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.

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

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

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 бóльшая 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-

* 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).

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.



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/fotogalereya/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].

Пережито́е 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 имение 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

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.

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, посвятительном 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 двоемирие, 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 послереволюционных 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 «многослойности 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].

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.

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, аполлоническую[2] 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, «завороженные деревья» парка и «волокна тумана, осиянные 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. Прослеживая 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

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.

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 Чулкову 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

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.



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 поместную 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 полузверем 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 Вальпургиева 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, Маловó — 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 кощунственный «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 («портил» девок), злоупотреблений и жестокости по отношению к деревенским жителям. Именно он изначально маркирован как инфернальная сила — «*дьявол*» [17, 591].

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.

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 подожженный 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 духоты, и «колдовского лунного света» [16, 171] в ночном усадебном саду, где Пьер застает отцовскую наложницу Феклушу с кузнецом Абрамом за тайными любовными утехами. Когда лихая парочка сбежала из усадьбы, прихватив немалую сумму хозяйских денег, обманутый Николай Павлович предался 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

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.

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 до́ 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 ви́дение 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, Монтескьё и Вольтере, на своем письменном столе Пушкин держит Библию и Четьи-Минеи — т. е. являет в усадебном интерьере столь ценимый символистом Серебряного века культурный универсализм.

Как бы усиливая брезжущую в «Красном жеребце» эстетическую ноту, изображение следующей усадьбы — графа Вржосека — приближается к тому самому белоколонному онегиноларинскому 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 домочадцами, 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-ремонтер 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 аполлонически-дионисийской дихотомией и соловьевско-блоковским мифом о целомудренной любви-влюбленности, с другой —

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.

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 соотнесенные 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, проницательно 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. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).

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.

⊙ Любое распространение материалов журнала, в т.ч. архивных номеров, возможно только с письменного согласия редакции.