитанницу. Марья Ивановна говорила, что из девочки надо сделать работницу, хорошую горничную, и потому была требовательна, наказывала и даже била девочку, когда бывала не в духе» [8, с. 7].

Образы усадьбы и усаддебной жизни в романе имеют и положительные, и отрицательные коннотации. Молодой Нехлюдов представлен в романе как потомственный землевладелец: «Обыкновенно он с матерью и сестрой жил летом в материнском большом подмосковном имении» [8, с. 43]. В год знакомства с Катюшей мать Нехлюдова едет на воды, а молодой герой отправляется к тетюшкам, с целью прожить у них лето и написать сочинение о земельной собственности. Толстой показывает, что юные герои переживают в имении у тетюшек лучшие поэтические минуты, которые потом будут вспоминать с болью, настолько контрастными они окажутся их новому помраченному состоянию.

Толстой демонстрирует читателю одну из ключевых мыслей всего позднего творчества — зависимость жизни человека в первую очередь от его выбора и личных усилий. Поэтические отношения и искренняя любовь к Катюше в Нехлюдове возникают в ту фазу жизни героя, когда он осознает «жестокость и несправедли-

вость частного землевладения» [8, с. 43], живет в гармонии с природой. Но общепринятые в свете и обществе нормы и правила, как показывает Толстой, негативно воздействуют на Нехлюдова. Окружение его способствует тому, что усаддебная жизнь, воспринимаемая им ранее как трудовая и честная жизнь согласно законам природы у самой земли (именно так воспринимает свои дни в усадьбе в романе «Анна Каренина» Константин Левин, во многом автобиографический герой Толстого), переосмыляется им согласно правилам высшего света. Представители светского общества, по мнению писателя, не просто прожигают жизнь, но усвоили чрезвычайную роскошь, создаваемую трудом множества голодающих и страдающих крестьян.

Примечательно, что в романе в процессе воскресения Нехлюдов вернется к своим размышлениям юности, только уже в абсолютно другой ситуации: в разные временные периоды перед ним встанут параллельно два вопроса: об отдаче земли крестьянам и женитьбе на Катюше. Только путь молодости, правильный путь, осмеянный высшим светом (мать Нехлюдова не могла без ужаса подумать о женитьбе сына на Катюше и с укором отнеслась к отдаче сыном земли крестьянам в небольшом имении, доставшемся ему от отца), после превратится для героя в путь исправления ошибок, мучительного, но и радостного возрождения.

Именно в имении тетюшек герой испытывает удивительное чувство любви ко всему миру. Примечательно толстовское описание пасхальной заутрени, передающее единение всех людей, близость потомственных дворян к народу. Не случайно в эту заутреню всё для Нехлюдова выглядит празднично, торжественно, и народ Толстой описывает с помощью этого же эпитета: «Церковь была полна праздничным народом» [8, с. 54]. Как справедливо отметил Р.Г. Назиров, «понятие родовой усадьбы конотировало близость к природе и в известной степени — к народу. Род, народ, природа: в этих словах можно символически выразить весь дворянский руссоизм» [6, с. 16].

Но чувство равенства всех людей, которое подчеркивает Толстой в описании службы и общения людей после нее: «“Христос Воскресе!” — сказала Матрена Павловна, склоняя

голову и улыбаясь, с такой интонацией, которая говорила, что нынче все равны...» [8, с. 57], в Нехлюдове уступает место другому чувству — собственности и власти. Осознание власти Божественной, по мнению писателя, несовместимо с культом земной власти, влияния над людьми. В Нехлюдове, по мере прозрения, совершается переворот, изменяющий его отношение к собственности: герой не отрицает земных ценностей, он изменяет отношение к вещам, которые в сопоставлении с жизнью душевной и духовной теряют свое абсолютное значение. Но после близости с Катюшей Нехлюдов оправдывает свой поступок общим положением дел, свойственным людям его круга, принятым порядком: «...так это было с Шенбоком и гувернанткой, про которую он рассказывал, так это было с дядей Гришей, так это было с отцом...» [8, с. 65].

Одним из важнейших в «Воскресении» является мотив честного труда, получающий в художественном мире романа множество реализаций. По мнению Толстого, только личный труд помещика, направленный на преобразование его хозяйства, в совокупности с пониманием народного бытия, может сделать усадьбную жизнь осмысленной. И тут писатель не открывает ничего нового, он продолжает линию христианского, православного отношения к труду, поддерживаемую многими русскими писателями.

Еще Н.В. Гоголь в статье «Русский помещик» отметил образец единственно верного, законного поведения помещика, позволяющий ему использовать свою власть над людьми с условием признания всеми высшей власти: «Возьмись за дело помещика, как следует за него взяться в настоящем и законном смысле. Собери прежде всего мужиков и объясни им, что такое ты и что такое они. Что помещик ты над ними не потому, чтобы тебе хотелось повелевать и быть помещиком, но потому что ты уже есть помещик, что ты родился помещиком, что взыщет с тебя Бог, если б ты променял это званье на другое, потому что всяк должен служить Богу на своем месте, а не на чужом, равно как и они также, родясь под властью, должны покоряться той самой власти, под которою родились, потому что нет власти, которая бы не была от бога. И покажи это им тут же в Евангелии, чтобы они все это видели до единого» [5].



Л.О. Пастернак. «Нищенство в Панове». 1898–1899.

Ил. к роману Л.Н. Толстого «Воскресение».

Бумага, итальянский карандаш, белила. 31×41.

Гос. музей Л.Н. Толстого

Вспомним, что в романе «Анна Каренина» Константин Левин — это не просто помещик, а один из лучших в России хозяев, переживающий за землю и ее будущее, в том числе и за свое родовое имение. В «Анне Карениной» несколько раз утверждается мысль о наследовании земли как особой ценности, за которую необходимо держать ответ, звучит фраза об обязанности человека к земледельческому труду. В шестой части романа Левин участвует в губернских выборах и в разговоре со знакомым помещиком затрагивает вопрос о земле. Левин и его собеседник четко разводят *землевладельцев* (тех, кто только владеет землей и считает ее просто материальной ценностью) и *помещиков*. Левин выражает народное, православное понимание труда, совершаемого ради дела, преобразования земли: «Я всегда чувствую, что нет настоящего расчета в моем хозяйстве, а делаешь... Какую-то обязанность чувствуешь к земле» [7, с. 233]. Писатель подчеркивает, что его герои понимают весь формализм светской жизни: «И дворянское дело наше делается не здесь, на выборах, а там, в своем углу» [7, с. 234].

Эту же мысль Толстой высказывает и в романе «Воскресение». Писатель констатирует утрату высшим светом связи с землей-кормилицей, с природой и естественной жизнью, усвоение ложных и иллюзорных законов. Н.Л. Вершинина пишет, что «в повестях и романах Пушкина, Тургенева, Толстого, Писемского выражается одна и та же особенность, наиболее явная



Л.О. Пастернак. «В ложе». 1898–1899.
Ил. к роману Л.Н. Толстого «Воскресение».
Гос. музей Л.Н. Толстого

именно в усадебном тексте: здесь природное начало выступает камертоном “натуральности” жизненного поведения — всё, идущее вразрез с органикой бытия, понимается как странное и неуместное, содержащее фальшь, не восполняемое регламентациями искусственной упорядоченности» [4, с. 122–123].

Нехлюдов, усвоивший роскошные привычки жизни, отрывается от земли, не осознает, как существуют крестьяне в его имениях. Писатель показывает, что подавляющее большинство землевладельцев расценивают землю и людей исключительно как товар и средство дохода. Многочисленные представители высшего света в романе изображены Толстым потребителями, не просто пользующимися благами и живущими за счет народа, но при этом не думающими о народе. Так живет генерал Корчагин, на дочери которого думал жениться Нехлюдов. Толстой особенно натуралистично описывает упитанную фигуру Корчагина и заставляет внезапно прозревающего Нехлюдова вспомнить о жестокости этого человека, «который сек и даже вешал людей, когда был начальником края» [8, с. 90]. Так живут все светские знакомые Нехлюдова, многочисленные чиновники, к которым он идет на поклон, прося за Маслову и других заключенных, так живет и тетка Нехлюдова, графиня Чарская, которой племянник пытается рассказать истинное положение вещей, наталкиваясь на полное равнодушие: «Да ведь народ бедствует. Вот я сейчас из деревни

приехал. Разве это надо, чтоб мужики работали из последних сил и не ели досыта, а чтобы мы жили в страшной роскоши» [8, с. 250].

Не раз в романе Толстой подчеркивает, что большинство семей высшего света живут за счет труда народа, что они навсегда утратили живую связь с землей, что для них усадебная жизнь — это лишь красивое и комфортное, правильно организованное существование. Вспомним, к примеру, переезд в имение Корчагиных, пафосная процессия которых описывается по контрасту с толпой мужиков, пытающихся найти себе свободные места в вагонах.

Перед тем, как ехать за Масловой в Сибирь, Нехлюдов отправляется устраивать дела в свои имения — большое и богатое, Кузьминское, и меньшее, где он и встретился с Катюшей, Паново. Посещение имений Нехлюдовым является одним из важнейших смысловых узлов романа. Первые девять глав второй части произведения, в которых мы как раз и видим пребывание героя в своих имениях, выполняют несколько важных функций. Толстой демонстрирует читателю установившиеся в России на то время отношения крестьян и землевладельцев, открыто называет их рабством: «Это было не живое рабство, как то, которое было отменено в шестьдесят первом году, рабство определенных лиц хозяину, но рабство общее всех безземельных или малоземельных крестьян большим землевладельцам...» [8, с. 198]. И Нехлюдов, в котором уже идет серьезная внутренняя работа, только приезжая в свои имения, осознает несправедливость такой жизни.

Толстой демонстрирует, что процветающее потребительское отношение к земле, исчезновение настоящих помещиков-хозяев приводит к краху усадебной культуры. Центром усадьбы, как мы уже сказали, является, по мнению писателя, земля и люди, которые готовы трудиться. Процветающее хищничество приводит к переходу земли в руки людей, думающих о наживе, капитале, быстром обогащении.

По дороге в имение Кузьминское извозчик рассказывает Нехлюдову о произволе и воровстве управляющего, но рассказ этот звучит с нотами восхищения, а не обличения: «Зимой, на рождестве, елка была в большом доме. <...> В губернии такой не увидишь! Награбил денег — страсть! Чего ему: вся его власть. Ска-

зывают, хорошее имение купил» [8, с. 200]. Более того, отрывочные, но знаковые фразы показывают читателю романа, что владельцами имений становятся не только бывшие управляющие, но и иностранцы: «У нас француз владеет, у прежнего барина купил. Не сдает — да и шабаш», — рассказывает Нехлюдову уже другой извозчик, объясняя, что он уехал из деревни из-за невозможности взять землю для работы [8, с. 240].

Очень примечательно, что образы земли и народа в романе «Воскресение» тесно связаны. По мнению Толстого, именно народ, в отличие от власти и чиновников всех рангов, в отличие от высшего света, осознает ценность истинной, трудовой и праведной жизни. О.А. Богданова справедливо отметила, что «вплоть до событий 1917–1918 гг. тысячелетняя традиция отождествления земли и населявшего ее народа в русской культуре оставалась актуальной, несмотря на то, что ореол “богоносца” русский мужик стал терять еще в творчестве писателей-народников последней трети XIX в., а после революции 1905–1907 гг. этот процесс только усилился» [3, с. 131].

В романе «Воскресение» именно народный мир, мир тружеников-земледельцев, по Толстому, хранит искреннее и человеческое отношение людей друг к другу, о котором забыли представители высшего света. Вспомним, как мужик, возвращающийся с работы на торфяных болотах, сначала опасается Нехлюдова, едущего в вагоне третьего класса: «То, что Нехлюдов, вместо того чтобы, как это свойственно господину, ругать и гнать их, уступил им место, очень удивило и озадачило их. Они даже боялись, как бы чего-нибудь от этого не случилось для них худого» [8, с. 360], а потом, признав его за своего, становится дружелюбен. Очень примечательно, что многочисленные прозрения Нехлюдова, выводящие его на новый этап понимания жизни и видения мира, совершаются в романе в ходе общения героя с народом и его приближения к земле [1, с. 220–222].

В своих имениях герой видит ужасное положение народа, голодающих детей, крестьян, страдающих от отсутствия земли, находящейся в руках людей, не способных к труду. Самые разительные перемены в Нехлюдове происходят именно в его имениях: «В ходе развития

русской литературы XIX века усадебный сюжет, вследствие ряда последовательных трансформаций, превратился в историю познания настоящей любви и вместе с тем — в историю самопознания героя» [6, с. 110]. Толстой показывает бедственное положение крестьян, фактически находящихся на грани жизни и смерти, что позволяет говорить о серьезном кризисе государственного масштаба, еще не осознаваемом в романе властью и многими землевладельцами.

Сложно не согласиться с Н.Л. Вершининой, отметившей, что при рассмотрении усадебного топоса значимость сущностного признака имеет категория порядка [8, с. 123]. Именно эта категория является одной из показательных при взгляде на перемены в жизни Нехлюдова. Узнав в подсудимой Катюшу Маслову, Нехлюдов получает серьезный внешний толчок, приводящий в работу его мысли и чувства, пробуждающий его совесть.

И с этого момента герой начинает в романе сознательное (но не всегда просто ему дающееся) разрушение иллюзорного светского существования. Отказ от прислуги и переезд из большой квартиры — это лишь незначительные перемены в начале пути героя. Одно из самых глобальных его решений — возвращение к идеям молодости о несправедливом разделении земли, к учению американского политолога Генри Джорджа, отказ от земли и сдача ее в аренду мужикам по невысокой цене.

В «Воскресении» Толстой демонстрирует почти полное отсутствие среди помещиков таких хозяев, каким был в романе «Анна Каренина» Константин Левин. Когда Нехлюдов принимает решение о прекращении «своего хозяйства», Толстой показывает, что герой очень далеко находится от всех дел. Нехлюдов, приезжающий в свои имения, узнает о царящих там порядках «из конторских книг и разговоров с приказчиком» [8, с. 200].

Писатель точно и продуманно изображает колебания и сомнения Нехлюдова, внутреннюю работу, происходящую в нем. Именно образы прежней благополучной цветущей жизни, ушедшего в прошлое порядка и размеренности долгое время удерживают Нехлюдова от решительной отдачи земли крестьянам. Сразу по приезду в имения, Нехлюдов воспринимает воз-

можную передачу земли крестьянам как жертву. Он готов на эту жертву, но сам сознательно еще живет старыми мерками, воспоминаниями о дорогом прошлом. Для осмысления ценного и иллюзорного, по мнению писателя, необходимо сопоставить воспоминания Нехлюдова в двух разных имениях.

Мысли о прошлом в Кузьминском — богатом имении, доставшемся Нехлюдову от матери, связаны с тем барским порядком жизни, который существует и в высшем свете, не случайно Толстой упоминает о кокетстве (столь характерной игре, распространенной в свете): «...Нехлюдов вышел из конторы и, обдумывая предстоящее дело, прошелся вокруг дома, по цветникам, запущенным в нынешнем году <...>, по зарастающему цикорием lawn-tennis'у и по липовой аллее, где он обыкновенно ходил курить свою сигару и где кокетничала с ним три года назад гостившая у матери хорошенькая Киримова» [8, с. 201]. Толстой демонстрирует, что его герой собственно и находится там, где бродят его воспоминания. Не случайно далее Нехлюдов, придумавший краткую речь для мужиков, так спокойно разговаривает с управляющим.

Прежде чем продолжить изучение этих усадебных воспоминаний героя в Кузьминском далее, обратимся на время к подобному обращению Нехлюдова в прошлое, но в другом имении. В бедном имении Паново, доставшемся ему от тетюшек, Нехлюдов переживает совершенно другие ощущения, в его памяти воскресают не сцены внешнего устройства прежней роскошной жизни, но воспоминания об ушедшей юности и духовной чистоте: «И вдруг Нехлюдов вспомнил, что точно так же он когда-то давно, когда он был еще молод и невинен, слышал здесь на реке эти звуки вальков по мокрому белью <...>, и он не то что вспомнил себя восемнадцатилетним мальчиком, каким он был тогда, но почувствовал себя таким же, с той же свежестью, чистотой и исполненным самых великих возможностей будущим...» [8, с. 208].

Эта параллель времен и духовных состояний приходит к герою только после сложной внутренней работы, развернувшейся в нем в Кузьминском. В нескольких абзацах писатель очень точно представляет картину старого барства. Вид не реликвий, конечно, но мебели и убран-

ства, связанных с матерью, поднимает в душе Нехлюдова, как пишет Толстой, «совершенно неожиданное чувство». Это чувство жалости материальных благ, которыми обладала его семья и которые передавались по наследству: «Ему вдруг жалко стало и дома, который развалится, и сада, который запустится, и лесов, которые вырубятся, и всех тех скотных дворов, конюшен, инструментных сараев, машин, лошадей, коров, которые хотя и не им, но — он знал — заводились и поддерживались с такими усилиями» [8, с. 202]. Примечательно и построение этой фразы, в которой мысль Нехлюдова переходит к разным объектам собственности, и значимая оговорка, отрицающая не личный интерес, но личные усилия героя в деле. Именно этот парадокс — желание обладать собственностью, быть землевладельцем, не прилагая труда и усилий — обличает Толстой, показывая деградацию усадебной культуры.

И чувство жалости своего имущества, собственности вдруг вызывает в Нехлюдове решение отказаться от передачи земли мужикам. Не случайно состояние героя напоминает путаницу: по мысли писателя, Нехлюдов, не готовый к труду в имениях, но желающий сохранить прежний порядок, ошибается. Толстой заставляет героя воочию увидеть все тяготы жизни крестьян, сравнить образ «сильного, перекормленного» управляющего с «худыми, сморщенными лицами» мужиков [8, с. 204], вспомнить о душе. Согласно утверждениям позднего Толстого, не раз высказываемым им и в публицистических статьях, только личное участие и труд на земле могут позволить помещику оставаться хозяином, владеющим землей. Нехлюдов, передающий землю крестьянам и уезжающий вслед за Катюшей, сознательно отказывается от порядка, который становится ему не мил.

Толстой развенчивает в глазах читателя то устройство усадебной жизни, при котором хозяин имения является фактически рабовладельцем. Читателю вполне оправданно кажется, что усадебной жизни подписывается приговор, поскольку она не может быть фактически организована в уже имеющемся порядке. Нехлюдов приближается к большому народному миру, общается с огромным количеством простых людей, как заключенных, так и встречаемых им по пути, узнает законы жизни земли, о кото-

рых он и не представлял — любви, понимания и сострадания. Нехлюдов вынужден лишиться дома, стать скитальцем.

Но, как и Дмитрий Оленин, Андрей Болконский, даже Пьер Безухов и Константин Левин, Нехлюдов никогда не сможет слиться с народом, стать своим среди простых крестьян. Не случайно после последнего душевного разговора с Масловой, герой переживает метафорическую смерть (Толстой говорит, что Нехлюдов устал от жизни, он засыпает на деревянном диванчике в тюрьме «тяжелым, мертвым сном» [8, с. 433]). В будущем Нехлюдову нужно возродиться к новой жизни, но какой же жизни хочется герою и какой порядок должен прийти на место прежнего, отвергнутого им?

Толстой показывает, что этот новый порядок заключается в духовной жизни и осмысленных в финале романа Нехлюдовым Евангельских заповедях. Но есть в финале произведения и та жизненная форма, которая манит Нехлюдова, которая виделась верной и самому писателю. Герой созерцает ее на примере семьи сибирского генерала. Толстой показывает, что честная молодая жизнь зарождается в скорлупе прежних иллюзий. Так, старшее поколение — генерал-пьяница, пристрастившийся к спиртному, заглушающему в нем голос совести и его жена — «перербургского старого завета *grande dame*, бывшая фрейлина николаевского двора, говорившая естественно по-французски и неестественно по-русски» [8, с. 427] — это люди отвергнутого Нехлюдовым порядка. В гостинице сибирского генерала Толстой вновь испытывает героя, окружая его лестью и роскошью. Но увлекаемый внешней прелестью жизни, Нехлюдов, уже прошедший нелегкий путь до Сибири, увидевший тяготы и множество смертей, а самое главное, готовый к последнему решительному духовному перевороту, инстинктивно тянется не к роскоши, а к семейному уюту, любви и тому благородному служению, которое он увидел впервые в народной жизни.

В образе дочери генерала и ее мужа Толстой пунктиром намечает линию развития будущей русской семьи и, по сути дела, русской усадьбы: мысль народная и мысль семейная соединяются, вырастают до эпических масштабов всей России. Толстой показывает нам дочь сибирского генерала, гордящуюся своими малышами,

причем ее маленькую девочку зовут Катей (как тут не вспомнить Катюшу Маслову, лишенную настоящей семьи и ее несчастливую судьбу), и ее мужа, который занимается в романе по сути дела *спасением России* (ведь именно картины вымирания народа придают роману особую ситуацию нахождения на «границе» жизни и смерти, ситуацию эпическую): «Муж ее <...>, скромный и умный, служил и занимался статистикой, в особенности инородцами, которых он изучал, любил и старался *спасти от вымирания*» (курсив мой — В.А.) [8, с. 428].

Таким образом, в одном из самых остро-социальных и резких романов конца XIX в., произведении во многом обличительном, направленном против современной Толстому власти, государственной и особенно судебной системы, отрицание Толстого сменяется утверждением: отвергая прежние формы барской жизни, в том числе и усадебное существование землевладельцев, писатель надеется на возрождение дворянской культуры новыми поколениями, осознающими истинные ценности, необходимость постоянного духовного роста и неустанного труда во благо России и русской земли.

Литература

1. Андреева В.Г. Образ земли как одна из эпических основ художественных миров романов Л.Н.Толстого // Два века русской классики. 2020. Т. 2. № 2. — С. 192–227. DOI 10.22455/2686-7494-2020-2-2-192-227
2. Бабаев Э.Г. Лев Толстой и русская журналистика его эпохи. — М.: Изд. Моск. ун-та, 1978. — 294 с.
3. Богданова О.А. Мотив «утверждения земли» в русской литературе 1917–1920-х гг. Статья первая // Новый филологический вестник. 2018. № 2(45). — С. 128–137.
4. Вершинина Н.Л. Функция «порядка» в онтологии усадебного текста XVIII–XIX вв. // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2016. № 24. — С. 120–134.
5. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. Русской помещик [Электронный ресурс]. URL: <http://gogol-lit.ru/gogol/text/vybrannye-mesta/russkoj-pomeschik.htm> (дата обращения: 29.06.2020).
6. Назиров Р.Г. История усадебного сюжета // Назировский архив. 2017. №1(15). — С. 9–104.
7. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 19. — М.: Худ. лит., 1935. — 520 с.
8. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 32. — М.: Худ. лит., 1936. — 544 с.

З.Е. Серебрякова. Вид из окна.
Нескучное. 1910



Елена Глухова*

Готический модус «усадебного текста» русского модернизма**

Ключевые слова: Готический канон, русская усадьба, Л.Н. Андреев, А.П. Чехов, З.Н. Гиппиус, В. Прибытков, Г.И. Чулков, Е.А. Нагродская, Ф. Сологуб, А.Н. Куприн

Keywords: Gothic canon, Russian estate, L.N. Andreev, A.P. Chekhov, Z.N. Gippius, V. Pribytkov, G.I. Chulkov, E.A. Nagrodskaya, F. Sologub, A.N. Kuprin

* Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГБУН «ИМЛИ им. А.М. Горького РАН», Москва.

elenagluhova@mail.ru

** Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129).

В статье рассматривается особый статус готических сюжетов и мотивов в усадебной прозе русского модернизма. Отдельно рассмотрена поэтика усадебного дома в контексте традиции готического канона. Отмечено изменение готического канона. Тенденция обнаруживается по траектории от усадьбы 1880-х, с интересом к спиритическим сеансам и явлениям духов, до образа уходящей, разрушающейся усадебной традиции с масонским наследием владельцев. Важной частью модернистского усадебного нарратива является строительство усадебного дома с вариантами готики в архитектуре (Л.Н. Андреев). Сделан вывод о том, что элементы готического модуса усадебной прозы сохраняются в образе усадьбы писателей-эмигрантов, а в советский период наблюдается жанровая трансформация усадебной готики в детективное повествование.

The article examines the special status of Gothic plots and motives in the «estate prose» of Russian modernism. The poetics of the manor house was considered separately in the context of the tradition of the Gothic canon. A change in the Gothic canon is noted. The trend is found along the trajectory from the manor of the 1880s, with an emphasis on the phenomena of spirits, to the image of the departing, crumbling manor tradition with the Masonic heritage of the owners. An important part of the modernist manor house narrative is the construction of a manor house with variants of Gothic architecture (L.N. Andreev). It is concluded that the elements of the Gothic mode of manor prose are preserved in the image of the estate of emigrant writers, and in the Soviet period, there is a genre transformation of the manor Gothic into a detective story.

Значительная часть современной исследовательской литературы посвящена анализу произведений русской классической прозы в рамках готической традиции: «Остров Борнгольм» (1793) Н.М. Карамзина, «Замок Венден» (1821) А.А. Бестужева-Марлинского, «Киевские ведьмы» (1833) О.М. Сомова; сюжеты и мотивы готической прозы прослеживаются в текстах А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого¹. В гораздо меньшей степени исследо-

¹ Из довольно значительного числа научных исследований по данной тематике можно выделить [6].

вано это явление в литературе конца XIX — нач. XX вв. Отдельные работы посвящены рассказу А.П. Чехова «Черный монах» [5; 6; 26], рассказам И. Бунина [20], романам Ф. Сологуба [9; 19].

Литературный процесс рубежа веков привносит значительные изменения в жанровую структуру литературных произведений; происходит и переосмысление границ готического канона: прежде всего это было связано с отказом от обязательной романной структуры. Стоит отметить, что в интересующем нас аспекте этот процесс характерен и для литературы XIX в. — малые прозаические формы легче адаптируются к читательскому восприятию, демонстрируя формы готического в малых жанрах повести и рассказа, где действие и сюжет отличаются краткостью и концентрированностью событийного ряда («Перстень» (1831) Е.А. Боратынского, «Сильфида» (1837) и «Косморама» (1840) В.Одоевского, «Упырь» (1841), «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет» А.К. Толстого [13]).

Под готическим литературным канонем [10] современными исследователями понимается особый комплекс инвариантов, как сюжетных, так и композиционных; при условии соседства в тексте нескольких характеристик можно говорить о том, что в нем реализуется готический нарратив: это наличие специфического хронотопа; характерное вступление, отсылающее к средневековью; экзотичность места действия (замок, заброшенный дом, мрачное поместье); страшная тайна, как сюжетообразующее событие; участие потусторонних сил в развитии сюжета; установка на достоверность; характерные женские образы (женщина-вампирисса, ведьма, ламия, суккуб, сильфида); мотив продажи души дьяволу; мотивы страха, ужаса; иррациональная мотивация достоверности сюжета (сон, болезненный бред, помутнение рассудка).

Русская литературная готика следует своим путем в освоении западно-европейского канона, развивая собственный национальный вариант. В эпоху модернизма мистические, эзотерические и «диаволические» мотивы и сюжеты, в равной мере свойственные как символизму, так и готическому нарративу — выходят за рамки литературы в область жизнестроительства (ср., например, роман «Огненный Ангел»



Усадьба-дача Л.Н. Андреева «Белые ночи»
в Виммельсуу, Финляндия

В.Я. Брюсова и его мистические жизнестроительные конструкции с Андреем Белым и Ниной Петровской²).

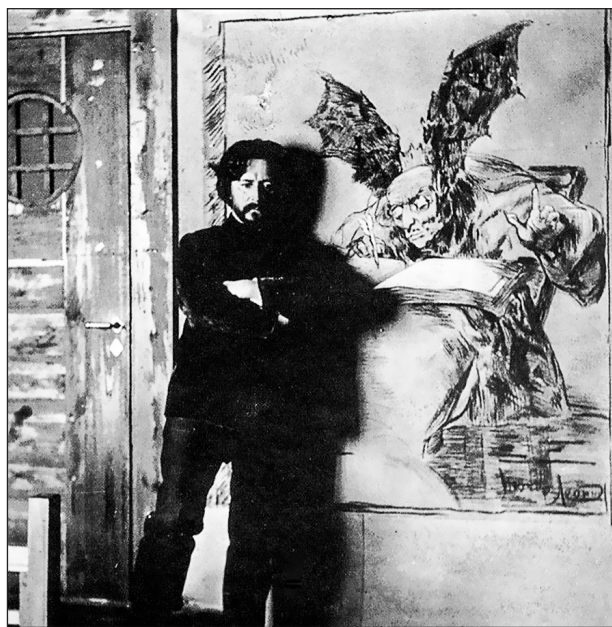
Яркий тому пример — биография писателя Леонида Андреева, чей художественный метод не принято рассматривать как наследующий принципам литературной готики, тем не менее его рассказы «Красный смех», «Он. Рассказ неизвестного», «Бездна» — принадлежат скорее области поэтики сверхъестественного ужаса³, реализуя готический дискурс как «память жанра».

В 1908 г. Андреев построил в Виммельсуу (Финляндия) — дачное поместье «Белая ночь» (прежнее название «вилла Аванс»). Внешне дом напоминал английский коттедж, выполненный в стиле «северный модерн»: выстроенный из огромных бревен, частично облицованный красным кирпичом, с многочисленными каминными трубами и черепитчатой крышей — «жители местных деревень называли его Пиррулиной, что в переводе с финского означает “замок дьявола”» [2].

Внутренние интерьеры дачной усадьбы Л.Н. Андреева были оформлены в нарочито

² О готической традиции в романе В.Я. Брюсова см. статью [11].

³ О поэтике ужаса, поэтике страха у Леонида Андреева писали современные исследователи [3; 16], однако о жанровой памяти готического романа в поэтике Андреева нами не было обнаружено специальных исследований.



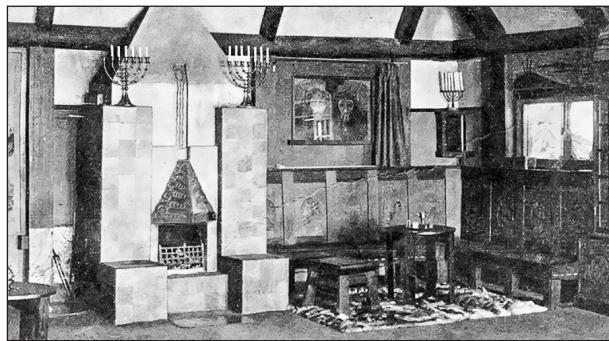
Л.Н. Андреев на даче в Виммельсуу. Элемент внутреннего интерьера — копия с офорта Гойи

средневековом стиле: в рабочем кабинете мраморный камин и высокое резное деревянное кресло, выполненные по эскизам писателя. Правдоподобие средневековой готической обстановки создавалось и огромным, дубовым столом, грубо срубленными лавками и табуретом темного дерева на ковре из волчьих шкур возле камина; низкий потолок, беленый, с просмоленными бревнами-стропилами, стены, декорированные деревянными панелями-вайнскотами, с развешенными копиями мрачных аллегорических полотен Гойя, которые создал сам хозяин имения — всё это должно было навевать впечатление обстановки средневекового замка. По воспоминаниям современника Андреева С.Г. Кара-Мурзы: «В этом большом неуютном кабинете самому хозяину было жутковато, и когда он по ночам писал свои страшные вещи, Л. Н-ч сам боялся оставаться один, и жена просиживала с ним целые ночи без сна, кутаясь в теплый платок» [7, 84].

Русский усадебный литературный топос пластичен и многолик, в зависимости от интенции рассказчика, в нем то старательно пестуетсся жизнеутверждающий национально-патриархальный Эдем дворянского гнезда, то, напротив, вымирающий и заброшенный мир ветхой усадьбы обрастает негативными конно-

тациями, как нельзя лучше способствуя экспансии готического нарратива. Адаптируясь под русские реалии, архитектура западноевропейского готического родового замка в русской традиции заменяется топосом русской усадьбы. Хронотоп усадебного пространства имеет особый статус временной протяженности, устанавливая связь действительного и исторического времени; помимо того, усадьба в русской культуре имеет онтологический статус такого жизненного цикла, где пространственно-временные отношения выстроены иначе, чем в условно комбинаторных моделях, являясь по существу своему гетеротопией.

Русская усадьба несет в себе отпечаток культурного орнамента той или иной эпохи — в архитектуре, внутреннем оформлении интерьеров, особенностях формирования приусадебного колорита; на смену классицизму, с его регулярным английским парком, садово-парковым



Уголок кабинета Л.Н. Андреева на даче в Виммельсуу. Нива, 1912, №48. Фотография К. Булла



Готический стиль в архитектуре русской усадьбы. Усадьба Храповицких «Муромцево» Судогодского уезда Владимирской губернии

ансамблем на французский манер — приходит разнообразие архитектурных стилей, продиктованное вкусовыми предпочтениями помещика-владельца. Так, появляются усадьбы в стиле модерн (в особенности городская усадьба), мирно сосуществуя с русской псевдоархаикой и западно-европейской неоготикой.

Русская усадебная проза отражает тенденции, свойственные литературным направлениям эпохи XIX — нач. XX вв., последовательно отвечавшим проблематике то классицизма, то романтического стиля, то реализма, то модернизма в широком смысле. Одновременно с возникновением готического стиля в архитектуре с конца XVIII в. в Англии и Германии «готический» роман завоевывает все большую популярность.

Основоположителем готического канона в литературе считают английского писателя Хораса Уолпола, чей роман «Замок Отранто» (1764) положил начало череде подражаний; помимо того, писатель перестроил свою усадьбу *Strawberry Hill*, используя элементы средневековой замковой архитектуры (причудливые башенки, высокие стрельчатые окна), утвердив тем самым неоготический стиль английского поместья.

Прочно забытый теперь роман редактора-издателя первого в дореволюционной России спиритического журнала «Ребус» Виктора Прибыткова «Легенда старинного баронского замка: не быль и не сказка» (1883) [15] открывал «усадебную» готику русского модернизма. Действие романа разворачивается в старинной прибалтийской усадьбе, которая скрывает кровавую тайну прибалтийского баронского рода фон Ф. Повествование основано на модных для рубежа веков увлечениях спиритическими сеансами, явлениями духов и медиумическими откровениями.

Русская усадьба / готический замок — это и есть своеобразный метагерой готического повествования, а вместе с ним и все реалии привычной усадебной топонимики: усадебный дом с дворовыми службами, сад, аллея, пруд. В сюжете рассказа А.П. Чехова «Черный монах» готический нарратив⁴ выявляется не только в мотиве вечно странствующего таинственного

⁴ Подробный анализ готических мотивов в «Черном монахе» см. в статье: [11].



Имение Strawberry Hill английского писателя Хораса Уолпола, графа Орфорда

черного монаха, который является магистру Коврину, но и в мрачных реалиях родовой усадьбы помещика Песоцкого, с которой начинается повествование: «Дом у Песоцкого был громадный, с колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрачным лакеем у подъезда. Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши» [23].

Таким образом, архитектура усадьбы Песоцкого косвенно отсылает читателя к традиции английского готического романа. Не менее значительны декорации огромного усадебного



Готический стиль в архитектуре русской усадьбы. Усадьба А.Н. Хвостова «Шаталовка» Липецкого уезда. Начало XX в.



Готический стиль в архитектуре русской усадьбы.
Имение Неклюдовых /Вахтера «Гверстанка»
Боровичского уезда. Фотография нач. XX в.

фруктового сада. Ночью Коврин встречается в саду с Таней; при этом окружающий пейзаж не создает романтическое настроение, но нагнетает ощущение смутной тревоги, предчувствия надвигающихся событий, повествования об умопомешательстве героя: «В большом фруктовом саду <...> стлался по земле черный, густой, едкий дым и, обволакивая деревья, спасал от мороза эти тысячи. Деревья тут стояли в шашечном порядке, ряды их были прямы и правильны, точно шеренги солдат, и эта строгая педантическая правильность и то, что все деревья были одного роста и имели совершенно одинаковые кроны и стволы, делали картину однообразной и даже скучной» [23].

Явление Коврину таинственного черного монаха на фоне усадебного пейзажа предвещает печальные события в жизни всей семьи. Женившись на Тане и переехав в город, Коврин отказывается от идеала помещичьего быта с его непрерывным крестьянским циклом и становится причиной гибели и сада, и помещика Песоцкого, чья судьба тесно связана с усадьбой — «Сейчас умер мой отец. Этим я обязана

тебе, так как ты убил его. Наш сад погибает, в нем хозяйничают уже чужие, то есть происходит то самое, чего так боялся бедный отец» — напишет Таня в последнем письме к Коврину [23]. В чеховском рассказе готический канон представлен в чрезвычайно адаптированном виде, выявляется опосредованно, но, что для нас существенно — в контексте русской усадебной прозы.

В русской традиции западно-европейские готические мотивы замещаются темами и образами национального фольклора. Например, в рассказе З.Н. Гиппиус «Ведьма» (1897) фольклорно-мифологическая образность тесно связана с романтической традицией русской готики (ср. повесть Н.В. Гоголя «Майская ночь, или утопленница», О.М. Сомов «Киевские ведьмы»), тогда как сюжетный конфликт решается в модернистском ключе. Завязкой сюжета служит приезд в усадьбу таинственной гувернантки-француженки, изможденной неведомыми событиями личной жизни мадам Лино, всегда одетой в траур; ей сочувствует прислуга Марфушка, — мечтательная девушка, одолеваемой видениями свободного ведьминского полета, для которой мечта — это побег от скучной обыденности: «она смотрела прямо, в темный угол, и невольно воображала синий месячный простор, свободный, вольный, без земли под ногами, круглую, желтую луну близко, большущую, как мельничное колесо... И ветер свистит в ушах от быстрого полета... Неужели и вправду она может?..» [4, 132].

В рассказе Гиппиус тема присутствия потусторонних сил, проявляющих себя в мире усадебного бытия подчеркнута нарочито таинственным описанием усадебного озера; озерная вода выступает знаком двоемирия, провалом в другое пространство, организованного по иррациональным законам фольклорно-мифологических универсалий. Озеро, пруд, вода — служат местом мистической связи с другой реальностью; вода, как отражение небесной бездны — является зеркалом, отражающим вход в иной, потусторонний мир. Марфушка вглядывается в глубину озера, стараясь увидеть там «хоть зеленую прядь волос, хоть бледную руку русалки». Образ русалки, как предвестник скорой гибели героини — символически подчеркнут подаренным гувернанткой длинным

зеленоватым платьем, которое носила ее покойная дочь. Это платье становится вещественным знаком связи с потусторонним миром, предвещает смерть гувернантки, а за ней и Марфуши, которая, однажды ночью, тайно примерив русалочий наряд, ощущает таинственную прохладу его зеленоватой ткани и, ощутив неодолимый зов свободы, убегает через окно к озеру. Ей мерещится в омуте, что мир под ее ногами опрокинут в стеклянную черноту водной глади. Финал рассказа символичен — Марфуша прыгает вниз, в воду, но ей кажется, что она взлетает вверх к месяцу, реализуя тем самым одну из любимых Д.С. Мережковским гностических формул: «Небо вверх — небо вниз». Образ таинственной гувернантки-французенки, о чьей прежней жизни можно лишь догадываться, мистическая гибель героини на фоне декораций усадьбы в рассказе Гиппиус вполне вписывается в русский вариант готического канона.

Сюжет романа о вампирах лежит в основе фабулы рассказа Е.А. Нагродской «Материнская любовь» (1914) [12]. С. Шаргородский в предисловии к подготовленному им сборнику «вампирической» прозы русского модернизма, отмечал: «Предреволюционные годы ознаменованы появлением многочисленных вампирических произведений — о вампирах и упырях пишут Ф. Сологуб, Г. Чулков, А. Ремизов, Е. Нагродская, А. Амфитеатров, С. Ауслендер и другие, не говоря уже о виднейших поэтах-символистах, начиная с А. Блока и К. Бальмонта». [8, 11]

Действие рассказа Нагродской происходит в старинной, холодной, мрачной прибалтийской усадьбе под Ревелем в зимнее время года: «...довольно длинное здание, в два этажа, под высокой черепичной крышей. Его стены были лишены всяких архитектурных украшений, кроме герба баронов Грабенгоф, над воротами».

Сюжет рассказа вполне традиционен: молоденькая гувернантка нанимается к маленькой дочери владелицы усадьбы, баронессе с говорящей фамилией Грабенгоф⁵. Маленькая девочка — отвратительный бледный уродец с тонкими паучьими ножкам, вампирша, питающаяся кровью приглашенных к ней гувернанток, а если их не оказывается рядом, то кровью собственной матери. Повествование заканчивается



Д.В. Философов, З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский
на даче летом 1911 г.

счастливым концом: героине удастся избежать трагической смерти; однако финал рассказа назидателен: слишком сильная материнская любовь — явление патологическое и фатальное.

Мотивы готического сюжета о вампирах прослеживаются и в нескольких рассказах писателя-символиста Георгия Чулкова «Полнощный свет» (1904), «Упырь» (1909), «Мертвый жених» (1911), «Сестра» (1909). Поэтика ранних рассказов Чулкова вписывается в проблематику символистской прозы в целом, насыщена характерными мотивами таинственной связи с потусторонним миром, смерти как освобождения от оков скучной повседневности; героини его рассказов — бледные изможденные женщины, с красными губами, смертельно больные, или хранящие тайну. По замечанию Ханзен-Лёве: «В декаденстве *fame-fatale* часто оказывается вампиром <...> Диаволическая возлюбленная предстает в образе вампира или женщины-вамп (роковая женщина)» [21, 237]. И если в рассказе Чулкова «Упырь» вампиризм скорее выступает как сексуальная метафора, то рассказ «Сестра» вполне вписывается в поэтику готического романа тайны.

Пространственно-временная организация готического романа выстроена особым образом: «В хронотопе готического романа главное — связь времен, настоящего (по отношению к действительности читателя оно — историческое прошлое) с прошлым героев (в основном — родовым, прошлым семейных преданий). <...> Это определяет выбор места действия (замок, аббатство и т.п.)». [10, 31].

⁵ От нем. Graben — копать землю.

Хронотоп рассказа Чулкова «Сестра» организован по законам готического романного пространства. Местом действия выступает усадьба, в которой внутренние интерьеры выполнены в стиле старинного замка: «От всего веяло духом старины, забвения... в спальне, кабинете, библиотеке и угловой комнате мебель была особого типа, по-видимому, созданная современным художником по образцам средневековья» [24,]. Подбор книг в усадебной библиотеке отсылает к католической мистике средневековья и французскому Просвещению: «наряду с французскими вольнодумцами XVIII века можно было найти Блаженного Августина и “Цветочки” Франциска Ассизского и, наряду с великими немецкими метафизиками, таких мистиков, как Сведенборг. В особом отделе хранились сочинения высоких поэтов древности, средневековья и наших дней» [24].

Еще один мотив — греховная страсть, которую герой испытывает к собственной сестре; и это чувство не случайно: в письме, оставленном покойной теткой, проявляется тайна героев, неведомая цепь закономерностей, обусловивших их отношения в настоящем: в прошлом воплощении сестра была невестой героя-рассказчика, а значит и в следующей жизни равновесие будет восстановлено и она опять станет его невестой.

В рассказе есть ряд и других «готических» мотивов и сюжетных ходов: ранняя смерть прекрасной героини (мотив «мертвой невесты»), явление покойной тетки-призрака герою, раскрывающей мистическую тайну тесной эмоциональной связи между братом и сестрой. Все эти признаки позволяют говорить о том, что в рассказе Чулкова усадебный топос оказывается необходимой частью готического нарратива, так или иначе располагаясь на границе двух миров — миром прошлого и настоящего, связывая мир потусторонних сил и реальность.

Усадебный нарратив русского символизма характеризуется пристальным интересом к фольклорному наследию, особенностям народной речи, стремлением к выстраиванию неомифологической реальности. На смену тургеневскому герою-разночинцу приходит дворянин-интеллигент, возглавляющий революционную агитацию против царского режима. Это направление в усадебной прозе рубежа

XIX — нач. XX в. заметно вырастает под влиянием романа Достоевского «Бесы», задавшего на десятилетия прочное сочленение темы революции с темой бесовства. Именно в усадебной прозе русского символизма эта тема будет переписана, а практика русской революции переосмыслена в мистико-религиозном ключе («Серебряный голубь» Андрея Белого, «Творимая легенда» Ф. Сологуба, «Роман-царевич» З. Гиппиус).

Эта тенденция была начата романом Ф. Сологуба «Творимая легенда», во многом определившим центральную тему усадебной прозы символистов, ориентированной на решение специфики взаимодействия между левыми настроениями просвещенного дворянства и революционным брожением в народной среде. Одна из особенностей романа — оригинальное сочленение темы революционного просветительства народных масс и строительства общины новых людей в усадьбе⁶ с мистико-окультистскими мотивами в образе главного героя романа, учителя и поэта Триродова, который одновременно представляет собой тип масона-просветителя XVIII в., мистика, чародея, алхимика.

Именно роман Сологуба оказал влияние на специфику сюжета и систему персонажей повести Белого «Серебряный голубь» и романа Гиппиус «Роман-царевич». И если Гиппиус моделировала популярную у символистов идею народно-религиозной революции, объединяющей общественные и религиозные идеалы, то Андрей Белый предлагал модель нового сообщества, основанного на нетрадиционной революционной религиозности — духовной хлыстовской общине, куда пытается войти обуреваемый революционными настроениями и мистическими поисками духовного пути интеллигент-дворянин Петр Дарьяльский. По замечанию исследователя, «Сологуб вводит в повествование элементы рыцарского романа, готического романа, мелодрамы и детектива» [19].

Критик Измайлов утверждал, что в романе Сологуба «трезвая реальность» смешивалась с «чистейшей фантазией, приемы натурали-

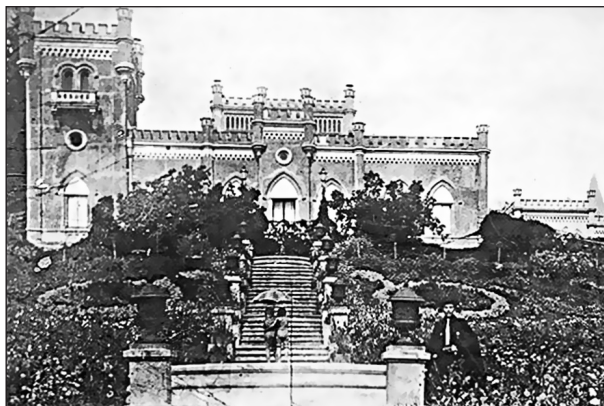
⁶ Усадьба Триродова — прототип детских коммун для беспризорных детей, под которые в послереволюционную эпоху были конфискованы помещичьи усадебные владения.

стической школы — с чистым декадентством». Действительно, «Творимая легенда» — это роман, моделирующий неомифологический дискурс специфически символистской наррации с насыщенной образностью, укорененной в русском фольклоре. Так, в первом опубликованном варианте роман имел название «Навьи чары» — от диалектного «навий» — колдовской, смертный, покойник. Пространственная модель романа, в особенности первой его части, «Капли крови», сконструирована особым образом.

Действие романа происходит между двумя значимыми топосами: провинциальным городом и стихией природной жизни, которая представлена двумя усадьбами, расположившимися неподалеку друг от друга. Одно из имений принадлежит помещику Рамееву, а другая — недавно приобретенная у него учителем химии Триродовым усадьба «Просяные поляны», где он организовал детскую воспитательную общину.

И если ландшафт рамеевской усадьбы соответствует традиционному усадебному пространству — усадебный дом на горке и сад, спускающийся к реке, березовая роща за домом и липовая аллея, то топоника усадьбы Триродова организована иначе. Его поместье представляет собой сложный архитектурный комплекс, спроецированный на пространство масонской усадьбы [22]: вход — это сеть лабиринтов с калитками и оградами; дом окружают не парк, а лесные поляны, рощи и пруды, символизируя нетронутую стихию девственной природы.

Законы и порядки, установленные в детской колонии Триродова следуют идее руссоистского воспитания нового человека, основанные на свободе поведения и выражения мнений, отрешенность от общепринятых, сковывающих истинную натуру человека социальных установок. Дети и учительницы ходят без обуви, в коротких одеждах и купаются нагишом в местных озерах, не испытывая стыда, ощущая себя частью природы. Такая отрешенность от внешнего мира моделирует *другое пространство* усадьбы, населенное фольклорно-мифологическими существами: на камне возле озера появляется русалка, из леса окликает Зой (существо низшей славянской мифологии, олицетворяющее лесное эхо); по окрестностям бродят жировик и лесовик. Этому миру противопоставлено пространство провинциального города, наполнен-



Готический стиль в архитектуре русской усадьбы. Усадьба А.Н. Черткова — «Колосовский замок», д. Колосово Тульской губернии. Первая четверть XIX в. Фотография нач. XX в.

ное инфернальной нечистью, чертенятами, возникающими из серой пыли. С мотивом *злого солнца* в романе, как и в раннем творчестве Сологуба, связан ряд мифологических образов: солнце — это злой Дракон, или пламенный Змей, беспощадно сжигающий всё живое. Образ Солнца и его демонические ипостаси — Дракон и Змей являются частью центрального образа зла в индивидуальной мифологии писателя [17].

Близость к природе коммуны Триродова раздвигает рамки привычного представления о жизни и смерти, конечности человеческого существования, пространство в усадьбе теряет свою трехмерность, обретая способность сжиматься и расширяться, внутри одного пространства можно обнаружить другое. Внешним образом это мотивировано родом занятий Триродова — он учитель химии, по роду занятий — алхимик, способный воскрешать мертвых.

«Тихие» дети в его усадьбе — это воскрешенные мальчики, безвременно умершие насильственной смертью, существа, принадлежащие скорее миру ангелических существ, нежели демонических. Этим существам присуща охранительная функция, они бесплотны, способны одновременно находиться в разных местах. С химическими опытами Триродова связано таинственное исчезновение одного из персонажей — Дмитрия Матова, превращенного путем алхимических манипуляций в куб.⁷

⁷ Подробнее об алхимических мотивах в романе см. в работе: [9].

В идее трансформации материи, превращении материального в бестелесное и наоборот, обретение телесности существами бесплотного мира можно усмотреть отзвуки масонских исканий. Кроме того, комната Триродова напоминает алхимическую лабораторию; особенное значение имеют предметный мир этого кабинета, например, зеркало, которое неожиданно обладает магическими свойствами: в нем сестры видят себя дряхлыми старухами, а затем вновь обретают молодость. Семантика зеркала, как известно, играет значительную роль в мифопоэтике русского символизма, являясь знаком двоемирия, посредника между миром реальным и потусторонним [7; 17]; однако для готической традиции семиотика зеркальности также значительна (вампир, как известно, в зеркале не отражается).

А.Л. Соболев в комментариях к роману отмечал, что зеркало Триродова напоминает сделанное дьяволом зеркало, в котором все «доброе и прекрасное уменьшалось донельзя, все же негодное и безобразное, напротив, выступало все ярче, казалось еще хуже» [17, 81].

Масонская и алхимическая тема в контексте усадебной прозы русского модернизма обретает свое продолжение в повести Куприна «Звезда Соломона» (1917). В основе повествования лежит Фаустовский сюжет испытания героя чертом. Трикстерный сюжет разворачивается по законам фантастического повествования, утреннее явление маленькому чиновнику Ивану Цвету господина Тоффеля⁸ и последовавшие затем невероятные события — получение героем неожиданного наследства, поездка в старинную усадьбу покойного дядюшки — в конце получают вполне логическое объяснение: всё это герою лишь приснилось.

Пространственная композиция распределена между двумя значимыми локусами: старинной усадьбы и города. Поездка в усадьбу на поезде — путь «туда и обратно», согласно категориям волшебной сказки, но вместе с тем — пересечение мистической границы, потому что

⁸ Отметим очевидную параллель с романом «Бесы» Достоевского, со сценой явления Ивану Карамазову черта. И у Достоевского, и у Куприна обе сцены имеют пояснение — если Карамазова преследует болезненная галлюцинация, то Иван Цвет — просто спит в тяжелом похмелье после вечерней попойки с товарищами. Кроме того, у героев одинаковые имена.

логика повествования о событиях в усадьбе дядюшки оказывается подчинена логике фантастического повествования.

А.И. Куприн, сам принявший масонское посвящение, опирается на сюжет легенды о Храме Соломона [27], в основе которой лежит идея обретения масоном «утраченного слова». Вместе с тем, Цвет, любивший разгадывать кроссворды и получивший в наследство россыпь замысловатых карточек с буквами, умудряется расставить их в правильном порядке, расположив внутри «звезды Соломона»; слово им найдено, но до тех пор, пока оно не произнесено, господин Меф. Ис. Тоффель находится у него в услужении. Таким образом, слово — оказывается заклинанием демонической силы, а не истинным масонским делом.

Характерно описание старинной усадьбы дядюшки Цвета, где все пришло в негодность и лишь комната его дядюшки-масона, кабинет философа и алхимика, сохранился в неприкосновенности: «...походила и на редкостную любительскую библиотеку, и на кабинет чертежника, и на лабораторию алхимика, и на мастерскую кузнеца. Больше всего занимал места зияющий черной пастью горн с нависшим челом, сложенный из массивного прокопченного кирпича; около него, сбоку, на подставке, помещались раздувательные двойные меха. Один круглый треногий стол был уставлен ретортами, колбами, пробками, тиглями, мензурками, термометрами, весами всяких родов и многими другими инструментами, смысл и назначение которых Цвет не в состоянии был постичь» [8].

Следует заметить, что таинственные события в усадьбе, связанные с алхимической и масонской традицией в русской литературе XIX века имеют, по меньшей мере, два прототипа — это рассказ Е. Баратынского «Перстень» и «Сильфида» Вл. Одоевского⁹.

В рассказе Баратынского таинственный помещик Опальский проживает отшельником в отдаленном усадебном флигеле и на первый взгляд является путешественником по временам и эпохам («Опальский каялся в ужасных преступлениях, в чернокнижестве; признавался, что ему от рода 450 лет, что долгая эта жизнь

⁹ Наследию В.Ф. Одоевского в контексте русской готики посвящена работа Корнуэла [28].

дана ему в наказание и неизвестно, когда придет минута его успокоения» [1]). Он раб волшебного перстня — каббалистического талисмана. Кабинет Опальского наполнен таинственными артефактами, напоминающими алхимическую лабораторию: «В углах стояли известные скелеты, стены были обвешаны пучками сушеных трав и кореньев, на окнах стояли бутылки и банки с разными настоями» [1].

Вместе с тем, согласно логике готического повествования, загадочный сюжет в конце рассказа получает простое пояснение: герой психически болен и, тем самым, таинственные события его жизни обретают реалистическую мотивацию.

Посещение чиновником Цветом дядюшкиной усадьбы чрезвычайно напоминает фабулу рассказа Одоевского. У Одоевского герой получает в наследство усадьбу с флигелем, где хранится старинная библиотека его дядюшки; однажды обнаружив в библиотеке дядюшки старинный гримуар, он выращивает в сосуде с водой сказочное существо Сильфиду. Как и во многих произведениях с готическим ключом, события в рассказе имеют двойную мотивацию и объяснены заболеванием героя и временным помутнением рассудка — также как и в повести Куприна события оказываются лишь похмельным сном главного героя.

Таким образом, обязательной и важной частью готического модуса русской усадебной прозы является старинная усадьба, зачастую выступающая метагероем повествова-



Усадьба В.Ф. Одоевского Ронгас (Ронка) в Выборгском уезде. Ныне — здание санатория



Обложка повести А.Г. Белинского «Тайна старой усадьбы» (1926)

ния; усадьба, сохраняющая тайну ее владельцев, откуда — обязательное наличие модуса *таинственного* в сюжете. Одним из важных атрибутов такого повествования является усадебная библиотека, полная эзотерических книг и древних манускриптов, а также кабинет бывшего владельца усадьбы. Следует заметить, что готический модус русской усадебной прозы сохраняется как в эмигрантской литературе (серия очерков С.Р. Минцлова «За мертвыми душами» (1922), повесть Александра Белинского «Тайна старой усадьбы (можжевеловый куст)» (1926)), так и в литературе советского периода, где эта тема трансформируется в жанровом отношении и приобретает форму детского детектива (роман А.Н. Рыбакова «Бронзовая птица» (1956)).

Литература

1. *Баратынский Е.А.* Перстень // Белое привидение: русская готика. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — С. 169–183.
2. *Боева Г.Н.* О доме как жизнестроительной практике модерна (дом Леонида Андреева на Черной речке) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2012): в 2 ч. Ч. 1: Книжное дело. Культурология: сб. науч. тр. — СПб.: СПГУТД, 2013. — С. 183–188.
3. *Боева Г.Н.* Поэтика ужаса в творчестве Леонида Андреева: Рецептивный аспект // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Филологические науки. 2015. Май. № 3. Т.2. — С. 66–70;
4. *Гиппиус З.Н.* Ведьма // Гиппиус З.Н. Зеркала. Вторая книга рассказов. — СПб.: Навьи чары, 2002. — С.109–161.
5. *Гириченко А.* Литературные прообразы монаха в чеховской прозе // Молодые исследователи. Вып. 3. — М., 1998. — С. 70–74.
6. Готическая традиция в русской литературе [Сборник] / Предисл, сост. Н.Д.Тамарченко. — М.: Издат. Центр РГГУ, 2008. — 352 с.
7. Зеркало. Семиотика зеркальности: Труды по знаковым системам XXII // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Тарту, 1988. Вып. 831.
8. Красногубая гостыя. Русская вампирическая проза XIX — первой половины XX в. / Сост., предисл. и коммент. С.Шаргородского. — [Б.м.]: Salamandra P. V. V., 2018. — 230 с.
9. *Куприн А.Н.* Звезда Соломона // *Куприн А.Н.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. — М.: Худож. лит., 1958. — С. 432–527.
10. *Львова М.А.* О композиции «Творимой легенды» Ф.Сологуба: к вопросу о роли алхимических реминисценций в организации структуры романа // Ярославский педагогический вестник. 2001. № 1. Точка доступа на 01.10.2020: http://vestnik.yspu.org/?page=2000_4
11. *Малкина В.Я., Полякова А.А.* «Канон» готического романа и его разновидности // Готическая традиция в русской литературе. — М.: РГГУ, 2008. — С. 15–32.
12. *Малкина В.Я.* Готическая традиция и исторический роман («Огненный ангел» В.Я.Брюсова) // Готическая традиция в русской литературе. — М.: РГГУ, 2008. — С. 250–266.
13. *Нагродская Е.* Материнская любовь // Красногубая гостыя. Русская вампирическая проза XIX — первой половины XX в. Том I. / Сост., предисл, коммент. С.Шаргородского. — Salamandra P.V.V.; 2018. Точка доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=606321&p=1>
14. *Одесский М.П.* Вампиры в ранней прозе А.К.Толстого. Опыт построения сюжетной топики // Вопросы литературы. 2010. №6. — С. 207–241.
15. *Одоевский В.Ф.* Сильфида // Белое привидение: русская готика. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — С. 206–232.
16. *Прибытков В.* Легенда старинного баронского замка: не быль и не сказка. Изд. редакции журнала «Ребус». — СПб.: Тип. В.Демакова, 1883.
17. *Роле С.* Страх в творчестве Леонида Андреева // Семиотика страха: Сб. статей / Сост. Нора Букс и Франсис Конт. — М.: Русский институт: «Европа», 2005. — С. 168–171.
18. *Соболев Л.И.* О Федоре Сологубе и его романе // Сологуб Ф. Творимая легенда: в 2-х т. Т. II. / Сост., подгот. текста, послесл. Л.Соболева; коммент. А.Л. Соболева. — М.: Худож. лит., 1991. — С. 260–279.
19. *Соболев А.Л.* Из воспоминаний С.Г.Кара-Мурзы [1] // Литературный факт. 2017. № 5. — С. 68–122.
20. *Сыта Я.* Хронотоп и готическая традиция в символистских романах Ф.Сологуба: между условностью и жизнеподобием // Науковий вісник Ужгородського університету. Сер.: Філологія. Вип. 2 (38). 2017. — С. 61–65.
21. *Талалаева О.Г.* Проза И.А.Бунина и готическая традиция в русской литературе // Вестник Тамбовского государственного университета. Вып. 7 (99). 2011. — С. 165–171.
22. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб.: Акаемический проект, 1999. — С. 237.
23. *Хачатуров С.В.* «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. — М.: Прогресс-традиция.
24. *Чехов А.П.* Черный монах // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти томах. Сочинения. Т. 8. — М.: Наука, 1986.
25. *Чулков Г.И.* Рассказы. Кн. I. — СПб., 1909.
26. *Гириченко А.* Литературные прообразы монаха в чеховской прозе // Молодые исследователи. Вып. 3. М., 1998. — С. 70–74.
27. *Шипачева Н.А.* Загадочное и таинственное в повести А.П. Чехова «Черный монах» // Творчество А.П.Чехова: поэтика, истоки, влияние. — Таганрог, 2000. — С.117–124.
28. *Шунайко А.А., Чибисова О.В.* Семантика и прагматика слова в масонской традиции // Вестник Кемеровского государственного университета. 2019. Т. 21. № 3. — С. 869–880.
29. *Cornwell N.* Vladimir Odoevsky and the Russian Gothic // *Cornwell N Vladimir Odoevsky and the Romantic Poetics: Collected Essays.* — Oxford, 1998. — P. 145–156.
30. *Komaromi A.* Unknown Force: Gothic Realism in Chekhov's *The Black Monk* // *The Gothic-Fantstic in Nineteenth-Century Russian Literature.* — Amsterdam; Atlanta, 1999. — P. 257–276.

Есть такая коммуна в Германии, в земле Нижняя Саксония, в 18 км от Бремена, с необычным для русского уха названием Ворпсведе (*Worpswede*), получившая известность с конца 80-х гг. XIX в. Именно тогда в одноименной деревне на *Чертвом болоте* стали селиться художники, создавшие своеобразную коммуну, соответственно и получившую название *Ворпсведской колонии художников* (*Künstlerkolonie Worpswede*) и ныне почитаемую как родину многих известных немецких импрессионистов и экспрессионистов.

Впрочем, началось всё это даже раньше: в 1863 г. бременский писатель и географ Иоганн Георг Коль (1808–1878), особо прославившийся в жанре травелогов (см.: [2; 8], совершает путешествие на Чертово болото, результатом чего становится его книга «Северо-западные эскизы», в которой он словно предрекает будущую жизнь колонии. «Я не понимаю, — пишет он, — почему наши художники не сделали до сих пор жизнь и деятельность в таких примечательных болотных заводах (...) предметом своих художественных штудий [8, 5].

Одним из первых этому призыву внимал Фриц Макензен (1866–1953) — художник, почитаемый ныне одним из ярких представителей югендштиля Северной Германии [15]. В Ворпсведе он отправился с очаровательной молодой девушкой по имени Мими. Именно она рассказывала 18-летнему студенту о вересковых пейзажах, заболоченных лугах, танцующих облаках и сияющих закатах Чертова болота, откуда сама была родом.

По-видимому, пребывание это произвело впечатление на Макензена, потому что пять лет спустя, в 1889 г., вместе со своими однокашниками — художниками Отто Модерзоном (1865–1943) и Гансом ам Энде, он решает там поселиться, действительно привлеченный теми живописными возможностями, которые открывала эта заболоченная и художественно совершенно неосвоенная местность, располагающая к живописи на пленэре, бывшей еще занесенной из Франции новинкой.



З.Е. Серебрякова. Пейзаж.
Село Нескучное Курской губернии.
1916

Екатерина Дмитриева*

Артистическая усадьба-коммуна в Ворпсведе: между Германией и Россией**

В статье рассматривается история артистической усадьбы-коммуны в Ворпсведе, сыгравшей важнейшую роль в развитии немецкого импрессионизма и экспрессионизма. Прослеживаются творческие судьбы главных ее участников, а также роль, которую в жизни коммуны сыграл немецкий поэт Райнер Мария Рильке.

The paper examines the history of the artistic commune Worpswede, which played a major role in the development of German impressionism and expressionism. It traces the creative destinies of its main participants, as well as the role played by Rainer Maria Rilke in the life of the commune.

Ключевые слова: Ворпсведе, Фриц Макензен, Генрих Фогелер

Keywords: Worpswede, Fritz Mackensen, Heinrich Vogeler

* Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом).

katiadmitrieva@mail.ru

** Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129).

В период между 1893 и 1894 гг. сюда приехала еще одна группа художников: Генрих Фогелер (1872–1942), который как и Макензен, был ранее студентом Дюссельдорфской академии, Фриц Овербек, Карл Виннен. В 1898 г. в Ворпсведе специально приехала Паула Бекер, сначала — чтобы брать уроки у Фрица Макензена и Генриха Фогелера, и впоследствии здесь поселившаяся, выйдя замуж за Отто Модерзона.

О своем первом посещении Чертова болота Отто Модерзон записал в дневнике в 1889 г.: «В среду 3 июля 1889 года я приехал сюда с Ф. Макензеном, полон ожиданий. И почти сразу понял, что мои ожидания не были обмануты. (...) холмистая песчаная почва в самой деревне, большие соломенные крыши, а со всех сторон, насколько можно видеть, все так же широко и велико, как когда созерцаешь море¹.

Собственно, именно после этого посещения Модерзон оставляет академию и решает поселиться в Ворпсведе, где свое удаление от мира художники мыслили почти в духе вакенродеровского отшельника, любителя изящного², но также еще и в параллель процессу, который уже шел во Франции усилиями Теодора Руссо и других художников «барбизонской школы». Все они стремились к новому пониманию природы и ее живописному воплощению, а также к изображению крестьянства как образца нетронутого, автохтонного человечества.

Как группа (союз) художники (Фриц Макензен, Отто Модерзон, Ханс ам Энде, Фриц Овербек и Генрих Фогелер) официально заявили о себе в начале 1895 г. на первой групповой выставке, состоявшейся в Бременской Кунстхалле. Выставка, впрочем, вызвала скандал, художники были «обруганы» в местной прессе как «приверженцы уродливого» («Apostel des Hässlichen»), но все же две картины с выставки оказались куплены — «Младенец» («*Der Säugling*») Макензена и «Осень в болоте» («*Herbst im Moor*») Модерзона.

¹ Modersohn O. Tagebuch. Juli 1889 – Oktober 1890. S. 1 [Archiv, Otto Modersohn Museum, Fischerhude]. Цит. по сайту: https://www.wikiwand.com/de/Otto_Modersohn

² Имеется в виду книга Вакенродера «Фантазии об искусстве», первоначальное название которой было: «Сердечные излияния отшельника, любителя изящного».

В том же 1895 г. Генрих Фогелер приобрел дом, которому он дал название Barkenhoff (нижненемецкий вариант *Birkenhof* — дословно: *Березовый двор*) и перестроил его в стиле модерн (югендштил), обстоятельно продумывая интерьер, который наполнил самодельной мебелью и посудой, превратив тем самым в «настоящий дом художника». Сад тоже стал предметом его экспериментирования: он украсил его живыми изгородями, посадил березовую рощу (именно она дала дому название). В своей одежде он также пытался соответствовать творимому миру грез: любил носить стоячий воротник, цилиндр и юбку по колено (т. наз. Schoßrock), напоминающую о временах бидермейера. Для своей жены Марты Фогелер также сам разрабатывал модели платьев и дизайн украшений. Так возникало то, что еще немецкие романтики раннего призыва именовали *Gesamtkunstwerk* — соединение архитектуры, искусства, интерьера, сада.

В 1901 г. союз этот закрепился еще и семейно: появились три новые пары — Фогелер женился на Марте Шрёдер, Модерзон вступил в брак с Паулой Беккер, а подруга Паулы скульптор Клара Вестхоф вышла замуж за поэта Райнера Марию Рильке.

С Фогелером Рильке познакомился в 1898 г. во Флоренции и по его приглашению тогда же приехал в гости в Ворпсведе. По вечерам все собирались у Фогелера в Белом зале (Weißer Saal) Баркенхофа. Сначала Рильке принял Клару Вестхоф и Паулу Беккер за сестер. Пауле, в которой он в то время еще не увидел серьезного художника, он тем не менее посвятил стихотворение «Ты, бледное дитя...», которое потом появилось в «Книге образов» («*Das Buch der Bilder*», 1902). Стихи Рильке «Свет его Призвание...» («*Licht ist sein Loos...*»), которые он написал на Рождество 1898 г., Фогелер вырезал на входной двери Баркенхофа как символ дома. Впоследствии Рильке станет автором книги о художниках Ворпсведе, написанной в начале 1902 г. В книге будет пять глав, каждая из которых посвящена художникам, входившим в группу «Ворпсведе»: Фрицу Макензену, Отто Модерзону, Фрицу Овербеку, Гансу ам Энде и самому Генриху Фогелеру [3].

В июле 1903 г. Рильке вместе с Кларой вновь проводят некоторое время в Баркенхофе

у Фогелера, дифирамбом творчеству которого становится новая книга стихов Рильке «О паломничестве» («*Das Buch von der Pilgerschaft*», 1903). С монашеским образом жизни, истинное существо которого сокрыто в жизненной судьбе Франциска Ассизского с его идеей бедности, возведенной в жизненный идеал, и отречением от мира как пребывания в нем, сопрягается, по мысли Рильке, идеал современного художника и отшельника, отрешающегося от мира в своей к нему любви (идея, которая пронизывает также и его книгу «Часослов», 1899–1903 [1]). И то, что подобный экзистенциальный выбор, ориентированный на францисканскую традицию, но как нельзя более отвечающий индивидуализированному сознанию художника современности, имел конкретное место в современной жизни, для Рильке подтверждается существованием ворпсведской коммуны и прежде всего Фогелера — художника-анакорета, странника³.

Почти два десятилетия спустя, в 1919 г. Клара Вестхоф-Рильке вместе с дочерью Рут Рильке поселятся в деревушке поблизости от Ворпсведе — в Фишерхуде, где она проживет до самой своей смерти. Вклад ее в немецкую скульптуру будет оценен гораздо позднее: только после появления посвященной ей монографии Марианы Зауэр Клара Вестхоф наконец выйдет из тени Рильке и будет осмыслена как одна из первых немецких выдающихся женщин-скульпторов [13]. Из ее дома и мастерской в Фишерхуде сделают впоследствии «кафе Рильке», которое существует и в наши дни.

Брак Отто Модерзона и Паулы Беккер, учившейся в Париже и Вене — в это время на нее очень сильное впечатление оказало творчество Гогена и Сезанна — но вернувшейся в 1900 г. в Ворпсведе, поначалу стал мощным творческим импульсом для обоих. В своем дневнике, некоторое время спустя после свадьбы, Модерзон записывает (запись 15 июня 1902 г.): «Чудесно это взаимное дарение и принятие; я чувствую, как я учусь на ней и с ней. Наши отношения слишком прекрасны, прекраснее, чем я когда-либо мог подумать, я по-настоящему

счастлив, она настоящая художница, каковых мало в мире, в ней есть что-то редкостное»⁴.

Паула Беккер была, действительно, одной из наиболее талантливых художниц ворпсведской колонии, — **ее картины сегодня стоят немислимых денег на аукционах**, а историки искусства почитают ее как **виднейшего представителя раннего немецкого экспрессионизма**. За 14 творческих лет **Паула Беккер-Модерзон** создала 750 картин и 1000 рисунков, большинство из них написано в Ворпсведе. В 1907 г., родив дочь, она умерла от эмболии. Знаменательна ее запись в дневнике:

«...Я знаю, что не проживу слишком долго. Печально ли это? Разве праздник становится более прекрасным оттого, что длится дольше? А моя жизнь — **это праздник, короткий, насыщенный праздник**... И если меня еще одарит своими дарами любовь, прежде чем мне суждено будет уйти, если мне до того удастся написать тройку хороших картин, тогда я радостно уйду, с цветами в руках и волосах» [12].

За два года до смерти Паулы, 1905 г. Фогелер создает свое, наверное, самое известное монументальное полотно «Летний вечер» (другое название — «Концерт»), на котором он действительно изобразил концерт, устроенный на террасе Баркенхофа⁵. В центр он поместил свою жену Марту, задумчиво глядящую вдаль, на переднем плане — ее русскую борзую. За исключением Рильке, на картине присутствовали почти все основные участники коммуны Ворпсведе. Фогелер изобразил себя играющим на виолончели, слева от него сидел его брат Франц, держа в руке скрипку, и его шурин Мартин, флейтист. Слева можно было увидеть Паулу Беккер-Модерзон, рядом с ней — Агнес Вульф и Клару Вестхоф-Рильке. Мужчина с борзой на заднем плане был Отто Модерзоном.

За эту картину, показанную в Ольденбурге на Северо-Западной немецкой художественной выставке, Фогелер был награжден Большой ме-

⁴ Имеется в виду книга Вакенродера «Фантазии об искусстве», первоначальное название которой было: «Сердечные излияния отшельника, любителя изящного». Modersohn O. Tagebuch. Sonntag, den 15. Juni 1902 (цит. по: электронному сайту: https://de.wikipedia.org/wiki/Paula_Modersohn-Becker)

⁵ В настоящее время картина находится в Большом выставочном зале (Großer Kunstschau) в Ворпсведе.

³ О том, что эти же мотивы звучат у Рильке и в его книге «Ворпсведе», в особенности в главе о Фогелере, а также в эссе о Родене, см.: [7, 191].

далью «За искусство и науку». Но, по странной иронии судьбы, «Летний вечер», этот памятник колонии артистов в Ворпсведе, знаменовал одновременно и вершину творчества Фогелера (по крайней мере, его первого периода), и начало распада художественного союза.

Казалось бы, всё поначалу складывалось как нельзя более благополучно. Баркенхоф стал местом притяжения не только для художников, но и для писательской и театральной элиты. Сюда приезжали братья Гауптманы, Томас Манн, Макс Рейнхардт. По воскресеньям здесь читали и декламировали, танцевали, пели. Жизнь оформлялась как произведение искусства. В 1906 г. Георг Тапперт (тот, кто в Берлине в 1910 г. станет создателем Нового Сецессиона) уже официально открывает в Ворпсведе школу живописи.

Однако общие праздники и всё более активная деятельность не скрывали того, что всё меньше общего становилось между самим художниками: среди них стал доминировать дух соревновательности. Заключенные в 1901 г. браки стали давать первые трещины. В определенном смысле можно сказать, что с 1902 г. художники постепенно перестали выступать в качестве единой группы.

Фогелер, хотя и находился в центре, ощущал себя все более маргиналом. «Я устроил все так, чтобы гости сами почувствовали себя создателями пира, — писал он. — Но прежде, чем праздник достиг своего апогея, сам я исчез, беспричинно злясь на самого себя. Почему я не умел праздновать праздники? Я никогда не понимал, почему я, счастливчик, человек, которому все удавалось, за что бы он ни взялся, теперь сидел, вдали от праздника, на уединенном утесе, само воплощение несчастья, обхватив голову руками и уставившись на переливающийся луговой поток...».

Все сложнее становились отношения Фогелера с женой — с той, в которой он видел воплощение женщины своих снов, но которая всё более удалялась от него.

А далее в жизни Фогелера наступает новый период: социальной ангажированности. Из-за болезни глаз он вынужден предпринять морское путешествие на Цейлон в 1906 г. для отдыха; его шокировало там британское колониальное господство. Во время поездки в Лодзь

в 1907 г. он знакомится с социальной деятельностью фабрикантов, поддерживающих семьи рабочих. Эти переживания, чтение произведений Максима Горького меняют умонастроения Фогелера и превращают его в борца за права рабочего класса.

В 1907 г., вернувшись в Ворпсведе, он расширяет территорию Баркенхофа, планирует в деревне создание железнодорожной станции. Год спустя он основал вместе со своим братом Францем так называемые ворпсведские мастерские. Как градостроитель он выступает за доступное жилье и в 1909 г. отправляется в Англию с учебной группой Немецкого Садового общества, чтобы посетить там образцовое рабочее поселение (город-сад) в Ливерпуле. Однако реализация аналогичного проекта рабочей деревни в Бремене ему по финансовым причинам не удается.

В 1914 г. добровольцем он уходит на войну, и в 1915–1917 гг. попадает на Восточный фронт, в Карпаты, где по поручению генерального штаба делает полевые зарисовки для военного командования (в 1916 г. выходит альбом «С Востока» с рисунками Фогелера [18]). За пораженческие настроения его помещают в клинику для душевнобольных в Бремене. Демобилизован он был уже после того, как в январе 1918 г. написал воззвание к миру, обращенное к германскому кайзеру Вильгельму II. Словами «Будь князем Мира, поставь смирение на место тщеславия победителя, истину на место лжи, созидание на место разрушения. На колени перед Божьей милостью, Император!» завершилось послание.

Вернувшись в Ворпсведе, Фогелер остается там под наблюдением полиции. В это время резко меняется его стиль — от орнаментального «югендштил» он переходит к резко экспрессионистской манере письма (см., напр., его картины «Большая» и «Страдания госпожи Криге» («*Die Kranke*» und «*Das Leiden der Frau Krieger*»)). Меняется ситуация и в самом Ворпсведе: в последние месяцы войны Баркенхоф становится прибежищем для политически ангажированных военнопленных, а также для немецких революционеров и либеральной (левой) интеллигенции. Здесь уже обсуждаются не столько проблемы искусства, сколько социальные изменения в России и возможность

переворота в Германии. Фогелер начинает исповедовать идеи христианского социализма, идеализирует — следуя за Прудоном и Ламенне, идею *общины*, члены которой, лишенные собственности, способны были бы жить друг с другом в мире.

Вместе с Мари Грисбах, «Красной Мари», с которой у него в это время начинаются отношения, Фогелер летом 1919 г. в Баркенхофе основывает коммуну и трудовую школу, чтобы доказать, что новое общество возможно. Но поскольку возникает необходимость обеспечить пропитание коммуны, сад Баркенхофа в стиле модерн (югендштил) преобразуют в банальный огород. Так окончательно в прошлое уходит сказочный мир художественной коммуны, а новой семьей Фогелера становятся теперь уже ученики трудовой школы [17].

В 1920-е гг. Фогелер создает ряд «комплексных» картин (*Komplexbilder*), для которых характерно «монтажное» соединение разных планов и сюжетных линий. Вместе со старшей дочерью Мике Фогелер расписывает свой дом в Баркенхофе фресками, посвященными революционной борьбе и рабочему движению. Осенью 1926 г. ландрат Остерхольца предпринял попытку уничтожить эти настенные росписи как разжигающие классовую ненависть. И только широкая кампания в защиту дома и самого Фогелера позволила их спасти. В защиту выступили тогда Лион Фейхтвангер, Герман Гессе, Кете Кельвиц, Томас Манн, Курт Тухольский. Впрочем, в 1939 г. фрески все-таки были уничтожены во время реконструкции дома.

Дальнейшая жизнь Фогелера была связана большей частью с Советским Союзом. Свою первую поездку туда Фогелер совершил в 1923 г. вместе с Зофией (Соней) Мархлевской (1898–1983), дочерью польского коммуниста, основателя Красного креста Юлиана Мархлевского. Движим он был тогда надеждой, что сможет участвовать в Стране Советов в создании того гуманного общества, которое он хотел создать в своей ворпсведской коммуне [20, 5; см. также: 10].

В Советской России он оставался почти год — в качестве руководителя отдела искусств Коммунистического университета национальных меньшинств Запада (КУНМЗ) (1922–1936). Одну из своих наиболее знаменитых картин

В последние два десятилетия интерес к художникам из Ворпсведе заметно возрос. Появились многочисленные беллетризованные биографии художников и среди них театральная пьеса Танкреда Дорста «Художник» (2008), в которой представлен жизненный путь Генриха Фогелера. В 2014 г. в Баркенхофе была организована выставка «Миф и современность. 125 лет художественной колонии Ворпсведе».

И в том же году снят документальный фильм «Художественная колония Ворпсведе».

Бестселлером стал роман Клауса Модика «Концерт без поэтов» (2015), в котором история создания картины «Концерт, или Летний вечер в Баркенхофе» стала фоном для рассказа о жизни коммуны на рубеже веков и сложных отношениях Фогелера с Рильке, а также его драматической встрече с будущей женой Мартой



этого времени — «Рождение нового человека» — Фогелер пишет, чтобы ознаменовать рождение в 1923 г. в Москве его сына Яна⁶.

В 1925–1926 гг. Фогелер продолжал свои поездки в Советский Союз по поручению МОПРа (Международной организации помощи борцам революции). Последняя его попытка реанимировать жизнь ворпсведской коммуны относится к концу 1920-х гг., когда здесь создается Экономический Союз ворпсведских художников (*Wirtschaftliche Vereinigung Worpsweder Künstler*), куда входят скульптор-экспрессионист Бернхард Хетгер, Отто Модерзон и дочь Фогелера Мике. Но его картины на политическую тему

⁶ Ганс Либау, опубликовавший в 1962 г. свою докторскую диссертацию, посвященную фрескам и картинам Фогелера московского периода, усматривает влияние этих картин на творчество Диего Риверы, который мог познакомиться с ними в Ворпсведе, куда заезжал, направляясь в Москву в 1927 г. [9, 40]; см. также: [5, 133].



Г. Фогелер. Третий Рейх. 1934.
 Гуашь. Музей изобразительных искусств
 им. А.С. Пушкина, Москва

раскупаются плохо, а второй брак с Зофией распадается. Самое последнее пребывание Фогелера в Баркенхофе относится к 1932 г. — к тому времени дом с прилегающим к нему садовым участком уже приобрел в собственность садовый архитектор Макс Карл Шварц.

Времена национал-социализма оказали непростыми как для бывших обитателей колонии, сказавшись и на последующей ее репутации. На выборах в рейхстаг в марте 1933 г. в Ворпсведе 66 процентов голосов было отдано за национал-социалистическую рабочую партию Германии. К национальной идее стали тяготеть и бывшие лидеры художественной коммуны. Впоследствии это было расценено как закономерное следствие собственно эстетических пристрастий художников Ворпсведе: культ природы и культ родной земли, истоки которых виделись поначалу в философии Гердера и романтиков, будучи доведены до логического предела, легко превращались в перверсию: в безусловную веру «в расу, кровь и почву»

[16, 118]. Так, в 1930-е гг., в то время как занимавшие левые позиции Генрих Фогелер и его зять Густав Реглер вынуждены были эмигрировать, Фриц Макензен стал местным доверенным лицом т. наз. Имперской палаты культуры (Reichskulturkammer — RKK), высшего государственного органа, контролировавшего работников сферы искусства в Третьем Рейхе.

В 1931 г. Фогелер вновь получил приглашение в Советский Союз — на работу в Комитет по стандартизации, в 1932 г. его направили на службу в бюро пропаганды в Ташкент. Именно в это время возникают его известные эскизы на тему новой жизни в советском Узбекистане (картина «Хлопок»). В 1934 г. он создает еще одно монументальное полотно «Третий рейх», известное своим скандальным изображением Гитлера со свастикой вместо глаз [11, 34–39]. А к сентябрю 1941 г. его как немца депортируют в Казахстан, где, работая на строительстве плотины, он умирает от истощения в 1942 г. в колхозе «Первомайский» им. С.М. Буденного.

Годы спустя, в 1952 г., писатель и друг Фогелера Эрих Вайнерт опубликовал его автобиографию, которую тот начал писать в Москве и продолжил в Казахстане. И которую он предварил словами: «Возможно, эта книга придет к людям, которые ищут пути к новой жизни и которые в моем повествовании узнают, каковы те ложные тропы, по которым им самим следовать не стоит» [19, 17].

Пути основателей колонии Ворпсведе, начавшие, как уже говорилось выше расходиться уже в самом начале столетия, в последующие десятилетия разошлись кардинально. Макензен, побыв в 1910-е гг. некоторое время директором Веймарской школы искусств, в 1918 г. вернулся в Ворпсведе, где его дальнейшей эволюция как художника приняла совершенно иной оборот. Его картины все более пропитывала идея немецкой народности, а как публицист он выступал с антисемитскими лозунгами за чистоту немецкой культуры. В период Веймарской республики он вступил в ряды национал-социалистической рабочей партии Германии и был включен в список самых уважаемых людей Германии, т. наз. *Gottbegnadete-Liste*, над составлением которого работали Гитлер и Геббельс.

Отто Модерзон после смерти жены (Паулины Беккер) в 1908 г. покинул Ворпсведе и поселился неподалеку в деревеньке Фишертуде (где в это время жила и Клара Рильке). В 1910-е гг. он еще противился нарастающему национализму. Когда в 1911 г. Кунстхалле Бремена приобрела картину Ван Гога «Маковое поле», что вызвало резкий протест многих немецких художников (эпизод вошел в историю как «бременный спор художников»), Отто Модерзон, единственный из художников Ворпсведе, выступил в защиту Ван Гога. «Национальность, — возражал Модерзон своим оппонентам, — не имеет никакого значения в искусстве, где значимо только качество» [6, 62]. Однако и он, как и Макензен, в 1944 г. был занесен в почетный список полезных Третьему рейху людей и получил профессорскую кафедру. Содействовал тому Рольф Хетш, референт в области изобразительных искусств Имперского министерства народного просвещения и пропаганды Третьего рейха, его большой почитатель⁷.

Можно считать, что из всех «отцов-основателей» художественной коммуны в Ворпсведе менее всего повезло Фогелеру — тому, чью харизму в свое время отмечали все, кто там побывал. Признание и понимание той роли, которую сыграло ворпсведское братство в истории искусства, пришло, как это часто бывает, позже. В 1946 г. Марта, первая жена Фогелера, «женщина его снов», передала Гансу-Герману Рифу, историку искусства, проживавшему с 1946 г. в ее бывшем «доме ам Шлу» в Ворпсведе, собрание картин, книг и рукописей Фогелера. Именно они легли в основу «фонда Ворпсведе», находящегося сейчас в составе архива Баркенхов-Ворпсведе (Barkenhoff-Stiftung Worpswede), созданного в 1981 г. [14].

В последние два десятилетия интерес к художникам из Ворпсведе заметно возрос. Появились многочисленные беллетризованные биографии художников и среди них театральная пьеса Танкреда Дорста «Художник» (2008), в которой представлен жизненный путь Ген-

⁷ Рольф Хетш (1903–1946), дипломированный юрист и историк искусства, познакомился с Модерзоном в 1928 г., работая над подготовкой издания книги, посвященной жене Модерзона Пауле Беккер — «Ein Buch der Freundschaft» (Berlin, 1932).



Памятный крест на предполагаемом месте захоронения Г. Фогелера в колхозе «Буденный» (Казахстан). Фотография

риха Фогелера. В 2014 г. в Баркенхофе была организована выставка «Миф и современность. 125 лет художественной колонии Ворпсведе»⁸. И в том же году снят документальный фильм «Художественная колония Ворпсведе»⁹.

Бестселлером стал роман Клауса Модика «Концерт без поэтов» (2015) [см.: 4, 349–355], в котором история создания картины «Концерт, или Летний вечер в Баркенхофе» стала фоном для рассказа о жизни коммуны на рубеже веков и сложных отношениях Фогелера с Рильке, а также его драматической встрече с будущей женой Мартой.

⁸ Mythos und Moderne. 125 Jahre Künstlerkolonie Worpswede. Ausstellung im Barkenhoff, im Haus im Schluch; Große Kunstschau, Kunsthalle: 11. Mai bis 14. September 2014.

⁹ Künstlerkolonie Worpswede. Dokumentarfilm, 29:30 Min., Buch und Regie: Martina Klug, Produktion: SWR. Erstausstrahlung: 17. August 2014.

Литература

1. Азадовский К. Рильке и Россия: Статьи и публикации. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. 418 с.
2. Коль И.Г. Москва 1837–1841. Записки путешественника. — М.: Русская жизнь, 2005. — 432 с.
3. Рильке Р.-М. Ворпсведе; Огюст Роден; Письма; Стихи / Вступ. ст. И.Д. Рожанского. — М.: Искусство, 1994. — 368 с.
4. Хрипунова И.И. «Русское присутствие» в романе Клауса Модика «Konzert ohne Dichter» через призму фигуры Р.М. Рильке // Формирование образов России и русских в западных дискурсивных практиках XX–XXI веков. — Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2018. — С. 349–355.
5. Hoja R. Heinrich Vogeler. Boheme & Sozialist. 2012, BoD — Books on demand. — 212 S.
6. Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter und Schriftsteller. München: Piper und Co, Verlag, 1911. — 182 S.
7. King M. Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009. — 413 S.
8. Kohl J.G. Nordwestdeutsche Skizzen. Fahrten zu Wasser u. zu Lande in den untern Gegenden der Weser, Elbe und Ems (2 Bde). T. 2. Bremen: Kühtmann, 1864. — 424 S.
9. Liebau H. Die Barkenhoff-Fresken und Komplexbilder Heinrich Vogelers im Rahmen seines Lebens und Werkes, phil. Diss. Halle; Wittenberg, 1961.
10. Marchlewska Z. Eine Welle im Meer. Erinnerungen an Heinrich Vogeler und Zeitgenossen. Berlin(Ost): Buchverlag Der Morgen, 1968. — 177 S.
11. Müller R. Aus der Moskauer Kaderakte des parteilosen Bolschewiken Heinrich Vogeler // Exil — Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. 1995. Hft 1. — S. 34–39.
12. Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern / G. Busch, L. von Reinken (Hrsg.), Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1979. — 621 S.
13. Sauer M. Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff: 1878–1954. Leben und Werk. Mit Oeuvre-Katalog. Bremen: H.M. Hauschild, 1986. — 611 S.
14. Schütze K.-R. Heinrich Vogeler, Worpsswede: Leben und architektonisches Werk. Dissertation. Berlin: Frölich & Kaufmann, 1980. — 367 S.
15. Sembach Kl.-J. Art Nouveau — Jugendstil. Köln: Taschen Deutschland GmbH, 2007. — 240 S.
16. Strohmeier A., Artinger K., Krogmann F. Landschaft, Licht und Niederdeutscher Mythos. Die Worpssweder Kunst und der Nationalsozialismus. Weimar: VDG Weimar, 2000. — 282 S.
17. Vogeler H. Die Arbeitsschule // Freiheit. Organ der Berliner USPD. 1921/Jg. 4. Nr. 561, 1. Dezember 1921.
18. Vogeler H. Aus dem Osten. 60 Kriegs-Zeichnungen aus dem Kriegsgebiet Karpathen, Galizien-Polen, Russland von Heinrich Vogeler. Worpsswede. Berlin: Nationaler Verlag, 1916. — 63 S.
19. Vogeler H. Erinnerungen / Hrsg. von Erich Weinert. Berlin: Rütten & Loening, 1952. — 371 S.
20. Vogeler H. Reise durch Rußland. Die Geburt des Neuen Menschen / C. Reissner (Hrsg.). Dresden, o. J. [1925]. — 63 S. (+32 рисунка)

«Соловьиный куст и утро...»

Любовь немецких романтиков к природе была велика. Но они любили ее, как герой одной тургеневской новеллы любил девушку, о которой он говорил: «Софья мне больше всего нравилась, когда я сидел к ней спиной или еще, пожалуй, когда я думал или более мечтал о ней, особенно вечером, на террасе...». Может быть, только один из них смотрел природе в лицо: Филипп Отто Рунге, уроженец Гамбурга, написавший соловьиный куст и утро. Больше никто не смог написать так великое чудо восхода. Растущий свет, тихим сиянием вздымающийся к звездам, и внизу на земле — капустное поле, всё еще насквозь пропитанное крепкой росистой глубиной ночи, где лежит маленький голый ребенок — утро. Это всё увидено, и увидено не раз. Чувствуешь прохладу многих утр, когда художник вставал до света и, трепеща от ожидания, выходил, чтобы видеть каждую сцену могучего спектакля и ничего не упустить в захватывающем действе, которое тут начиналось. Эта картина написана с бьющимся сердцем. Она — поворотный пункт. Ею открывается не один, ею открываются тысячи новых путей к природе.

Райнер Мария Рильке (1875 – 1926)
«Ворпсведе» (отрывок)

В.Э. Борисов-Мусатов.
Прогулка при закате



Георгий Велигорский*

Синонимические ряды «усадьба — поместье — имение» и “manor — estate — mansion”: попытка сопоставительного анализа (историко- литературный контекст)**

Данная статья является еще одним шагом на пути сближения русского и английского усадебного тезауруса (на предыдущем мы соотносили термины “farm — farmstead — grange” с русскими понятиями «ферма — хутор — мыза»; см.: [2]). На этот раз мы попробуем сопоставить термины “estate”, “mansion” и “manor” а также вариацию последнего — “manor house” с их русскими аналогами («имение», «усадьба», «поместье», «усадебный дом») и проследить тонкие различия между ними на нескольких уровнях — историческом, метафорическом, символическом.

Исторически и “manor”, и “mansion” являются производными от глагола “manere” (лат. — «оставаться где-либо», «селиться»); от него же произошли и сходные европейские существительные — фр. “maison”, ит. “magione” и т. п.

В английский язык это слово пришло из латинского перевода Библии (Вульгаты), где образованное от него существительное “mansion” фигурирует в двух значениях: первое из них — «стан (а также, иносказательно, — народ) Израилев»: «И двинулось всё общество сынов Израилевых из пустыни Син в путь свой, по повелению Господню, и расположилось станом [per mansionem] в Рефидиме <...> (Исх. 17: 1); «<...> ибо облако Господне стояло над скиниею днем, и огонь был ночью в ней пред глазами всего дома [mansiones] Израилева во всё путешествие их» (Исх. 40: 38); второе — Обитель Божья, Царство Небесное. Только второе сохранилось в Библии короля Якова — первом переводе Святого Писания на английский язык: “In domo Patris mei mansiones multae sunt <...>” — “In my Father’s house are many Mansions <...>” — «В доме Отца моего обителей много <...>» (Ин. 14: 2), — и проникло в его лексику, обретя прочную связь с темой божественного и богатый метафорический контекст.

Согласно «Оксфордскому словарю...» (“Oxford English Dictionary”), в английском языке слово “mansion” быто-

В статье рассматривается история английских терминов “manor”, “estate” и “mansion”, характерных для английского усадебного топоса, и проводится их сближение с русскими понятиями «имение», «поместье» и «усадьба», а также инвариантом последнего — «усадебный дом».

The article examines the history of the English terms “manor”, “estate” and “mansion”, characteristic of the English manor topos, and brings them closer to the Russian concepts of “usad’ba”, “imeniye” and “pomest’ye”, as well as the invariant of the latter — “usadebnyy dom”.

Ключевые слова: усадьба, поместье, усадебный дом, имение

Keywords: usad’ba, pomest’ye, usadebnyy dom, imeniye

* Кандидат филологических наук, научный сотрудник, ИМЛИ РАН.

** Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129).

вало в устной речи еще в XIII в., однако первая его письменная фиксация (как глагол со значением «поселяться») датируется 1340 годом. Образованное от этого глагола существительное встречается несколько позже, в знаменитой аллегорической поэме Уильяма Лэнгленда (1332–1386) «Видение о Петре-пахаре» (“The Vision of Peter Ploughman”; 1377):

And pryde in ricchesse regneth rather þan in pouerte,	И гордость властна над богатством более, чем над бедностью,
Arst in þe Maister þan in þe man some <i>mansioun</i> ¹ he hath [15, 247].	И скорее в богатом, чем в бедном, находит она <i>дом</i> .

Как видим, “mansioun” [sic!] здесь употреблено в значении «дом», но имеет метафорическую окраску: «дом = душа человека» (об этом мы будем еще подробно говорить далее в наст. статье).

В других сочинениях того времени существительное “mansion” фигурирует в буквальном значении — к примеру, в «Кентерберийских рассказах» (“The Canterbury Tales”; 1392) Джеффри Чосера (1343–1400): “The grete temple of Mars in Trace / Ther as Mars hath his souereyn mansion” — «В краю фракийском, хладном, ледяном, / Где, как известно, Марсов главный дом» (пер. И.А. Кашкина).

В XVI в. коннотации расширяются: начинает обозначать не просто дом, но богатую резиденцию, «владения лорда» — или, попросту говоря, усадьбу. Ср. его употребление в хронике землевладельца Роберта Фабиана (ок. 1450–1513) за 1512 г.: «Если случится мне опочить смертным сном в усадьбе [mansion] моей, именуемой Халстедис <...>» [19, 500].

Впоследствии у слова “mansion” возникают новые метафорические коннотации; «пик» их приходится на XVII век — время елизаветинских драматургов, поэтов-метафизиков и зарождения барочного стиля, в котором многие, даже самые нейтральные, слова приобретали дополнительные смыслы.

Так, в трактате Фрэнсиса Бэкона (1561–1626) «О достоинстве и приумножении наук» (“The Advancement of Learning”; 1605) “mansion” выступает в значении «твердь»: “That the solidness

of the earth is for the station and mansion of living creatures” — «<...> земля уплотнена и тверда для того, чтобы живые существа имели возможность ходить по ней и стоять на ней» [1, 229]. Во многих произведениях “mansion” сближается с русским понятием «вместилище» (ср., напр., у Шекспира в пьесе «Цимбелин» (“Cymbeline”; опубл. 1623), слова Имогены: «Рази приют [mansion] любви невинный — сердце» (Акт III, сц. 4. Пер. П.В. Мелковой)), через него метонимически соотносится с телом человека, «сосудом скудельным» (ср.: «Ибо знаем, что, когда земной наш дом [erthy mancion wherin we now dwell], эта хижина, разрушится, мы имеем от бога жилище на небесах, дом нерукотворенный, вечный» (2 Кор. 5: 1)) — и, наконец, с гробом. Яркий пример такого употребления “mansion” встречаем в пьесе Шекспира «Тимон Афинский» (“The Life of Timon of Athens”; 1607):

Не приходите больше, но скажите
Афинянам, что вечное жилище (Mansion)
Воздвиг себе Тимон на берегу,
Который каждый день прилив соленый,
Шумя и пенясь, кроет.

Акт V, сц. 1. Пер. П.В. Мелковой

Ср. также строки из стихотворения Джона Дэнема (1615–1669) «На смерть мистера Эйбредхама Коули и его погребение среди поэтов древности» (“On Mr. Abraham Cowley his Death and Burial amongst the Ancient Poets”; 1667): “These poets near our Princes sleep, / And in one grave their *mansion* keep” — «Поэты те починут рядом с нашей принцессой, / И в одной могиле обрели они *пристанище*».

Выше мы упоминали трактовку “mansion” как «Господней обители», восходящее к переводу строки из Евангелия от Иоанна; в XVII веке к нему прибавляется и прямо противоположное значение: “mansion” как «земли ада». В этом смысле оно фигурирует, например, в «Оде на утро Рождества Христова» (“On the Morning of Christ’s Nativity”; 1629; опубл. 1645) Джона Милтона (1608–1674): «<...> свет из тьмы глухой / Исторгнется как в оны дни, / И ад отдаст ему *владения* [mansions] свои» (пер. Т.Ю. Становой). Ср. также в переводе «Георгик» Вергилия, осуществленном в 1697 г. Джоном Драйденом (1631–1700): “Th’ Infernal *Mansions* nodding seem to dance” — «Адские *поместья* клонятся

¹ Здесь и далее курсив в цитатах везде наш.

[перед тем как рухнуть], будто в фигуре танца» (ср.: «<...> поражен и чертог, и Смерти обитель» (пер. С.А. Ошерова)).

В поэзии английского сентиментализма “mansion”, употребляемое в буквальном значении, приобретает еще один оттенок — «уединенный дом» (но, в отличие от “grange” или “farm”, без сопутствующего хозяйства), а также коннотацию гостеприимства и связанного с ней представление о покое, спасении (ср.: «укрытие», «кров»). В этом значении оно встречается, напр., в поэме Оливера Голдсмита (1730–1774) «Покинутая деревня» (“The Deserted Village”; 1770):

У зарослей, где цвел когда-то сад,
Где, одичав, досель цветы пестрят,
Там, где следы от вырытых кустов,
Стоял священника укромный кров [5, 44].

Еще один пример такого употребления обнаруживаем в балладе Голдсмита «Эдвин и Анжелина» (“Edwin and Angelina”; 1765). В 1813 г. ее перевел на русский язык В.А. Жуковский (сохранились и наброски перевода поэмы “Deserted Village” (под заглавием «Опустевшая деревня»), работу над которым поэт начал в 1805 г., но так и оставил незавершенным): “Far in a wilderness obscure / The lonely mansion lay” — «В дичи глухой, непроходимой / Его таился кров...» [6, 21].

В XIX в. в творчестве поэтов-романтиков “mansion” получает новое, иносказательное, значение — «чертог», «палаты» (для обозначения человеческого ума), — к примеру, у Уильяма Вордсворта (1770–1850) в «Тинтернском аббатстве» (“Tintern Abbey”; 1798) (“<...> when thy mind / Shall be a mansion for all lovely forms” — «<...> и ум / все облики прекрасного вместит»; пер. В.В. Рогова) или у Чарлза Лэма (1775–1834) в «Очерках Элии» (“Essays of Elia”; 1830), в эссе «Школьный учитель прежде и теперь» (“The Old and The New Schoolmaster”) «Не то чтобы я был привержен к невежеству; но в голове моей не так уж много палат [mansions], и она не вмещительна» [8, 55].

Важно отметить, что в очерках Лэма слово “mansion” встречается многократно, в том числе и в значении «усадьба», почти неизменно в таком случае приобретая коннотацию «старый»: «Он <...> владел прекрасным старинным поместьем [old mansion] близ Уэра» («Тихооке-



Х. Аллингем (Helen Allingham; 1848–1926).
Старый усадебный дом (Old Manor House).
Конец XIX в. Акварель, бумага.
Частная коллекция (Великобритания)

анский торговый дом» [8, 10]); «<...> она обошла все усадебные [old mansion] пристройки, до дровяного сарая и плодового сада, дотуда, где стояла некогда голубятня <...>, и узнавала всё это, задыхаясь от нетерпения <...>» («Мэкеринг-Энд в Хертфордшире» [8, 83]). Таким образом, прослеживается связь с «былым», «минувшим», столь характерная для русской усадебной литературы.

В XIX в. значение “mansion” в очередной раз трансформируется. Если в хронике историка Томаса Бабингтона Маколея (1800–1859) этим словом именуется большая усадьба-замок (Weems Castle), то в монодии Мэтью Арнольда (1822–1888) «Тирсис» (“Thyrsis”), написанной в декабре 1865 г. и посвященной памяти его друга, поэта Хью Артура Кло, им обозначается значительно меньшее по размеру здание, расположенное в ряду других на деревенской улице: “The village street its haunted mansion lacks...” — «Осиротела деревенская улица, нет больше на ней опустевшего дома».

Наравне с тем в викторианскую эпоху появляются и другие, довольно неожиданные, значения слова “mansion”. В «Вестнике Дублинского университета» (“Dublin University Magazine”) за 1865 г. читаем: «Хлопотливая владелица “mansion” — так в Брайтоне назы-



Х. Аллингем (Helen Allingham; 1848–1926).
Усадьбный дом (Manor House). Ок. 1890. Акварель,
бумага. Частная коллекция (Великобритания)

вают меблированные комнаты» (Вып. 1. С. 24). В 1876 г. впервые фиксируется значение «многоквартирный дом» — в романе Энтони Троллопа (1815–1882) «Премьер-министр» («The Prime Minister»; 1876), где упоминаются «Белгрейв Мэншнз» (Belgrave Mansions) в фешенебельном районе Пимлико. Именно оно главным образом и сохранится в литературе XX в. (ср., напр., квартиры «Победа» (Victory Mansions) в романе Дж. Оруэлла «1984»), впрочем, наравне со значением «большой, внушительный дом» (вспомним роман Уильяма Фолкнера «Особняк» («Mansion»; 1959).

Слово “manor” более древнее, нежели “mansion”. Первое употребление, со значением «господский дом и земля, к нему прилегающая», «Оксфордский словарь...» датирует 1292 г.: оно встречается в первом своде английских законов, написанном на французском языке и более известном как «Бриттон» (“Britton”),

а также в сборнике «Предания Южной Англии» (“South-English Legendary”), в житии Томаса Беккета (Фомы Кентерберийского), со значением «дворец короля»: Генрих II велит всем епископам «сей же день, без отлагательств, явиться в мой дворец в Кларендоне <...>» (“<...> ich hote ov euerechone, þat ze beon þat ilke dai / At mi *maner* at Clarindone” [20, 121]). Чуть позже в том же ключе оно появляется у Лэнгленда в «Петре-пахаре»: “Ac now is religioun a ryder, a rowmer bi stretes, / <...> / A priker on a palfray from manere to manere” (Pass. X, ls 306, 308) — «Ведь религия в наши дни — бродяга, скиталец по улицам, / <...> / Всадник на лошади, что скачет от усадьбы к усадьбе» [15, 158].

Примерно тогда же оно приобретает (значительно раньше, чем “mansion”) коннотацию «кров», с которой фигурирует в духовной литературе, рассказах паломников, в аллегорических сочинениях — к примеру, всё в том же «Петре-пахаре»: “Pe Mot is of Merci þe maner al abouten, / And alle þe walles bep of wit to holde wil þeroute” (Pass. VI, ln 77) — «Ров из Милосердия окружает поместье, / И все стены его [сложены] из ума, чтоб удерживать своеволие снаружи» [15, 71].

Начиная с XVI в. слово “manor” (в отличие от “mansion”) начинает использоваться как юридический термин (в частности, от него происходит понятие «поместное (феодалное) право» — manorial right). При этом оно продолжает употребляться применительно к «господским домам» самых разных размеров — и исподволь получает метафорическую окраску. Так, у Томаса Мэлори (ок. 1450–1471) в романе «Смерть Артура» (“Le Morte d’Arthur”; опубл. 1485) словом “manor” именуется Камелот, замок короля Артура; ср. слова сэра Ланселота, обращенные к рыцарю Гахерису: «А когда вы войдете вон в тот замок [manauf], там, сдастся мне, найдете вы многих рыцарей Круглого Стола <...>» [9, 176]. (При этом не следует забывать, что Камелот воплощает собой не только идеальный замок, но земной образ Небесного Иерусалима, — мотив, акцентированный Альфредом Теннисоном (1809–1882) в цикле «Королевские идиллии» (“Idylls of the King”; 1859–1885).)

Основным отличием “mansion” от “manor” является то, что последнее обозначает не только дом, но и прилегающие к нему земли. На

это, в частности, указывает составная форма “manor-house” («усадебный дом»), а также другие многочисленные производные: “manor-farm”, “manor-hall”, “manor-pew”, “manor-yard” (соответственно: «хутор», «зал», «скамья», «двор»).

Отдельный интерес в анализируемом нами ряду представляет существительное “estate”. Будучи древнейшим из рассматриваемых терминов (восходит к латинскому “status” — «состояние»; первое употребление — 1225 г.), оно одновременно является и самым молодым: значение «собственность» это слово получит лишь во второй половине XVI в., тогда как первое употребление применительно к земельным участкам (поля, угодья, чайные плантации, виноградник) относится к концу XVIII в. (1760–1772 гг.).

Вероятно, именно поэтому в его значении и до наших дней сохраняется выраженный экономический подтекст: акцент на обладании собственностью, на купле-продаже и проч. Оно богато метафорическими коннотациями (не в последнюю очередь библейскими: в Библии короля Якова насчитывается 18 вхождений слова “estate”) — но ни одна из них не связано напрямую с усадебным текстом.

* * *

В России лексемы «усадебный», «поместье» и «имение» применительно к господскому дому проникают в словари значительно позднее, чем в Англии. В первом академическом лексиконе Российской Империи — «Словаре Академии Российской» (в 6 ч.; 1792–1794) — из этой триады встречается лишь слово «усадебный», как производное от корня «сад» со значением «дом господской с прочим принадлежащим строением в деревне или селе» (ч. 5, стлб. 324).

«Имение» также фигурирует в «Словаре...», однако лишь с дефиницией «пожитки, достаток, имущество, стяжание; состоящее в деньгах, в вещах, в землях и проч.» (ч. 3, стлб. 294) — ср. аналогичную историческую трактовку существительного “estate” чуть ранее в наст. статье. А вот слово «поместье» в «Словаре...» не фиксируется (есть лишь словарная статья «помещик») и попадает в лексиконы значительно позже, хотя в письменных источниках встречается с середины XVI века (см.: [3, 36]).

Проникновение его в русский язык, согласно историку и юристу К.А. Неволину (1806–1855), связано с влиянием византийского права (см.: [3, 36]; вспомним аналогичные «правовые истоки» английского существительного “manor”).

Согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» (в 4 т.; 1861–1863) В.И. Даля, усадьба — «господский дом на селе, со всеми ухажаями, садом, огородом и проч.»; здесь же впервые встречается важное указание на его обособленность: «отдельное, одиночное поселенье, однодворок». Акцент «отдельности», «обособленности» усадьбы сохраняется в словарях Ушакова (1934–1940) («отдельное поселение, дом на селе со всеми примыкающими к нему строениями, службами и угодьями <...>, в старину преим. господский, помещичий») и Ожегова (1949) («отдельный дом с примыкающими к нему строениями, угодьями»), но утрачивается в словаре Ефремовой (2000) («жилой дом на селе, хозяйственные постройки и прилегающие к ним угодья как единое целое»).

Проанализировав ряд произведений русской классики XIX в. в переложениях на английский язык, мы проследили в них определенные переводческие тенденции. Так, словосочетание «господский дом» (нередко с уточнением: «большой», «просторный») в переводах наиболее часто передается английским “mansion”: «Эй, борода! а как проехать отсюда к Плюшкину, так, чтоб не мимо *господского дома*?» [4, 102] — “Hi! <...> How can I reach landowner Plushkin’s place without first going past the *mansion* here?” [14, 106]; «Громадный головлёвский *дом* словно оживал в такие вечера» [10, 106] — “On such evenings the enormous Golovliovo *mansion* became animated” [17, 167]. В то же время, им может обозначаться и многоквартирная постройка (“the outlines of six-storied mansions” [14, 200] — «углы шестиэтажных [городских] домов» [4, 227]). Существительное “manor” обычно обозначает усадьбу (дом + владения): “Thrashing was also going on in the manorial barns <...>” [17, 64] — «В барских ригах тоже шла молотья <...>» [10, 47]. Для обозначения собственно дома (и прилегающего к нему двора) зачастую вводится уточнение “house”: “The Pogorelka *manor-house* was now steeped in a forlorn quiet” [17, 150] — «С отъездом сирот погорелковский *дом* окунулся в какую-то безнадежную тишину» [10, 95]; “In the meantime

open debauchery made its nest in the *manor-house*» [17, 346] — «А в *барском дворе* между тем шла ежедневная открытая гульба» [10, 214].

В научных переводах и монографиях середины XX в. для перевода всех трех русских терминов наиболее часто используется слово “estate”. К примеру, заголовок стихотворения Н.С. Гумилева «Старые усадьбы» (1913) в единственном существующем переводе передан как “Old Estates” (см.: [18, 100–101]).

Характерно и то, что Д. Сэмпсон, автор единственной существующей на данный момент англоязычной монографии о жизни и творчестве Гумилева, систематически именует усадьбу Гумилевых в с. Слепнёво словом “estate”; см.: [18, 23]. Впрочем, это правило не абсолютно. К примеру, в выполненном Д. Сэмпсоном подстрочном переводе гумилевского стихотворения «Старина» (англ. пер. — “Olden Times”) «дом старинный и некрашенный» именуется “manor house” (см.: [18, 101]); ср. также перевод стихотворения И.А. Бунина «Мы сели у печки в прихожей...» (1917), опубликованный в антологии 1961 г.: «В старинном заброшенном *доме*...» — «In an old neglected *mansion*...»; см.: [16, 54].

Однако наиболее выраженная переводческая тенденция прослеживается в передаче существительного «имение» английским словом “estate” (для обоих, напомним, характерен акцент на экономической составляющей)². Особенно ярко она видна в сборнике «От Карамзина до Бунина: антология русского рассказа», подготовленном в 1969 г. магистром искусствоведения, профессором Карлом Р. Профером. Ср. в переводе рассказа А.П. Чехова «Крыжовник» (1898; англ. пер. — “Gooseberries”): «<...> выслужив офицерский чин, оставил нам потомственное дворянство и *именьишко*» [12, 57] — “<...> he earned an officer’s rank and left us hereditary nobility and a *small estate*” [13, 337]; «Он чертил план своего *имения* <...>» [12, 59] — “He would draw the plan of his *estate* <...>” [13, 338]; «<...> по одну сторону *имения* кирпичный завод, а по

другую — костопальный» [12, 60] — “<...> on the one side of the *estate* there was a brickyard and on the other a glue factory» [13, 339]; в рассказе «Анна на шее» (1895; англ. пер. — “Anna on the Neck”): «У него в банке тысяч сто и есть родовое *имение*, которое он отдает в аренду» [11, 163] — “He had one hundred thousand in the bank and a hereditary *estate* which he leased” [13, 349]. Во всей антологии слово “manor” не встречается ни разу, а “mansion” — всего единожды, в переводе рассказа А.И. Куприна «Гранатовый браслет» (1910; англ. пер. — “The Garnet Bracelet”): “<...> he would feel terribly lonely and melancholy in the large rooms of the governor’s *mansion*” [13, 414] — «<...> он искренно тосковал и не находил себе места в больших комнатах комендантского *дома*» [7, 444]. И в следующем же предложении опять «имение» передано словом “estate”: “Every summer he would take his leave and spend the whole month at the Teganovsky *estate*” [13, 414–415] — «Каждое лето он брал отпуск и проводил целый месяц в *имении* Тугановских, Егоровском, отстоявшем от К. на пятьдесят верст» [7, 444].

* * *

Подведем итоги. Как видим, все три рассматриваемых нами понятия имеют значение: «большой (нередко дворянский) дом в деревенской местности и окружающая его земля»; однако лишь “manor” и “estate” наравне с этим включают коннотацию «надел земли, обычно во владении дворянина, включающий земли владельца, а также сдаваемый внаем». С течением веков значения этих слов уточнялись, обрастая новыми оттенками смысла, которые выявлены в наст. статье.

Существительное “mansion” включает в себе целый спектр коннотаций, «полифонически» перекликающихся с усадебным текстом. Гостеприимный кров и скит отшельника, Westminster и дум и воспоминаний, адские чертоги и райский сад, наконец — последнее пристанище, гроб.

Для него характерен акцент на отдельно стоящем доме («особняк»), без прилегающих к нему владений. Английское “manor”, напротив, предполагает прилегающие к дому угодья и может обозначать дом — что, впрочем, обычно акцентируется введением уточняющего «пост-

² См. тезисы доклада С.В. Сапожкова (МПГУ) «Усадьба — имение — поместье» в тезаурусе А.П. Чехова, прочитанного 26 декабря 2018 г. в санатории «Узкое», где прошел выездной семинар «Проблемы тезауруса «усадебных» исследований в российском и зарубежном литературоведении — 2».

фикса» (“manor-house”, “manor-farm” и т. п.). В этой связи наиболее адекватным ему русским эквивалентом справедливо назвать «поместье»; тогда как в случае “estate”, с его очевидным акцентом на экономическом, собственническом аспекте, наиболее подходящим русским аналогом оказывается русское «имение».

Литература

1. *Бэкон Фр.* Сочинения: в 2 т. Изд. 2-е, доп. и испр. / Сост., общ. ред. и вступ. статья А.Л. Субботина; пер. с англ. Н.А. Федорова; пер. предисл. и посвящения к «Великому восстановлению наук» Я.М. Боровского. — М.: Мысль, 1977. (Сер. «Философское наследие»). Т. 1. — 567 с.
2. *Велигорский Г.А.* Синонимические ряды «ферма — хутор — мыза» и «farm — farmstead — grange»: попытка сопоставительного анализа (историко-литературный контекст) // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2019. Вып. 11(827). — С. 156–177.
3. *Галеев Т., Мифтахова А.* Нетитульные сословные наименования в русском языке // Филология и культура. 2018. № 1(51). — С. 35–41.
4. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. — М.: Наука: ИМЛИ РАН, 1999–2012 (издание продолжается). Т. 7, кн. 1: Мертвые души. Том первый. — 809 с.
5. *Голдсмит О.* Покинутая деревня / Пер. с англ. А. Парина // Избранное: Стихи. Векфилдский священник / Пер. с англ.; вступ. статья А. Ингер; примеч. Н. Мавлевич. — М.: Худож. лит., 1978. — 302 с.
6. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Сост. и ред. Н.Ж. Ветшева, Э.М. Желякова. — М.: Языки славянских культур, 1999–2019 (издание продолжается). Т. 3: Баллады (2008). — 456 с.
7. *Куприн А.И.* Полн. собр. соч.: в 6 т. — М.: ГИХЛ, 1957–1958. Т. 4: Произведения 1905–1914 (1958). — 792 с.
8. *Лэм Ч.* Очерки Элии / Изд. подгот. К.А. Афанасьев, А.С. Бобович, Н.Я. Дьяконова, И.А. Лихачев, Н.Я. Рыкова. — Л.: Наука, 1979. (Сер. «Литературные памятники»). — 264 с.
9. *Мэлори Т.* Смерть Артура / Изд. подгот. И.М. Бернштейн, В.М. Жирмунский, А.Д. Михайлов, Б.И. Пуришев. — М.: Наука, 1974. (Сер. «Литературные памятники»). — 902 с.
10. *Салтыков-Шедрин М.Е.* Собр. соч.: в 20 т. (24 кн.). — М.: Худож. лит., 1965–1977. Т. 13: Господа Головлевы; Убежище Монрепо; Круглый год (1972). — 816 с.
11. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. — М.: Наука, 1974–1988. Соч.: в 18 т. Т. 9: 1894–1897 (1977). — 544 с.
12. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. — М.: Наука, 1974–1988. Соч.: в 18 т. Т. 10: 1898–1903 (1986). — 496 с.
13. From Karamzin to Bunin: An Anthology of Russian Short Stories / Ed. with a Critical Commentary and Eleven New Translations by Carl F. Proffer. — Bloomington (IN); L.: Indiana University Press, 1969. — 486 p.
14. *Gogol N.V.* Dead Souls / Transl. and with an Introd. by J. Cournos. — L.: J.M. Dent; N.Y.: E.P. Dutton, 1916. — 192 p.
15. *Langland W.* The vision of William concerning Piers the Plowman, together with Vita de Dowel, Dobet, et Dobest, secundum Wit et Resoun. — L.: Pub. for the Early English text society, by N. Trübner & Co., 1867. — 534 p.
16. Lyrics from the Russian / Transl. by G.F. Cunningham. — [S. u.]: Robert Cunningham & Sons, 1961. — 117 p.
17. *Saltykov M.Y. (N. Schedrin).* A Family of Noblemen / Transl. by A. Yarmolinsky. — N.Y.: Boni & Liveright, 1917. — 424 p.
18. *Sampton D., Earl.* Nikolay Gumilev / Ed. by Ch. Moser. — Boston: Twayne Publishers, 1979. (Ser. “Twayne’s World Author Series: A Survey of the World Literature. Russia”). — 192 p.
19. Testamenta Vetusta: Illustrations from Wills, of Manners, Customs, etc., as well as of the Descents and Possessions of Many Distinguished Families from the Being of Henry the Second to the Accession of Queen Elizabeth: In 2 vol. / By Nicholas Harris Nicolas, Esq., Barrister at Law, Fellow of the Society of Antiquarians. — L.: Nichols & Son, MDCCCXXVI [1826]. — 488 p.
20. The Early South-English Legendary; or, Lives of Saints. I. Ms. Laud, 108, in the Bodleian library / Ed. by C. Horstmann. — L.: Published for the Early English text society by N. Trübner & Co., 1887. — 550 p.

В.Э. Борисов-Мусатов.
Сон божества. 1904–1905



Максим Скороходов*

Идеал усадьбы в жизни и творчестве Б.К. Зайцева 1900–1940-х годов**

В статье рассматриваются «усадебные контексты» творчества Б.К. Зайцева. Писатель был знаком с бытом и традициями русской усадьбы, что нашло отражение в его произведениях начала XX в. и периода эмиграции, включая автобиографическую тетralогию «Путешествие Глеба».

The «estate contexts» of Boris Zaitsev's creativity are considered. The writer was familiar with the life and traditions of the Russian estate, which was reflected in his works of the early XX century and the period of emigration, including the autobiographical tetralogy «Gleb's Journey».

Ключевые слова: Борис Зайцев, русская усадьба, русская литература, литература русского зарубежья

Keywords: Boris Zaitsev, Russian estate, Russian literature, literature of the Russian Diaspora

* Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, отдел новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья. ORCID 0000-0002-6390-5670

msk2002@rambler.ru

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129) и в ИМЛИ РАН.

Усадебная тема актуальна для биографии и творчества Бориса Константиновича Зайцева (1881–1972) — писателя, имевшего богатый и разнообразный опыт усадебной жизни, знавшего усадебную культуру благодаря русской классической литературе. Об этом свидетельствуют как его художественные произведения, так и тексты, посвященные русским писателям, — книги «Жизнь Тургенева» (1932) и «Чехов» (1954), многочисленные статьи.

Рассматриваемая нами тема обозначена в статье Ю.А. Драгуновой [1, с. 77–80], перечислившей основные тексты писателя, в которых актуализируется «усадебный топос». На примере двух произведений усадебный аспект литературного наследия Зайцева характеризуется в статье Н.В. Михаленко [5, с. 272–288]. Ряд исследователей сопоставляет творчество Зайцева с произведениями такого «усадебного» писателя как И.С. Тургенев [4, с. 6]¹.

В данной статье мы остановимся на некоторых наиболее важных, на наш взгляд, примерах, свидетельствующих об актуальности «усадебного топоса» для Зайцева, значительная часть творчества которого автобиографична.

Традиционная помещичья жизнь множеством нитей связана с деревней, с бытом ее обитателей. Зайцев, развивая пушкинскую традицию (см. знаменитое стихотворение «Деревня» («Приветствую тебя, пустынный уголок...»; [7, с. 89–91]), во многом *новаторски* раскрыл этот аспект усадебной жизни в рассказе «Деревня» (1904)². В этом произведении одним из символов длительное время существовавшей, но теперь постепенно утрачиваемой усадебной жизни является «старая бабушка»:

¹ О раннем внимании к тургеневским произведениям неоднократно писал и сам Зайцев — см.: [2]; [6].

² Напомним, что получивший значительную популярность одноименный рассказ И.А. Бунина появился значительно позже — в 1909 г.

...сама бабушка, в многолетней кофте, в галошах и теплом платке, вечно бродила то по дому, то по усадьбе: то отворяла старые сараи и рылась там, вытаскивала разные нужные и забытые шубы, то перекладывала яблоки в чулане, и всегда ее обволакивало что-то здешнее, прочное, чего не возьмешь ничем [3, т. 8, с. 31].

Это «здесьнее, прочное» обусловлено глубокой укорененностью в столетиях усадебной культуры. Все окружающие бабушку вещи, которые она перебирала, будто общаясь с ними и вспоминая прожитые годы, — значимые элементы усадебного мира. Пусть они малы и каждый предмет сам по себе не очень важен, но их взаимосвязь, их необходимость, вовлеченность в каждодневную насыщенную жизнь усадьбы — всё это в совокупности создает полноту усадебного бытия. Деревня находится «вокруг усадьбы», обеспечивая ее полноценное функционирование, создавая неповторимый культурный ландшафт — пространство, отвоёванное у природы, но при этом сохраняющее нерасторжимую связь с ней. И, что также важно, эти сопредельные с усадьбой пространства неизмеримо расширяют ее — обрамлением этого деревенско-усадебного мира становятся далекие «свинцовые облака» на горизонте:

Издали, в полутьме вечера, березы вокруг усадьбы сливаются в одну глухую, гудящую стену, а сбоку торчат лохматые риги; на них по вечерам собирается воронье; в этих сумерках они глядят ночными жителями; и далеко по горизонту ходят свинцовые облака [Там же, с. 32].

Более того, элементы внеусадебного пространства — это стражи усадьбы, самим своим существованием обеспечивающие ее жизнь: «Глухо гудят сторожевые березы вокруг усадьбы» [Там же, с. 32]. Березы — не просто деревья, растущие за ее пределами, не вписавшиеся в ее аллеи, а защитники, будто выставленные вперед воины — «сторожевые березы». Сторожа необходимы усадьбе — пространству, значимому для героев, но легко теряющемуся в окружающих просторах: «Полверсты от усадьбы — ее уж не видать» [Там же, с. 35].

Герои произведений Зайцева, становясь сельскими жителями, не чуждаются крестьян-



Борис Константинович Зайцев, русский писатель. Фото начала XX в. Фотопечать, фотобумага, картон. 13,0×8,8. Государственный центральный музей современной истории России. Москва

ского труда. Так, отец Глеба (роман «Юность» (1944)) удивлен тем, что его сын не принимает участия в сенокосе — он «вовсе расстроен. Хотел бы сочувствия сына — сырое сено в сарае! — но тот равнодушен. Чепуха все эти покосы, копны и растряски. Отец оборачивается к Глебу. “Вот лучше бы посмотрел, как они его растрясут, или сам бы помог”. Глеб невозможно пьет кофе с ледяным маслом» [3, т. 4, с. 393].

Центр усадьбы — помещичий дом с традиционным балконом на втором этаже, на котором можно отдыхать, обедать, пить кофе, мечтать, наслаждаясь ароматами цветущих неподалеку кустов сирени и жасмина. В рассказе «Тихие зори» (1904) Зайцев показывает, насколько несхожи виды, открывающиеся с балкона в городской квартире, с теми пейзажами, которые радуют глаз с балконов и из окон дачного дома, расположенного в саду и таким образом типологически близкого к традиционной усадьбе. Рассказчик и его тяжело больной друг Алексей с городского



С. А. Залшупин. Портреты современных русских писателей. Борис Зайцев. Гравюра. 1923.
Бумага, сухая игла, офорт. 31,5×25,0.
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Москва

балкона наблюдали, что «все слегка затуманено, сухая, бело-пыльная дымка стояла над городом; некоторые улицы внизу, пустынные уже, как бы отдававшиеся чему-то, смутно белели недвижимыми лентами» [3, т. 1, с. 39]. То немногое, что может хоть каким-то образом сгладить тягостное впечатление от города, это садик, который бывает около дома или у церкви, и сам храм: «в балконную дверь виднелся четырехугольник света с темными липами и крестами церкви на нем» [Там же, с. 41].

Совершенно иной вид открывается в сельской местности:

Уединенная дача в березовом лесу; с полу-круглого балкона, недалеко внизу я вижу озеро; оно лежит меж чистых, нежно-белых стволов берез. <...> озеро лежит немое и бледное; бес-солнечный, неветренный день, облака перламут-

ровы; крупными массами они застыли в озере, и если пристально глядеть туда, начинает казаться, что выйдешь куда-то насквозь, глаз тонет в этом зеркале [Там же, с. 42].

Озеро завораживает рассказчика, заставляет о многом задуматься. На следующий год он вновь оказывается «в старом нашем гнезде, над русской рекой, под мягким русским солнцем» [Там же, с. 43]. Такая обстановка вызывает воспоминания о счастливом детстве, о неизменных приметах усадьбы: калитка в частоколе, дуб, сад, вдали река с пароходами. Сельский мир практически не изменился за многие годы — и воспоминания сливаются с явью, когда герой рассказа лежит под могучим дубом [Там же, с. 44].

В романе «Дальний край» (1913) усадьба рассматривается ее владельцами и гостями как место отдыха от суеты городской жизни, от тех дел, которые занимают их по службе. «Конечно, должны здесь пожить: деревня все излечивает, заметьте себе это» [3, т. 1, с. 416], — говорит Александр Касьяныч приехавшему к нему в гости Нолькену и начинает с ним полемизировать. Их голоса, доносящиеся с балкона, чужды окружающей природной гармонии, очарованию весеннего вечера в усадьбе:

— О чем они спорят, о чем шумят? — говорила Ольга Александровна. — Этот вечер, звезды, спящие птицы, коростель, роса, май... вот, мне кажется, где правда. Умней этого все равно не выдумаешь.

<...> В такие ночи можно слышать иные звуки, всегда новые и возвышенные; перед ними людская запальчивость слишком уже ничтожна [Там же, с. 417].

С усадьбой в отечественной словесности традиционно связаны мотивы любви, расставания, тревоги, и Зайцев выступает продолжателем этих традиций. В романе «Дальний край» в усадьбу своего отца, Александра Касьяныча, приглашает Петю испытывающая к нему романтические чувства Ольга Александровна. Именно на лоне усадебной природы, как она надеется, может произойти их сближение. Интерьеры подчеркивают старину усадьбы, древние устои, которые в ней соблюдаются.

С самого приезда молодого гостя Ольга Александровна стремится приобщить его к миру усадебной культуры: «милым майским вечером» [Там же, с. 413] она приглашает Петю на прогулку: «Они спускались легким склоном по фруктовому саду. Потом вышли через калитку в березовую рощу, еще круче сбегавшую вниз. Сквозь белые стволы блестело озеро» [Там же, с. 414].

У Пети, который в усадьбе «находился в мечтательном настроении» [Там же, с. 413], «плотские мысли не возникали <...> по отношению к Ольге Александровне. Ему хотелось быть стражем ее чистого сна, и от ее лучезарной женственности взять и себе часть» [Там же, с. 418]. Во время довольно частых прогулок с хозяйкой Петя впитывал красоту и полнозвучие природного мира. Судьбу героев определил исключительный миг — духовное сближение в светлом березовом лесу среди цветущих фиалок:

Она стояла в своем макинтоше, прислонившись к березе, из-под капюшона выбились мокрые пряди волос. От нее пахло хинной водой; в руке благоухали цветы. Петя стоял рядом, и какое-то сладкое онемение овладело им. Он чувствовал: то, что сейчас есть, уже не повторится, их души как бы сливаются, одинаково бьются сердца. Они молчали. Шло время, капли трепетали на осинках и падали, повисая на локоне Ольги Александровны. Она слабо вздыхала, и казалось, сейчас разразится буйной радостью или слезами. Наконец, видимо, превозмогла себя, резко двинулась и глухим голосом, стараясь казаться веселой, сказала:

— Мы с вами чуть не обратились в столпников. Ну, идем [Там же, с. 420].

В этот миг «пути их не слились, стали медленно расходиться» [Там же]. Будущее было определено.

Сходная сюжетная линия возникает в романе «Юность» и тоже определяет судьбу главного героя, Глеба, которого Лера приглашает в усадьбу матери Астрагань под Смоленском. Местность почти та же, что и в «Дальнем краю»: «— Много лесов, озеро внизу. Приезжайте после экзаменов, вот и увидите. Мама будет очень рада» [3, т. 4, с. 365], — приглашает Глеба девушка. В Астрагани хозяева встречают Глеба



Б.К. Зайцев. Париж. <1923–1926>.

Фото Б. Липницкого. Фотобумага, картон, серебряно-желатиновая печать. 16,7×11,4 (фото); 28,0 × 18,9 (паспарту).

Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Москва

по-деревенски — «Лера была в скромной кофточке, по-деревенски, букетик незабудок на груди, вся свежая и улыбающаяся» [Там же, с. 374]. Девушка показывает гостю скромный дом, небогатую усадьбу и ее окрестности. Как и Ольга Александровна, «Лера пела чувствительные романсы, аккомпанируя себе на пианино» [Там же, с. 378–379], от нее также пахло хинной водой, но была она свежее и моложе. И вновь краткий миг — общение после дождя на вырубке с зарослями иван-чая — определяет будущее героев: пути их, так и не соединившись, разошлись:

Лера подошла к кусту — вдруг как бы выстрел раздался оттуда — с треском, грохотом, обдав ее серебром брызг, вылетел краснобровый черныш, весь черно-блестящий, могучий, мужчина, самец. <...> Лера вскрикнула, отшатнулась. «Фу, напу-



С. Ю. Жуковский. В старом доме. Interer. 1913.
Холст, масло. 96,0×133,0.
Севастопольский художественный музей
им. М.П. Крошицкого

гал...» Она чуть прислонилась к Глебу, как бы и под его защиту. Локоны выбились из-под платочка. От нее пахло хинной водой.

Глеб молчал. Сердце его тяжело билось. Во влажной духоте леса, при комариках, неустанно разыгрывавших свой танец колонкою близ можжевельника, он чувствовал на себе тяжесть крупного, всегда столь легкого, а теперь ослабевшего девичьего тела. «Испугались?» — «Ну... теперь нет». Но она не высвобождалась. Оба они были несколько бледны, точно бы и оба испуганы. И глаза совсем близко, дыхание почти сливалось. <...> Лера вдруг подняла корзиночку с земляничкой, отодвинулась. «А мало мы с вами собрали. Маман будет недовольна». Глеб пробудился [Там же, с. 380–381].

Эти моменты жизни героев можно рассматривать как несостоявшуюся инициацию. Романтические мечтания не становятся основой для бурного усадебного романа, что-то останавливает героев, в ситуации выбора они остаются пассивными, а позже находят счастье с другими возлюбленными.

В отличие от романа «Дальний край» в «Юности» инициатором отъезда гостя из усадьбы становится он сам, а не пригласившая его в усадьбу дама, — не реализовавшийся роман делает жизнь в одном доме тягостной.

В числе неперенных занятий, которые важны для усадебной жизни, — охота. В тетралогии

«Путешествие Глеба» отец главного героя, а под его влиянием и он сам, а также гости, отдают дань охоте вне зависимости от места проживания — это может быть как собственная усадьба, так и предоставленный отцу Глеба в пользование служебный дом, окруженный садом и стоящий в отдалении от прочих домов и работающего завода.

С ранних лет Глеб мечтал о ружье, пусть сначала детском, но своем. И потому значительным жизненным успехом и для него самого, и для его отца стал подстреленный мальчиком на охоте лось: «Отец был очень доволен. На Глеба же рухнула оглушительная волна успеха» (роман «Заря» (1934–1936); [Там же, с. 150]). Намного позже дядя Глеба, Красавец, представляя его, отметит: «“...сын любимого моего брата Николая, ученая голова, с детства назван Негг Professor, десяти лет убил на облаве лося”» (роман «Тишина» (1939) [Там же, с. 254]). Участие в облаве, успех на охоте — это не столько свидетельство меткости, сколько знак приобщения к дворянским развлечениям, к усадебному образу жизни. Именно поэтому «слава» юного охотника была значима и для него, и для окружающих. Описанный эпизод автобиографичен. 8 марта 1966 г. Зайцев напишет Л.Н. Назаровой: «Подумайте, десяти лет отроду застрелил на облаве огромнейшую лосиху и в первый (и последний) раз испытал острое ощущение славы, как будто совершил подвиг, а не преступление пред мирным зверем. Мужики загонщики качали меня! Подумайте, какое идиотство» [6, 1995, № 1, с. 228]³.

Не менее охоты важна и другая составляющая усадебной жизни — чтение, иногда чтение вслух. Во многих усадьбах были библиотеки, часто весьма обширные, выписывались журналы и газеты. Своя библиотека, к сожалению, утраченная, была и у Зайцевых. «В Притыкине находилась библиотека, архивы — письма друзей и современников. Все это погибло после отъезда Зайцева с семьей за границу в 1922 году» [8, с. 23].

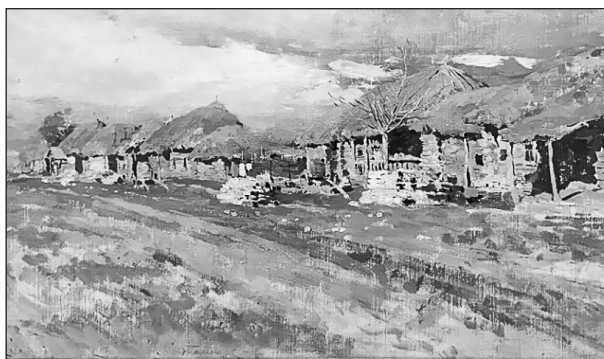
Круг чтения героев показывает их вкусы, уровень образованности. Прослеживаются различия в выборе книг для чтения представителями разных поколений; кого-то привлекают классические произведения, кого-то — современная модернистская литература. Девушки часто зачитываются в усадьбах романами —

³ Охоте посвящен рассказ Зайцева «Волки» (1901).

они следуют традициям усадебной жизни и надеются на воплощение романских сюжетов в реальности. Приехавший в усадьбу к Ольге Александровне Петя, представляя себе интересы хозяйки, размышляет: «Что они будут делать вечером? Ему хотелось бы читать ей вслух длинный, чистый роман в старомодном духе» (роман «Дальний край»; [3, т. 1, с. 413]). Усадебная жизнь во многом располагает к такому неспешному чтению, к некой старомодности самого бытия на лоне усадебных садов, вблизи березовых рощ и будто зовущих окунуться в свои освежающие воды озер. Если в городе чтение романов рассматривается как один из вариантов ничегонеделанья («Лизавета же откровенно ничего не делала. Большая, светлотелая, она часами могла валяться на диване, задрав длинные ноги и побалтывая ими, — и читала романы...» [Там же, с. 428]), то в усадьбе чтение романов — один из существенных элементов сельской жизни. У возмужавшего и женившегося на Лизавете Пети со временем сформировался специфический круг усадебного (как, впрочем, и городского) чтения: «...он много читал, гулял и думал. <...> Прав ли Кант или Соловьев в теории познания — этот вопрос отошел от сердца» [Там же, с. 577]. В Людинове Глеб читает и Тургенева, повесть «Первая любовь» оставляет у него яркие впечатления. Н.А. Куделько указывает на биографические параллели: «Сама сюжетная ситуация “Первой любви” в романе “Заря” повторяется: Софьей Эдуардовной увлечен отец Глеба. Но драмы нет, во-первых, потому, что о чувствах отца мальчик Глеб не подозревает, он догадывается о них, уже став взрослым. Во-вторых, чувств определенных нет, есть их “предвестие”, как выражается Зайцев» [4, с. 6].

Тургеневский рассказ важен и для формирования мировосприятия Жени — героя рассказа «Заря» (1910) — произведения, действие которого происходит в типичной русской усадьбе:

...начало жизни проходило в деревне. Навсегда врезался двухэтажный белый дом на взгорье, почти среди села; дорога к церкви, усаженная раkitами; бело-розовая церковь с раздольным погостом, откуда видны луга, с разметавшейся «поповкой», — там жил причт. Наискось через улицу большой сад. Здесь уже



С. А. Виноградов. Деревня. 1890.

Холст, масло. 23,0×39,0.

Самарский областной художественный музей

слегка таинственно, и некоторое очарование представляли его дальние липовые аллеи, выходявшие за село, в поле; глухие места, заросшие бурьяном и крапивой; маленький овражек, где валялись лошадиные кости и росли особенные, белые цветы [3, т. 8, с. 45].

И в этой усадебной атмосфере по-особому воспринимается «Первая любовь». В письме к Л.Н. Назаровой от 5 апреля 1962 г. Зайцев, вспоминая ощущения, охватившие его за 70 лет до этого, отметит: «...“Первую любовь” прочел <...> лет 11-ти, уже в Людинове Калужской губернии», и, помню, чуть не полчаса бегал в восторге по аллеям сада — так ч^то Тургенев с ранних лет пришел в мою жизнь, да и в доме нашем был его культ» [6, 1994, № 4, с. 156]. Об этом же более кратко Зайцев напоминает в письме к тому же адресату 17 мая 1962 г. [Там же, с. 158].

Еще один неперенный атрибут усадебной жизни — получение и чтение корреспонден-



И.А. Вельц. Деревня Кокос в Крыму. 1890.

Холст, масло. 116,3×178,5. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева



С. А. Виноградов. Красная дача. 1917. Холст, масло.
49,0×79,0. Государственный художественный
музей Алтайского края. Барнаул

ции. Это один из немногих источников информации о событиях в России, о жизни родных и знакомых. Чтение газеты «Русские ведомости» — ежедневное занятие отца главного героя тетралогии «Путешествие Глеба». С детства, со времени жизни в Устах, привыкает к естественности такого времяпрепровождения и Глеб:

Глеб вечером достанет номер газеты, залежавшийся у отца на столе под сельскохозяйственными брошюрками. На первой странице огромными буквами наверху напечатано: «Русские Ведомости». Глеб читать уже умеет, и довольно давно. На заглавие это смотрит с почтением, ему нравится, как аккуратно, округло и будто выпукло напечатаны буквы» (роман «Заря»; [3, т. 4, с. 50]).

В период кризисов, войн, революционных потрясений обитатели усадеб ждут корреспонденцию с особым нетерпением. Так происходит, к примеру, в романе «Юность», действие которого приходится на время Русско-японской войны, — у отца Глеба чтение газет вызывает раздражение, впрочем, весьма быстро проходящее:

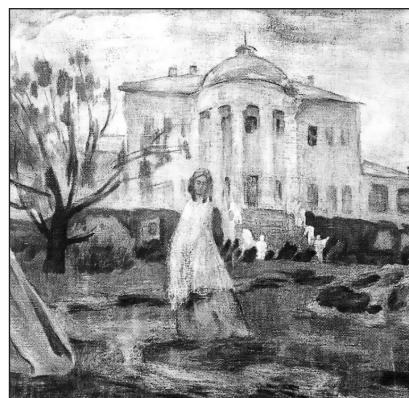
В Прошине каждый день читал отец о войне в «Русских Ведомостях», надевая пенсне, под вечерней лампою в столовой, с каймой зеленою внизу по абажуру: чтобы не резало глаз. Прочитавши, вздыхал, складывал газету: «И куда их несет только? И куда, и зачем? Сидели бы дома, да водку пили». Отец терпеть не мог войн, шума, бес-

порядка. Но вздохнув, принимался за пиво — до следующей газеты [Там же, с. 404].

Приведенные примеры показывают, что в прозе Зайцева многообразно отразились многие мотивы, характерные для «усадебного топоса». Усадьбы и их окрестности, сельский, созвучный природной гармонии мир часто становится местом действия произведений писателя. Пребывание в усадебных ландшафтах позволяет героям уйти от влияния города, жизнь в котором далека от идиллии, подвержена воздействию революционных событий, которые, впрочем, оказывают негативное влияние и не сельскую Россию. Приход новой власти разрушает усадебный мир, утрачивается гармония (см., например, финальную часть тетралогии «Путешествие Глеба» — роман «Древо жизни» (1952)), однако память об этом традиционном для России мире остается с героями на всю жизнь.

Литература

1. Драгунова Ю.А. Русская усадьба в творчестве Б.К. Зайцева // Орловский текст российской словесности. — Орел: Орловский гос. литературный музей И.С.Тургенева; НИИ филологии Орловского гос. ун-та им. И.С.Тургенева. 2018. — С. 77–80.
2. Зайцев Б.К. Книги, книги // Русская мысль. — Париж. 1966. 24 февр.
3. Зайцев Б.К. Собр. соч. / Сост., вступ. ст. и примеч. Т.Ф. Прокопова. — М.: Русская книга, 1999–2001. Т. 1. — 601 с.; Т. 4. — 615 с.; Т. 8. — 505 с.
4. Куделько Н.А. Тургеневские традиции в автобиографической тетралогии Б.К. Зайцева «Путешествие Глеба» (философия бытия) // Спасский вестник. 2000. № 7. — С. 6.
5. Михаленко Н.В. Библийские аллюзии в «усадебном тексте» Б.К. Зайцева (повесть «Аграфена» и роман «Дальний край») // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. — С. 272–288.
6. Письма Б.К. Зайцева к Л.Н. Назаровой (1961–1971) (публ., вступ. заметка и примеч. Л.Н. Назаровой) // Русская литература. 1994. № 4. — С. 151–177; 1995. № 1. — С. 225–254.
7. Пушкин А.С. Деревня («Приветствую тебя, пустынный уголок...») // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 2. Кн. 1. — М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1947. — С. 89–91.
8. Романенко А. Земные странствия Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Голубая звезда. Повести и рассказы. Из воспоминаний. — М.: Московский рабочий, 1989. — С. 5–31.

Борисов-Мусатов В.Э.
«Призраки». 1903.

В статье проводится интермедиаальный анализ образов усадьбы в творчестве К.Д. Бальмонта и В.Э. Борисова-Мусатова, А.А. Блока и З.Е. Серебряковой. Показаны сходные особенности художественного метода интерпретации усадебной жизни средствами литературы и живописи, благодаря чему создается типологически близкий образ.

An intermedial analysis of the image of a manor house in the works of Konstantin Balmont, Vasily Borisov-Musatov, Alexander Blok, and Zinaida Serebriakova was carried out. Similarities of the artistic *method* of showing the life of a manor house in literature and painting, together creating typologically close images, were identified.

Целью данной работы является обнаружение общих черт в изображении усадьбы в творчестве К.Д. Бальмонта и В.Э. Борисова-Мусатова, А.А. Блока и З.Е. Серебряковой, основываясь на интермедиаальном анализе. Лики усадьбы в литературных и живописных произведениях различных авторов многообразны, художественную интерпретацию получили как картины расцвета усадебной жизни, так и затухания прежде богатой культуры.

Сравнивая образ усадьбы в творчестве К.Д. Бальмонта и В.Э. Борисова-Мусатова, А.А. Блока и З.Е. Серебряковой, можно говорить о некоем общем подходе, творческом методе у каждой из этих пар — писателя и художника. Если усадебная жизнь у Бальмонта и Борисова-Мусатова предстает сакральной, несколько мистической, полной тайн и загадок, как будто авторам хочется продлить очарование момента, то у Блока и Серебряковой изображение усадьбы наполнено динамикой, жизнью, пейзажи очень просты, непритязательны, но всегда залиты солнцем.

В творчестве этих четырех деятелей литературы и искусства усадьба играла важную роль. Детские годы Бальмонта прошли в небольшом имении Гумнищи Шуйского уезда Владимирской губернии. Усадьба была небольшая — помещичий дом с примыкающими к нему

Наталья Михаленко*

Слово и образ: русская усадьба в поэзии и живописи символизма (К.Д. Бальмонт — В.Э. Борисов-Мусатов, А.А. Блок — З.Е. Серебрякова)**

Ключевые слова: А.А. Блок, К.Д. Бальмонт, В.Э. Борисов-Мусатов, З.Е. Серебрякова, «усадебный текст»

Keywords: Konstantin Balmont, Victor Borisov-Musatov, Alexander Blok, Zinaida Serebriakova, «estate text»

* Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва.

rinsan-tin@rambler.ru

** Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129).



В.Э. Борисов-Мусатов. «Отблеск заката».
1904, холст, темпера. Нижегородский
государственный художественный музей

дворовыми постройками и садом, несколько крестьянских домов в один ряд, рядом находился живописный пруд. В версте от Гумниш располагалось старинное село Якиманна с церковью и колокольней, а в десяти верстах — уездный город Шуя.

В рассказах и эссе Бальмонта чувствуется трепетное отношении поэта к детским годам, проведенным в усадьбе: «Необманивающее я, лучезарно изъяснившее мне мир и меня самого, проснулось во мне в яркий летний день в моей родной усадьбе, где я навсегда научился любить Солнце и зеленые просторы Природы» («Белая невеста») [1, 365]; «Созерцание природы и всего, что в ней, ...было цельной радостью, без введения в эту радость человеческих соображений и чувств» («Под новым серпом») [1, 212–213], «Лучшими учителями в поэзии были усадьба, сад, лес, ручьи, болотные озерки, шелест листы, бабочки, птицы и зори» [2]. В автобиографическом романе Бальмонта «Под новым серпом» (1923) в усадьбе Большие Липы нетрудно узнать Гумнищи.

В картинах Борисова-Мусатова чувствуется ностальгия по красоте и гармонии усадебной жизни, уходящей в прошлое. Его жизнь была связана с усадьбами Зубриловка и Слепцовка, Введенское.

В 1899 г. художник написал управляющему усадьбой Зубриловка Н.В. Соколову письмо

с просьбой посмотреть старинное имение князей Голицыных-Прозоровских, расположенное в селе Зубрилово Пензенской области. В 1901 г. он приехал в усадьбу, уже тогда пребывавшую в запустении. На следующий год Борисов-Мусатов вновь посетил усадьбу вместе с сестрой Еленой и художницей Еленой Владимировной Александровой — будущей женой. Именно здесь произошло их сближение, в 1902 г. они поженились. В этой усадьбе им были написаны работы «Водоем» (1902), «Гобелен» (1901), «Прогулка при закате» (1903), «Призраки» (1903), «Сон божества» (1904–1905).

В усадьбе Введенское, расположенной во Звенигороде, на берегу Москвы-реки и принадлежавшей М.С. Шереметевой и А.В. Гудовичу, художник гостил вместе с женой и сестрой летом 1904 г. Там им были написаны «Отблеск заката» (1904), «Парк погружается в тень» (1904), «Дом во Введенском» (1904). Все усадебные картины Борисова-Мусатова пронизывает легкая грусть, тоска по ушедшему времени, по «прекрасной эпохе». Здесь нет сентиментальности, вычурности, это скорее импрессионизм с некоторым обращением к средневековой мистике, попытка остановить мгновение.

Детские и юношеские годы А.А. Блока прошли в имении деда — профессора ботаники, ректора Санкт-Петербургского университета А.Н. Бекетова. Усадьба Шахматово была им приобретена в 1874 г., а в 1910 г. Блок заново перестроил дом и сам руководил строительством. В Шахматове юный Блок, бродя с дедом по ближним и дальним лесам, полям, приобщался к природному миру, учился его понимать. Здесь им было написано около 300 стихотворений.

Село Нескучное, расположенное среди бескрайних полей, в живописной долине реки Муромки, когда-то было самой южной окраиной Курской губернии (сейчас — Харьковская область). В 1870–1917-х гг. усадьба в Нескучном принадлежала Екатерине Николаевне и Евгению Александровичу Лансере. Каждое лето З.Е. Лансере (в замужестве — Серебрякова) проводила в селе Нескучное, где писала бескрайние поля, цветущие сады и высокие небеса. Ее усадебные пейзажи, где получили свое отображение все времена года, пронизаны гармонией, покоем, радостью бытия. «Тема Нескучного стала своеобразным воплощением сим-

волического образа России-Родины, вечного круговращения жизни (тема течения времени, гордости за свой труд) гимном родной природе» [7, 11].

О близости творческого метода, взаимовлиянии произведений Бальмонта и Борисова-Мусатова писала Л.И. Будникова: «...значимы и творческие контакты поэта с живописцами, графиками — В. Серовым, М. Врубелем, В. Борисовым-Мусатовым, К. Сомовым, Е. Лансере, К. Коровиным, М. Дурновым, Л. Бакстом... Большой поклонник творчества поэта В. Борисов-Мусатов находил в нем источник вдохновения для своих “музыкальных” полотен. Отражаясь в зеркалах других искусств, поэзия Бальмонта и сама их отражала: в стихах, прозе цитировались музыкальные, живописные, графические тексты — Скрябина и Прокофьева, Врубеля и Борисова-Мусатова, Н. Гончаровой и многие другие» [6, 3–4].

В стихотворении Бальмонта «Памяти И.С. Тургенева» (1893) усадьба описана как бы в полутонах, на грани вечера и ночи, или перед наступлением утра. Краски этих его стихов неяркие, пастельные, они точно соответствуют образу запущенного сада, переходному времени суток: «Затмилась ночь. Чуть слышен листьев ропот. / За рошей чуть горит луны эмаль» [3, 87]. Звуки усадьбы приглушенные: «грустный шепот», «листьев ропот» [3, 87]. Перед лирическим героем словно возникают привычные картины, знакомые по романам Тургенева: «Как хорошо, как всё знакомо тут! / Сирень, и резеда, и эпомеи, / И георгины гордые цветут» [3, 87]. Он как будто старается не нарушить особое «усадебное очарование» или «зачарованность» этого места, гармонично связанного с природой.

Данная картина несколько статична, будто в памяти героя возник когда-то запомнившийся визуальный образ. Об этом свидетельствует и несколько «искусственная» картина — «За рошей чуть горит луны эмаль» [3, 87]. Не случайно в следующей строфе возникает обращение к тургеневским героиням: «И там вдали, где роща так туманна, / Где луч едва трепещет над тропой, / Елена, Маша, Лиза, Марианна, / И Ася, и несчастная Сусанна — / Собрались воздушною толпой» [3, 87]. Образы природы и литературы здесь как бы слиты и едины, глубоко взаимосвязаны.



В.Э. Борисов-Мусатов. «Парк погружается в тень». 1904, холст, темпера, пастель. Ивановский областной художественный музей

Л.И. Будникова так характеризовала философию писателя, его художественный метод — «основополагающим для него было и в какой-то мере всегда оставалось пантеистическое созерцание жизни, утверждающее тождество природы и духа. Пантеизм Бальмонта — стихийный, “прирожденный”. Восприятие природы как “живой слитности” генетически восходит к первым впечатлениям деревенского, усадебного детства поэта» [6, 10].

На картинах Борисова-Мусатова можно найти близкий образ усадьбы. На его полотнах часто нет четких очертаний, силуэты людей кажутся несколько размытыми, как бы полностью не прописанными. В нарядах женщин нет точной детализации, показана лишь фактура материалов.

Борисов-Мусатов, как и Бальмонт, изображал усадьбу на грани дня и ночи — например, в его работах «Парк погружается в тень», «Сон божества», «Прогулка при закате», «Призраки» всё зыбко и неопределенно.

Вообще в его усадебных работах границы как бы размыты, пространство становится бесконечным. На картине «Парк погружается в тень»

самым реальным становится зеркальная гладь пруда, отражающая небо после дождя. Фигуры женщин, витая скамья, отблески заходящего солнца кажутся лишь неким отголоском прошлого, своеобразным мифом о былой счастливой жизни. Ощущение размытости, исчезновения рисунка, его «расплывания» от обилия воды есть и в картине «Призраки», где всё выглядит хрупким, как бы ускользающим.

В работах Борисова-Мусатова усадьба прошлого и настоящего словно соединены, наслаиваются друг на друга. Устоявшееся прошлое точно противоречит меняющемуся настоящему. На картине «Отблеск заката» позы героинь статичны, белый усадебный дом, как идиллическое место, находится почти у облаков, выше линии перспективы, но в то же время всё зыбко и неустойчиво. Кажется, мы видим дуновение ветра, меняющийся пейзаж — колышущиеся травы, плывущие по небу облака. При созерцании этой картины создается ощущение мимолетности времени. Даже возвышающийся на холме дом кажется хрупким и нереальным, его колонны как бы устремляются ввысь.

В черновиках продолжения второй главы поэмы «Возмездие» Блока сохранилась подробная картина усадебного быта. Современники соотносили ее с реальной жизнью поэта в Шахматове¹. Поэма была задумана Блоком как рассказ о «двух-трех звеньях» рода на историческом фоне русской жизни. Именно в предполагавшейся главе «Детство», большая часть которой посвящена описанию взросления героя в родовой усадьбе, исследователи² видят разрешение основного противостояния в поэме, ответ на вопрос о том, кто «готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества» [5, 50].

Картина усадьбы в «Возмездии» строится отдельными мазками, можно сказать, что Блок создает здесь импрессионистическую картину, больше работающую на передачу общего

впечатления: «Огромный тополь серебристый / Склонял над домом свой шатер / Стеной шиповника душистой / Встречал въезжающего в двор» [5, 65]. Похожий прием реализуется и в картинах Серебряковой. И писатель, и художница, стараясь передать размеренность и безмятежность усадебной жизни, создают образ тишины, погруженности человека в себя в этом гармоничном природном мире. У Блока — «И тишины не возмутили / Собачий лай и детский крик»; «Они умолкли — слышно стало / Жужжанье мухи на окне...», «Да звук какой-то заглушенный / Звук той же самой тишины, / Иль звон церковный, отдаленный, / Иль гул (неконченной) весны...» [5, 65–66].

В усадебных картинах Серебряковой мало персонажей. На ее пейзажах — бескрайние просторы средней полосы России — поля, луга, которым не видно конца и края. Небесные просторы точно вторят земным — создается ощущение, что зритель смотрит на какую-то прекрасную, идиллическую страну («Пейзаж. Село Нескучное Курской губернии», 1916).

На картине «На лугу. Нескучное» (1910-е) взгляд с высоты птичьего полета точно обнимает сельский пейзаж, чаша земли будто смотрится в опрокинутую чашу неба. Мирно пасутся коровы и лошади, крестьянка с младенцем сидит на холме. Всё просто, спокойно и размеренно. Пастельные оттенки красок «земли» — зеленый, коричневый, черный, голубой — гармонично сочетаются. Создается впечатление отдыха и тишины. Смотря на ее работы, точно погружаешься в особый мир, проникнутый радостью жизни.

Похожий образ создается и у Блока. Родственным герою становится весь усадебный мир, где природа и дом теснейшим образом связаны, а границы размыты: «И дверь звенящая балкона / Открылась в липы и в сирень, / И в синий купол небосклона, / И в лень окрестных деревень» [5, 67]. Характерно, что пейзаж дается с высоты птичьего полета: «Где по холмам и по ложбинам / Меж полосами светлой ржи / Бегут, сбегая к овинам / Темно-зеленые межи, / Стада белеют, серебрятся / Далекой речки рукава...» [5, 67], «Белеет церковь над рекою, / За ней опять — леса, поля... / И всей весенней красотою / Сияет русская земля» [5, 68].

Пейзажи Нескучного Серебряковой отличаются малой детализацией, художница ско-

¹ Ср. историю приобретения Шахматова дедом Блока А.Н. Бекетовым — в книгах М.А. Бекетовой о Блоке и в ее воспоминаниях «Шахматово. Семейная хроника» [4, 645–646, 682–683]. Ср. в воспоминаниях Н.А. Павлович о планах Блока продолжить работу над «Возмездием»: «Он рассказывал мне о своем детстве в Шахматове, о юности, когда в бешеной скачке он “загонял коня” (“А ведь любил его — тоже демони́зм”)...» [8, 486].

² См. Комментарии к поэме «Возмездие» в: [5, 293–526].

рее стремится передать общую атмосферу. Как писала Н.И.Трегуб, «в пейзажах Серебряковой можно заметить и импрессионистические черты, но на первый план выступает символическое значение ее пейзажей. Для них более характерно обобщение типических черт, чем обращение к частностям» [7, 11]. На картине «Зеленая осень» (1908) данные общими мазками поля с первыми всходами похожи на тоненькие реки, стремящиеся вперед. Яркие, хоть и приглушенные зеленые тона озимых хлебов, оттенки коричневого, которым написана земля, золотистый цвет неба — все краски точно перетекают друг в друга. Перспектива картины сходится на изображении трех мельниц, что как бы говорит об обязательном возрождении природы после зимы, непрерывности жизни. Как отмечала Трегуб, «стиль художницы... романтизм, видение положительных черт в жизни — пластическое мифотворчество, идеализация» [7, 19].

У Блока в образе усадьбы переплетается прошлое и настоящее. Поселившиеся в старом доме герои ощущают связь с предшествующими им поколениями. Переступив порог, они сразу как бы встраиваются в жизнь родового гнезда, становятся ее частью: «И сразу стало все знакомо, / Как будто длилось много лет, / И серый дом, и в мезонине / Венецианское окно, < > / Цвет стекол — красный, желтый, синий...» [5, 65]. Эта характерная картина, изображающая вид из окна усадьбы, встречается и среди пейзажей Нескучного у Серебряковой. Например, в одноименной картине 1910 г. взгляд зрителя устремляется за оконную раму, где пространство точно расширяется — просторы полей, реки радуют глаз.

Усадебная жизнь в описании Блока полна динамики, действия. Мальчик стремится всё разведать и узнать, пропадает «на целые дни — до заката, он очерчивает всё большие и большие круги вокруг родной усадьбы. Всё новые долины, болота и рощи, за болотами опять холмы...» [5, 70]; «Высокий белый конь, почуя / Прикосновение хлыста, / Уже волнуясь и танцуя, / Его выносит в ворота / Стремена поскрипывают / Позвякивают удила, // Встречает жадными глазами / Мир, зримый с высоты седла» [5, 70].

Картины Серебряковой также очень витальны. Даже в «Зимнем пейзаже (Село Нескучное)» (1910) сугробы озарены солнцем. Одино-

кий дом, почти до окон засыпанный снегом, не вызывает грусти. А «Осенний пейзаж» (1909), на переднем плане которого предстают тонкие, графичные деревья, уже сбросившие листья и раскачивающиеся на ветру, написан оттенками коричневого и оранжевого тонов, благодаря чему создается ощущение довольно теплого дня, проглядывающего из-за облаков солнца.

Образ усадьбы, имеющий богатую литературную и живописную традицию, по-разному интерпретировался писателями и художниками. Но сходное осмысление усадебной культуры дало и близость стиля, и художественного метода, что позволяет средствами интермедиального анализа сопоставить произведения разных видов искусства.

Литература

1. Бальмонт К.Д. Под новым серпом. Избранные стихотворения и проза; составитель Л.Н. Таганов. — Иваново: Талка, 2007. — 443 с.
2. Бальмонт К.Д. О поэзии Фета // Последние новости. 1934, 29 июня. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_1934_o_poezii_feta.shtml. Дата обращения: 5 июля 2020 г.
3. Бальмонт К.Д. Стихотворения. Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. — Л.: Советский писатель, 1969. — 710 с. — С. 87.
4. Бекетова М.А. Шахматово: Семейная хроника // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3 / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1982. — 862 с. — С. 635–787.
5. Блок А.А. Возмездие // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. V. Поэмы и стихотворения (1917–1921). — М.: Наука, 1999. — 568 с. — С. 21–75.
6. Будникова Л.И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX — начала XX века: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. — М., 2007. — 38 с. — С. 3–4.
7. Трегуб Н.И. Зинаида Серебрякова: проблема индивидуального стиля: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. — М., 2004. — 32 с. — М., 2004. — С. 11.
8. Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке / Вступ. заметка З.Г. Минц, комм. З.Г. Минц и И. Чернова. // Блоковский сборник [1]. Тр. науч. конф., посвящ. изуч. жизни и творчества А.А. Блока. — Тарту, 1964. — С. 446–506.

З.Е. Серебрякова. Вид из окна.
Нескучное. 1910



Мария Акимова *

Дачная жизнь подмосковного Крюкова и его окрестностей в литературных источниках XIX–XX вв. **

Ключевые слова: дачная культура, Крюково, Зеленоград, Подмосковье, Б.Г. Кноблок, М.А. Булгаков

Keywords: dacha culture, Kryukovo, Zelenograd, Moscow region, Boris Knoblok, Michael Bulgakov

* Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГБУН «ИМЛИ им. А.М. Горького РАН», ГБУК г. Москвы «Музей Зеленограда».

makanja@list.ru

** Работа выполнена в 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».

В статье обозначены эпизоды дачной жизни Крюкова, связанной с появлением здесь в 1851 г. железнодорожной станции. Близость к Москве, живописная природа и умеренные цены привлекали сюда дачников, в частности, интеллигенцию.

The article describes episodes of Kryukovo's country life connected with the appearance of a railway station here in 1851. Proximity to Moscow, picturesque nature and reasonable prices attracted summer residents, in particular, the intelligentsia.

Земли к северо-западу от Москвы, вдоль Новгородского (позже — Санкт-Петербургского) тракта, издревле населенные, стали предметом пристального интереса дачников после появления здесь в 1851 г. железной дороги, связавшей Москву и Петербург, и станций, в том числе — станции Крюково. Привлекательны были относительная близость (40 км) от Москвы, живописная природа и умеренные цены.

В начале XX в. в Крюкове было всё необходимое: квартира урядника, почтовое отделение, аптека, казённая винная, портерная, мануфактурная лавки [11, 548]; земская лечебница неподалеку, созданная в 1880-е гг. на базе дачи, принадлежавшей семье К.В. Рукавишникова.

Дачники предпочитали селиться не в самом пристанционном поселке, а в деревнях в окрестностях станции: Каменке, Кутузове, Баранцеве, Голубове (Голубом), Савёлках, Назарьеве и др., куда можно было добраться на извозчике. Арендовались комнаты или целые избы у крестьян, реже — помещения в бывших усадьбах, которые после 1861 г. часто разбивались, по разным причинам, на дачные участки: так произошло с владениями Фонвизинных-Митьковых в Крюкове, Томашевского в Кутузове (к началу XX в. распроданы А.К. Горбунову, А.Ф. Моргунову, Н.В. Рукину, А.И. Серебрякову и П.К. Скворцову), помещика Синицкого в Голубом; Фирсановых в Средникове, Х.С. Леденцова на Сходне [9, 58–89].

Одним их популярнейших дачных мест была деревня Каменка (ее остатки и сейчас существует в границах

Зеленограда), которую называли «Подмосковным Барбизоном»: в начале XX в. здесь снимали дома или комнаты на лето художники и архитекторы: «Семья художников Яковлевых — Василий Николаевич и Борис Николаевич, их друзья Евгений Кацман, Владимир Штраниях и Петр Шухмин, отец и сын Мешковы — Василий Никитич и Василий Васильевич, Перельман, братья Котовы, братья Корины, семья Ворошилова и многие другие либо крепко осели, жили постоянно (архитектор Шервуд, декораторы Цетельман и Дорендорф), либо подолгу гостили в Каменке» [7, 14]. Так складывалась «клановость», когда в понравившуюся местность постепенно подтягивались знакомые, создавая располагающую к веселому и творческому времяпрепровождению атмосферу. Помимо красивой природы, возможностей для охоты, рыбалки и пр., в Каменку (как и в Брёхово, Вахнеевку, Савёлки) привлекали необыкновенно живописные избы: столярный промысел здесь развивался на протяжении нескольких веков и достиг высокого уровня.

О дачной жизни в Каменке есть несколько источников: автобиографическая повесть В.Н.Яковлева «Жизнь Ильи Сатина» (в книге «Мое призвание», 1963), воспоминания Б.Г.Кноблока «Родник» в книге «Грани призвания» (1986). Неопубликованные материалы хранятся в семейном архиве семьи Кноблоков и в 2019 г. были представлены на выставке «История деревни Каменка» в ГБУК г. Москвы «Музей Зеленограда». Это дало возможность научным сотрудникам поработать с новыми материалами, сопоставив их с уже известными. Фотографии из архива Кноблоков являются прекрасной иллюстрацией к текстам Кноблока и Яковлева — бывших каменских дачников. Большое место в воспоминаниях обоих уделено приездам в Каменку мясника: «Часов в семь утра у калитки раздавался голос звонкий, бодрый и жирный, возвещавший о кухонных радостях: “Мясо, мясо! Пожалуйста!”».

Чудесный мясник Иван Сергеевич, друг, помощник и советчик всех домохозяек, заботливо и услужливо поставлял дачникам мясо. Его обитая цинком и обрызганная кровью телега, запряженная широкозадой белолобой лошастью, была символом фламандского чревоугодия <...> [14, 203]; «На полке был весь



Б.Г. Кноблок. Д. Каменка. На задворках избы Терентьевых. Дачная сцена. Перед блинами (Кноблоки, Зволинские, Понсовы). 1929 г.
Из семейного архива Кноблоков.

его магазин. В ящике, обитом изнутри оцинкованным, а снаружи крашеным железом, на льду лежали оковалки мяса, свинины, бараньи ножи, отдельно — черно-красная печень, ливер и совсем отдельно — искрящаяся снежком рыба — осетрина, караси — всякая. Василий Яковлев называл Ивана Сергеевича «Снайдерсом» и любил поглядеть на его “натюрморты» [7, 30–31].

Перед нами не только одна среда — один сюжет, поданный пересекающимися взглядами, дополняющими друг друга. Более того, фотоархив Кноблока помог проиллюстрировать эти воспоминания: в альбоме Кноблоков сохранилась фотография этого мясника. А в фондах Музея Зеленограда, в архиве краеведа, жителя с. Голубое Б.С.Поспелова были обнаружены воспоминания 1960–70-х гг. о разносчиках и об «очень симпатичном мяснике» в Крюкове, проливающие свет на его биографию: «На лошади приезжал мясник Иван Сергеевич Львов <...> он продавал мясо, рубил его тут же, для чего у него была перевозная плаха <...> У него были родные в Волоколамском уезде. А там было еще не так голодно [1921 г.] — далеко от столицы. Он взялся помочь нам и ехать туда за покупкой коровы. <...> Эта поездка, первая дальняя в моей жизни, запомнилась навсегда. Была ранняя весна. Всё начинало зеленеть. Тепло. Иван Сергеевич, мужчина русского типа, с небольшой бородой и теплыми глазами. У него была лошадь, крепкая, здоровая, и полог. Мы выехали на юго-запад по Пятницкому



Берсенеvский детский дом
в бывш. имении И.Д. Сытина. 1945–50 гг.
Из фондов Музея Зеленограда

глухие ставни и строят баррикады для защиты от нападения, а дачи в Крюкове и окрестностях, несмотря на дешевизну, все лето пустуют [12]. Это неудобство отражено в воспоминаниях Л.Е. Белозерской: «Мирное наше житие нарушили слухи, что “пошаливают” бежавшие из ближайшего лагеря уголовники. <...> была вырезана целая семья из пяти человек. Позже застрелили аптекаря в поселке при станции Крюково» [3, 129].

В эти годы (1925–27 гг.) в Крюкове жил с семьей С.М. Соловьев (1885–1942) — русский поэт, переводчик, религиозный философ; он работал здесь над «Воспоминаниями», написал ряд стихотворений («О нет, не сбросить эти цепи!», «Памяти Зязи», «Музе» («Терцины»), «Сентябрь», «О, нет, не жди цветов весенних луга», «Уснуло всё. Безлиствен лес», «Киммерия», «Три Крымских сонета», «Холодный дом»).

В деревне Баранцево много лет жил Н.В. Зволинский (1906–1995) — доктор физико-математических наук, профессор геофизики, известный ученый в области нелинейной механики грунтов, в 1987 г. тайно принявший постриг. По сей день сохранилась часть семейного дома семьи Шмидтов-Зволинских. Также в доме неоднократно гостил известный композитор П.И. Васильев.

В район Крюкова-Баранцева приезжал к знакомым погостить художник А.А. Рылов, написавший здесь известный пейзаж «Домик с красной крышей» [1, 117–124].

И до, и после революции популярной у дачников была здоровая и живописная местность у платформы Фирсановская (сам поселок или более экономичные варианты: деревни Назарьево, Джунковка). После войны в поселке жили, главным образом, архитекторы и музыканты, в том числе из Московской консерватории; также жила здесь, домашним монастырем, семья репрессированного архимандрита Сергия Савельева. К ним приезжал сюда и работал будущий известный художник-акварелист С.Н. Андрияка. Воспоминания о «фирсановском» периоде нашли отражение в книгах «Воспоминания» монахини Серафимы (Л.Н. Савельевой), «Далеким путем: История одной христианской общины» архимандрита Сергия (Савельева), в воспоминаниях С.Н. Андрияки.

Также в Крюкове находилась дача В.М. Ключковского (1900–1972) — выдающегося советского агрохимика-радиобиолога, академика, профессора. Вблизи станции жили актеры Большого театра Левыкины (Мамоновы) и Анциферовы. У дачного кооператива «Трамвай» (созданного в 1937 г. для работников московского трамвайного депо) в местечке «Лисьи горы» на берегу Сходни (нынешний 9 микрорайон Зеленограда) находилась дача авиаконструктора С.А. Лавочкина, построенная пленными немцами в готическом стиле на выделенном участке в конце 1940-х гг. Дом с садом и огородом в 20 км от завода в Химках был любимым местом отдыха семьи. Старожил Крюкова Н.А. Гарашин, вспоминал: «Каждое лето семья Лавочкиных (дочь Алла, жена Роза Герцевна, сын Алик) приезжала сюда на весь сезон, отдыхали, наслаждаясь естественной природой. Наша семья в то время держала корову, а они брали у нас молоко. <...> Заходили на кухню. А там нас встречала тетя Поля, их домработница. У дальнего забора, напротив ворот, был кирпичный домик, в нем жили муж с женой — дядя Тима и Дора Андреевна. Они присматривали за дачей, за садом. До выхода на пенсию они работали на 301 заводе, в Химках, где был главным конструктором С.А. Лавочкин. В правом углу задней части забора находился гараж со смотровой ямой. По левую сторону, между кирпичным домиком и дачей, был сад и огород. В саду, ближе к речке, было отхожее место. У кирпичного домика в заборе была калитка в лес. Мы корову

пасли там. А на большой лужайке была уложена куча булыжников, чистеньких голышей. На них величаво и гордо, расправив мощные крылья, восседал орел. <...> Иногда дядя Тима и Дора Андреевна приходили к нам сами. Подолгу беседовали с нами, с мамой, что-то советовали нам, да и сами просили совета у нашей мамы. <...> Самого Семена Алексеевича я видел несколько раз, в основном по утрам. Высокий, немного сутуловатый, полный, в халате, тапочках, с добрыми, на мой взгляд, умными глазами <...> дети с соседних дач иногда приглашались на дачу Лавочкина есть мороженое» [4, 5–6]. На втором этаже кирпичного дома располагались спальни, детские комнаты, а на первом — столовая, комнаты для гостей и кухня. На большом лесистом участке был небольшой огород, на котором Лавочкин любовно выращивал морковь, свёклу, огурцы, помидоры, зелень. Во фруктовом саду росли яблони, сливы, вишни, кусты смородины, малины, крыжовника, к которым был приставлен садовник. «Осенью, когда собирали большой урожай, посылали корзины с яблоками или ягодами родным и знакомым» [4, 8]. После смерти Лавочкина семья, не имея возможности содержать такое большое хозяйство, продала дачу государству, в ней был оборудован детский сад и пионерлагерь, затем леспаркхоз. В 1980-е гг. здание оказалось без присмотра и утрачено до фундамента, включая интерьеры из ценных пород дерева, сделанные в макетном цехе авиационного завода в Химках.

Рядом располагались дачи заместителя Лавочкина, И.Н. Федорова, и маршала авиации, первого заместителя начальника Главного управления Гражданского воздушного флота С.Ф. Жаворонкова. В те же годы в районе Чашникова и Льялова в целях «улучшения жилищных условий генералов и офицеров Красной Армии» (решение Исполкома Мособлсовета депутатов трудящихся № 1927 от 29 августа 1947 г.) был создан поселок Красный Воин, получивший в народе название «Генеральские дачи».

В 2020 г. жители поселка выпустили уникальное издание «Красный Воин. Поселок, рожденный Победой», в которое вошли биографические очерки о первых жителях Красного Воина и материалы, проливающие свет на историю поселка.



Дача С.А. Лавочкина в поселке Крюково.
2-я половина 1950-х гг.

Фотокопия 2010 г. из фондов Музея Зеленограда

В районе ст. Крюково находилась дача героя Советского Союза Н.Ф. Семенова, уроженца дер. Алабушево, крюковского комсомольца 1910-х гг.

Крюково и окрестности оставались популярным дачным местом на протяжении всего XX в., даже когда возле станции начал строиться Зеленоград: по воспоминаниям, москвичи приезжали к дачу: здесь их ждали прекрасные места для купания, сбора ягод и грибов, чистый воздух. И сегодня, несмотря на активную застройку территорий, вместе с модой на загородную жизнь, в окрестностях Крюкова сохраняются старые дачи (например, в СНТ «Горетовка», где имел дачу замечательный фотохудожник А.В. Кошелев) и строятся новые [8].

Литература

1. Акимова М.С. «Домик с красной крышей»: штрихи к картине А.А. Рылова. // Лучи Солнечногорья. Историко-краеведческий и научно-популярный альманах. Вып. 6. Солнечногорск, 2019. — С. 118–125.

2. *Алфёрова А.М.* Владелец сельца Кутузово Антон Томашевский. // Документальные памятники по истории края (личные архивные фонды, мемуары, исследования): Каталог / Науч. ред. и сост. Н.И. Решетников. — М.: МакБланш, 2013. — С. 77–106.

3. *Белозерская-Булгакова Л.Е.* Воспоминания. — М.: Худож. лит., 1990. — 223 с.

4. *Гарашин Н.А., Закс Л.А.* Дача Лавочкина. Воспоминания. — М., Зеленоград: ГЗИКМ, 2010. — 13 с.

5. Дачи и окрестности Москвы: Справочник-путеводитель: В тексте 23 плана дачных местностей и 16 иллюстраций / Составлен П.А. Португальвым и В.А. Длугачем; Юридический отдел составлен М.Ф. Левитиным. — М.: Московский рабочий, 1935. — 224 с.

6. Иллюстрированный путеводитель по окрестностям Москвы: с приложением карты окрестностей Москвы» (под ред. Ю.С. Розенберга). — М.: Молодой ленинец, 1926. — 319 с.

7. *Кноблок Б.Г.* Грани призвания. — М.: Всероссийское театральное общество, 1986. — 490 с.

8. Крюково дачное. Виртуальная выставка Музея Зеленограда [Электронный ресурс]. URL: https://union.catalog.mos.ru/entity/EXHIBITION/iss3_zele_no_3629632?query=%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9%20%D0%B7%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B0&index=3 (дата обращения: 1.07.2020).

9. Очерки истории края. Прошлое земли зеленоградской: Сб. трудов Гос. Зеленоградского ист.-краев. музея; Вып. 2 / Науч. ред. и сост. Н.И. Решетников. — М. — Зеленоград, 1997. — 176 с.

10. *Поспелов Б.С.* Хроника семьи Поспелова Б.С. XX век (1902–1990) // Документальные памятники по истории края (личные архивные фонды, мемуары, исследования): Каталог / Науч. ред. и сост. Н.И. Решетников. — М.: МакБланш, 2013. — С. 202–418.

11. Солнечногорье — страницы истории. Издание третье, переработанное и дополненное. — Солнечногорск: ООО «Издательство “Триада”», 2014. — 686 с.

12. Столетняя история Крюковской колонии [Электронный ресурс]. URL: <https://www.zelenograd.ru/story/stoletnyaya-istoriya-kryukovskoy-kolonii/> (дата обращения: 1.07.2020).

13. *Цветаева М.И.* Проза / Сост., авт. предисл. и коммент. А.А. Саакянц. — М.: Современник, 1989. — 590 с.

14. *Яковлев В.Н.* Мое призвание. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — 302 с.

Старые усадьбы

Дома косые, двухэтажные,
И тут же рига, скотный двор,
Где у корыта гуси важные
Ведут немолчный разговор.
В садах настурции и розаны,
В прудах зацветших караси,
Усадьбы старые разбросаны
По всей таинственной Руси.
Порою в полдень льется по лесу
Неясный гул, невнятный крик,
И угадать нельзя по голосу,
То человек или лесовик.
Порою крестный ход и пение,
Звонят во все колокола,
Бегут, — то значит, по течению
В село икона приплыла.
Русь бредит Богом, красным пламенем,
Где видно ангелов сквозь дым...
Они ж покорно верят знаменьям,
Любя свое, живя своим.
Вот, гордый новою поддевкою,
Идет в гостиную сосед.
Поникнув русою головкою,
С ним дочка — восемнадцать лет.

— «Моя Наташа бесприданница,
Но не отдам за бедняка». —
И ясный взор ее туманится,
Дрожа, сжимается рука.
— «Отец не хочет... нам со свадьбою
Опять придется погодить». —
Да что! В пруду перед усадьбою
Русалкам бледным плохо ль жить?
В часы весеннего томления
И пляски белых облаков
Бывают головокружения
У девушек и стариков.
Но старикам — золотоголовые,
Святые, белые скиты,
А девушкам — одни лукавые
Увещеванья пустоты.
О, Русь, волшебница суровая,
Повсюду ты свое возьмешь.
Бежать? Но разве любишь новое
Иль без тебя да проживешь?
И не расстаться с амулетами,
Фортуна катит колесо,
На полке, рядом с пистолетами,
Барон Брамбеус и Руссо.

Николай Гумилев (1886–1921)

Термин «поэтосфера» представляется нам продуктивным обозначением для определения круга разнообразных приемов поэтики, сфокусированных вокруг того или иного явления реальности, отраженного в конкретной группе литературных текстов. Данный термин ввел в научный оборот В.Н. Топоров в статье «Аптекарский огород как городское урочище (общий взгляд)» для описания конкретного географического объекта на карте Санкт-Петербурга с точки зрения его функционирования в качестве «литературного урочища».

По мнению исследователя, «литературное урочище» — это место, «где поэзия и действительность (“правда”) вступают в разнородные, иногда фантастические синтезы, когда различие “поэтического” и “реального” становится почти невозможным; место, которое само начинает в значительной степени определяться этими, до поры казавшимися невероятными связями, становящимися по мере их осознания, экспликации и передачи “вовне”, “другим”, все более и более реальными и формирующими ту “поэтосферу” (Курсив мой. — Е.К.), которая в конце концов вместе с “научной мыслью” сублимируется до уровня “планетарного” явления и соответствующей ему силы “природно-культурного”, подлинно космологического явления <...>» [10, 201].

Итак, поэтосфера — это обобщенный образ какого-либо места (локуса), слагаемый как из реальных примет, так и на основании его историко-литературного ореола, многочисленных проекций в текстах культуры. Следует отметить, что ряд современных исследователей используют слово «поэтосфера» в другом значении, подразумевая под ним совокупность поэтических образов и мотивов того или иного поэта и говоря соответственно о поэтосфере М.Ю. Лермонтова (О.В. Сахарова), Б.Б. Рыжего (Ю.В. Казарин, И.К. Мухина), А.С. Кушнера (Ю.В. Казарин) и даже о поэтосфере мировой поэзии (Ю.В. Казарин). Но мы будем использовать этот термин в более узком значении.



З.Е. Серебрякова. Пейзаж.
Село Нескудное Курской губернии.
1916

Екатерина Кузнецова*

Поэтосфера русской усадьбы: мотивы, образы, хронотоп

В статье рассматриваются история возникновения, смысловое содержание и особенности функционирования в литературоведческом и искусствоведческом поле термина «поэтосфера» применительно к описанию русской дворянской усадьбы середины XVIII–нач. XX века.

The article considers the history of the origin, semantic content and features of the functioning of the term «poetosphere» in the literary and art field in relation to the description of the Russian noble estate in the middle of the XVIII – early XX century.

Ключевые слова: поэтосфера, русская усадьба, локус, мотив, образ

Keywords: poetaster, Russian manor, locus, motif, image

* Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

katkuz1@mail.ru



В.Д. Polenov. Бабушкин сад (1878).
Холст, масло 54,7×65. Государственная
Третьяковская галерея, Москва

Неологизм «поэтосфера» создан Топоровым по аналогии с неологизмом «ноосфера», предложенным в 1927 г. французским математиком Э.Леруа и философом П.Тейяром де Шарденом, подразумевавшими под этим словом облекающую земной шар идеальную «мыслящую» оболочку, формирование которой связано с разумной человеческой деятельностью. Они основывали свои размышления на лекциях В.И. Вернадского, прочитанных им в университете Сорбонны в 1922–1923 гг. [11, 441].

В дальнейшем сам Вернадский использовал этот термин, определяя через него весь культурный, мыслительный, технологический слой, надстроенный человеческим разумом над миром природы за время существования человечества [1]. Итак, ноосфера — это «сфера разума, область взаимодействия человеческого общества и природного мира» [11, 441]. В свою очередь, поэтосфера того или иного локуса является частью общей ноосферы Земли, созданной совокупными ментальными усилиями всех когда-либо живших людей.

Статья Топорова является, по сути, приложением идей Вернадского к описанию такого сложного культурного явления, как городское урочище, сочетающего характерный природный ландшафт со следами человеческого проживания и творческой деятельности (архитектурой, фольклором, литературными текстами и т.д.).

После Топорова (со ссылками на его авторство) данный термин стали применять такие исследователи, как Т.М. Жаплова, А.Г. Разумовская, В.Г. Шукин и др., для описания особенностей не только городских, но и усадебных локусов, насыщенных многовековым семантическим грузом (легендами, преданиями, символическим осмыслением и т.п.) и получивших многочисленные отражения в различных текстах культуры (литературе, живописи, театре и т.д.).

Шукин, обратившись к целостному образу города в художественной литературе, предпринял попытку классификации «элементов поэтосферы — совокупности сложных реальных и смысловых комбинаций пространственно-поэтического характера, поднимающих жизненную прагматику до уровня мифологического сознания и эстетического переживания (Курсив мой. — Е.К.)» [12, 8; 13; 14; 15].

Рассматривая вертикальный разрез города и его горизонтальную панораму, исследователь выделил основные случаи метафоризации города: «город-мать, город-блудница, город-лабиринт, город-лес и, наконец, отождествление образа города с моделью всего мира» [12, 8]. Итак, поэтосфера, по Шукину, — это совокупность тропов и художественных приемов, претворяющих эмпирическую реальность в художественно и концептуально осмысленную. Одновременно Шукин пришел к осознанию основного «городского мифа»: город как модель всего мироздания, космоса. Получается, что поэтосфера относится к мифу (в широком понимании этого слова) как причина к следствию. В самом деле, поэтосфера — комплекс образов, символов, слов-сигналов, мотивов и метафорических моделей, необходимых для претворения реальности в эстетический феномен, на основе которого (как правило, ретроспективно) формируется культурный миф как наиболее емкая, концентрированная ментальная модель, как сюжет, свернутый до одной формулы. Такая последовательность характерна и для усадебных локусов.

Поэтосфера русской усадьбы — это система устойчивых художественных образов-символов (включая типы героев) и лейтмотивов, созданная в русской словесности (прозе, поэзии, драме, эго-документах) с середины XVIII до 20-х гг. XX в.

вокруг усадьбы как историко-культурного феномена русской жизни; иными словами, образно-семантический ореол помещичьей усадьбы. В литературе рубежа XIX–XX вв. поэтосфера русской усадьбы мифологизируется, философски осмысливается и кристаллизуется в усадебный миф. Можно сказать, что усадебный миф вырастает на почве поэтосферы и вбирает в себя многие ее элементы.

Основные образы-символы поэтосферы русской усадьбы — это дом (как архитектурная доминанта и семейный очаг; внутри дома особое место занимают зал и кабинет хозяина); сад или парк (включающие такие микрообразы, как беседка, укромная скамейка, калитка, старинные аллеи, живые изгороди, лужайки, цветники и пр.); хозяйственные постройки (конюшни, сараи, птичники, пчельники, амбары, псарни, скотные дворы и др.); театр (иногда вся усадьба становится сценой или декорацией для театрального действия); граница внешнего мира (овраг, лощина, старый пруд, забор, изгородь, вал, ров, стена деревьев); водоемы (пруд, река, ручей, озеро); атрибуты науки, культуры и искусства (статуи, бюсты великих людей, картины, коллекции монет или оружия, библиотека, военные и охотничьи трофеи и т.д.); кладбище, семейный мавзолей или усыпальница, пустошь, погост, а также почти неперенное наличие в каждом поместье «страшного» (проклятого, заколдованного) места. Усадьба — это одновременно пространство, максимально вписанное в природный ландшафт, и очаг культуры, архив достижений человеческой цивилизации [2; 3; 4; 5].

В качестве основных лейтмотивов поэтосферы русской усадьбы исследователи выделяют несколько антиномичных групп: мотивы земного Рая и потерянного Рая; радостного уединения и горького одиночества; культ изобилия, плодородия и мотив запустения, оскудения; культ любви, патриархальной семьи, традиций и мотив утраты корней, распада семьи, любовного разочарования; мотивы охоты, праздников, встречи времен года, сельскохозяйственного труда и др. [3]. Частью усадебной поэтосферы оказывается также особый хронотоп, характеризующийся замкнутостью пространства (усадьба — микромир, отделенный от большого мира) и цикличностью времени, соотносимого со сменой времен года.

По наблюдению Е.Е.Дмитриевой и О.Н.Купцовой, «усадебное пространство исполнено антиномиями. Место идиллическое, “сколок Эдема”, обретенная Аркадия, оно предстает вместе с тем и как обитель смерти, где время, казалось бы, прямо на глазах созерцателя перетекает в вечность» [2, 4]. Исследовательницы отмечают повышенную театрализацию усадебного пространства и образа жизни, высокую роль игрового момента, накладывающего отпечаток не только на досуг, но и на межличностные отношения [2, 199–289].

Они указывают, что основной «усадебный миф» (усадьба как пространство Бога в противовес городу, обители Дьявола, и обретенный земной Рай) [2, 91] начинает формироваться в начале XX в., уже на закате эпохи «дворянских гнезд», тогда как семантический ореол усадьбы и художественные доминанты «усадебного текста» русской культуры (т.е. поэтосфера) складываются намного раньше, начиная с середины XVIII в.: «Реальное исчезновение усадебного мира приводит к мощному рождению мифа о Золотом веке русской культуры, который связывается в том числе и с усадьбами» [2, 172]. Важно также отметить, что в 1900–1910-е гг. в искусстве символизма и др. художественных течений образ «онегинско-ларинской» усадьбы, созданный в романе в стихах А.С.Пушкина «Евгений Онегин» (1823–1831), становится национальным идеалом [6; 7; 9; 16; 17].

В границах поэтосферы русской усадьбы наблюдается не только разнообразие, но и динамика эмоциональной окрашенности. Позитивная, приподнято-возвышенная тональность преобладает на рубеже XVIII–XIX вв., в эпоху сентиментализма и романтизма с их культом природы, сельской жизни и независимого самодостаточного существования (Г.Р.Державин, Н.М.Карамзин, А.С.Пушкин, Е.А.Баратынский, Ф.И.Тютчев и др.).

Сатирико-обличительный пафос появляется в литературе реализма на волне критики крепостного строя и представлен, например, в творчестве Н.В.Гоголя, А.И.Герцена, Н.А.Некрасова, М.Е.Салтыкова-Щедрина. Негативно-ностальгическая тональность присуща «усадебным» прозаическим произведениям последней трети XIX — начала XX в. и связана с разрушением быта и культуры дворянского

имения (И.С.Тургенев, Л.Н.Толстой, А.П.Чехов и др.), ощущением их обреченности.

Одновременно в поэзии происходит эстетизация и идеализация усадьбы, что заметно даже в описаниях заброшенных, оскудевших, покинутых «гнезд», в которых поэты находили своеобразную красоту умирания и запустения, победы природы над творением человеческих рук (К.К.Случевский, Вл.С.Соловьев, И.А.Бунин, К.Д.Бальмонт и др.). Заброшенные усадьбы превращаются в места паломничества и обретают статус романтических руин.

Сходный процесс наблюдался ранее в Европе в связи с разрушением замков и замковой культуры. В творчестве Андрея Белого, Игоря Северянина, Саши Черного, Б.А.Садовского, М.А.Кузмина и др. различима ироническая тенденция в изображении усадебного быта, дополняющая лирический, идиллический, элегический и возвышенный модусы, свойственные эмоциональной окраске поэтосферы русской усадьбы на протяжении XVIII — начала XX в. [2; 8]. Один из самых поздних отголосков поэтосферы русской усадьбы мы находим в лирике В.В.Набокова.

Итак, резюмируем: вокруг сельской помещицкой усадьбы в русской литературе середины XVIII — XIX вв. образовалась так называемая «поэтосфера», т.е. детально проработанное образно-семантическое поле, ставшее почвой для формирования «усадебного мифа» на рубеже XIX–XX вв., который в свою очередь обусловил функционирование новых модификаций «усадебного топоса» в дальнейшие десятилетия XX в., а также во многом и эволюцию «дачного текста».

Литература

1. Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. — М.: Наука, 1991.
2. Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. — М.: О.Г.И., 2008.

3. Жаплова Т.М. Образ русской усадьбы в поэзии XIX — нач. XX века. — Оренбург, 2006.

4. Жаплова Т.М. Особенности создания усадебного образа в лирике Ф.И.Тютчева 1820-х годов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №12–3 (66). — С. 19–21.

5. Жаплова Т.М. Лирико-эпический контекст творчества И.А.Бунина. — Оренбург, 2015; Русская усадьба: региональные и общекультурные аспекты. — Псков: Логос, 2015.

6. Нащокина М.В. Усадьба пушкинского времени в русской культуре эпохи символизма // Русская усадьба: Сб. ОИРУ. Вып. 6 (22). — М.: Жираф, 2000. — С. 67–88.

7. Разумовская А.Г. «Пушкинский уголок» России: мифологизация усадьбы в постусадебную эпоху // Русская усадьба: региональные и общекультурные аспекты. — Псков: Логос, 2015. — С. 149–171.

8. Разумовская А.Г. Сады российской поэзии (от символизма к постмодернизму). — СПб: НП-принт, 2014.

9. Летагин Л.Н. Русская усадьба: мир, миф, судьба // Русская усадьба. 1998. № 4. — С. 253–259.

10. Топоров В.Н. Аптекарский огород как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. Сб. статей. — М.: Наука, 1991. — С. 201–293.

11. Философский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — С. 441.

12. Шукин В.Г. Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент книги) // Новый филологический вестник. 2014. № 1 (28). — С. 8–18.

13. Шукин В.Г. Город и поэтосфера природы // Ейдос. 2015. № 8. — С. 177–190.

14. Шукин В.Г. Поэтика города: морфология поэтосферы // Ейдос. 2013. №7. — С. 299–336.

15. Шукин В.Г. Московские литературные урочища: Симоново, Девичье поле (из цикла лекций по мифопоэтике Москвы) // Педагогика искусства. 2009. №1. — С.158–171.

16. Шукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурное исследование по русской классической литературе. — Краков, 1997.

17. Roosevelt P.R. Life on the Russian Country Estate & F Social and cultural History. New Haven. Yale University Press, 1995.

В.Э. Борисов-Мусатов.
Прогулка при закате



Любовь Ражина*

Экономический
субстрат русской
«усадебной» прозы
XIX — XX вв.
(проблема
«принципал-агент»)**

Ключевые слова: проблема «принципал-агент», русская усадьба, управляющий, приказчик, проза

Keywords: principal-agent problem, Russian estate, manager, prose

Термин «проблема «принципал-агент» в настоящее время используется в экономических науках для характеристики и анализа комплекса отношений собственника и управляющего. Данная проблема включает в себя конфликт интересов сторон и асимметричность информации между собственником и управляющим, а также описывает ситуацию неадекватной оценки принципалом выполняемых агентом работ по причине нехватки квалификации. В статье рассматривается изображение отношений между героями, характерных для проблемы «принципал-агент» в произведениях «усадебной» прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Н.Г. Гарин-Михайловского и др.

The term «principal-agent problem» is currently used in economic sciences for making an overview and analysis of complex of relations between the owners and the managers. The problem involves a conflict of interests and information asymmetry between the two sides. It also describes the situation of inadequate assessments of the agent's work by principal owing to the lack of qualification. The article considers the representation of relations specific to principal-agent problem in the «estate» works of I. Turgenev, L. Tolstoy, N. Garin-Mikhailovsky and other.

Вопросы изучения экономической составляющей в литературном произведении в настоящее время вызывают интерес у исследователей гуманитарных наук и экономики и относятся к направлению «новой экономической критики».

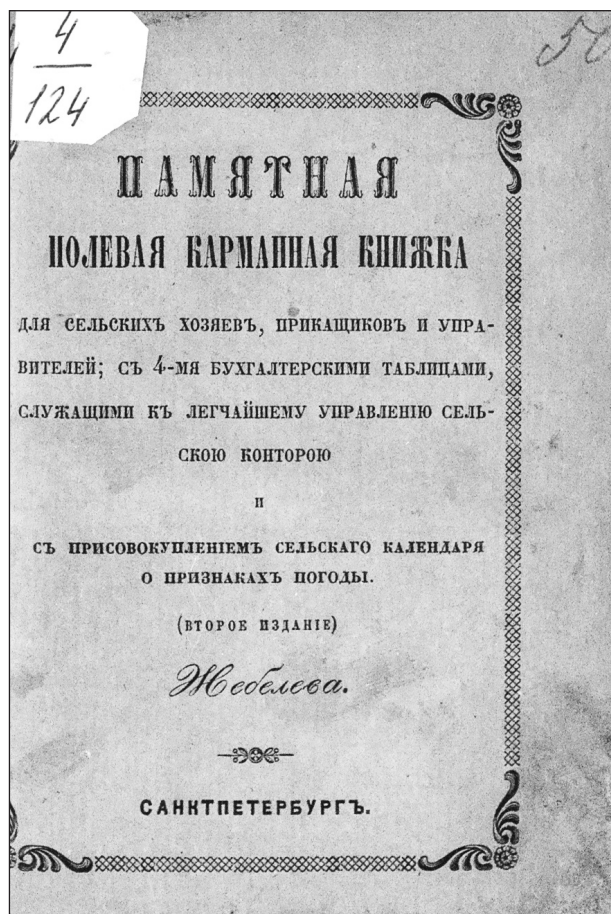
Основными аспектами изучения внутри этого направления являются: рассмотрение экономической составляющей литературной деятельности, например, вопросов тиражности, особенностей книжного рынка, литературного маркетинга, гонораров и др.; исследование экономических понятий и явлений в художественном произведении; изучение риторической природы экономической науки и, наоборот, вопросов текстуальной экономики [см.: 4].

Дейдра Макклоски, профессор экономики Иллинойского университета, автор книги «Риторика экономической науки» и одна из основоположников «экономической критики», рассматривает язык экономики

* Аспирант ИМЛИ РАН, Москва.

lubavina@yandex.ru

** Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129).



Обложка издания «Памятная полевая карманная книжка: для сельских хозяев, приказчиков и управителей, с 4 бух. табл., служащими к легчайшему управлению сел. конторами и с присовокуплением сел. календаря о признаках погоды» / Соч. Жебелева. — 2-е изд. — СПб: тип. Э. Веймара, 1852. — 96 с.

в сопоставлении с литературным и разговорным языками и указывает на использование общих художественных приемов — метафор, аллегорий, иронии, без которых экономический дискурс невозможен [см.: 7]. Экономическое мышление образное, оно оперирует такими терминами, как «человеческий капитал», «эластичная цена», «липкие цены», «ножницы цен», «кривая спроса» и др. Макклоски утверждает: «Ни один экономист не способен убрать из своей речи метафору и прочие базовые тропы» [цит. по: 7, 71].

По мнению исследователя М.Б. Бакеева, основной моделью, которой оппонирует Макклоски, является господствующая в современ-

ной экономической науке модель человека как максимизатора полезности в рамках ограниченный [см.: 2]. Макклоски формирует собственную модель поведения человека, добавляя к мотиву личной выгоды стремления этической и культурной категорий — «мотив общественной солидарности, служение трансцендентному», особо отмечая невозможность полного вычленения каждого из этих побуждений, их глубокое переплетение и взаимозависимость [цит. по: 2, 25]. Потому Макклоски акцентирует свое внимание на изучении культурного и риторического дискурсов в экономической науке.

В книге «Добродетели буржуазии. Этика в эпоху коммерции» Макклоски рассматривает связь развития рыночной экономики и этических установок общества по отношению к коммерческой деятельности, а также роль инноваций, проверенных рынком, в процессе обогащения народов [см.: 8]. Ученый вводит термин «гуманомика», который предполагает «возвращение экономических проблем в более широкий комплекс вопросов, связанных с развитием идей, трансформацией духа и ценностей», т. е. междисциплинарные исследования экономики и истории, философии, филологии, социологии, политики и других наук [цит. по: 8, 11].

Американские ученые Майкл Уоттс и Роберт Ф. Смит в статье «Экономика в произведениях художественной литературы и драматургии» отмечают взаимное влияние экономической среды и литературы, драматургии, языка [см.: 13]. Авторы указывают на тот факт, что многие литературные произведения содержат интерпретации экономических понятий, а фрагменты художественных произведений часто используются экономистами-историками для обоснования их собственных представлений об определенной экономической конъюнктуре.

В публикации приводятся примеры изображения экономических проблем и категорий в творениях широко известных авторов: проблематики свободного рынка в романе Марка Твена «Янки при дворе короля Артура»; частных и свободных издержек, государственной регуляции безопасности труда в романе Джорджа Оруэлла «Дорога на «Уиган-Пирс»; вопросов инфляции и гиперинфляции в романе Эриха Марии Ремарка «Черный обелиск»; проблему биметаллизма в сказочной повести «Волшеб-

ник из страны Оз» Лимана Фрэнка Баума и др. В статье представлены более 40 произведений литературы, содержащие более 80 отражений актуальных экономических проблем и вопросов.

Исследователи С. Фокин и А. Уракова, размышляя об отношениях экономики и литературы, особо выделяют жанр реалистического романа XIX века, характеризуя его следующим образом: «Будучи сам продуктом формирующейся рыночной культуры и культуры потребления, он сделал своими топосами новые культурные реалии, такие, как финансовая биржа или универсальный магазин, тогда как денежные купюры и бумаги, товары, предметы роскоши, материальные и символические дары стали циркулировать в нем в качестве объектов репрезентации или тропов — и в конечном итоге — объектов желания, участвующих в различных коммерческих и некоммерческих транзакциях» [цит. по: 14, 12].

Важно отметить рассмотрение изображения экономической проблемы в художественном произведении в качестве попытки объективизации явления, а также использование литературного материала в практике преподавания экономических дисциплин с целью демонстрации конкретных проблем. Майкл Уоттс говорит о нескольких причинах, помимо образовательной, по которым экономисты обращаются к художественной литературе: красноречивое, яркое, иногда юмористическое описание человеческого поведения заимствуется авторами научных работ и повышает наглядность и убедительность аргументации; ученые используют изображение экономических проблем в качестве основного свидетельства экономических условий и институтов конкретного периода и места; специалисты оценивают, насколько человеческое поведение, изображенное в литературном произведении, совпадает с прогнозами экономистов и пониманием рационального поведения, а также определяют, имеется ли единообразная так называемая антиэкономическая, антирыночная, направленная против бизнеса ориентация в литературных работах [см.: 1].

Произведение литературы, основанное на интуиции и опыте писателя, выступает средством максимально объемной передачи комплекса индивидуальных ощущений на фоне

ЗАПИСНАЯ КНИГА.									
Сколько из выписанных 1852 году писем из каждого поля ржи									
Наименование поля.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.
Хлебное поле.	100.	200.	300.	400.	500.	600.	700.	800.	900.
Хлеба.	50.	750.	1000.	1250.	1500.	1750.	2000.	2250.	2500.
Учени.	50.	500.	1000.	1500.	2000.	2500.	3000.	3500.	4000.
Хлебные ржаные опыты, учиненные 1851 г. Сентября 15 числа.									
Наименование опыта.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.	Сколько писем выписано.
Хлебное поле.	2.	1.	6.	7.	9.	1750.			
Хлеба.	1.	—	6.	6.	8.	22.	502.	4.	
Учени.	—	2.	4.	1.	—	9.	2.	100.	

Страница из Записной книги издания
«Памятная полевая карманная книжка...» /
Соч. Жебелева. — 2-е изд. — Санкт-Петербург:
тип. Э. Веймара, 1852. — 96 с.

Слева: Сколько в нынешнем 1852 году нажато
с каждого поля ржи. Хлебные ржаные опыты,
учиненные в 1851 г. Сентября 15 числа.

Справа: Таблица 1. Ежедневному умоту на 1852 г.

социально-экономических обстоятельств. В художественном произведении мы наблюдаем изображение конфликта интересов как внутри личности, так и между людьми. В тех произведениях, где акцентируется изображение материального мира, быта героев увеличивается присутствие экономической составляющей. Включение материальной детализации позволяет автору расширить проблематику и обогатить художественный мир произведения. Изображение социально-экономических отношений между героями может быть рассмотрено как выражение авторских философских, этических или эстетических представлений.

Проблемы ведения усадьбного хозяйства представлены во многих произведениях русской художественной литературы второй трети XIX — начала XX вв., например, в рассказе И.С. Тургенева «Бурмистр», в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина», в повести «Неверный шаг (Повесть о совестливом мужике)» А.Н. Толстого. Основными составляющими экономического субстрата «усадьбной» прозы являются: описание способности помещика к организации рентабельного усадьбного хозяйства, указание размера дохода и его источника, изображение бытовых привычек собственника, уклада ведения хозяйства, а также денежных отношений между владельцем усадьбы, приказчиком и крестьянами.

Изображение отношения помещика к вопросам экономики, выраженное, в частности, в способе ведения усадьбного хозяйства, расширяет художественный образ героя и нередко присутствует в его «визитной карточке» — кратком портрете, цель которого — знакомство читателя с героем повествования.

Так, А.С. Пушкин в поэме «Евгений Онегин» дополняет образ героя, используя описание полученных им знаний, в том числе экономических: Евгений был «глубоким экономом», который читал Адама Смита и понимал значение «простого продукта» сельского хозяйства для государства. Однако абстрактные книжные знания Евгения не имели реализации, ведением усадьбного хозяйства он не занимался; отец Евгения экономикой не интересовался вовсе, предпочитая отдавать усадьбные земли в залог [9, 12].

Вопросы эффективного управления предприятием актуальны и широко изучаются в современной экономике. Одним из важных вопросов современной агентской теории корпоративного управления является проблема «принципал-агент», которая предполагает, что принципал (собственник) передает право пользования и управления предприятием агенту (менеджеру) за определенную плату, а агент применяет полученные возможности для собственного обогащения в ущерб интересам принципала.

Данная проблема включает рассмотрение таких аспектов, как конфликт интересов собственника и менеджера и информационная асимметрия, возникающая по причине большей осведомленности менеджера о происходящем в компании, чем поставщик капитала, и провоцирующая управленческий оппортунизм [см.: 5].

Особый интерес представляет изучение отражения проблемы «Принципал-агент» в русской «усадьбной» литературе второй половины XIX — начала XX вв. Можно предположить, что изображение этой проблемы в литературе было актуальным для читателей того времени, а описание конфликта интересов владельца усадьбы и управляющего являлось попыткой осознания и, возможно, преодоления подобной ситуации.

Управляющий или приказчик — реальный и литературный тип личности служащего-

администратора, игравшего ключевую организационную роль в жизни усадьбы. Во многих произведениях «усадьбной» прозы образ приказчика вписан в картину хозяйственно-экономических отношений внутри поместья, таким образом авторы акцентировали внимание на существовавших проблемах экономики: конфликте интересов участников хозяйства (помещика, управляющего и крестьян), а также вопросах повышения рентабельности усадьбы. Зачастую не имея знаний о способах ведения прибыльного усадьбного хозяйства и желая познакомиться с его организацией, помещик предпочитал целиком передать управление усадьбой в руки приказчика.

О типичной отстраненности помещиков от практических вопросов хозяйственной усадьбной деятельности, об их отвлеченных представлениях об экономике говорит герой незавершенного рассказа Тургенева «Реформатор и русский немец» (1848) помещик Ладыгин, переехавший в деревню, чтобы погрузиться в крестьянский быт и, изучив потребности крестьян, принять меры по улучшению их положения и доходности усадьбы: многие молодые помещики «с трудом различая овес от гречихи, бредят английскими веялками, молотильными машинами, плодопеременным хозяйством, свеклосахарными заводами» [цит. по: 11, 365].

Герой другого рассказа И. Тургенева «Гамлет Шигровского уезда» (1849), иронично вспоминая о своей жизни в усадьбе после возвращения из города, утверждает, что романтические, «смутные сладкие ожидания» помещиков в подобных случаях не становятся реальностью, а «напротив, сбываются другие вещи, которых вовсе не ожидаешь, как-то: падежи, недоимки, продажи с публичного торгу и прочая, и прочая» [цит. по: 11, 266].

Н.Г. Гарин-Михайловский в автобиографическом очерке «Несколько лет в деревне» (1892) повествует о неудачной попытке реорганизации принадлежащего ему имения в Самарской губернии. По его словам, до переезда в деревню с хозяйством и земледелием он был немного знаком на практике, а о быте крестьян имел абстрактные, книжные сведения. Тем не менее Гарин-Михайловский мечтал улучшить не только собственное благосостояние, но и жизнь окружающих его крестьян, обучив их более эффективному земледелию [3, 15–16].

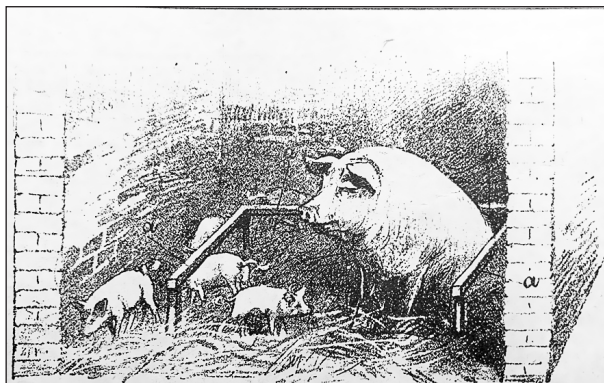
Помещик нуждался в помощнике-управленце и из-за нежелания вникать в экономику усадьбы или неспособности адекватно оценить качество работ управляющего нередко становился заложником его интересов. В литературе встречаются следующие характеристики типа приказчика: не являясь членом семьи, он был близок к хозяину усадьбы, хорошо знал характер помещика и являлся его доверенным лицом, имел значительное влияние на принятие различных решений собственника усадьбы и мог использовать расположение хозяина ради собственной выгоды.

Управляющий, преследующий цель собственного обогащения за счет ресурсов владельца усадьбы, изображен во многих произведениях «усадебной» прозы: в повести И.С. Тургенева «Постоялый двор» (1855), в народной сказке Л.Н. Толстого «Свечка» (1885), в романе И.А. Новикова «Пушкин в Михайловском» (1936).

В романе Л.Н. Толстого «Воскресение» (1899) приказчик характерным образом реагирует на предложение помещика передать землю крестьянам: он «тотчас же начал искать в проекте Нехлюдова, отказывавшегося от земли, возможность личной пользы и непременно хотел понять проект так, чтобы ему можно было воспользоваться отдаваемой землей» [цит. по: 10, 220].

Доверительное отношение помещика к приказчику, как правило, основывалось на особых качествах последнего, таких как умение угодить барину, изобразить преданность и защиту интересов хозяина.

Успешный приказчик — тонкий психолог, способный выстроить эффективные коммуникации и с помещиком, и с крестьянами. Так, в повести «Постоялый двор» Тургенев изобразил переговорные способности, которые проявила горничная Кирилловна, пользовавшаяся значительным влиянием на свою госпожу Лизавету Прохоровну Кунце и в сущности управлявшая помещьем, при продаже постоянного двора крестьянина Акима купцу Науму. Кирилловна, заинтересованная в получении вознаграждения за посредничество, способствовала сделке благодаря свойственному ей умению убеждать: она склонила помещицу к продаже двора, а Акима уговорила покориться воле барыни и смириться с потерей имущества. Полученные день-

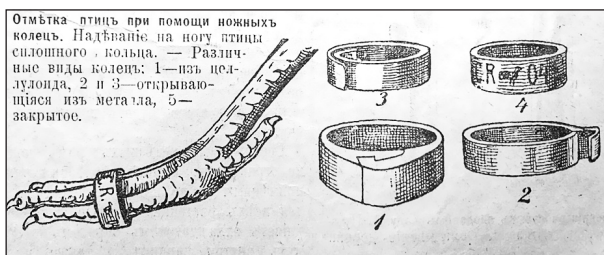


Предохранительный заборчик для новорожденных поросят. «Сад, огород и животноводство».

Журнал «Новь». 1908. №2. С. 8

ги Кирилловна спрятала в кованный сундучок, в котором было собрано довольно много наличных. Тургенев подчеркивает характерные ей черты — лукавство и спокойную расчетливость. Автор изобразил ситуацию продажи усадебной недвижимости, в которой Кирилловна играла роль посредника, связующего звена между участниками торга. Как организатор сделки она обладала наибольшей информацией и понимала, что не может быть уличена в обмане, и потому уверенно манипулировала поведением окружающих [12, 296].

Такие качества приказчика, как умение наладить диалог и установить выгодные договорные отношения со всеми членами усадебного хозяйства изображены в рассказе Н.Г. Гарин-Михайловского «В усадьбе помещицы Ярщевой» (1894). Приказчик Кирилл Архипович, не имея достаточной суммы денег, чтобы нанять рабочих на жнитво, просит старосту организовать крестьян на уборку хлеба, обещая продать ему лучшие земли, если тот поможет уладить дело [3, 261].



Отметка птиц при помощи ножных колец.

«Сад, огород и животноводство». Журнал «Новь». 1908. №3. С. 3.



Поливка и удобрение гряд.
«Сад, огород и животноводство». Журнал «Новь».
1908. № 6. С. 7.

В романе И.А. Новикова «Пушкин в Михайловском» (1936) представлено умение приказчика преподнести информацию помещику так, чтобы соблюсти свой интерес. В эпизоде отчета приказчика Михайлы Калашникова за обмолот перед Сергеем Львовичем Пушкиным приводится разговор, «который был началом хитрого плана, обдуманного совместно с Розой Григорьевной, управительницей». Сперва напугав барина, что против ожиданий собран меньший урожай — три с половиной меры копны, Михайла пообещал к концу работ довести объем зерна до четырех «с пригоршнями», чему Сергей Львович крайне обрадовался. Заранее согласовав с помещиком сборы размером чуть больше четырех мер, управляющая и приказчик планировали излишки зерна оставить себе [6, 45].

В рассказе «Певцы» (1850) Тургенев, как бы обобщая образ управляющего, так описывает Моргача, кучера старой барыни, вошедшего к ней сперва в милость, затем в ее полную доверенность, благодаря чему попал в приказчики:

Это человек опытный, себе на уме, не злой и не добрый, а скорее расчетливый; это тертый калач, который знает людей и умеет ими пользоваться. Он осторожен и в то же время предприимчив, как лисица; болтлив, как старая женщина, и никогда не проговаривается, а всякого другого заставит высказаться; впрочем, не прикидывается простачком, как это делают иные хитрецы того же десятка, да ему и трудно бы притворяться: я никогда не выдывал более проницательных и умных глаз, как его крошечные, лукавые гляделки [цит. по: 11, 217].

Большое число произведений «усадебной» прозы XIX–XX вв. содержит информацию о доходах, способах организации производства и специфике отношений между участниками усадебного хозяйства. Описание экономического субстрата поместья являлось одним из факторов формирования поэтики «усадебного топоса» и характерологии произведения.

Изображенные в «усадебной» литературе аспекты взаимодействия помещика и управляющего сохраняют свою актуальность и могут быть соотнесены с пониманием современной экономической проблемы «принципал-агент» и использованы в качестве демонстрационного материала в учебном процессе.

Литература

1. *Michael Watts*. How Economists Use Literature and Drama // *The Journal of Economic Education*. 2002. Vol. 33, №4. — P. 377–386.
2. *Бакеев М.Б.* Дейдра Макклоски: риторика экономического развития. — М.: Институт экономики РАН, 2018. — 52 с.
3. *Гарин-Михайловский Н.Г.* Рассказы и очерки. — М: Правда, 1984. — 432 с.
4. *Гронас М.* Вступительная заметка // Новое литературное обозрение. 2002. № 6 (58). — С. 7–14.
5. *Либман А.В.* Теоретические аспекты агентской проблемы в корпорации // Вестник СПбГУ. Сер. 8. 2005. Вып. №1. — С. 123–140.
6. *Новиков И.А.* Пушкин в Михайловском. — М.: Вече, 2018. — 384 с.
7. *Макклоски Д.* Риторика экономической науки / пер. с англ. О. Якименко; науч. ред. Д. Расков. — М.; СПб: Изд-во Института Гайдара; Издательство «Международные отношения», Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2015. — 238 с.
8. *Макклоски Д.* Экономика с человеческим лицом, или гуманомика // Альманах центра исследований экономической культуры факультета свободных искусств и наук СПбГУ. 2014. — 269 с.
9. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10-ти т. Т. 5. — М.: Наука, 1964. — 640 с.
10. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 32. — М.: Худож. лит., 1936. — 556 с.
11. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти т. Т. 3. — М.: Наука, 1979. — 526 с.
12. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти т. Т. 4. — М.: Наука, 1979. — 687 с.
13. *Уоттс М., Смит Р. Ф.* Экономика в произведениях художественной литературы и драматургии // Экономическая политика. 2006. №2. — С. 165–179.
14. *Фокин С., Уракова А.* От составителей // Новое литературное обозрение. 2019. №6. — С. 7–14.