

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Михаил  
Вайскопф



ВЛЮБЛЕННЫЙ  
ДЕМИУРГ

Метафизика и эротика русского романтизма

**Научное приложение. Вып. СІХ**

**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**



МИХАИЛ ВАЙСКОПФ

# ВЛЮБЛЕННЫЙ ДЕМИУРГ

Метафизика и эротика  
русского романтизма

Москва  
Новое литературное обозрение  
2012

УДК 821.161.1.02Романтизм

ББК 83.3(2Рос=Рус)-022.4

В 14

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. СІХ

*В оформлении обложки использованы  
рисунки О. Кипренского. 1814*

**Вайскопф, М.**

**В14** Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма / Михаил Вайскопф. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 696 с.

**ISBN 978-5-86793-976-2**

Новая книга известного израильского филолога Михаила Вайскопфа посвящена религиозно-метафизическим исканиям русского романтизма, которые нашли выражение в его любовной лирике и трактовке эротических тем. Эта проблематика связывается в исследовании не только с различными западными влияниями, но и с российской духовной традицией, коренящейся в восточном христианстве. Русский романтизм во всем его объеме рассматривается здесь как единый корпус сочинений, связанных единством центрального сюжета. В монографии используется колоссальный материал, большая часть которого в научный обиход введена впервые. Книга М. Вайскопфа радикально меняет сложившиеся представления о природе русского романтизма и его роли в истории нашей культуры.

УДК 821.161.1.02Романтизм

ББК 83.3(2Рос=Рус)-022.4

© М. Вайскопф, 2012

© Оформление. ООО «Новое литературное обозрение», 2012

Я искал вас; но я думал, что вы были сновидение.

*А. Вельтман. «Лунатик»*

Да и мудро ли мне быть прекрасной, когда я создание поэта? я не живая, я призрак. Владимир похитил в небе мысль и по ней создал меня.

*Ф. Фан-Дим. «Два призрака»*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Тема этой книги сопряжена со значительными историко-литературными, методологическими и терминологическими сложностями. Одна из них — пресловутая проблема национальной самобытности русского романтизма<sup>1</sup>, перенасыщенного, как известно, подражаниями. Советское литературоведение вообще привыкло относиться к нему пренебрежительно. Хотя со временем романтизм повадились делить на «революционный» и «реакционный», его рассматривали лишь как мост, ведущий к всепобеждающему реализму<sup>2</sup> (интересно, слышал ли кто-нибудь о «реакционном реализме»?), причем длину этого сооружения стремились — а иногда и сегодня стремятся — всячески сократить. Применительно к немецкой литературе такую же жестко антиромантическую позицию со свойственным им сервильным усердием заняли восточногерманские исследователи (у которых, впрочем, сюда примешивалась вполне понятная вражда к романтической составной национал-социализма).

В Советском Союзе эта умственная рутина начала рассеиваться лишь к 1970-м гг., когда участились всевозможные издания и переиздания немецких, а затем и отечественных романтиков. Одновременно активизировалось изучение западного романтизма, представленное такими авторами, как Б. Реизов, В. Ванслов, Н. Берковский, А.В. Михайлов, А. Дмитриев, Н. Дьяконова и др. Тогда же начали выходить полноценные работы по истории этой школы в России, и уже в канун 1979 г. в своем введении к двухтомному коллективному труду, посвященному данной теме, С. Шаталов смог констатировать: «К настоящему моменту отрицательное отношение к романтизму как одному из проявлений антиреализма в значительной мере преодолено»<sup>3</sup>. В посткоммунистическое

---

<sup>1</sup> Д. Святополк-Мирский, например, считал, что «в истории европейской культуры русский романтизм не имеет своего самостоятельного лица». — *Баратынский Е.* Полн. собр. стихотворений. Т. 1. М., 1936. С. XV.

<sup>2</sup> Та же незатейливая модель лежит и в основе столь ценной в остальном книги Гуковского (1946): «Классицизм — это этап на пути к романтизму, а романтизм — это этап на пути к реализму»; и далее: «классицизм опосредованно — это звено цепи, ведущей к реализму». — *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 15.

<sup>3</sup> История романтизма в русской литературе. (1790—1825). М., 1979. С. 7. Там же см. библиографию вопроса, актуальную на тот период.



время число соответствующих исследований в России быстро растет, хотя оно все еще несопоставимо с масштабами западного романтиковедения.

Серьезную проблему вместе с тем по-прежнему представляет собой известная аморфность и многоликость словесности Золотого века, препятствующая точному определению предмета<sup>4</sup>. Действительно, самого Жуковского, с которым привыкли отождествлять романтическое направление, еще в начале XX столетия А.Н. Веселовский в своей фундаментальной монографии причислил к позднему сентиментализму<sup>5</sup>. Точку зрения Л.В. Пумпянского, который соединил Пушкина с классицизмом, несколько лет назад весьма впечатляюще обогатил и скорректировал Д.П. Ивинский<sup>6</sup>. С другой стороны, нельзя безоговорочно включать в круг романтиков и Баратынского, который вырос всецело на французском Просвещении. От той же традиции, а вместе с ней от жанра французских водевилей неотделим даже Вяземский, видный теоретик романтического движения. В поэтике Гоголя постоянно выискивают черты барокко. Но ведь у Гоголя немало и чисто сентименталистских реликтов; в то же время он почитался родоначальником натуральной школы. При таких оговорках получается, что среди ведущих представителей Золотого века подлинными, беспримесными романтиками остаются разве что Тютчев и Лермонтов (несмотря на его мнимую тягу к реализму, о которой столько писалось в советское время).

Для решения этого казуса я предлагаю вспомнить о книге В. Немояну «Укрощение романтизма», изданной в 1984 г. Всю европейскую — а не только немецкую — литературу, созданную между 1815 и 1848 гг. (включая сюда, между прочим, Вальтера Скотта и Генриха Гейне), он охватывает термином «бидермайер»<sup>7</sup>. Эта

<sup>4</sup> См., например: *Дмитриева Е.* О некоторых чертах русского «извода» европейского романтизма // Литературный пантеон: национальный и зарубежный. Материалы российско-французского colloquiuma. М., 1999. С. 119—136.

<sup>5</sup> *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999. С. 38 и др.

<sup>6</sup> «Едва ли не во всех произведениях Пушкина, которые воспринимаются современниками как романтические, в той или иной степени представлен материал, связанный с русским “классицизмом” XVIII века, т.е. с поэзией того типа, которую приверженцы модели “от классицизма к романтизму” относили к классицизму и которая мыслилась ими (но не Пушкиным) как несовместимая с новой литературной эпохой». — *Ивинский Д.П.* От романтизма к классицизму: К вопросу о литературной позиции Пушкина // *Ивинский Д.П.* О Пушкине. М., 2005. С. 15.

<sup>7</sup> *Nemianu V.* The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier. Harvard UP, 1984. Иной и неприязненный взгляд на бидермайер проводится в нескольких статьях, включенных в книгу: *Михайлов А.В.* Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1997.

словесность рассматривается как набор компромиссов, направленных на некоторое «приручение», одомашнивание раннего, или «высокого», романтизма. Пафос смягчен здесь разговорно-доверительным тоном (пресловутая «болтливость» бидермайера), скитальчество — домашним уютом и теплом родного края, мелодраматическое напряжение — сатирой и самоиронией, бунт против разума и религиозная экзальтация — инерцией Просвещения, а горделивый индивидуализм — неосентименталистскими идиллиями, социально-филантропической дидактикой и ласковым вниманием к реалиям будничной жизни.

Естественно, что чрезмерная эластичность такого подхода вызвала сопротивление у специалистов по тем или иным конкретным культурам. И все же, несмотря на некоторую опрометчивость суждений Немояну касательно главных памятников русской литературы 1820—1840-х гг.<sup>8</sup>, предложенная им картина, в общем, достаточно адекватна<sup>9</sup>. Помимо прочего, она в значительной мере отвечает тому состоянию вещей, с которым сталкивается каждый, кто изучает тогдашнюю прозу на широком книжном и журнальном материале. В этой массовой беллетристике преобладают скорее «булгаринщина» и «сенковщина», наставительное говорение (обычно по довольно несуразным поводам), домодельное стернианство, бытовая сатира или, на худой конец, похождения одушевленных кафтанов и камзолов, величаемые историческими повестями. Нарративов собственно «романтических» — в привычном восприятии слова — здесь не слишком много; но вместе с поэзией именно они составляют основной текстуальный массив русского романтизма. У тех же заурядных беллетристов мы время от времени находим сгущенный мелодраматизм, тягу к экзотике — а главное, лирический либо трагический культ возвышенного и бесконечности, который оставался для них, несомненно, наиболее престижной сферой творчества и находил спонтанное выражение в стилистической лихорадке, хронически одолевавшей всех этих авторов и подтверждавшей их право причислять себя к романтикам. Этот модус бесконечности — имплицитной или эксплицитной — вообще предстает «фамильной чертой» и доминантой всего романтизма.

<sup>8</sup> *Nemoianu V.* Op. cit. P. 137—151.

<sup>9</sup> Так, Виноцкий — который в принципе разделяет подход Немояну — черты бидермайера обнаруживает сегодня и у Жуковского. См.: *Виноцкий И.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение Жуковского. М., 2006. С. 22 и сл. Совсем недавно Виноцкого удачно поддержал Н.В. Хомук в статье «Бидермайер в творчестве В.А. Жуковского 1830—1840-х гг.»: Жуковский: Исследования и материалы. Вып. 1 / Под ред. А.С. Янушкевича и И.А. Айзиковой. Томск, 2010.

Мне могут возразить, что тут я использую критерий скорее метафизического или религиозного, нежели филологического порядка. Так оно и есть. По моему убеждению, глубинные литературоведческие проблемы не решаются средствами самой филологии: они требуют иного понятийного аппарата. На пороге XIX в. романтический теолог Шлейермахер отождествил само влечение к бесконечности с религиозностью; через столетие к тому же выводу пришел Уильям Джеймс. В своей блестящей книге о раннем немецком романтизме и мистике (1914) Жирмунский определил мистическое чувство «как живое чувство присутствия бесконечного в конечном»<sup>10</sup>. Я лишь следую этому мнению. Русский романтизм и в самом деле интерпретируется здесь как религиозное или, скорее, псевдорелигиозное движение; но оно выражает себя не в гомилетике (хотя нередко прибегает к ее содействию), а преимущественно другими, гораздо более динамичными и многообразными средствами.

Религиозно ориентированный характер немецкого, английского и отчасти французского романтизма — общее место западного романтиковедения. Есть даже специальный термин «романтическая религия»<sup>11</sup>. Однако относятся к ней не всегда одобрительно. Для иллюстрации я вкратце сошлюсь на то, как после Второй мировой войны этот вопрос эволюционировал в англосаксонских странах.

В третьем томе своего капитального труда «Религиозные тенденции в английской поэзии» (1949) Х.Н. Фэйрчайлд уличал романтиков в эгоцентризме, иллюзионизме, религиозной безответственности, непоследовательности — и даже тоталитаризме<sup>12</sup>. Но уже через несколько лет выходит «Зеркало и лампа» М.Х. Абрамса<sup>13</sup> — исследователя, положившего начало совсем иной традиции (сегодня, после разных перипетий, он снова пользуется широким признанием). Для Абрамса романтизм — это некое очеловечивание религии или же такое усвоение базовых иудео-христианских

<sup>10</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. 2-е изд. СПб., 1996. С. 8.

<sup>11</sup> См. хотя бы: *De Paz A. Su alcune espressioni pittoriche della «religiosità» romantica // La questione Romantica: Organismo/Meccanismo. Vol. 1. No. 1. Autunno 1995. P. 57—92.*

<sup>12</sup> *Fairchild H.N. Religious Trends in English Poetry. Vol. 3. 1780—1830. Romantic Faith. N. Y.: Columbia UP, 1949. P. 508—513.* Ср. заодно суровую критику романтической религиозности в крайне консервативной книге Мэрион Монтгомери, которая порицает романтизм за самонадеянность, вменяя ему черты амбициозного гностицизма: *Montgomery M. Romantic Confusions of the God: Beauty as Truth, Truth as Beauty. L., 1997. P. 33—34, 217.*

<sup>13</sup> *Abrams M.H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. Oxford UP, 1953.*

верований, при котором отношения между Создателем и созданиями переводятся в отношения между субъектом и объектом, я и не-я. Романтический поэт адаптирует к своему творчеству христианские метафоры брака, темы грехопадения и Искупления, заменив последнее поэтическим воображением. У романтиков «Агнец и Новый Иерусалим замещаются человеческой мыслью как женихом и природой как невестой»<sup>14</sup>.

Впоследствии подход Абрамса на многие годы заслонило агрессивно антиромантическое настроение. Его возвестил марксист Джереми Макганн в своей книге «Романтическая идеология», изданной в 1983 г.<sup>15</sup> и затем дополненной другими, еще более напористыми его сочинениями. Любопытно, что в США и Великобритании этот рецидив застарелого марксистского антиромантизма пришелся как раз на тот период, когда в Советском Союзе с ним уже почти распрощались. Третируя романтизм в качестве «великой иллюзии», Макганн обвиняет его в постыдном бегстве от социальных проблем (а заодно, используя фрейдистский жаргон, в «подавлении» или «вытеснении» этих последних). С тех пор в левых салонах доброжелательное отношение к романтизму надолго стало дурным тоном. «Романтическая идеология» Макганна снижала там невероятный успех, что, в общем, совершенно естественно: буржуазная душа по природе марксистка.

Все же со временем в этих кругах надоел и Макганн, который поторопился вышвырнуть романтизм за борт вместо того, чтобы хоть как-то его утилизировать. В 1997 г. такую попытку предпринял Роберт Райан в своей книге «Романтическая реформация»<sup>16</sup>. Осуждая Абрамса за излишнюю спиритуализацию романтизма, а Макганна — за излишнее доверие к Абрамсу, автор подчеркивает социальную значимость религии и вместе с тем высоко оценивает положительные тенденции в духовных исканиях романтиков. Значительно дальше продвинулся вскоре благочестивый марксист М. Пристмэн в монографии «Романтический атеизм»<sup>17</sup>, где множество английских романтиков — склонных к пантеизму, социнианству и пр. — он радушно зачислил в блаженный сонм безбожников. В 2006 г. вышла книга Дэниела Уайта<sup>18</sup>, в которой он,

<sup>14</sup> *Abrams M.X.* Natural Supernaturalism: Tradition and Revelation in Romantic Literature. N.Y., 1971. P. 56.

<sup>15</sup> *McGann J.* The Romantic Ideology. Chicago UP and London, 1983.

<sup>16</sup> *Ryan R.M.* The Romantic Reformation: Religious Politics in English Literature, 1789—1824. Cambridge UP, 1997.

<sup>17</sup> *Priestman M.* The Romantic Atheism: Poetry and Free Thought, 1780—1830. Cambridge, 1999.

<sup>18</sup> *White D.E.* Early Romanticism and Religious Dissent. N.Y.: Cambridge UP, 2006.

критикуя и Райана, и Пристмэна, одновременно увязывает ранний романтизм с веротерпимостью и религиозным диссидентством либерального толка. Тогда же появился целый сборник, посвященный соответствующей проблематике, причем его составители — Г. Хоппс и Дж. Стэйблер — в своем предисловии с невообразимым коварством напали на Макганна слева — со стороны деконструктивизма. Они язвительно осудили его за надутую безапелляционность марксистских посылок, за наивные претензии на полноту истины и в итоге за догматический атеизм, который, по их мнению, оборачивается у Макганна новой религией, только религией без Бога<sup>19</sup>.

Здесь я прерву рассказ об этих занимательных баталиях, пока не слишком актуальных для русистики. Выходит, правда, немало работ о религиозном мирозерцании Жуковского, Гоголя или даже Пушкина, но по-настоящему вопрос о конфессиональной природе русского романтизма в целом еще просто не ставился. Если в самой России он сегодня порой и затрагивается, то, как правило, лишь в конъюнктурно-благозвучном жанре утренних и вечерних размышлений о «православном нравственном величии русской литературы».

Колоссальное, поистине мировое значение этой литературы настолько бесспорно, что романтизму, находившемуся у ее истоков, ни к чему приписывать вдобавок несвойственные ему заслуги. Читателей предлагаемой книги может несколько дезориентировать слово «метафизика», включенное в ее подзаголовок, поэтому уточним его смысл. Понятно, что здесь (в основном во 2-й главе) по необходимости уделяется заметное место тем или иным философским аспектам движения, однако роль их не надо преувеличивать. Несмотря на то что у входа во владения русского романтизма стоит кружок Любомудров, а у выхода из него — кружок Станкевича, и несмотря на некоторые примечательные исключения — например, в лице Тютчева, — в целом эта культура не отличалась ни философской одаренностью, ни философскими или теологическими навыками<sup>20</sup>. Как бы то ни было, отвлеченная мысль в России созревала не в «романтической школе», а в духовной академии, где спустя много лет и объявится первый относительно самобытный русский философ (П. Юркевич).

Так обстояло не только с метафизикой, но и с физикой, а вернее, почти со всеми науками. Великую русскую литературу со-

<sup>19</sup> Romanticism and Religion from W. Cowper to W. Stevens / Ed. G. Hopps and J. Stabler. Hampshire, England; Burlington, USA 2006. P. 1—3.

<sup>20</sup> См., например: *Шпет Г.Г.* К вопросу о гегельянстве Белинского (этюда) // Вопросы философии. 1991. № 7. С. 115—176.

здавали преимущественно дворяне — люди, к ученым занятиям, как правило, все же не слишком восприимчивые; русскую же науку создадут потом главным образом выходцы из духовного сословия и разночинцы. Неудивительно, что, в отличие от немецкого, здешний романтизм ничего не дал лингвистике, географии и очень мало — пониманию отечественной истории, где для подавляющего большинства сочинителей кумиром оставался безнадежно архаичный Карамзин<sup>21</sup>, писавший ее с оглядкой на Тита Ливия.

Литераторы — и великие и малые — скопили или популяризировали множество этнографических сведений, преимущественно о «малороссах» (Гоголь, Максимович, Срезневский), но также и о других, в том числе сибирских, народах: см. у П. Кудряшова, В. Одоевского, Калашникова, Дуровой и пр. Однако интерес этот чаще всего сводился к поверхностной экзотике и чарам местного колорита (мокша била векшу). Без устали живописали горцев и войну на Кавказе, но при этом умудрились не заметить ее новой мусульманской основы — мюридизма<sup>22</sup>. Несмотря на труды отдельных энтузиастов, собирание самого русского фольклора по-настоящему развилось только ко второй половине XIX в., т.е. уже в эпоху реализма и позитивизма. И лишь тогда появился наконец первый серьезный представитель романтизма в российской фольклористике: я имею в виду А.Н. Афанасьева, приверженца «мифологической школы».

Если в Германии романтизм успел оказать огромное — правда, не всегда положительное — влияние на естественные науки, включая медицину, то в России этот вклад оказался минимальным (шеллингианец Велланский принадлежал все же к доромантическому поколению). Что касается писательской среды, то для нее профессиональные натуралисты наподобие Максимовича или образованные любители вроде В. Одоевского остались колоритным исключением. Какое уж тут естествознание, когда многие литераторы выказывали удивительную беззаботность по части самой элементарной анатомии или зоологии? О странностях обеих дает представление хотя бы строка Тимофеева: «Вот перси оделись молодыми крылами» («Пробуждение во сне»). Подсмеиваются над стихами Лермонтова о львице «с косматой гривой на хребте» — но что сказать о других романтиках? У Полежаева птица *кормит*

<sup>21</sup> См.: *Формозов А.А.* Классики русской литературы и историческая наука. М., 1995. С. 29 и сл.

<sup>22</sup> В нем, как и в межплеменных отношениях, сумели разобраться не писатели, а администраторы и профессиональные военные. См., например, у барона Ф.Ф. Торнау в «Воспоминаниях кавказского офицера» (М., 2000. С. 24, 354).

*грудью рожденных ею птенцов*: «Он мне нужнее, чем денница, Чем для рожденного птенца Млеко родимого сосца!» (послание к Ф.А. Кони); у Кукольника мы встретим улыбчивых крокодилов: «А он, с улыбкой крокодила, В глаза ее нетерпеливо смотрит» («Джулио Мости». Ч. 3, явл. 1). Тигров русские писатели, включая Белинского, упорно размещали в Африке, а Масальский даже переселил их в Америку, где заставил рыть норы: «Из нор выходят тигры» («Дерево смерти»)²³. Вероятно, в ботанике разбирались не лучше — оттого муза держит «веночек из листьев кипариса» (И.....ь, фантазия «Поэт и муза»)²⁴.

Хотя именно тогда, в 1830—1840-х гг., началось становление университетской науки, сама эта наука пока не освоилась со своими задачами. Вспоминая о Московском университете и его преподавателях — С. Шевыреве, И. Давыдове, О. Бодянском, Ф. Морошкине или о талантливом и обаятельном, но «страшно ленивом» Т. Грановском, —Афанасьев с горечью резюмировал: «Вообще профессоров наших нельзя сравнивать с немецкими, этими благородными тружениками науки»²⁵.

Все это не означает, однако, будто у словесности Золотого века не было своего мирозерцания и своей метафизики — но искать их следует не столько в теоретических манифестах, импортированных из Германии или Франции, сколько в живой природе самого литературного творчества. Подлинная религиозно-идеологическая проблематика русского романтизма по большей части дана в его сюжете и стиле, и наша обязанность — извлечь ее оттуда. Только очень наивное литературоведение видит в религиозно окрашенной романтической метафоре всего лишь метафору: это сигнал новых мифологем, успевших укорениться в эстетической почве. В своей книге я пытаюсь ответить на простой вопрос: *о чем*, собственно, писали эти люди?

Но здесь меня поджидает и встречный вопрос, который всегда задают тоном скептического глубокомыслия: «А думал ли сам автор обо всем этом, или же вы просто навязываете ему отрефлексированные концепции?» Ответ состоит в следующем. Конечно, способность к рефлексии у литераторов неодинакова. Русские классики в целом превосходно ориентировались в идеологических компонентах собственного творчества; но, как правило, ориентировались именно «в целом», безотчетно внедряя, помимо того, те

²³ Сто русских литераторов. Т. 2. СПб., 1841. С. 346.

²⁴ Надежда. Собрание сочинений в стихах и прозе. Изд. А. Кульчицкий. Харьков, 1836. С. 222.

²⁵ Цит. по: *Соколов Ю.М.* Жизнь и научная деятельность А.Н. Афанасьева // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 1. М., 1936. С. XXIII.

или иные мировоззренческие элементы в мотивно-стилистическую ткань своего нарратива. Очень многое, безусловно, ускользало от их рефлексии — таковы уж стихия вдохновения и сама практика литературной работы. У большинства остальных до настоящей рефлексии дело, скорее всего, просто не доходило. Однако, на мой взгляд, подобные ситуации как раз ценнее и поучительнее любого концептуального самоанализа.

В конце концов, писатель и не обязан рационально осознавать все, что он делает, — у него другая профессия. На это не раз указывал еще Сократ, говоря о поэтах, — например, в своей оправдательной речи на суде. Мы вправе сказать, что за автора работает гигантский механизм культуры, для которого он, при всей своей индивидуальной специфике, сплошь и рядом служит только орудием. Народный свадебный либо, допустим, похоронный обряд, как и народные заговоры, отчетливо структурированы — но никто не станет допытываться у дружек, плакальщицы или деревенской колдуньи, в чем состоит эта самая структура и семантика ритуалов. Сомневаюсь, чтобы обычный беллетрист намного лучше разбирался в глубинной религиозно-метафизической организации и проблематике собственных произведений. При этом и в нем самом действует некая персональная телеологическая инстанция (так сказать, «гений» или «муза» сочинения), которая посылно упорядочивает его творчество на уровнях, неподвластных его полному аналитическому контролю. Текст умнее писателя.

Предлагаемая работа — это, если угодно, «история идей», растворенных в литературе. Я безропотно признаю варварский характер такого подхода, который всегда готов поступиться общепринятой литературной иерархией и эстетическими достоинствами в угоду идеологическим приоритетам, — но без подобного редуционизма тут не обойтись. Чтобы выявить религиозную и скрепленную с ней эротическую проблематику русской литературы, мне понадобилось максимально увеличить текстуальный фонд исследования, включив в него, наряду с великими, а также общеизвестными писателями (И. Козлов, Вельтман и др.), множество представителей низового, или «вульгарного», романтизма.

Последний, разумеется, уязвим даже для самой покладистой критики. Временами он и впрямь сбивается на рев и визг вместо нормальной человеческой речи, заходясь в искусственных корчах. В его продукции можно встретить самые ошеломительные находки — например, «кипевший мечтами труп юноши» (В. Войт, «Вот моя страсть!»); в ней вместо слез по щекам любимой текут капли горячей нефти, а у другого автора потеря героиней невинности, похищенной подлым обольстителем, сопровождается эффектами, достойными Голгофы: «Пот кровавыми каплями выступил на челе



ее» (И. Селиванов, «Любовь и долг»). Над ним вообще легко потешаться — боюсь, я и сам увлекся этим дешевым соблазном.

И все же основной корпус «низового романтизма» далек от подобных изысков и, безотносительно к ним, заслуживает серьезного изучения. Действительно, ведь мы искренне почитаем фольклор, хотя, по правде сказать, тот изобилует несусветным вздором (хрестоматийный, но далеко не самый яркий пример: восточнославянская народная культура так и не поняла, зачем человеку нужно сердце). Неужели менее уважительного к себе отношения требует культура образованных слоев, на которой выросло целое поколение, — т.е. массовая культура Золотого века, составлявшая его живой фон, окружение и аудиторию? Литературные исполины постоянно действовали в этой среде, были тесно связаны с ней и, бесконечно много дав ей, сами немало у нее взяли. Отсекая их от нее, мы неосознанно подчиняемся именно романтическому канону, который учредил культ одинокого гения, случайно затесавшегося в царство жалких пигмеев. В современном литературоведении этот окаменелый снобизм, к сожалению, все еще присутствует — вопреки трудам формалистов, В.В. Виноградова, Л.Я. Гинзбург, В.Э. Вацура и других исследователей.

Применительно к религиозно-метафизической топике важнее другое соображение, говорящее в пользу низкой словесности. Ее представители зачастую были раскованнее или просто развязнее своих великих современников и потому шли значительно дальше, тем самым обнажая скрытые идеологические ресурсы романтического движения. Конечно, их сочинения вольно обзывать «издержками» или «болезнями» Золотого века — но ведь именно болезни дают наиболее полное представление об организме.

Естественно, что в этой книге я не раз говорю о классиках (в изучении которых участвовал и раньше); но тут мне приходилось принимать во внимание довольно щекотливую психологическую помеху. В «Заповеднике» Довлатова герой, ставший экскурсоводом, так описывал своих новых коллег: «Все служители пушкинского культа были на редкость ревнивы. Пушкин был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюбленным, их нежно лелеемым детищем. Всякое посягательство на эту личную святыню их раздражало». Я знаком тем не менее со столь же достойными, сколь толерантными и доброжелательными специалистами по Пушкину — а также по Тютчеву, Лермонтову и прочим великим поэтам. Однако многие другие (к ним относятся, в частности, специалисты по Баратынскому) идеально соответствуют довлатовской характеристике. Свой профессиональный надел они охраняют от чужаков так же бдительно и ревниво, как бурундук — свою кормовую базу. Я считался с их чувствами, а потому свое обращение к

поэтическому наследию классиков по возможности ограничивал ближайшими потребностями исследования.

С наибольшей яркостью метафизические установки русского романтизма проявились в его эротике. Под этим углом здесь она и рассматривается. В данном отношении русская литература только повторяет общую традицию европейского романтизма. «Из всех форм мистического чувства, — писал Жирмунский в уже цитированной монографии, — самое глубокое прозрение и удовлетворение религиозной потребности человека дает романтическая любовь». Поэтому, например, у Новалиса в «Гимнах к ночи» «поэтизация всей жизни и природы имеет своим источником любовь. Это чудо совершается в душе — наступает весна, восходят новые звезды, и в траве выше и светлее поднимаются цветы»<sup>26</sup>. Со сходными «чудесами» нам предстоит не раз встретиться и на материале Золотого века, но, разумеется, в существенно ином сюжетном и идеологическом преломлении.

Что касается используемого здесь метода, то он почти безучастен к самой поэтике и жанру рассматриваемых произведений (элегия, поэма, мистерия, роман и пр.), а их идеологической типологии уделяет несравненно больше внимания, чем литературному генезису. Сюда вовлечены тексты, в том или ином виде прикосновенные к религиозной метафизике и нанизанные на стержень единого эротического сюжета, проходящего, как мне кажется, сквозь всю русскую литературу. По большей части предпочтение отдается феноменологическому, а не биографическому, социологическому или гендерному подходам, маргинальным для этой работы.

«Влюбленный демиург» представляет собой опыт по анализу русского романтизма как целостного корпуса текстов, скрепленного и ограниченного общностью религиозно-метафизических импульсов. При этом его внутренняя теология, хоть и взятая с учетом внешних влияний, понимается как саморазвивающаяся система, блокируемая в конечном счете ее собственными конфессиональными предпосылками.

Здесь я возвращаюсь к проблеме, бегло упомянутой в первых строках: в чем же, собственно, состоит индивидуальность русского романтизма? Попыткой решения будет вся эта книга.

Я отдаю себе отчет в ее коренных недостатках. Во-первых, она слишком велика; во-вторых, слишком мала. Не только каждую ее главу, но и многие из разделов, входящих в эти главы, следовало бы развернуть в самостоятельную монографию. Но мне уже объясняли, что в наши легковесные времена желательно писать тонкие

<sup>26</sup> Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 76—77.

книги, не утомляющие ленивого читателя. Я надеюсь, однако, на более снисходительное отношение и на предстоящий сдвиг культурной парадигмы — это одна из тех иллюзий, которыми романтизм все еще способен одарить своих исследователей.

Пушкин, Гоголь и другие классики цитируются здесь по наиболее полному и авторитетному академическому собранию. Специалисты прекрасно знают, о каких изданиях я говорю, а для остальных это, вероятно, не имеет принципиального значения. Если такие собрания сочинений отсутствуют, стихи даются по БП без дополнительных уточнений. Все прочие библиографические сведения содержатся в самом тексте и примечаниях.

Темы, которые представляются мне вспомогательными или побочными, выделены в сжатый абзац без отступа. Курсив всюду принадлежит мне, как и слова внутри цитат, взятые в квадратные скобки. Графические выделения оригинала переданы разрядкой.

Я от души благодарен двум людям, которые любезно взяли на себя труд прочитать рукопись «Демидурга» и высказали ряд чрезвычайно ценных — в том числе библиографических — замечаний. Один из них — это профессор Московского университета Дмитрий Павлович Ивинский. Другой — мой старый друг, исследователь и весьма эрудированный библиофил Сергей Шаргородский. Я не уверен, что везде сумел воспользоваться их щедрой помощью, — но за это, как и за все прочие мои промахи и ошибки, они не несут, конечно, ни малейшей ответственности. Приношу также глубокую признательность тем, кто при разных обстоятельствах (в частности, на научных конференциях) оспаривал либо уточнял те или иные положения, которые теперь вошли в книгу, — Давиду Каждану, Александру Анатольевичу Карпову, Михаилу Павловичу Одесскому, Владимиру Паперному, Менахему Яглому.

Материал для этой работы я собирал во многих книгохранилищах и, к сожалению, не имею возможности поименно поблагодарить их доброжелательных сотрудников. Но одно имя я просто обязан назвать: постоянную и высококвалифицированную поддержку оказывала мне Л.Б. Станюкович, заведующая Отделом иностранного комплектования Московской исторической библиотеки.

# Глава первая

## РЕЛИГИОЗНЫЕ И МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РОМАНТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

### 1. Пиетизм и православие в духовной предыстории русского романтизма

В религиозном плане русский романтизм был совместным продуктом западных идеологических влияний и отечественной духовной традиции, встретившихся задолго до рождения новой литературной школы. В 1762 г. вышел знаменитый Манифест о вольности дворянства. Освободившись от принудительной государственной службы, дворянство начало обретать чувство собственного достоинства и собственной значимости, а вместе с досугом — и новые культурные запросы. Напомним, что облакались они в формы сентиментализма, пришедшего с Запада одновременно с масонством. И то и другое было порождением огромного европейского религиозно-культурного движения — так называемого «духовного христианства», или пиетизма<sup>1</sup>. Сентиментализм приучал российское образованное сословие к пафосу частной жизни, сельских идиллий и одомашненной природы (некий отечественный аналог той «буржуазной приватизации» быта, которая, как принято считать, предварила и обусловила становление английского и немецкого романтизма в конце XVIII столетия). Рассудочно-сатирическую дидактику Просвещения потеснило углубленное внимание к жизни душевной, насыщенной аффектами сострадания, эмпатии и любви.

Непродолжительные гонения на «вольных каменщиков», омрачившие последний период царствования Екатерины II, мало что меняли в общей картине и не сулили никакой, в том числе клерикальной, альтернативы масонской гегемонии. При Александре I, чуть ли не до самого конца его правления, масонство в России процветало — вместе с пришлыми конфессиями. Разумеется, на практике не следует всецело отождествлять его с пиетизмом — в «ложах» хватало элементарного снобизма, искательства и суетли-

---

<sup>1</sup> См.: *Флоровский Г., протоиерей*. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991 (фототипическое воспроизведение парижского издания 1937 г.). С. 117; *Гречаная Е.П.* Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797—1825). М., 2002. С. 99, 107—108.

вой моды. Однако религиозные и культурные установки этого движения, окрылявшие его мыслящих представителей, определялись именно духовным христианством. Новые литературные тенденции стали частью общего «пробуждения»<sup>2</sup>, соединившего сентименталистскую мечтательность с зачатками пиетистской методики психологического самонаблюдения и строгого самоотчета.

Такую сопряженность литературного сентиментализма с «внутренним чувством» гораздо позже, уже в 1840 г., проследил Я. Неверов. Говоря об иностранных культурных факторах, этот автор, известный своим германофильством, ограничил их немецким воздействием, наметившимся в ходе совместных военных действий против Наполеона (собственно национальным стимулом для нового направления он считал просветительскую деятельность Александра I и патриотический энтузиазм 1812 г.). В статье «Взгляд на историю русской литературы» Неверов заявил: «Полки русские, посетив цветущую образованность Германию, вынесли из нее на родину теснейшую духовную связь с немцами, связь, которую поддерживал и развивал Жуковский». Поэзия «сосредоточивается во внутреннем чувстве, к которому приходит через сентиментальность. Карамзин начинает последнюю, Жуковский оканчивает первым»<sup>3</sup>.

Отмечая ту роль, которую позднее для расцвета межконфессиональной мистики сыграла победа союзных держав над Наполеоном, С. Миропольский указывает и на другой фактор — «холод-

<sup>2</sup> Обо всем этом см. прежде всего в классическом труде Александра Веселовского: В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 39—50. См. также: Лонгинов М.Н. Новиков и московские мартинисты, М., 1867; Галахов А.Д. Обзор мистической литературы в царствование императора Александра I // ЖМНП. 1875. № 11; Ешевский С.В. Сочинения по русской истории. М., 1900. С. 240—241; Гершензон М.О. Чаадаев. Жизнь и мышление. СПб., 1908. С. 28; Пиксанов Н.К. И.В. Лопухин // Массонство в его прошлом и настоящем / Под ред. С.П. Мельгунова, Н.П. Сидорова. Т. 1. М., 1914. С. 246, 253—254; Барсков Я.Л. Переписка московских масонов. Пг., 1915; Вернадский Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II. СПб., 1917; Лыпин А.Н. Русское масонство. Пг., 1916; Он же. Религиозные движения при Александре I. СПб., 2000; Клибанов А.И. Народная социальная утопия в России: Период феодализма. М., 1977. С. 229—235 (там же о влиянии Г. Сковороды на духоборство); Baehr S.L. The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford UP, 1991; Серков А.И. История русского масонства XIX века. СПб., 2000; Burmistrov K. Kabbalah and Secret Societies in Russia (Eighteenth to Twentieth Century) // Kabbalah and Modernity: Interpretations, Transformations, Adaptations. Brill, 2010. P. 79—105. Стоит, помимо того, выделить книги И. Виноцкого «Нечто о привидениях: Истории о русской литературной мифологии XIX века» (М., 1998) и «Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского» (М., 2006).

<sup>3</sup> ОЗ. 1840. Т. 9. Ч. 1. Отдел «Науки и художества». С. 51.

ный формализм тогдашней церкви»: «Светское образованное общество обратилось от внешней обрядности к существу религии, к непосредственному общению и воссоединению с Богом, — что и составляет существо мистицизма»<sup>4</sup>. В этой мистической или, если угодно, псевдомистической активности (развернутой, например, в знаменитой секте Е.Ф. Татариновой) было много сходного с хлыстовством, духоборством и другими внецерковными народными движениями, испытавшими, в свою очередь, сильнейшее влияние пиетистски настроенных верхов. Что касается масонства, то без спасительной опеки правительства церкви было просто не под силу конкурировать с международным напором «каменщиков» — и до последних лет Александровской эпохи духовенству оставалось разве что на него пассивно реагировать: чаще с пиететом, реже — с апокалипсическим ужасом<sup>5</sup>.

При всей своей иерархической регламентации, мелочной театральности<sup>6</sup> и дисциплине масонство было все же добровольным и относительно плюралистическим содружеством «учеников мудрости», разительно отличавшим его от официального исповедания. Как известно, «церковь в России никогда не являлась самостоятельным, не зависящим от государства институтом. Если на Западе можно было говорить о “христианской” государственности, то в России, напротив, христианство было “государственным”, и эта “государственность” усиливалась с каждой новой церковной реформой. Своеобразного “апогея” зависимость Православной церкви от государства достигла именно в XVIII веке, в результате петровских и екатерининских реформ»<sup>7</sup>. Естественно, такая зависимость не слишком благоприятствовала развитию «религии сердца», втесненной в синодальные рамки столь же принудительной, сколь и подконтрольной конфессии. «Русское масонство, — пишет С. Аржанухин, — развивалось в условиях, когда церковь превратилась в своеобразный “департамент духовных дел” в структуре государства, а вместе с тем потеряла в глазах дворянского общества мистическое значение. И теургическое начало стало распростра-

<sup>4</sup> Цит. по: Гордин Я.А. Мистики и охранители: Дело о масонском заговоре. СПб., 1995. С. 138.

<sup>5</sup> См.: Пыпин А.Н. Религиозные движения при Александре I. С. 195 и сл.; Кондаков Ю.Е. Духовно-религиозная политика Александра I и русская православная оппозиция (1791—1825). СПб., 1998.

<sup>6</sup> См. хотя бы в переизданной работе Тиры Соколовской (исследовательницы, облюбовавшей именно обрядово-театральную сторону русского масонства) «Капитул Феникса: Высшее тайное масонское правление в России (1778—1822)». М., 2000. С. 102 и сл.

<sup>7</sup> Артемьева Т.В. История метафизики в России XVIII века. СПб., 1996. С. 82.

няться в масонском братстве. Масонство по своим целям и задачам служило удовлетворению религиозной потребности на внецерковной основе»<sup>8</sup>.

Тем не менее потребность эта в значительной мере подогревалась именно восточнохристианской традицией, уцелевшей в России, несмотря на бюрократическое окостенение церкви, и встретившей теперь живительный вызов с Запада. Как со ссылкой на А. Галахова и Г. Флоровского напоминает Е. Гречаная, «интерес в России к пиетизму был отчасти обусловлен тем, что в нем усматривали некоторую близость к исихазму с характерным для этого вида восточной мистики практикой духовного самоуглубления; перевод немецких мистиков шел параллельно с переводом исихастской литературы»; «В конце XVIII в. стали возрождаться монашество, традиции православного мистицизма (в 1793 г. появился перевод Паисия Величковского на церковнославянский язык проникнутого духом исихазма “Добротолюбия”）」<sup>9</sup>.

В тех же 1790-х гг. на некоторое время вообще активизировалась роль православного консерватизма. В 1796 г. Екатериной II был создан комитет по цензуре, куда вошел и представитель духовного сословия, а спустя три года император Павел учредил духовную цензуру, подчинив ее Синоду. Однако конвергенция конфессий от этого практически не ослабела. Внутрицерковные сдвиги, в свою очередь, стимулировались триумфальной экспансией пиетизма и созвучной ему католической мистики, тоже широко проникавшей в Россию. Следуя «духу века», многие православные иерархи и в екатерининское, и в александровское время выказывали пиетистские склонности. «Библиотеки духовных академий и семинарий были наводнены масонской литературой как лучшими образцами богословия, — пишет Ипатова со ссылкой на работу Н.А. Державина о Лабзине. — Список подписчиков на возобновленный в 1817 г. “Сионский вестник” Лабзина — главный орган русских мистиков — начинался с императора Александра и вклю-

---

<sup>8</sup> *Аржанухин С.В.* Философские взгляды русского масонства: По материалам журнала «Магазин свободнокаменщический». Екатеринбург, 1995. С. 138. Пренебрежение к церкви поощрялось, разумеется, и просветительской традицией, которая вступала порой в сложное взаимодействие с масонскими предпочтениями. Так, масон и сентименталист А. Измайлов в своем нравственно-сатирическом романе «Евгений» весьма неприязненно изобразил жадного и спесивого священника, о. Ефрема. См.: *Измайлов А.* Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества. Ч. 1. СПб., 1799. С. 97. (В пагинации ошибка: две страницы обозначены одной и той же цифрой.)

<sup>9</sup> *Гречаная Е.П.* Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797—1825). С. 11, 129. Подробно об этом см.: *Галахов А.Д.* Указ. соч. С. 94 и сл.

чал длинный перечень духовных лиц, архиереев, архимандритов, ректоров академий, семинарий, университетов и т.д. <...> Православные сочинения оказывались менее доступными даже в стенах духовных академий»<sup>10</sup>. Необычайно популярными были также смыкавшиеся с пиетизмом произведения французской католической пиетельницы, квиетистки Эжен де Ламот Гийон (1648—1717), — прежде всего ее книга «Кратчайший и легчайший способ молиться», которая у русских читателей не могла не ассоциироваться с отечественной исихастской традицией<sup>11</sup>. Тут можно было бы указать заодно на идеальное сходство между исихастской практикой духовного самоуглубления как «собираания ума в сердце» для мистической молитвы и наставлениями Гийон: «Надлежит наиболее стараться с о з ы в а т ь, то есть собирать с в о и ч у в с т в а, когда они развлекаются <...> *Собирая себя* в простоте сердца внутрь, мы побеждаем их самым естественным образом, не сражаясь с ними и даже не думая о них»<sup>12</sup>.

Русские масоны, со своей стороны, из патриотизма подчеркивали мнимое историческое родство греческой церкви с братством «вольных каменщиков», ссылаясь на сходство обрядов и эмблематики<sup>13</sup>. Красочный и дотошный масонский ритуализм, несомненно, ассоциировался у них с богатой обрядностью отечественного богослужения, содействуя тем самым популярности и расцвету всевозможных лож.

Свою «религию сердца» и созидание «внутренней церкви» масонство увязало с вдохновенными натурфилософскими спекуляциями, расчистившими путь для последующей романтической адаптации немецкого идеализма. Алхимия, христианизированная каббала и астрология «каменщикам» — в первую очередь розен-

---

<sup>10</sup> *Ипатова С.П.* Указ. соч. С. 306—307. О влиянии пиетизма на св. Тихона Задонского (как, кстати, и на Сковороду — «выпускника Киевской духовной академии») см.: *David Z.V. The Influence of Jakob Böhme on Russian Religious Thought // American Slavic Review.* 1962. March. P. 49. Митрополит Платон (Левшин), благоволивший к масонам, также попал в осязаемую зависимость от пиетистских увлечений; см.: «Из глубины к Тебе зываю, Господи»: Автобиография, избранные проповеди, письма преосв. Платона, Митрополита Московского. М., 1996. С.115 и сл.

<sup>11</sup> См.: *Пыпин А.Н.* Религиозные движения при Александре I. С. 298—299, 302; *Ипатова С.П.* Указ. соч. С. 306—307. Гречаная подробно прослеживает литературные аспекты этого квиетистского и вообще французско-католического воздействия. См.: *Гречаная Е.П.* Указ. соч. С. 100 и сл.

<sup>12</sup> Кратчайший и легчайший способ молиться, коим каждый легко может приобрести внутреннюю сердечную молитву и достигнуть чрез то высокого совершенства. Творение Госпожи Гион с ее примечаниями. СПб., 1823. С. 13.

<sup>13</sup> См.: *Лонгинов М.Н.* Новиков и московские мартинисты. М., 1876. С. 171.



крейцерам — с избытком заменяли науку<sup>14</sup> (в екатерининской России, впрочем, еще почти не существовавшую, но заочно уже запоздренную в безбожии). Как писал Георгий Флоровский,

именно в своей метафизике масонство было предвосхищением и предчувствием романтизма, романтической натурфилософии. И опыт московских розенкрейцеров (а потом александровского масонства) подготовил почву для развития русского шеллингианства, прораставшего от тех же магических корней (ср. прежде всего образ кн. В.Ф. Одоевского) <...> Это было пробуждение религиозно-космического чувства, — «натура есть дом Божий, где живет сам Бог». Это было пробуждение поэтического и метафизического чувства природы (ср. оживание природы в «сентиментальном» восприятии того же XVIII века). Однако в последнем счете эта масонская мистика тяготеет к развоплощению. Символическим истолкованием весь мир настолько истончается, что почти перерождается в некую тень... Догматически масонство означало, в сущности, возрождение платонизирующего гностицизма, обновившегося уже со времен Ренессанса. Основным было здесь понятие п а д е н и я, — «искорка света», плененная во тьме <...> Отсюда жажда исцеления (и исцеления космического). Этой жаждой, прежде всего, и возбуждается «искание ключа к таинствам природы»...<sup>15</sup>

В этом точном и лаконичном изложении бросаются в глаза два резко контрастных понимания «натуры», сглаженные плавностью передачи: первое видит в ней благодатный «дом Божий», радушно открытый для человека, а второе, гностическое, трактует ее как царство тьмы, в которой заточен падший дух. Тем же расхождением предопределялись и последующие метафизические метания русского романтизма. «Миром Божьим» можно было умиляться; но можно было и стремиться к его «исцелению»; и, наконец, для плененного духа оставался третий путь — бегство на потустороннюю родину. Все эти, зачастую весьма противоречиво переплетавшиеся, возможности были сопряжены с новым пониманием личности — «искорки света», ставшей для романтика отсветом самого Божества.

<sup>14</sup> *Baehr S.L.* Alchemy and Eighteenth-Century Russian Literature. An Introduction // Reflections on Russia in the Eighteenth Century / Ed. by J. Klein, S. Dixon, M. Fraanje. Köln: Böhlau, 2001.

<sup>15</sup> *Флоровский Г.* Пути русского богословия. С. 119. О мощном влиянии К. Экартсгаузена, включая его «Ключ к таинствам природы», на русскую масонскую и смежную с ней культуру см.: *Faivre A.* Eckartshausen et la theosophie chrétienne. Paris, 1969. P. 619—638.

## 2. «Бог в душе»: интериоризация сакрального начала

Если льготы, дарованные дворянству со второй половины XVIII столетия, интенсивно развивали в нем чувство корпоративной и личной чести, то распространение «духовного христианства», сопутствовавшее этому процессу, углубляло религиозную самооценку людей, принадлежавших к образованному сословию. Для масонов каждый человек был «всечеловеком», олицетворявшим историю Адама — падшего, но чающего возрождения. Похождения Неизвестного в херасковской «Бахариане» подытоживались обращением к читателю: «Знай, что повесть странная сия Может быть история твоя». Люди, восприимчивые к новому, пиетистскому благочестию, начали искать Бога не в церкви — или не только в церкви, — а в своей душе, а путеводителем для них служили, естественно, переводные сочинения. В одном из них, которое приписывали г-же Гийон, говорилось: «Истинный Израиль являет себя таким не н а р у ж н о, не в соблюдении обрядов и чиновположений, введенных человеками, н о в н у т р е н н о, в зависимости от Духа Божия, сущего в нем и руководствующего им во всякой истине»<sup>16</sup>.

В социокультурном плане ситуация опять-таки несколько напоминала ту, которая в Англии предвляла и стимулировала становление романтизма. По замечанию Р. Райана, «возможно, не случайно рождение романтического движения в Англии совпало с национальной борьбой за религиозную свободу, за право определять высший смысл человеческой жизни независимо от традиционных или юридических определений»; и в тот период, когда это религиозное возрождение, застывая, стало терять свой первоначальный напор, превращаясь в унылую и принудительную форму общественной религиозности, романтики сохранили «идеал свежести опыта, индивидуальной свободы, автономии воображения в делах духа»<sup>17</sup>.

По части духовной автономии русский романтизм довольствовался, понятно, более скромными достижениями. Тем не менее интериоризация божественного начала, унаследованная им у масонско-сентименталистского мировосприятия, в России тоже ста-

<sup>16</sup> Воззвание к человекам о последовании внутреннему влечению Духа Христова... СПб., 1820. С. 30—31. Неудивительно, что в ходе православной реакции, сменившей с 1824 г. диктатуру пиетизма, архимандрит Фотий счел книгу «антихристианской», и она была запрещена; см.: *Пыпин А.Н.* Указ. соч. С. 267. (Как сообщали в своем предисловии французские издатели, впервые это произведение вышло еще в 1727 г., по-видимому, в Базеле.)

<sup>17</sup> *Ryan R.M.* The Romantic Reformation, 1789—1824. Cambridge UP, 1997. P. 32, 232.

ла одной из основ преромантической и романтической религиозности. Как резонно подчеркивает Лагутина, анализируя эволюцию духовной оды, уже в 90-х гг. XVIII в. «классицистический дискурс с его вниманием к ветхозаветному Богу-творцу сменяется сентименталистскими идеалами с культом новозаветного Бога любви». В тогдашней поэтической культуре вообще «ощущается потребность в создании образа “страдающего” и “сострадающего”, человеческого Бога — Иисуса Христа», а Карамзин в своей «Песни Божеству» (1794) отождествляет этого ветхозаветного Творца с Богом любви, «Отцом чувствительных сердец»<sup>18</sup>.

Подобным сдвигам всячески способствовали, естественно, и литературные конвенции руссоистского или смежного толка, надолго закрепившиеся также в культуре александровского периода. Конечно, культ блаженного уединения — особенно на лоне природы, в сельском «приюте», — сплошь и рядом обретал антично игровой колорит, увязываясь с темой «неги», задушевного застолья, «дружества» и т.п. («Мои пенаты»). Но, с другой стороны, он столь же органично смыкался и с идеалом «внутренней церкви», обращая мысли и «чувствия» растроганного мечтателя к родникам, бьющим из недр его собственной души. Внутренняя церковь одомашивалась в обличье «смиренной хижины».

Пасторальным сентиментализмом подсвечена была гимназическая юность М. Максимовича — гоголевского земляка, друга Погодина и Любомудров. В свободное время он гулял по родным полям, собирая флору, — ибо «рано развилась в душе его любовь к природе и поэтическое настроение»<sup>19</sup>. Первая со временем претворится в ботанику, а второе — в усердное собирание украинских песен; и то и другое будет согрето умилением перед благостью Создателя, разлитой во всем творении.

Пример Максимовича — один из многих, доказывающих, что гонения на пиетизм и межконфессиональную теософию, сменившие к концу александровского царствования прежнее их господство, практически никак не сказались на духовных предпосылках новой, романтической культуры. Как обычно, грандиозным исключением и здесь оставался Пушкин, который с самого начала насмешливо третировал александровскую мистику и который превосходно обходился без нее уже в своих ранних сентименталистских опытах. Но со временем он тоже обратится к

<sup>18</sup> *Лагутина И.Н.* Россия и Германия на перекрестке культур: Культурный трансфер в системе русско-немецких взаимодействий конца XVIII — XX века. М., 2008. С. 95—96.

<sup>19</sup> *Барсуков Н.П.* Жизнь и труды М.П. Погодина. [Далее — Барсуков Н.П.] Кн. 2. СПб., 1889. С. 95.

религиозной топике, кое в чем подсказанной протестантским наследием («Странник», 1835).

Еще в 1830-х гг. сентиментально-пиетистские голоса наивно-идиллического свойства продолжали звучать в массовой литературе с ее несколько архаичной акустикой. Так, в 1833 г. какой-нибудь Алексей Зилов просит не нарушать его заветного уединения: «Дай насладиться жизнью мне Здесь, в хижине, хотя немного, И отыскать во глубине Души моей Творца и Бога!»<sup>20</sup> В отличие от Зилова А. Никитенко не принадлежал к братству «каменщиков», но и его резонирующего героя Леона захватила эта тяга к интериоризации духовного зова. В то же время приподнятую сентименталистскую умиротворенность тот дополняет юнговскими нотами и романтической мизантропией:

Дни мои были мрачны, но тихи и хороши. Я любил размышлять о бедствиях человечества, о суетности его надежд, о тленности вещей земных и самого меня <...> Я ничего не желал, ничего не надеялся [sic] и ничего не страшился [формула, которая потом перейдет к Лермонтову: «Уж не жду от жизни ничего я...»] <...> Я был спокоен потому, что ничего не требовал от людей, и им нечего было отнять у меня <...> Я люблю и теперь места уединенные, где безмолвие и мрак служат как бы преддверием ко святилищу высоких помыслов, сильных и глубоких чувствований, где все мертво, но где голос души звучит для самой себя громче и внятнее в воздухе, не отягченном дыханием людей<sup>21</sup>.

О тихом пасторально-спиритуальном затворничестве мечтает время от времени и М. Погодин, человек, в целом чрезвычайно деятельный и общительный. С. Шевыреву он признается в своих письмах: «Как хочется исторгнуться из этого омута и погрузиться в глубину своей души, вдали от людей!» И снова: «Как жаждет душа моя уединения! <...> Там, в тишине и спокойствии, в беседе с природою и мудрыми протекла бы жизнь моя, и творения души созрели бы в душевной глубине»<sup>22</sup>.

Данью скрупулезному масонско-пиетистскому самоконтролю был, по сути, сам огромный дневник Погодина (даже в этом аспекте, как и в ряде других, масонский духовный субстрат сближал с ним Льва Толстого, на которого он, по наблюдению Б. Эйхенбаума, оказал весомое воздействие). Подобно многим его современ-

<sup>20</sup> НА на 1833 год. С. 22.

<sup>21</sup> *Никитенков А.* Леон и Маргарита // Полевые цветы. Альманах на 1828 год. С. 33—34.

<sup>22</sup> *Барсуков Н. П.* Кн. 3. СПб., 1890. С. 97—98.

никам, эту верность александровскому наследию Погодин охотно совмещал с православной обрядностью и почитанием «внешней церкви»; но, при всем своем благочестии казенного образца, он продолжал лелеять в душе пиетистские импульсы, увязывая их с влечением к немецкому романтизму, французскому консерватизму и к шеллингианству, впрочем, довольно безличному. «Религию сердца» он держал как бы про запас, в качестве персонального, сверхштатного исповедания.

Порой на Погодина накатывали волны религиозной экзальтации, в риторическом рокоте которых мы не сумели бы отличить напор «внутреннего христианства» от нового, романтического воодушевления. В начале 1827 г. он записал в дневнике: «Молись! — послышалось мне внутри. Я встал со стула, задумался и упал на колени, — все мои мысли стали молитвою... О чем? Я сам не знал... Да разовьется душа моя, да постигну я все, да передам другим, воспою Христа, — да буду чист... и между тем я желал, молился. Так устремлена была душа моя на это неизвестное, к этому Богу, Духу-Подателю, не тому, к которому прикладывается толпа, что я не чувствовал тела»<sup>23</sup>. Противоречие, очень показательное для людей пиетистско-романтического круга, просквозило здесь в сочетании христианско-филантропических устремлений (все «передам другим») с самоупоеанием и религиозным снобизмом по отношению к «толпе», преданной тупому идолопоклонству. А еще через три года Погодин пишет Шевыреву: «Боги ходят в нас по земле. Какие у меня планы, сколько мыслей! И все исполнятся, все! Руку! Вперед!»<sup>24</sup>

Гоголь, разумеется, не читал этих слов — но точно так же изъяснялся в своих взвинченных декларациях. Он тоже принадлежал к числу писателей, навсегда укоренившихся в пиетистской почве александровского царствования<sup>25</sup>, ибо воспитание получил в той среде, где масонское влияние непоколебимо удерживалось вопреки формальным запретам, налагавшимся с 1822 г. на деятельность «вольных каменщиков» (этим общим духовным генезисом будет подкрепляться впоследствии его дружба с Погодиным, Жуковским и Стурдзой). Резкий отпечаток «духовного христианства», переработанного в романтический транс, я нахожу в одном из его дебютных и наиболее пафосных произведений — диалоге «Борис

<sup>23</sup> Барсуков Н. П. Кн. 2. СПб., 1889. С. 79. Следует каноническое для пиетиста сетование Погодина насчет суетного «внешнего человека», заслоняющего его подлинное я.

<sup>24</sup> Там же. Кн. 3. СПб., 1890. С. 97.

<sup>25</sup> См.: Чижевский Д. И. Неизвестный Гоголь // Новый журнал. № 27. Нью-Йорк, 1951.

Годунов. Поэма Пушкина», написанном на рубеже 1830—1831 гг. Восторг, рожденный пушкинским сочинением, перетекает здесь в мистический «ужас», от которого трепещет душа читателя, «вызвавшая Бога из своего беспредельного лона». Все стихии мира, восклицает гоголевский резонер, не способны выразить «и десятой доли дивных явлений, совершающихся в то время в лоне невидимого меня. И что они все против души человека? против воплощения Бога?»

Позднее свою экстатическую молитву — «1834», — обращенную им к собственному Ангелу или Гению (отождествленному заодно с наступающим 1834 г.), Гоголь заканчивает тирадой, идентичной погодинским заверениям из письма к Шевыреву: «Я совершу... Я совершу! Труды мои будут вдохновенны. Нам ними будет велять недоступное земле Божество!»

Знаменательно в чисто типологическом отношении и то, что негативная часть обоих гоголевских текстов сходится с дневниковой записью Шевырева (от 26 мая 1830 г.): «Боже! Если я когда-нибудь перестану действовать во благо России, а начну жить для себя только, — пошли на меня молнию и прекрати мое ненужное существование»<sup>26</sup> и с соответствующим фрагментом стихотворной молитвы М. Деларю «Ангелу-хранителю»: «Когда же болезненным хладом Сердце сожмется, повеи на него теплою отрадной. Да не иссохнет оно под дыханьем бездушного света!»<sup>27</sup> Ср. в гоголевском «Борисе Годунове»: «Если мертвящий холод бездушного света исхитит святотатственно из души моей хотя часть ее достоинства...» — и в «1834»: «Если лень и бесчувственность хоть на время осмелятся коснуться меня, о, разбуди меня тогда, не дай им овладеть мною!»

Заклинания Погодина и Шевырева, гексаметры Деларю, ритмизованная теургия Гоголя — все это совершенно однородные сигналы элитарно-жреческого сознания, претендующего на персональную и харизматическую сродненность с божественной сферой («Боги ходят в нас по земле»). Их «ангел-хранитель», витающий над изголовьем, — это, в сущности, гибрид Христа с Аполлоном. Так в пространстве романтического эстетизма интериоризация Св. Духа обретает новую и весьма амбициозную направленность.

<sup>26</sup> Цит. по: Мазур Н.Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 97. (Кстати, Мазур, правда, по другому поводу, сблизила тираду Шевырева с той же молитвой Погодина, описанной в его дневнике.)

<sup>27</sup> Деларю Михаил. Опыты в стихах. СПб., 1835. С. 56. Ср., впрочем, концовку 6-й главы «Евгения Онегина».

### 3. Отступление от темы: союз мечты и карьеры (случай Погодина)

Правомерен, однако, еще один вопрос. Как согласовать всю эту восторженную мечтательность с той изумительной практической сметкой, которую выказывали очень многие из русских романтиков или даже ультраромантиков? Экстатически воспевая загробный мир, Бенедиктов и его коллеги типа Кукольника и Тимофеева в сей скорбной юдоли сумели сделать превосходную административную карьеру. По всей видимости, перед нами своего рода бытовой дуализм, житейско-чиновничий аспект романтического двоемирия. Статские советники русского романтизма душою воспаряли в небеса, а *грешною плотию* прилеплялись к департаменту. Один из самых страстных панегиристов целительной смерти, Федор Глинка, скончался почти в 94 года — мафусаилов возраст для русского поэта, — на несколько десятилетий пережив всех великих представителей Золотого века. Для контраста достаточно напомнить о судьбе Веневитинова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя и многих их современников, отмеченных трагической участью.

Естественно, большинство из них не обладало погодинско-timoфеевской бытовой сноровкой и способностью чудесно ладить с вельможным или бюрократическим окружением. Но даже Гоголь, почти равнодушный к материальным выгодам, свое потрясающее романтическое вдохновение соединял с почти столь же потрясающей деловой хваткой. В данном случае такая двойственность предопределена была, среди прочего, масонско-пиетистским генезисом писателя: ведь западное «духовное христианство», уповая на тот свет, отнюдь не пренебрегало и этим, придавая огромное значение его неустанному совершенствованию, — отсюда, как давно отметил Д.И. Чижевский, проистекает домостроительный пафос второго тома «Мертвых душ» и эпистолярной гоголевской публицистики. Известный розенкрейцер С. Гамалея, например, увещевал одного из своих корреспондентов: «Можно и хозяйство содержать в добром порядке, и детей воспитывать по наилучшему своему знанию, и собою управлять; только решиться однажды навсегда — чтоб ничего не начинать без молитвы, не испросив Духа и Света Христова»<sup>28</sup>. И в самом деле, чем разнится все это от домостроительной дидактики «Выбранных мест» или от наставлений Муразова во втором томе поэмы?

До того, в первом ее томе, общим знаменателем для грез и быта оставались пока что лишь фантазии на хозяйственные или финансовые темы, которыми Гоголь снабдил своих героев. Одна-

<sup>28</sup> [Гамалея] С.И. Письма. Изд. 2, умноженное. Кн. 1. М.. 1836. С. 24.

ко совершенно аналогичным набором свойств отличался его приятель и единомышленник Погодин. По наблюдению Барсукова, тот «был очень склонен к мечтательности <...> Но в то же время мечтательность его получила несколько практический характер. Он мечтал о выигрыше “в лотерее маленькой деревеньки”, и гуляя однажды по Мещанской с Кубаревым, он уже думал о своих предприятиях по выигрыше имения». Следует перечень этих фантазмагорических и вместе с тем возвышенных планов. Судя по дневнику мечтателя, финансовые прожекты мирно соседствовали у него с думами о пороках цивилизации, с приятной сентиментальной расслабленностью и тем «религиозно-космическим чувством», о котором упоминал Флоровский по поводу масонов: «Погодин думал “о составлении капиталъца”» — но одновременно «читал сочинения Руссо о неравенстве и с большим удовольствием смотрел на месяц, в полном сиянии катившийся по голубому небу, и думал о Боге»<sup>29</sup>. В книге о Гоголе я уже отмечал, что повадки своего друга он передал Плюшкину; но приведенные цитаты, кажется, заставляют прибавить сюда и Манилова (более того, кое-какие погодинские приметы — «топорные» черты лица, грубость и пр. — удастся распознать также в портрете Собакевича).

При всем том громоздкая противоречивость погодинской фигуры довольно характерна для тогдашнего умонастроения, одновременно и томившегося по эмпириям, и погрязшего в меркантильных хлопотах. В защиту Погодина стоит только напомнить, что, в отличие от поэтов наподобие Тимофеева, он отнюдь не был сумрачным дуалистом, — напротив, под влиянием и немецкой, и французско-католической историософии он помышлял именно о прогрессе как постепенном внедрении религиозных идеалов в повседневную жизнь человечества. Его хищная житейская сноровка (сочетавшаяся с жуликоватой скаредностью<sup>30</sup>) была до какой-то степени скоординирована с этими настроениями и нечаянно их пародировала, представляя собой словно бы индивидуальный, утрированно приземленный вариант социального благоденствия. «Мечтательность и практичность, — продолжает его биограф, — уживались в широкой натуре Погодина. В то время, когда он предавался мечтам об уединении, путешествии, любви, в то самое время он купил себе прекрасный каменный дом с верными жильцами»<sup>31</sup>. Вероятно, тешиться этими грезами ничто не мешало и в его стенах.

<sup>29</sup> Барсуков Н.П. Кн. 1. С. 146.

<sup>30</sup> См., например: Ильин-Томич А. Еще раз о доносе 1840 года на М.П. Погодина // И время и место: Ист.-лит. сборник к шестидесятилетию А.Л. Осповата. М., 2008. С. 249.

<sup>31</sup> Барсуков Н.П. Кн. 3. С. 101.



#### 4. Столкновение двух тенденций: предварительный обзор

Тяга к дематериализации и «истончению» мира, о которой пишет Флоровский, по сути дела, подытоживалась главной из официальных масонских добродетелей — «любовью к смерти». Разумеется, она не была прерогативой одного лишь масонства, поскольку, вообще говоря, предопределялась парадигматическим сюжетом о самопожертвовании Спасителя, добровольно умершего за все человечество: «Жизнь Мою полагаю за овец <...> Никто не отнимает ее у Меня, но Я Сам отдаю ее» (Ин 10: 15, 18). В сентименталистский и предромантический период тему этой добровольной гибели педагогизировал для русских читателей, например, Клопшток устами своего переводчика Алексея Кутузова (переложившего текст прозой): Христос «предает себя на *самопроизвольную смерть*, на смерть ходатая»<sup>32</sup>. Однако такая «самопроизвольная смерть» явно граничила с самоубийством, которое та же христианская традиция безоговорочно осуждала. Соответственно, воля к гибели, стимулированная христианством и одновременно им табуированная, обретала как бы отсроченное решение или завуалированные формы — хотя сентиментализм вводит и моду на прямой суицид.

«Любовь к смерти» явственно просвечивала в готическом и оссиановском компонентах русского сентиментализма, в его «вертеровских» привязках<sup>33</sup> и, конечно же, санкционировалась древнехристианской аллегорикой горестного плавания по морю житейскому к спасительной загробной пристани. Пиетистская и смежная с ней культура последних десятилетий XVIII в. в России чрезвычайно обострила интерес к этой метафоре, получившей, например, такое выражение в одном из тогдашних переводных сборников: «Если малая твоя ладия, по океану сего света плавающая, от ужаса свирепых волн и противных ветров обуревается, то вспомни, что путь очень краток и опасности в скором времени не станет. И хотя воздух чуть помрачается, и пасмурное небо в трепет и уныние тебя приводит, однако будь благонадежен, что скоро твои глаза многоцветное зрелище видеть удостоится»<sup>34</sup>. Следует сплошной гимн страданиям и кончине.

<sup>32</sup> Мессия. Поэма, сочиненная господином Клопштоком. Ч. 2. М., 1787. С. 248.

<sup>33</sup> Подробный обзор масонско-сентименталистского и предромантического «смертолюбия», снабженный обширной библиографией, дан в книге: Богданов К.А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII—XIX веков. М., 2005. С. 99—114.

<sup>34</sup> Собранные полезные цветы... М., б. г. С. 73. Данное издание вышло не позднее 1782 г. См.: Смирнов-Сокольский Н. Моя библиотека. Библиографическое описание: В 2 т. Т. 1. М., 1969. С. 200—201.

В александровские времена такие панегирики необычайно размножились, в частности, благодаря переводам из г-жи де Ламот Гийон. В своем педагогическом трактате она призывала юношей к «умерщвлению чувств» и «обузданию природы чрез некоторые добровольные страдания» — словом, к крестовому походу против собственного тела; а победа в этой войне должна была увенчаться жертвенной смертью во Христе: «Кто не в силах перенести в едином чем умерщвление плоти своей, перенесет ли терпеливо смерть? Кто не научится презирать радости, обещанные ему миром, не перенесет и мук от того же мира, угрожающего ему»<sup>35</sup>.

На рубеже XVIII—XIX вв. русская литература выказывала неизбывную зависимость и от настроений, столь внушительно нагнетавшихся в прославленной кладбищенской поэме Эдварда Юнга (правильнее было бы Янга — Young) или у его отечественных подражателей: «Блажен человек, который устраняется многих увеселений мятежного мира и <...> осмеливается посещать гробницы, читает надгробные надписи умерших, ценит их прах и с удовольствием проводит ночное время на кладбищах»<sup>36</sup>. Та же заповедь блаженства содержится в других переводных и оригинальных сочинениях, обильно расплодившихся в Александровскую эпоху. Вожделенная гробница могла быть даже передвижной, как это изображено у весьма популярной М.Ф. Жанлис. Я подразумеваю ее роман «Герцогиня де Лавальер» — тот самый, с которым не расстаётся скупщик мертвых душ у Гоголя (действие его поэмы приурочено к александровскому времени и несет на себе соответствующий идеологический отпечаток). Героине книги гроб служит привычной постелью. Приторочив его к своей карете в качестве кладви, она переселяется, наконец, в кармелитский монастырь, решившись навеки расстаться с миром: «Она ничего не взяла из своих великолепных покоев, кроме гроба, который хотела поставить в келье своей; он был завернут в покрывало и привязан, как чемодан, позади берлина»<sup>37</sup>.

А гораздо позже, уже на заре 1830-х гг., т.е. в период безраздельной гегемонии романтизма, Николай Греч в своей учебной

<sup>35</sup> *Г-жа де ла Мот-Гион*. Душеспасительные и назидательные христианские поучения в пользу юношества. Готовящимся проходить многотрудное поприще жизни. Переведены с французского в селе Бурмасове. Ч. 2. М., 1821. С. 62—64.

<sup>36</sup> Дух, или Нравственные мысли славного Юнга, извлеченные из Нощных его размышлений. С присовокуплением некоторых нравственных стихотворений лучших русских и иностранных стихотворцев. Пер. с франц. А. Андреев. СПб., 1798. С. 65.

<sup>37</sup> *Жанлис*. Герцогиня де ла Вальер. Ч. 2. М., 1805. С. 220.

хрестоматии переиздаст в качестве образцового сочинения пиетистский трактат И.-Л. Мозгейма «Как должно рассуждать о смерти», переведенный М. Каченовским: «Привыкайте заблаговременно смотреть на покров, под которым будет лежать бездушное ваше тело. Заглядывайте в могилу, в которую опустятся ваши кости <...> Не ленитесь быть часто между теми, которые, по кончине больного, готовят бездушное тело к погребению <...> Молите Господа Бога, да научит вас размышлять о смерти»<sup>38</sup>. Еще через четыре года эту кладбищенскую любознательность сам Греч подарит герою своего романа «Черная женщина», который наставляет приятеля: «Нам должно заранее знакомиться со смертью в разных ее видах, должно привыкать смотреть на нее не только равнодушно, но и с каким-то утешением душевным»<sup>39</sup>. Герой повести Егора Аладьина «Брак по смерти. Истинное происшествие» (1831), вдовец, ежедневно навещающий могилу жены, тоже душевно сроднится с некрополем: «Кладбище, многолюдная, но тихая столица смерти, как люблю я тебя! <...> Как приятны для моего сердца: свист ветра, шум обнаженных деревьев и оклик верных могильных стражей — карканье воронов!..»<sup>40</sup>

Весь этот эскапистский настрой, хмурая вражда к дольному миру и экзальтированная ностальгия по тому свету, граничившая с некрофилией, находили, естественно, дружественный отклик в соответствующих тенденциях самого православия, санкционированных патристикой. Можно было бы, в частности, провести немало параллелей между юнговскими «Ночными думами» и вечерними «слезными молениями» или надгробными песнопениями Ефрема Сирина — параллелей, отчасти объясняемых пасторской эрудицией английского поэта. Неудивительно, что импортный погребальный сентиментализм надолго полюбился русским православным писателям — например, Игнатию Брянчанинову, при всей его ревнивой неприязни к чужим исповеданиям. Еще в 1840-х гг. эхо заморских lamentаций доносится в лирических упражнениях этого исихаста, выказывавшего литературные претензии, — в таких его сочинениях, как «Сад во время зимы», «Древо зимою пред окнами келии», «Думы на берегу моря», «Кладбище», «Голос из вечности (Дума на могиле)»<sup>41</sup>. Он же включает в

<sup>38</sup> Греч Николай. Учебная книга русской словесности, или Избранные места из русских переводов в стихах и прозе... 2-е изд. Ч. 1. СПб., 1830. С. 225. Для умонастроения Александровской эпохи показательны, что дифирамбы этому проповеднику, вместе с «отрывком из поучения Мозгейма», в 1811 г. напечатал даже ВЕ (№ 4), в целом далекий от пиетизма.

<sup>39</sup> Греч Николай. Черная женщина. 2-е изд. Ч. 1. СПб., 1838. С. 37.

<sup>40</sup> Аладьин Егор. Повести: В 2 ч. Ч. 2. СПб., 1833. С. 173.

<sup>41</sup> Игнатий (Брянчанинов), Святитель. Полн. собр. творений. Т. 2. М., 2001. С. 165—174.

свой «Отечник» речения Исаака Сирского, с которыми безоговорочно согласились бы и г-жа Гийон, и любой масонский панегирист смерти вроде Руфа Степанова: «Терпение предваряется ненавистью к миру. Ненависть к миру — страхом Божиим и вождением Бога»<sup>42</sup>.

Русский романтизм зародился именно тогда, когда масонские, теософские и пиетистские влечения обрели, вместе с деятельностью Библейского общества, государственный размах, воплощенный в правлении кн. А.Н. Голицына<sup>43</sup>. Но как бы к тому времени ни успели отдалиться многие русские интеллектуалы от родной церкви, православное вероучение, впитанное ими с детства, оставалось все же интимной основой их мировосприятия — причем основой, созвучной негативистской стороне «духовного христианства».

В масонско-пиетистской среде созрел, как известно, и провозвестник отечественного романтизма Жуковский<sup>44</sup>, оказавший, в свою очередь, глубокое идеологическое воздействие на раннего Тютчева и на мистически ориентированных поэтов типа Федора Глинки. Последний без всяких внутренних помех сочетал масонскую выучку с истовым православием и исихастской техникой собирания ума в сердце для молитвенного экстаза. В лице этих и ряда иных авторов русский романтизм с 1820-х гг. воспринял дуалистические предпочтения и сопряженную с ними томительную ностальгию по небесному инобытию, путь к которому лежит через смерть. Наиболее употребительным способом замаскированного самоубийства станет гибель в бою: «Война! Война! Друзья, простите! Стрелой лечу в кровавый бой. Напрасно удержать хотите — Мне смерть отрадою одной! <...> Война! Война! Дышу тобою! — Спешите страданья прекратить!» (И. Великопольский, «Война»; 1820)<sup>45</sup>. Зато позитивно-созидательные аспекты «духовного христианства»,

---

<sup>42</sup> Отечник, составленный епископом Игнатием (Брянчаниновым). СПб., 1891. С. 250.

<sup>43</sup> Отмеченное Проскуриным арзамасское пародирование тогдашней библейской лексики и представления о Церкви как Новом Израиле, разумеется, не только не противостоят этим господствующим установкам, но их по-своему педалируют. См.: *Проскурин О.* Новый Арзамас — Новый Иерусалим. Литературная игра в культурно-историческом контексте // НЛО. 1996. № 19. С. 75—78. Ср., с другой стороны, вывод об «аффилированности» либерально настроенного «Арзамаса» с Библейским обществом, сделанный М. Майофис вслед за А. Эткиндо и Б. Гаспаровым: *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизированный проект 1815—1818 годов. М., 2008. С. 296.

<sup>44</sup> См.: *Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский и масонство // Масонство и русская литература XVIII — начала XIX в. М., 2000. С. 179—192.

<sup>45</sup> Благонамеренный. 1820. Ч. 9. Кн. 1. С. 44—45.

включая его трудовую этику, у русских романтиков, как правило, энтузиазма не вызывали.

Не мешает напомнить, что влиятельнейшим рассадником религиозно-ностальгических настроений в александровскую пору был Московский университет, а равно его Благородный пансион — заведение, проникнутое масонским духом и вместе с тем знаменитое своим вкладом в развитие русской словесности. Некогда здесь воспитывался сам Жуковский, а потом, с 1816 по 1822 г. — кн. В. Одоевский<sup>46</sup>. Еще в начале века докторскую степень получил в Московском университете А. Погорельский, впоследствии приверженец масонства и зачинатель отечественной гофманианы<sup>47</sup>. С обоими этими учреждениями непосредственно связан был и Погодин (подпавший на время под умственную опеку Одоевского), — закончив в 1821 г. университет, он стал преподавателем пансиона.

В ноябре того же 1821 г. без всякой видимой причины застрелился некто Бугров, магистр математических наук, проживавший в одном из университетских зданий. Погодин, удрученный его внезапной гибелью, зашел к своему товарищу Гусеву и застал того в состоянии глубокой религиозной меланхолии: «Говорит беспрестанно о соединении с Богом, о суетности здешнего мира, о тоске души его... Вот одна из простительнейших, кажется, причин к самоубийству. Он хочет соединиться с Богом. Но это насильственное соединение, — мысленно возражает Погодин. — Бог послал нас в здешний мир; худо ли, хорошо ли нам здесь, мы должны нести крест и ожидать того времени, как Он сам воззовет нас к Себе»<sup>48</sup>.

Общее мнение склонялось, однако, к тому, что в здешнем мире живется скорее худо, чем хорошо. В 1825 г. в Москве была издана трехтомная подборка произведений, написанных питомцами пансиона. Наряду с прославлением благого Творца и Жизнедателя («Богу», «Благость», «Всемогушество Божие» и пр.) сборник включал в себя и обращение «К Смерти» — видимо, перевод какого-то немецкого масонского гимна. Сомневаюсь, впрочем, чтобы

<sup>46</sup> О «мистико-философских настроениях», господствовавших в пансионе, и об их влиянии на российское общество см. хотя бы: *Федоров А.А.* Европейская мистическая традиция и русская философская мысль (последняя треть XVIII — первая треть XIX века). Нижний Новгород, 2001. С. 145.

<sup>47</sup> См., в частности: *Игнатов С. А.* Погорельский и Э. Гофман // Рус. филол. вестник. 1914. Т. 72. С. 249—278; *Ботникова А.Б.* Э.Т.А. Гофман и русская литература (Первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977. С. 58—68; *Бабанов И.К.* К вопросу о русских знаменитых Э.-Т.-А. Гофмана // Вопросы литературы. 2001. № 6. С. 155 и сл.

<sup>48</sup> *Барсуков Н.П.* Кн. 1. С. 131.

в переданном здесь умонастроении масонскую составляющую можно было бы принципиально отличить от русско-церковной:

Мира странники несчастны,  
Песнь хваленья пойте ей:  
Жизнь была нам день ненастный,  
За могилой он светлей.  
Бодрствуй, странник! Испытанье  
Жизнь собою нам несет;  
Гроб исполнит упованье:  
Все прекрасное там ждет!

«Упованиям» предшествует попытка анонимного автора очистить смерть — этот «Гений всеблагий» — от внушаемого ею страха и вообще желание всячески возвысить и облагородить ее образ:

О, так ты, Смерть, люта, ужасна, —  
Но нет! ты благотворный Дух,  
От жизни к вечности зовущий;  
Благих небес посланник ты!..  
<...>  
Тихий Ангел разрушенья,  
Ты, с улыбкой на устах,  
Пролетаешь круг творенья,  
Мир несешь в своих крылах<sup>49</sup>.

Отзвуки этой положительной переоценки спустя несколько лет появятся у Баратынского в его панегирике смерти, впервые напечатанном в 1829 г. в МВ:

Ты дочь верховного Эфира,  
Ты светозарная краса:  
В руке твоей олива мира,  
А не губящая коса.  
<...>  
И ты летаешь над созданием,  
Забвенью бед везде лия  
И прохлаждающим дыханием  
Смирная буйство бытия.

<sup>49</sup> Избранные сочинения и переводы в прозе и стихах. Труды благородных воспитанников Университетского пансиона. Ч. 3. М., 1825. С. 306—312. (Об этом тексте см. также: *Мейлах Б.* Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937. С. 211—213.)

В редакции 1835 г. последняя строфа, акцентирующая мировую творческую миссию Смерти, окажется еще ближе к сочинению пансионеров: «И ты летаешь над твореньем, Согласье прям его лия». В 1828 г. Кюхельбекер тоже восславил в одноименном стихотворении смерть, о которой поэту вещает сам его Гений.

С другой стороны, метафизическая унылость была в основном чужда Пушкину, сохранившему тесную связь с традицией Просвещения, — но и тут необходимо сделать поправку на хрестоматийные примеры иного рода: «Цыганы», «Дар напрасный, дар случайный...», безнадежный фатализм «Медного всадника» и других поздних сочинений.

Трудно было бы приписать сколь-нибудь последовательный дуалистический пессимизм также любомудрам, несмотря на всю их причастность масонским ценностям, глубокое уважение к Платону и литературную зависимость от Жуковского (в случае И. Киреевского подкрепленную семейными связями). Ведь именно любомудры испытали в 1820-х гг. воздействие немецкого романтизма на его ранней и жизнерадостной йенской стадии<sup>50</sup> — прежде всего со стороны Вакенродера, чью книгу в 1826 г. перевели на русский С. Шевырев, В. Титов и Н. Мельгунов<sup>51</sup>. В этом отношении они впечатляюще расходились с Жуковским, которого совершенно не затронул жизнелюбивый («пантеистический») настрой йенской школы, да и ее предшественников из поколения «бурных гениев», — не зря в своих переводах из Шиллера и Гете он педалировал лишь элегически унылую ноту и «ночные», тревожные или мечтательные, аспекты их творчества<sup>52</sup>.

Философская эстетика шеллингианского толка сама по себе настраивала «архивных юношей» на довольно бодрый лад, однако и у них, например у Веневитинова, он корректировался канонической темой одиночества поэта или художника, заданной Гете. В их нарративных опытах тоже дают себя знать дуалистические

<sup>50</sup> Довольно обстоятельный обзор предромантических (Гете, Шиллер, Гердер) и романтических истоков любомудрия дал еще И.И. Замотин в своей книге «Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе» (СПб.; М., 1911. С. 119—130). См. также: *Маймин Е.А.* Русская философская поэзия: поэты-любомудры, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев (М., 1976); ср., в частности, замечания о Веневитинове: С. 32—35. Из более поздних публикаций см., в частности: *Рогов К.Ю.* К истории «московского романтизма»: кружок и общество С.Е. Раича // Лотмановский сборник. 2. М., 1997.

<sup>51</sup> Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1914. (Перепечатка издания 1826 г. С послесловием и примечаниями П.Н. Сакулина.)

<sup>52</sup> Гете, в свою очередь, порицал Жуковского за его мечтательный субъективизм, полагая, что тому следовало бы «более обратиться к объекту». См.: *Жирмунский В.* Гете в русской поэзии: ЛН. Т. 4—6. М., 1932. С. 539.

воззрения — например, в сказке И. Киреевского «Опал» (1830), иллюстрирующей идею двоемирия, облюбованную как раз поздним немецким романтизмом. Сходная амбивалентность, как мы могли видеть по его дневнику, отличала молодого Погодина, который издавал для Любомудров МВ. Позитивный заряд, полученный им и до, и во время этого несколько сумбурного симбиоза, он соединил, в частности, с шеллингианством, а также и с католическим провиденциализмом Реставрации, который Погодин приспособил позднее к отечественной историософии. Но в его повестях времен МВ оптимистический настрой, доминирующий в «Русой косе» и «Сокольниковом саде» и стимулированный автобиографической ситуацией, все же оттеняется под конец печальными сюжетами «Черной немочи» и «Адели».

Безысходный дуалистический пессимизм не был показателем для профессиональных популяризаторов шеллингианства: М. Павлова, И. Давыдова, А. Галича — не говоря уже о таком патриархе натурфилософии, как Д. Велланский; для философствующих критиков: Н. Надеждина и Белинского (причем на всех стадиях его эволюции); для людей из кружка Н. Станкевича и прочих русских гегельянцев, включая сюда того же Белинского конца 1830-х гг. В свою очередь, философия, поставляемая духовной школой, предпочтение отдавала не жестким симметрическим антитезам, а Плотину и пантеистическому немецкому идеализму, который она по мере сил осуждала либо подправляла, пытаясь ввести в русло психологизированного теизма<sup>53</sup>. В духовной академии философскую подготовку получил, как известно, и Надеждин, ученик Ф. Голубинского<sup>54</sup>.

В тех же 1830-х гг., означенные повсеместной победой, а вместе с ней и эрозией романтизма, эскапистский пафос не вызывал сочувствия также у людей, одинаково далеких и от философии, и от религии, например, у журналистов и прозаиков вроде Булгарина — запоздалого эпигона польского Просвещения. Тоскливая безнадежность, компенсируемая верой в потустороннее воздаяние, в целом не была свойственна и характернейшим представителям русского бидермайера — А. Погорельскому и А. Вельтману. Первый, одомашнивая импортных бесов, в своей заемной гофманиане предпочитал педалировать автопародийную ноту, которая служила у него приятным и скромным суррогатом немецкой романти-

<sup>53</sup> См.: Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. Первая часть. (1922) // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 109—110; Абрамов А.И. Влияние Шеллинга на русскую духовно-академическую философию // Философия Шеллинга в России / Под общей ред. В.Ф. Пустарнакова. СПб., 1998. С. 366—388.

<sup>54</sup> Подробнее см.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М., 2002. С. 44—51.



ческой иронии; второй был вообще слишком жизнерадостным человеком для того, чтобы всерьез и надолго очаровываться кладбищенской лирикой. Она вовсе не доминирует и у различных, в том числе сатирически настроенных, бытописателей (о двух из них, Д. Бегичеве и А. Степанове, см. ниже) или у многочисленных подражателей Вальтера Скотта, включая в обе эти категории Загоскина — хотя и тот удручил своих читателей мелодраматической «Асכולдовой могилой».

Число подобных примеров легко было бы расширить, а состав их — усложнить за счет нюансов, иногда очень существенных. Но они не меняют главного в метафизической ориентации основного потока русской литературы 1820—1830-х гг., т.е. ее поэзии и сюжетной беллетристики, — ориентации не рассудочной, а, так сказать, религиозно-эмоциональной. В целом эта словесность крайне слабо адаптировала позитивно-жизнестроительную традицию западного «высокого романтизма». Из предромантического наследия в России куда более важную, а порой парадигматическую роль сыграли уже упоминавшиеся здесь «ночные» и оссиановские темы, увязанные с готической традицией (пусть даже часто пародировавшейся)<sup>55</sup>, а также достаточно безрадостные книги наподобие «Вертера», романов Жанлис или «Валери» баронессы Ю. Крюденер. Хронологически же само отечественное романтическое движение совпало именно с поздней, дуалистической фазой романтизма немецкого, причем давление Гофмана и тогдашнего Тика соединялось с сумрачным английским байронизмом и дополнялось уроками «неистойой» французской словесности, также не способствовавшей оптимистическому мировосприятию.

Что касается романтизма немецкого, наложившего столь внушительный отпечаток на русскую культуру, то различие между двумя его стадиями почти сто лет назад в самых общих чертах сформулировал В. М. Жирмунский во введении к одной из своих первых книг:

Йенские романтики — мистики. Но мистическое чувство присутствия бесконечного в конечном связано у них с любовью ко всему конечному, земному. В непосредственном чувстве раннего романтизма земное и божественное слиты, все земное — только чувственное выражение божественного <...> В противоположность этому, для поздних романтиков конечный и бесконечный мир опять разделены; земная жизнь и жизнь божественная протекают своими разными путями; мир бесконечный — только мечта, во

<sup>55</sup> Подробнее о русской рецепции готических тем и сюжетов см.: Вацу-ро В.Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 372 и сл.

всем непохожая на жизнь, противоположная ей; мир земной — только холодная и пустая материальная действительность, лишенная живого бесконечного содержания<sup>56</sup>.

Огрубляя ситуацию, можно сказать, что русские писатели отчасти как бы синхронизировали оба подхода, хотя предпочтение отдавали второму. Если некоторой, пускай очень условной аналогией йенской школы может служить московское любомудрие и смежные с ним явления, то за их пределами более показательным для России выглядит как раз тот трагический конфликт идеала и реальности, о котором повествует Жирмунский.

Вообще говоря, в литературе Золотого века постоянно взаимодействовали две контрастные идеологические тенденции, во многом подсказанные столь же двойственным масонско-пиетистским прецедентом. Еще в очень авторитетном трактате «Таинство креста», впервые переведенном с французского в 1784 и переизданном в 1814 г., дьяволу приписана была вся полнота земного могущества: «Дух мира сего, коего Князь есть сатана, имеет также на нас большие права по той причине, что мы в его области находимся, в недрах его носимся, и *от него беспрестанно получаем жизнь, пищу, одеяние, силы, красоту, украшения и славу*»<sup>57</sup>.

Если Сатана — это и есть хозяин жизни, то что остается на долю ее Создателя? Святость творения отравлена в самом его источнике. Правда, имеется Промысл, но он явно попустительствует Сатане. Отсюда недоуменная двойственность, раскалывающая весь духовный строй предромантической и романтической культуры. Готовность восславить чудесный «мир Божий» постоянно оттеняется в ней стремлением как можно скорее покинуть эту ненавистную юдоль скорби, навсегда оставив ее под ярмом узурпатора.

С подобной двупланностью мы уже мельком соприкасались, упоминая о литературной продукции Университетского пансиона, в которой гимну смерти сопутствовали дифирамбы Создателю жизни. В одном из них («Всемогущество Божие в природе и человеке») говорилось: «Он рек — и все пришло в движенье! Он Сам благословил творенье, И промышляет, сев на трон». Наиболее убедительным знаком Божественного могущества здесь остается сама

<sup>56</sup> Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. М., 1919. С. 9.

<sup>57</sup> [Дузетан.] Таинство Креста, огорчающего и утешающего, умертвляющего и животворящего, униженного и торжествующего Иисус-Христов и членов Его. СПб., 1814. С. 25.

природа, окрашенная руссоистским умилением, — образчик изначального мироустройства, на который надлежит равняться: «Так, так! Природа нам являет Начала прав и должностей; В ней все душе моей пылает, Все пища умственных очей». И все же куда заманчивее — потусторонняя альтернатива этому творению Божьему, воспетая в стихотворении «К Смерти»: «Гроб раскрылся — в прах око-вы!.. Час свободы — смерти час!»<sup>58</sup>

Сочетание столь полярных воззрений мы находим даже у Любомудров, в наибольшей мере подверженных позитивному воздействию шеллингианства и немецкого раннеромантического пантеизма, — например, у В. Титова. Его статья «О достоинстве поэта» открывается тирадой, в которой само сотворение мира заменено неоплатонической эманацией, а мировое зло — в августиновско-лейбницеvском ключе — объявлено всего лишь мнимостью:

Все, говорят нам мудрецы, проистекло от одного всеблагого Начала, и все возвратится к нему; следовательно, все благо, изяшно, совершенно, — и противоречия мирские не иное что, как оптический обман, происходящий от нашей низкой точки зрения. В этом же убеждают нас творения истинных поэтов<sup>59</sup>.

Но всего через две страницы «противоречия мирские» поданы уже совершенно иначе, под углом христианского дуализма, сдобренного эстетическим пафосом. Оказывается, зло — вовсе не иллюзия, а реальная сила, для борьбы с которой потребно вдохновительное содействие поэзии (с успехом заменяющей здесь церковь):

Смертный! ты, который борешься с судьбою и препятствиями в сей долине изгнания, взойди на священный холм Поэзии, возложи на алтарь ее горести сердечные, как чистую жертву: она укажет тебе солнце тишины, сияющее из твоей небесной отчизны — и ты сойдешь к жизненным подвигам с силою обновленной<sup>60</sup>.

Этой своей биполярностью русские романтики несколько походили на П.Б. Шелли, каким описал его Фэйрчайлд: «Его мысль осциллирует между полюсами непомерного восторга и непомерного отчаяния. Шелли отчаявшийся принимает более или менее ортодоксальную платоновскую концепцию относительно разрыва, отделяющего видимое от реальности; Шелли восторженный иг-

<sup>58</sup> Избранные сочинения в прозе и стихах. С. 56, 58, 310.

<sup>59</sup> МВ. 1827. Ч. 1. № 7. С. 234.

<sup>60</sup> Там же. С. 236.

норирует этот разрыв и сочетает обе сферы бытия в романтическом взаимопроникновении»<sup>61</sup>.

И все же в западном романтизме, вопреки его депрессивным сторонам, по большей части превалировала установка на принятие «этого мира», взятого в его осязаемой, материальной и социальной данности. Предопределена она была, несомненно, западной же рецепцией христианства, в частности, трудовой и филантропической этикой протестантизма. Чувство глубокой социальной ответственности и вовлеченность в повседневные «мирские» нужды были присущи и католицизму, несмотря на его покаянный настрой, культ «страстей Христовых» и монашеский пафос, отчасти — но только отчасти — перекликающийся с православием. Комментируя мнение Уильяма Джеймса о позитивной социальной функции религиозного воодушевления, Нэнси Истерлин прибавляет: «Концепция о том, что полноценная духовная жизнь обеспечивает (feeds) общественное благо, является специфически западной и отличает джеймсовское определение религии от восточных духовных практик, которые культивировали состояния “высшего сознания” ради того, что мы можем с точностью назвать их эскапистской ценностью, так как материальный мир считался не подлежащим искуплению»<sup>62</sup>. По замечанию Джин Хэгструм, «в самой сердцевине английских романтических идеализаций стоят сексуальность и общество [как ценности], поддержанные, прямо или косвенно, христианскими парадигмами Слова, ставшего плотью, и одушевленные тем, что Вордсворт назвал “витальными чувствами восхищения”»<sup>63</sup>.

Социальный настрой западного типа решительно преобладает, правда, в русском бытописательном романе, снискавшем заметное признание, — «Семейство Холмских» Д. Бегичева (1832). Но эта книга вообще примыкает к английской протестантской<sup>64</sup>, и прежде всего к масонско-пиетистской традиции — только взятой в ее домостроительном, а не мрачно-эскапистском аспекте. Отрицательным персонажам, одержимым пагубными и разоритель-

<sup>61</sup> Fairchild H.N. Religious Trends in English Poetry. Vol. 3. 1780—1830. Romantic Faith. N.Y.: Columbia UP, 1949. P. 358.

<sup>62</sup> Easterlin N. Wordsworth and the Question of «Romantic Religion». Lewisburg. Bucknell. London: Associated UP, 1996. P. 38.

<sup>63</sup> Hagstrum J.H. The Romantic Body: Love and Sexuality in Keats, Wordsworth, and Blake. Knoxville: The Univ. of Tennessee Press, 1985. P. 40.

<sup>64</sup> Греч уличил автора «Семейства Холмских» в подражании некоему английскому роману — вернее даже, в прямом плагиате. См.: Греч Н. Письмо в Париж к Я.Н. Толстому // БдЧ. 1834. Т. 1. С. 169. Именно общая причастность английским канонам позднее сблизила с книгой Бегичева творчество Льва Толстого, на что указала Н.Н. Петрунина: Проза второй половины 1820—1830 годов // История русской литературы. Л., 1981. Т. 2. С. 522.

ными страстями, Бегичев противопоставляет героев, которые упорно сражаются со своими грехами или недостатками. Борьба разворачивается по масонским инструкциям Франклина, согласно его знаменитому методу каждодневного самоконтроля и планомерного очищения души от пороков<sup>65</sup>. Юному герою соответствующие наставления дает его мудрая мачеха, почитательница Франклина, принимающая на себя функции масонской вожатой. Еще прозрачнее выглядит масонский генезис книги в ее главной аллегорической линии — финальной женитьбе героя на рассудительной и прекрасной девушке по имени София, которую автор шутливо величает «профессором премудрости».

Неудивительно, что в «Мертвых душах», особенно во втором их томе, насыщенном положительной, домостроительной дидактикой масонского типа, Гоголь выказывает ощутимую зависимость от бегичевского романа — то была его ретроспективная дань общему пиетистскому прошлому (но там же даст себя знать и негативистская сторона духовного христианства). Однако применительно к русскому романтизму «Семейство Холмских» вряд ли следует считать исключением по той простой причине, что текст это демонстративно антиромантический, хотя, разумеется, отчасти вобравший в себя опыт воцарившейся культуры.

Влияние последней гораздо заметнее в другом произведении, «Постоялом дворе» А. Степанова (1835), скрестившем в себе инерцию романтического дуализма с положительными, жизнестроительными и «душеведческими» установками, которые также отозвались в гоголевской поэме<sup>66</sup>. У Степанова они обильно сдобрены натурфилософией, рассуждениями на ботанические, медицинские и хозяйственные темы. Оба сочинения интересны, во всяком случае, как образчик пришлого религиозно-социального утилитаризма, бросившего вызов асоциальным тенденциям романтической эпохи в период ее полного господства.

## 5. Воздействие православного дуализма на романтическое мирозерцание 1830—1840-х гг.

Этот жизнестроительный и жизнерадостный подход, как правило, не был характерен для православия. Можно в очередной раз

---

<sup>65</sup> Полный текст «молитвы Франклина», содержащей его «правила», см. здесь: [Бегичев Д.Н.] Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян: В 6 ч. Изд. второе. Ч. 3. М., 1833. С. 227—231.

<sup>66</sup> О следе, оставленном обоими этими романами в «Мертвых душах», см. в моей книге «Сюжет Гоголя» (2-е изд. С. 492—495).

напомнить, что если на протестантском и католическом Западе главным праздником всегда оставалось Рождество, т.е. воплощение Христово, то в России (за вычетом территорий, испытавших серьезное католическое воздействие) ту же роль выполняла Пасха с ее пафосом воскресения из мертвых и компенсаторным упованием на царствие небесное; чрезвычайно почиталось также Успение Богородицы, т.е. ее вознесение на небо<sup>67</sup>.

Необходимо принять во внимание и мощную богомильскую компоненту, изначально закрепившуюся в восточнославянском фольклоре и русской духовной культуре. Традиция эта, имевшая гностические и манихейские корни, соотносила создание плотского мира с кознями дьявола, утвердившегося на земле, а сотворение души и Царство Небесное оставляла за Богом<sup>68</sup>. С бого-

<sup>67</sup> Любопытно, что в наше время, уже под бесспорным влиянием западных конфессий, некоторые православные священнослужители предпочитают приписывать позитивно-жизнестроительный настрой собственной церкви. Свойственную Жуковскому меланхолию и культ смерти как освобождения из земной темницы о. Димитрий (Долгушин) относит лишь к «платонизму» — зато христианство, напоминает он, «исцеляет скорбь не платоническим принятием смерти, а победой над ней». Но победа эта традиционно сводится у автора все к тому же пасхальному ликованию, проецирующему воскресение Христово на грядущую участь всего человечества. О Рождестве и воплощении как приятии этого мира он не говорит. См.: *Долгушин Д., священник. В.А. Жуковский и И.В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма.* М., 2009. С. 227.

<sup>68</sup> См.: *Радченко К.Ф.* Этюды по богомильству // Известия ОРЯС. Имп. РАН. Т. XV. Кн. 4. 1910; *Веселовский А.Н.* Дуалистические поверья о мироздании // Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. XI—XVII. СПб., 1889 (Сб. ОРЯС. Т. 46. № 6); *Мочульский В.* Апокрифические сказания о создании мира // Летопись Ист.-фил. об-ва при Имп. Новороссийском университете. VI. Одесса, 1896; *Гальковский Н.М.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси: В 2 т. Т. 1. Харьков, 1916. С. 136—141; *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы. СПб., 1999. С. 104—106; *Новичкова Т.А.* Приближение к раю: Утопии небесного царства в русском фольклоре // Русские утопии. Альманах Канун / Ред. Д.С. Лихачев; сост. В.Е. Багно. СПб., 1995. С. 182—187; *Димитрова-Маринова Д.* Богомильская космогония в древнеславянской литературной традиции // От Бытия к Исходу. Отражение библейских сюжетов в славянской и еврейской народной культуре. М., 1998. С. 38—58; *Кузнецова В.* Сотворение мира в восточнославянских дуалистических легендах и апокрифической книжности // Там же. С. 59—78; *Она же.* Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской литературной традиции. Новосибирск, 1998. Итоговый обзор дискуссии о богомильских компонентах восточнославянского дуализма тогда же предложили А. Топорков (в своей рецензии на книгу В. Кузнецовой) — Живая старина, 1999. 4 (24). С. 47—49 — и В.Я. Петрухин в сб. Из истории русской культуры. Т. 1. Древняя Русь. М., 2000. С. 317. См. также: *Белова О.В., Петрухин В.Я.* Фольклор и книжность: Миф и исторические реалии. М., 2008. С. 187.

мильством, по мнению Милюкова, органически связан был и византийский исихазм<sup>69</sup>, отбросивший просторную тень на российскую церковь. В конечном счете ее спиритуально-аскетический идеал наглядно смыкался именно с эскапистскими ценностями «восточных духовных практик», как определяет их Н. Истерлин.

В. Розанов, которого болезненно угнетала вся эта тема, в статье «Русская церковь» (первоначально написанной для иностранного читателя) говорит: «Странный дух оскопления, отрицания всякой плоти, вражды ко всему вещественному, материальному, — сдавил с такою силою русский дух, как об этом на Западе не имеют никакого понятия». Богоматерь на иконах «имеет вид не Матери, а няни, пестующей какого-то несчастного и чужого ребенка; лицо ее почти всегда скорбное и нередко со слезами. Вообще Голгофа перенесена в самый Вифлеем и вытравила в нем все радостное, легкое, все обещающее и надеющееся». «Все это выросло из одной тенденции: истребить из религии все человеческие черты, все обыкновенное, житейское, земное, и оставить в ней одно только небесное, божественное, сверхъестественное»<sup>70</sup> — то, что на деле сводится к культуре чуда и освобождающей смерти.

Эта сторона религиозного мирозерцания и оказала, мне кажется, решающее воздействие на метафизическую доминанту тогдашней русской литературы. За некоторыми, хотя и яркими, исключениями, после декабря 1825 г. она, по понятным причинам, всячески чуралась и социальной ответственности (как мы только что видели, бегичевский и степановский романы стояли в стороне от главного направления). Конечно, николаевский режим вообще был несовместим со свободной общественно-политической деятельностью; но ничуть не больше способствовал ей сам романтический эскапизм, рожденный отчаянием и возведенный в эстетическую догму. В этом смысле он, сознательно или неосознанно, следовал весьма внушительному прецеденту. Разве иначе вел себя православный клир? В романе Рафаила Зотова «Леонид» (1832) священник с достоинством напоминает кичливому иноземцу, что российская церковь, в отличие от «латинской», никогда «не меша-

<sup>69</sup> См.: Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры: В 5 т. Т. 3. М., 1995. С. 53. [Ср., однако, совсем иную трактовку исихазма: Мейендорф Иоанн, протопресв. Жизнь и труды святителя Григория Паламы: Введение в изучение. Изд. 2-е, испр. и доп. для русского перевода / Пер. Г.Н. Начинкина под ред. И.П. Медведева и В.М. Лурье. СПб., 1997. (Subsidia Byzantinorossica Т. 2). С. 164—322; Лукин П.Е. Письмена и православие: Историко-филологическое исследование «Сказания о письменах» Константина Философа Костенецкого. М., 2001. С. 191—195 и др. — Ред.]

<sup>70</sup> Розанов В.В. В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 14—15.

лась в политические перевороты государства своего и со смиренным покорством воле своих венценосцев»<sup>71</sup>.

«Духовенству нашему указаны законные и точные границы в его соприкосновении со светом и людьми», — спустя много лет одобрительно констатирует поздний и, в общем, уже вполне православный Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Однако в той же книге, памятуя о пиетистском домостроительстве и вообще о привычной ему западной христианско-социальной практике, он все же попытался было расширить эти «границы», приспособив русских священников к повседневной общественной активности на католический или, скорее, протестантский манер. Сходную актуализацию пиетистского наследия, как давно отметил Чижевский, представляли собой и религиозно-нравственные размышления Жуковского тех же 1840-х гг.

Оба писателя поддержали тем самым тенденцию, наметившуюся еще раньше — уже в период романтического спиритуализма 1830-х гг. Это была тяга к конкретике, деловитости, к сближению отвлеченных теорий с опытом, иными словами, к некоему синтезу духа и плоти — тяга, отчасти обусловленная николаевским прагматизмом, а еще больше — внешними влияниями. Но поскольку в чисто религиозном плане все это были ценности западного толка, они никак не уживались с православно-дуалистической традицией. Поэтому гоголевские надежды оказались тщетными, да и сам Гоголь, человек большой, разочарованный и уставший от жизни, в конце концов из всего отечественного вероучения облюбовал главную, аскетически-эскапистскую его компоненту.

Как раз тогда, в Николаевскую эпоху, по словам Георгия Флоровского, «завершается государственная организация церковного управления как особого “ведомства” в ряду других, — “ведомством православного исповедания” именуется Церковь с тех пор»<sup>72</sup>. Опуская обширную и хорошо изученную «внешнюю» историю этого процесса, напомним, что решающей внутренней предпосылкой для него опять-таки оказалась тотальная ориентация самой церкви на то «царство, что не от мира сего» — и, сообразно ей, более чем покладистое отношение к властям мира сего. В итоге в империи закрепилось общеизвестное ведомственное разделение этих пространств: правительство, заведовавшее земной юдолью, Царство Небесное оставило во владении клира (признав за ним ограниченную земную автономию в делах веры, богослужения,

<sup>71</sup> *Зотов Р. М.* Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона. М., 1994. С. 44.

<sup>72</sup> *Флоровский Г.* Пути русского богословия. С. 203.



образования, духовной цензуры, гражданского законодательства — браки, похороны и пр. — а также, до некоторой степени, в вопросах церковного самоуправления). Пресловутое романтическое двоемирие в России стало как бы эстетической версией этой синоподальной дихотомии.

При всем том и «православный переворот» 1824 г., и особенно, доктрина «официальной народности», сложившаяся к 1833 г., теоретически отводили православию главенствующее положение в иерархии национальных твердынь. На практике такая позиция снабдила государственную церковь весомыми административными преимуществами перед инославными исповеданиями (включая сюда неустанное полицейское содействие правительства в деле преследования сектантов). Формальное повышение статуса церкви<sup>73</sup>, согласованное с националистической риторикой николаевского режима, способствовало в итоге и определенному повышению ее престижа в глазах образованных слоев, в том числе среди литераторов. Эти сдвиги в какой-то мере подновили интерес к ее вероучению, отразившийся в романтической, а потом и славянофильской литературе. Наиболее востребованным, как и в случае позднего Гоголя, окажется, однако, все тот же дуализм монашеско-эскапистского или исихастского толка<sup>74</sup> — зато имперская установка, изолирующая церковь от любых социально-государственных полномочий, отзовется на славянофильской утопии разделения общества и государства.

Старая негативно-пиетистская традиция у романтиков подвергается к собственным потребностям. По словам К. Богданова, в 1820-х гг. «образы, извлекаемые из сентиментальных сочинений и кладбищенской поэзии, остаются все еще притягательными для современников Пушкина», хотя уже дают повод для иронического переосмысления «риторики смерти» в качестве некоторого ана-

<sup>73</sup> Так, в 1842 г. император назначил сельским священникам (которые составляли громадное большинство духовенства) постоянное жалованье: *Лебединцев П.* О способах содержания православного духовенства в Киевской губернии // *Руководство для сельских пастырей.* Киев, 1860. № 10. С. 239. Естественно, эти благодеяния ослабляли зависимость клира от помещиков — но тем основательнее подчиняли его правительству.

<sup>74</sup> Очень характерна тут позиция В. Одоевского, в 1838 г. посоветовавшего графине Е. Ростопчиной читать «книгу под названием “Добротолубие”»: «Не испугайтесь ее церковной печати! В ней найдете много высокого, отрадного, поэтического — много такого, пред чем исчезнут все ребяческие мнения английских и французских так называемых философов. Особливо рекомендую в ней статью “О молитве молчания”». — Цит. по: *Турьян М.А.* Владимир Одоевский и Лермонтов: к истокам религиозных споров // *Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацуро.* М., 1995. С. 192.

хронизма<sup>75</sup>. Необходимо, однако, добавить, что положение не изменится и в следующем десятилетии, когда трагедийная ревизия кладбищенской темы по-прежнему будет оттесняться на периферию романтизма. Другими словами, несмотря на то что во второй половине и особенно к концу 1830-х гг. пародийное обыгрывание «риторики смерти» (как и других ультраромантических стереотипов) станет более заметным, в целом она сохранит свой престиж и свою гегемонию, которым суждено будет наложить траурный отпечаток на все дальнейшее развитие русской литературы. Именно тогда, в период, означенный и повсеместным апофеозом, и вырождением романтизма, тема исцеляющей, спасительной, вожделенной смерти окажется востребованной очень многими его представителями, включая даже тех, кто в остальных случаях не выказывал особого расположения к угрюмому дуализму.

Попробуем несколько подробнее разобраться в том, откуда бралось это панихидное умонастроение. Разумеется, ближайший толчок к нему могли дать тягостные социально-биографические обстоятельства и вообще повседневная действительность. Сами условия жизни не располагали к ее продлению. Смертность, особенно детская и женская (от родов), была чудовищно велика, продолжительность жизни, по нынешним понятиям, — ничтожна. Люди той эпохи старели очень рано, и литература невольно отображала их почти мгновенное увядание. Героине «Зеркала старушки» бар. Розена (1832), этой самой «старушке», — сорок пять лет. А одна из женщин, выведенных в повести В. Ушакова «Киргизкайсак» (1830), сама называет себя старухой — «по пословице: сорок лет — женский век; а мне уже сорок два года!..»<sup>76</sup> Незаконно-рожденный герой тимофеевского «Художника» встретил наконец свою мать — перед ним стояла «40-летняя старуха». (Должно быть, читатель уже вспомнил их ровесниц-«старушек» из «Войны и мира» и «Преступления и наказания» — романов, написанных в куда более благополучные годы.)

Центром литературной жизни был преимущественно Петербург, который при всех своих достоинствах неизменно оставался самым подходящим местом для людей, питавших склонность к депрессии<sup>77</sup>. Но разве намного уютнее выглядела тогдашняя российская цивилизация в целом? Как бы ни пытались сегодня

<sup>75</sup> Богданов К.А. Указ. соч. С. 114.

<sup>76</sup> [Ушаков В.А.] Киргизкайсак. Изд. второе. Ч. 1. М., 1835. С. 184.

<sup>77</sup> Подробнее об этих его сторонах, как и о смертности в Петербурге, намного превышавшей рождаемость, см. в комментарии Л.В. Дерюгиной к гоголевским «Арабескам»: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем (далее — ПССП): В 23 т. Т. 3. М., 2007. С. 600—601.

приукрасить ее консервативно-патриотические — а на Западе леволиберальные — историки, облик эпохи плохо поддается их косметическим усилиям. Несмотря на светские утехы и на индустрию развлечений<sup>78</sup> — впрочем, совсем мизерную, — повседневная жизнь в дореформенной монархии была скучной, скудной и убогой, цензурно-полицейский контроль — мелочным и бестолковым. Николаевский режим при Уварове поощрял, правда, университетское образование и вообще посылно содействовал просвещению страны, но при этом с опаской относился к собственным успехам, поскольку невежество в конечном итоге всегда предпочитал вольномыслию.

Бесконечно много сказано о том, что допотопное крепостное право вместе с нелепой кастовой системой сковывало все народные силы, блокировало развитие «податных сословий» и душило частную инициативу, заменив ее повальной коррупцией. (Некоторый промышленный бум наметился только к 1840-м гг. — преимущественно в Царстве Польском и Новороссии.) Но довольно скверно, по сравнению с бурно менявшимся, культурным и многоликим Западом, жилось, как известно, и образованной элите, поставившей стране писателей. Репертуар отведенных ей социальных ролей не изменился с XVIII столетия и для нового века был смехотворно ничтожен. Перед российским дворянином по-прежнему открывались, в сущности, лишь три житейские вакансии: быть сельским хозяином (что, при наличии достатка, давало возможность бездельничать в городе) либо служить — в качестве чиновника или офицера: «Он вышней волею небес Рожден в оковах службы царской. Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес, А здесь он — офицер гусарский». Стихи эти написаны были еще при Александре, однако и при его преемнике несостоявшихся Периклесов ждала сходная участь. Общества и общественной жизни, в европейском понимании слова, просто не существовало — их заменяли дворянские собрания, кружки и салоны. Душу отводили в разговорах — с оглядкой на доносчиков — и в письмах — с оглядкой на перлюстрацию.

Власть упивалась своим всесилием и самодурством, возведенным в административный принцип. Кн. П.А. Вяземский писал в дневнике о том, что правительство «неохотно определяет людей по их склонностям, сочувствиям и умственным способностям. Оно полагает, что и тут человек не должен быть у себя, а все как-то

<sup>78</sup> См.: Быт пушкинского Петербурга. Опыт энциклопедического словаря: В 2 т. СПб., 2011. В провинции жилось, конечно, куда скучнее. См., к примеру: *Куприянов А.И.* Русский город в первой половине XIX века: Общественный быт и культура горожан Западной Сибири. М., 1995. С. 87 и сл.

пересажен, приставлен, привит, наперекор природе и образованию. Например, никогда не назначили бы Жуковского попечителем учебного округа, а суют на эти места Крафстрема, Траскина. А если Жуковскому хорошенько бы поинтриговать и просить с настойчивостью, то, вероятно, переименовали бы его в генерал-майоры и дали бы ему бригаду, особенно в военное время»<sup>79</sup>.

Тем не менее весь этот застылый государственный маразм, выдаваемый властями за благоденствие, не мог служить единственной или даже главной причиной суицидально-метафизической экзальтации, обуявшей широкие круги русских литераторов. Повседневная реальность для нее оставалась пусть очень важным, но все же побочным, дополнительным стимулом. Иногда эта реальность вообще прозябала на каких-то задворках метафизики — пример тому Тютчев. Зависела ли хоть как-то его пантеистическая либо, напротив, дуалистическая мысль от места поэта в чиновном строю? И зависела ли, говоря всерьез, лирика Фета или, допустим, его занятия Шопенгауэром от аграрных хлопот и неурядиц в Степановке?

Тот же Жуковский, который внедрил в русскую поэзию само томление по иному миру, отнюдь не принадлежал к числу социальных аутсайдеров, хоть так и не получил бригады. Была у него, как известно, и несчастная любовь и другие горести, но, при всем том, кажется, он по самому складу характера в них нуждался. Сплошь и рядом внешняя жизнь всего лишь предлог для внутренней, которая, в свою очередь, проецирует вовне собственные тревоги. При надлежащем состоянии духа тоску наводила не только Россия, но даже Италия. Поздний Гоголь впал в мрачно-апокалипсический тон — впрочем, нередко пробивавшийся у него и раньше — скорее под впечатлением увиденного им в Европе, а не дома. Незадолго до революционной волны 1848 г., уже предчувствуя ее приближение, он восклицает на последних страницах «Выбранных мест...»: «Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!»

Но Гоголь, судя по всему, тоже испытывал настоятельную потребность в подобных впечатлениях, а газетно-политические актуальности лишь поставляли ему пригодный для них материал. В любом случае приведенная сентенция кажется у него запоздалой цитатой и из самого себя, и из русского общеромантического фонда прежних лет. За исключением Байрона с его знаменитой «Тьмой» и кое-каких его подражателей вроде Мэри Шелли, на Западе такой *могильной пустоты мира* не ощущали, кажется, и самые угрюмые из романтиков — в России же этот взгляд был достоянием

<sup>79</sup> Вяземский П.А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963. С. 287.

очень многих писателей 1830-х гг. В их число входили даже наиболее преуспевающие подданные Николая, не говоря уже о всевозможных горемыках и неудачниках, которыми изобиловало его государство.

Одним из них поначалу оказался будущий «певец народной скорби». Если мы пытаемся проследить собственно литературные истоки той безудержной любви к мертвечине, которая, по наблюдениям Корнея Чуковского, навсегда сделалась лейтмотивом Некрасова, нам стоит приглядеться к его романтическому дебюту. В 1839 г. восемнадцатилетний поэт напечатал стихотворение «Изгнанник», где были такие строки:

К страданиям дух мой приучился,  
 Всегда готовый встретить смерть:  
 Не жить здесь в мире я родился.  
 Нет! я родился умереть...  
 <...>  
 Земля просторная могила,  
 Где скорби — год, где счастьем — час.  
 А смерть отрадное светило,  
 Приют, приветливый для нас<sup>80</sup>.

На первый взгляд, его юношеский пессимизм предопределялся ужасающей семейной предысторией и петербургскими мытарствами начинающего литератора. Но неужели к ним сводится все дело? Ведь кладбищенские образы никуда не ушли из его поэзии и тогда, когда Некрасов разбогател, — напротив, с годами они, так сказать, отучнели и расплодились<sup>81</sup>. Под его зрелым пером столица, да и вся страна предстанут сплошным погостом или гноищем — хотя это будет Россия уже совсем иная, пореформенная, с гласностью и судом присяжных; Россия, которая, несмотря на все язвы самодержавия, мало походила на николаевскую деспотию.

Психоанализ, всегда готовый растолковать все на свете, не способен без своих обычных натяжек объяснить, почему этот

<sup>80</sup> СО. 1839. Т. 9. С. 57.

<sup>81</sup> Некрасов «по самой своей природе — могильщик. Похороны его специальность»; «У него была жажда — рыдать над каким-нибудь обожаемым трупом, любя его в эти минуты так набожно, как не любил его при жизни никогда, ласкаясь и как бы прижимаясь к нему, открывая ему всю свою душу, — покойному, а не живому Белинскому, покойной матери, — создавая себе из их могил алтари для изливания вечно кипящих в нем слез»; в ритмическом и фонетическом отношении вся его поэзия имеет «характер плача», «изматывающего душу нытьем». — *Чуковский К.* Некрасов как художник. Пг., 1922. С. 11, 14—15, 18.

погребальный или некрофильский энтузиазм снискал такую популярность в России. Вряд ли у целого сонма писателей, захваченных кладбищенской топикой, «семейный роман» складывался столь подходящим образом, как у Некрасова. Если психоаналитический и социологический подходы тут дают сбои, то, с другой стороны, нельзя заменить их и ссылкой на сплошные заимствования. Конечно, очень многие эпигоны романтизма усердно следовали модным поветриям и вполне возможно, что на самом деле они не испытывали тех унылых чувств, которые эти поветрия им внушали. Зато они твердо знали, что подобные чувства им полагалось испытывать. В конце концов, в другие эпохи люди из моды оптом стрелялись (подражая «юному Вертеру») и вешались (подражая Есенину).

Однако на вопрос о том, почему в романтическую пору диктат культуры был именно таков, я не могу предложить какого-либо однозначного ответа. Кладбищенские позывы в той или иной дозировке романтизм успешно разносил по самым разным странам, обладавшим самыми разными культурными, экономическими или политическими традициями. Среди этих стран оказались, кстати, и молодые, стремительно развивавшиеся Соединенные Штаты, куда европейский романтизм попал с опозданием. Здесь он тоже на какое-то время принял погребальные формы, которые стали, однако, предметом жизнерадостных пародий (вероятно, памятных читателю по Марку Твену).

В России, как мы знаем, патетика погоста и вообще сумрачно-дуалистические мотивы также инспирировались зарубежным, в том числе негативно-пиетистским, воздействием. Но тут снова приходится напомнить о размахе этого усвоения. Здесь оно было настолько масштабным, что, по существу, с тех пор никуда не уходило из русской культуры, не раз в ней бурно активизировалось (например, на протяжении Серебряного века) и всюду ощущается поныне. Так глубоко и надолго укореняется только то, что изнутри уже было востребовано воспринимающей средой, только то, что ей соприродно, что отвечает ее заветным запросам: «От ямщика до первого поэта Мы все поем уныло. Грустный вой — Песнь русская». На мой взгляд, похоронный настрой, столь присущий этой «песни», сохраняет неизбывную связь с аскетическими приоритетами восточного христианства. Прямое либо опосредованное влияние православно-гностической вражды к «земной жизни» неизбежно должно было сказаться и на людях, казалось бы, далеких от официального вероучения, но подверженных духу уныния и усталости, источавшемуся культурой. Речь, само собой, идет о литераторах.

## 6. «Могильная улыбка»: культ смерти в поэтике зрелого и позднего романтизма

И великие и второстепенные писатели романтического века развертывают, хотя по разным поводам, один и тот же символ — образ отчужденной и призрачной жизни, своей или всеобщей; жизни, обособленной от того, кто глядит на нее извне, — глядит уже словно бы не из жизни:

И с отвращением читая жизнь мою...  
(Пушкин, «Воспоминание»; 1829)

И наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак, на краю земли.  
(Тютчев, «Бессонница»; 1830)<sup>82</sup>

Мне жизнь, с весной моей туманной,  
Как гроб с младенцем для отца.  
(Неизвестный автор, «Ропот»; 1830)<sup>83</sup>

«Вот я, с заступом в руке, стою на кладбище моей жизни»  
(А. Тимофеев, «Любовь поэта»; 1834)<sup>84</sup>.

«С каким презрением взирал я на грязную землю, от которой отделился <...> Все человеческое покидало тогда меня, и только робкая боязнь, только смутное недоумение и туманное сочувствие жизни неясно говорили о моем существовании...» (А. Кульчицкий, «Видение»; 1836)<sup>85</sup>.

«Вильгельму показалось, что привидение жизни мелькнуло в это время мимо его, с своим злодейским лицом, с своею демон-

<sup>82</sup> Ср. такой же мотив отчужденности от собственного бытия, созерцаемого извне («как души смотрят с высоты на ими брошенное тело»), в других тютчевских стихах разных лет: «И где теперь туманными очами, При свете умирающего дня, Мой детский возраст смотрит на меня» («Итак, опять увиделся я с вами...»); «Здесь человек лишь снится сам себе» («Родной ландшафт... Под дымчатым навесом...»); «О, сколько жизни было тут, Невозвратно пережитой <...> Стоял я молча в стороне И пасть готов был на колени, — И страшно-грустно стало мне, Как от присущей милой тени» («Она сидела на полу...»).

<sup>83</sup> Комета. Альманах на 1830 год, издаваемый И. Селивановым. М., 1830. С. 89. (Стихотворение подписано цифрами 1. 7. Мне не удалось их расшифровать.)

<sup>84</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Опыты: В 3 ч. Ч. 3. СПб., 1837. С. 206.

<sup>85</sup> Надежда. Собрание сочинений в стихах и прозе / Изд. А. Кульчицкий. Харьков, 1836. С. 156.

скою улыбкою, и в дурацкой шапке, обвешанной побрякушками» (Н. Полевой, Эпилог «Абадонны»; 1838)<sup>86</sup>.

«Он с удивлением и ужасом заметил, что в жизни нет ничего существенного, что жизнь сама по себе ничто, что она только тень, тень неосязаемая чего-то невидимого и непонятного. Ему стало холодно и страшно» (гр. В. Соллогуб, «История двух калош»; 1839)<sup>87</sup>.

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —  
Такая пустая и глупая шутка.

(Лермонтов, «И скучно и грустно...»; 1840)

Вместе с тем в поэтику 1830-х гг. из предыдущего десятилетия переходят славословия смерти, персонифицируемой иногда в виде ангела или небесной посланницы, как то было у Баратынского. Правда, последний, вразрез с христианской традицией, ограничился посюсторонними благами, которые несет миру смерть, воздержавшись от описания каких-либо загробных чаяний, а равно и страхов. Если оставить в стороне вопрос о французско-просветительских истоках такой трактовки<sup>88</sup> и связать ее с самим характером поэта, то надо признать, что она выглядит, в сущности, куда более угрюмой, чем обычная религиозная интерпретация темы. «Смерть» свидетельствует о преждевременной душевной усталости, которая нуждается лишь в прекращении жизни, а не ее возобновлении даже в улучшенном потустороннем варианте<sup>89</sup>. Да и само слово «бытие» у Баратынского наделено резко отрицательными коннотациями: «пустыня бытия», «отрава бытия», «неволя бытия», «недуг бытия» и пр.<sup>90</sup> — но тут он сходится с большинством русских романтиков.

<sup>86</sup> СО. 1838. Т. 4. С. 63.

<sup>87</sup> Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 31, 33.

<sup>88</sup> Ср. замечание Д. Святополка-Мирского: «“Французская школа” определила и стиль его ранней поэзии, и ее “философии”. В последней царит здравый смысл. В ней нет места ничему потустороннему. Человек смертен; смерть — уничтожение; пока живы желания и страхи, надо жить ими, не слишком увлекаясь, чтобы “не повредить счастью”». — *Баратынский Е.* Полн. собр. стихотворений. М., 1936. Т. 1. С. VIII.

<sup>89</sup> Показательно, что такая перспектива тревожила цензуру. В конце 1831 г. она запретила сочинение Ставелова «Горные вершины» — очевидно, переложение знаменитого стихотворения Гете. По убедительному предположению С. Рейснера, «цензора смутили заключительные строки, в которых он усмотрел кощунственное неверие: *Warte nur: balde / Ruest du auch*». — *Рейснер С.* Запрещенные переводы из Гете // ЛН. 1932. Т. 4—6. С. 923.

<sup>90</sup> См. в моей статье «Олива мира: смерть-художница в поэзии Баратынского»: *Вайскопф М.* Птица тройка и колесница души. М., 2003. С. 298.



Верность христианской альтернативе декларировали зато другие панегиристы смерти — например, М. Деларю. В его диалоге «Сон и смерть» (1830) Ангел кончины вешает о себе: «О, как разумом убоги Те из смертных, чей язык Поричать меня обык <...> Я же дивно исцеляю *Жизни тягостный недуг*; Прах покоем облекаю И к бессмертью пробуждаю Смерти сном — нетленный дух!»<sup>91</sup> Тем не менее и у Деларю, несмотря на его тему «бессмертья», графически маркированный нами «недуг жизни» разительно совпадает с «недугом бытия» Баратынского и с остальными, не менее хмурыми его определениями.

Лермонтову было всего 17 лет, когда он написал стихи об Ангеле, который «душу младую в объятиях нес для мира печали и слез», — и это вполне православное отношение к «миру холодному» он сохранит и в дальнейшем, соединив его с влечением к гибели, столь заметным у него в последние годы. Но вражду к «бытию» куда более зычно, с напористой откровенностью, возглашают также поэты второго или третьего ряда, вроде А. Мейснера: «Пускай, друзья, паду! Отраднa мне кончина — Я недруг бытию! Лишь одного молю, Чтоб не было помина Нигде про жизнь мою» («Ночь между сражениями», 1836). А еще ранее, в 1831 г., свою поэму «Серебряное кольцо» он завершает словами:

Земля и люди сердцу чужды,  
Их перл божественный исчез,  
Они мне скучны, нет в них нужды —  
Я жажду смерти и небес!<sup>92</sup>

Именно о смерти, а не о житейском счастье возносит Богу молитвы — увы, безответные — Мейснер, как он рассказывает об этом в стихотворении «Могиле И.С. Писаревского» (1831):

Как объяснить роковую загадочность  
Мрачных судьбины путей? —  
Свету не преданный, смерти желающий,  
Тщетно молюсь я о ней! —

и в другом — «Мадардском гроте» (1832), — аукнувшемся потом у Лермонтова в «Мцыри»:

<sup>91</sup> *Деларю Михаил*. Опыты в стихах. С. 83—84. Ср. заодно у бар. Розена благостного Ангела смерти — с «крестом златым в деснице». — Подснежник. СПб., 1829. С. 150.

<sup>92</sup> *Мейснер Алексей*. Стихотворения. М., 1836. С. 55, 228.

О, сколько раз я в гроте был  
И сколько раз Творца молил,  
Чтобы висящая скала  
Меня, обрушась, погребла!<sup>93</sup>

У его совсем еще юной приятельницы Елизаветы Шаховой этот неодолимый суицидальный соблазн переливается в мазохистскую жажду мученичества, запечатленную, например, в ее обращении к матери:

Благослови же, о родная,  
На горе дочь: хочу идти  
И я по твоему пути<sup>94</sup>.

«Путь» матери, кажется, меньше всего заслуживал подражания: овдовев и обнищав, оставшись с двумя малолетними дочерьми на руках, она ослепла от горя и вдобавок впала в болезненную ослабленность. Это была смерть в рассрочку. Семнадцатилетняя же Елизавета торопит свою кончину, утешая сестру надеждой на скорый исход: «Жизнь, слава Богу, коротка» («К Лине», 1838)<sup>95</sup>. Но, в отличие от Лермонтова и Баратынского с его холодным скепсисом насчет «будущего века», у Е. Шаховой жажда смерти распаляется верой в загробное воздаяние. Ее пример, вероятно, с наибольшей выразительностью указывает на тесную связь между эскапистской установкой русского романтизма и отречением от мира как главной духовной ценностью православия. Через несколько лет Шахова, испытывавшая опыт несчастной любви, пострижется в монахини.

В монастырском богослужении со временем найдет последнюю отраду и несравненно более талантливая Надежда Теплова — правда, к тому времени она овдовеет и утратит двух дочерей. Тем не менее в ее стихах эскапистско-ностальгическая нота (стимулированная поэзией Жуковского) присутствовала изначально, так что тяга к обители стала лишь логическим, отсроченным биографией разрешением гибельных порывов. Ей было только 14 лет, когда она написала:

<sup>93</sup> Там же. С. 139, 239.

<sup>94</sup> Впрочем, в том же духе у другого поэта и сама мать напутствует сына, отправляющегося в плавание по морю житейскому: «Не к добру, — сказала в горе Мне родная, — ты прозрел: Видно, жизненного моря Волны — буря — твой удел». — *Иванов Д.* 16 октября // *Цинтия* на 1826 год. С. 64.

<sup>95</sup> *Шахова Елизавета.* Стихотворения. СПб., 1839. С. 18, 42. Там же, на с. II, см. предисловие Б. Федорова. Послание «К Лине» было напечатано впервые за год до того в БдЧ: Т. 27. С. 141—142. (Кстати, Шахова была прототипом тургеневской Лизы Калитиной.)

Жизнь, как призрак, улетает,  
 Как губитель, вырывает  
 И надежды, и мечты,  
 Милой юности цветы.  
 Ах, к могиле путь недалкий:  
 Вижу факел погребальный,  
 Гимн внимаю гробовой:  
 Со святыми упокой!

Еще через два года она отрекается от жизни как от искушения:

И душа, и грудь тоскуют,  
 И меня уж не чаруют  
 Вероломной жизни сны<sup>96</sup>.

Затравленная, одинокая, больная чахоткой Анята, героиня предсмертной повести Елены Ган «Напрасный дар» (1842), в церкви на всенощной, «в самозабвении, подымая руки и взоры к небесам», творит свою отдельную молитву — молитву о смерти:

— Избавь, о Боже мой, избавь меня от поругания людей и призови к себе... скорее <...> // Кровь хлынула у нее из горла, она в бесчувствии упала на каменный помост, и в ту самую минуту, как бы оканчивая ее молитву, в церкви раздалось пение: «Изведи из темницы душу мою» <...> // С того вечера зародыш смерти быстро развивался в груди молодой девушки; она чувствовала приближение желанного конца и сделалась спокойнее <...> И люди, смотря на нее, шептали: «Выздоровливает!..»<sup>97</sup>

Как и все остальные произведения Ган, эта ее последняя и незаконченная повесть насыщена автобиографическими мотивами. Сама писательница тоже умерла молодой — в возрасте 28 лет.

Намного моложе, однако, была знаменитая своей одаренностью Елизавета Кульман, прожившая всего семнадцать лет. А Тимофеев сделал ее героиней одноименной драмы. Девушка признается в ней своему домашнему учителю: «Хотела б с жизнью я расстаться, Саму себя скорей отдать». Автор снабдил Кульман и всеведущим сакральным наставником — Ангелом или Гением. Евангельского Христа, призывавшего к себе рыбаков, чтобы сде-

<sup>96</sup> См.: *Голицын Н.Н., князь. Биографический словарь русских писательниц.* СПб., 1889. С. 274—276; *Вацууро В.Э. Жизнь и поэзия Надежды Тепловой // Вацууро В.Э. Пушкинская пора.* СПб., 2000. С. 397—398, 425—426.

<sup>97</sup> *Ган Е.А. (Р—ва Зенеида).* Полн. собр. соч. СПб., 1905. С. 776.

лать их «ловцами человеков», этот персонаж с умилением изображает зловещим загробным рыбарем, который из моря житейского вылавливает души умерших:

...там Рыбарь небесный  
На бреге облачном вас ждет  
И, кинув сети в море жизни,  
Свою добычу стережет.

Героиня резонно недоумевает: «Зачем мне жить на этом свете?» — и слышит в ответ: «Затем, чтоб жить тебе на том»<sup>98</sup>.

Над русской литературой продолжает витать дух г-жи Жанлис, а гроб, в котором повадилась спать ее понурая героиня и который она взяла с собой в монастырь, переезжает теперь на отечественные просторы. Вслед за герцогиней де Лавальер гробовое ложе возлюбил один из героев повести гр. Е. Ростопчиной «Поединок» (1839) — полковник Валевиц, безутешно скорбящий о том, что он убил на дуэли кроткого, прекрасного юношу Алексея Дольского. Монастырскую келью кающемуся грешнику всякий раз заменяет очередная «военная квартира»: «Куда бы не приезжал Валевиц с своим эскадромом, всюду его комната обивалась снизу доверху черным сукном. Его кровать имела совершенно вид и форму гроба и была из черного дерева <...> На столе днем и ночью горела лампада, выделанная из человеческого черепа, сквозь отверстие коего проливалось унылое сияние, озарявшее стоявшую за лампадою картину, голову молодого человека редкой красоты». Отважный полковник неустанно рвется в бой, «в самую чашу сечи», но не из одного лишь патриотизма, — «Валевиц искал смерти», «желанной развязки своего существования»<sup>99</sup> (типичный пример замаскированного самоубийства). Человек, хорошо знакомый с романтизмом, вправе заподозрить, что раскаяние тут служит просто мотивировкой для суицидальных устремлений.

Но квиетистские отголоски книги Жанлис звучат и у Гоголя, который снабдил ею своего Чичикова. В частности, они заметны во втором томе «Мертвых душ», где пунктиром намечен его грядущий путь к духовному воскресению под водительством добродетельных наставников. Достаточно сопоставить рассуждения героини: «Ах! Скажите мне, что я теряю, оставляя свет, которого я никогда не любила <...> Среди изобилия и величества я завидовала смиренной бедности»<sup>100</sup> с похожими сентенциями богача Мура-

<sup>98</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] *Опыты*. Ч. 1. С. 209, 237.

<sup>99</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Соч.: В 2 т. Т. 2. СПб., 1890. С. 44—45, 52.

<sup>100</sup> Жанлис. Указ. соч. С. 193.

зова, умудрившегося скорректировать свое коммерческое трудолюбие христианской аскезой: «Говорю вам по чести, что если бы я и всего лишился моего имущества <...> я бы не заплакал <...> Забудьте этот шумный мир и все его оболстительные прихоти; пусть и он вас позабудет: в нем нет успокоения. Вы видите: все в нем враг, искуситель или предатель». Но ведь подлинной альтернативой нашему демоническому миру может служить только мир иной, а значит, смерть. В сочинениях позднего Гоголя мы вообще повсеместно сталкиваемся с этой амальгамой пиетистского жизнестроительства и «смертолюбия» — тоже отчасти пиетистского, но вместе с тем и православного.

Поэт Тимофеев, у которого социальное жизнестроительство исчерпывалось собственной карьерой, не ведал таких сомнений, а потому в его мистерии «Жизнь и смерть» наставница-Премудрость убеждает героя беззаботно расстаться с этим миром, чтобы подготовиться к отрадной кончине:

Что оставляешь ты на свете?  
 О чем жалеть тебе! Смотри,  
 Как все здесь скучно, как уныло,  
 Как все здесь дышит пустотой! —  
 Не та же ль душная могила;  
 Не то же ль гроб!.. Утешься, друг!  
 На свете все живет для смерти,  
 И рано ль, поздно ль все умрет!  
*И чем скорей, тем будет лучше!*  
 Тем меньше горя и грехов!<sup>101</sup>

Выходит, жизни как «душной могиле» здесь несколько омонимически противопоставляется чаемая смерть, т.е. могила подлинная. Это была общеромантическая дихотомия, которую мы встречаем, к примеру, и у автора «Ропота», где жизни как «гробу с младенцем» сразу же противопоставилась ее благая альтернатива — гроб подлинный («Дождусь ли гроба и конца?»), и у молодого Некрасова с его землей как «могилой» и надеждой на спасительную смерть. Однако «душная могила» и сама по себе становится для романтика предметом вдохновения, причем не только чужая, но и своя собственная — грядущая, присматриваемая впрям с заботливой нежностью и любовью. Ср. у Бенедиктова:

Рассыпано много холмов полевых  
 Из длани природы обильной,

<sup>101</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Опыты. Ч. 1. С. 139.

Холмы те люблю я, но более их  
 Мне холм полюбился могильный.  
 В тоске не утешусь я светлым цветком.  
 Не он обновит мою радость, —  
 Взгляну на могилу — огнистым клубком  
 По сердцу прокатится сладость.  
 Любви ли сомнение в грудь залегло,  
 На сладостный холм посмотрю я —  
 И чище мне кажется девы чело  
 И ярче огонь поцелуя.

(«Могила», 1835)

Нагнетаемое тут сопряжение смерти и эротики — конечно, общая константа европейского романтизма, с которой мы будем часто встречаться. Ее усердно эксплуатирует, к примеру, Греч в своей «Черной женщине»: многолика героиня романа соединяет в себе мертвенность с любовью, а последнюю — с попечительным началом. Но у его коллег это сочетание получает еще более мрачный колорит. Так, очень популярная в России песнь Миньоны из «Вильгельма Мейстера» Гете с ее знаменитым рефреном: «Туда, туда!» (Dahin! dahin!) у Н. Полевого в «Блаженстве безумия» (1833) и у Б. Филимонова в стихотворении «Туда!» (1838) переосмысливается в духе мистической некрофилии. Вожделенную Италию Филимонов заменил могильным брачным союзом:

Там ждет меня моя родная,  
 Там я желанный гость всегда,  
 Там, в гробе, — жизнь, любовь святая...  
 Т у д а, т у д а, т у д а, т у д а!<sup>102</sup>

И у Филимонова, и у некоторых других авторов самая удивительная и зловещая особенность этого призыва заключается, однако, в том, что боготворимая ими могила замещает собой не только Италию, но и царство небесное — замещает в буквальном значении слова. В 1836 году анонимный автор в СО тоже восславил не загробный мир, а его преддверие — могилу:

Она возьмет меня и передаст мой прах  
 Векам, заслоненным грядущего судьбою;  
 Как мать, как нежный друг, заботясь о костях,  
 Сужденных тлению и грозному покою.

<sup>102</sup> СО. 1838. Т. 3. С. 26.

Она избавит плоть от скорби и страстей  
И помыслы Творца мне в сумраке расскажет<sup>103</sup>.

Потусторонние «туда» и «там» оказываются совсем рядом — на ближайшем погосте. Ср. в более раннем (1833) стихотворении Сергея Хитрово «К кольцу, сохраняющему тайну»:

Мы дружно будем жить в могиле под крестом.  
Поверь: и там есть жизнь!.. Там горестям преграда!  
Мне сердце говорит: и там цветет любовь —  
Не так, как здесь, в томленьях, в муках ада,  
Где все обман, игра пустая слов —  
Там Рай... и там любовь — небесная награда!<sup>104</sup>

В каком-то смысле процитированные строки примыкают к стихотворению Вордсворта «Нас семеро», переведенному Козловым, — но они полностью лишены той детской наивности и доверчивости к миру, которой оно согрето. Вместо того в них ощущается пробудившаяся связь с народной верой в остаточную жизнь мертвецов под землей (ср. реликтовые погребальные формулы типа «Мир праху твоему» и т.п.). Как мы только что видели, эпигоны охотно украшают эту трупную жизнь свадебными цветами. Панегристом подземного брака был, в частности, И. Росковшенко. Он настолько сроднился с героем Гете, что взял псевдоним Мейстер, но вместе с тем дополнил вдохновивший его роман ультраромантической некрофилией, чуждой оригиналу. Его стихотворение «Миньоны нет» (1838) заканчивается утешительной нотой:

Миньона, Миньона! отри свои слезы;  
В могиле нам будет от горя приют,  
И брачное ложе... и брачные розы...  
В могиле, в могиле для нас расцветут!<sup>105</sup>

Соответственно, массовая словесность Золотого века в товарных количествах продуцирует совершенно однотипные тексты, где горести постылой жизни сменяются тем ликованием, которому предаются герои, готовясь к кончине. Скажем, в альманахе «Цин-

<sup>103</sup> «Могила» // СО. 1836. № 32. С. 294.

<sup>104</sup> Дамский журнал. 1833. Ч. ХLI. № 13. С. 202.

<sup>105</sup> БдЧ. 1838. Т. 26. С. 102. Мейстеровская Миньона отдает вместе с тем и клишированной оссиановской Минваной — ср. хотя бы «Видение Минваны», в 1818 г. напечатанное за подписью Z в «Благонамеренном»: Ч. 4. № 10. С. 22—23. См.: Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе: Конец XVIII — первая треть XIX века. Л., 1980. С. 121.

тия» выходит в 1832 г. стихотворение «Тоска души», подписанное М. В.—ский (псевдоним М.И. Воскресенского<sup>106</sup>). Душа представлена тут в каноническом образе «птички», томящейся в неволе, и поэт утешает ее: «Но — пой же, птичка, веселей! Не видишь ты, в тюрьме твоей Есть много прутьиков гнилых, Подует ветер — и нету их <...> Ты тело грустью измоздишь, Земле ты землю возвратишь <...> О! будь же скорбь моя сильней, То грусть по родине моей... Конец мечтам! Всему конец! К тебе скорей, к тебе, Творец!»<sup>107</sup>

В 1833 г. в ЛПРИ неизвестный автор — скорее всего, сам Воейков, тогда редактировавший издание, — публикует заметку «Смерть и бессмертие», исполненную несколько архаичным сладостным слогом 1820-х гг., но по содержанию вполне адекватную всей этой обновленной лирике черепов и погостов. «Ангел последних наших минут, — говорилось здесь, — столь несправедливо названный нами С м е р т ь ю, есть нежнейший и благорасположеннейший из Ангелов. Ему поручено Отцом Небесным нежно и тихо принять удрученное сердце человеческое и с холодной земли перенести его в выпренный, пламенный эдем». Туда, «в лучший мир», человек вступает «с улыбкой, так, как вступил в здешний со слезами». Оттого-то «чувствование восторга и славы часто изображается на лице умирающего»<sup>108</sup>.

Подобное «чувствование» писатели романтической поры наследуют как от житийной, так и от пиетистской традиции, опосредованной балладой Жуковского «Узник», герою которого в последний час явилось «Все то, чего душа ждала, И жизнь в улыбке отошла». Стихи эти были написаны на рубеже 1810—1820-х гг.; но, по сути, очень близкий семантический рисунок — смерть как исполнившееся ожидание и обретение заветной истины во всей ее полноте — автор воссоздает и в феврале 1837-го, повествуя о кончине Пушкина в письме к его отцу. В лице умершего Жуковский нашел «что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое удовлетворенное знание. Всматриваясь в него, мне все хотелось у него спросить: что видишь, друг?»<sup>109</sup> Конечно, нет никаких оснований сомневаться в психологической достоверности этого свидетельства — и тем не менее знаменательна его сродненность со всем духом тогдашней культуры.

<sup>106</sup> См.: *Рейтблат А.И.* Московские «альманашники» // Чтение в дореволюционной России / Сост. и науч. ред. А.И. Рейтблат. Вып. 2. М., 1995. С. 29—54. С. 39.

<sup>107</sup> Цинтия на 1832 год. С. 60—61.

<sup>108</sup> ЛПРИ. 1833. № 3—4. С. 29.

<sup>109</sup> Разбор этого фрагмента в сопоставлении со стихотворением Жуковского о Пушкине («Он лежал без движенья...») см.: *Топоров В.Н.* Из исследований в области поэтики Жуковского // *Slavica Hierosolymitana* Vol. 1. Jerusalem, 1977. P. 33—38.



Сплошь и рядом сходные, но при этом крайне утрированные картины — порой отдающие непредумышленной пародией — нагнетают даже те литераторы, которые, как, например, Степанов и Вельтман, в целом сохраняют преданность земной жизни и пекутся об ее улучшении. На краю могилы нежные вампиры романтизма наливаются свежей кровью — кровью долгожданного инобытия. Их лица озарены счастливой улыбкой:

«Бледная, задумчивая, она оживлялась, на щеках ее показывался румянец тогда только, когда говорили с нею о жизни за гробом. Тогда глаза ее блистали звездами, щеки алели, как заря небесная». — Н. Полевой<sup>110</sup>.

«Наконец, Алексис открыл отяжелевшие веки и с неизъяснимым выражением небесной радости посмотрел на свою подругу. Жизнь, казалось, уже покинула тело». — Н. Мельгунов<sup>111</sup>.

«Умиравший простирает к небу свои руки <...> на устах является улыбка самодовольствия». — А. Тимофеев<sup>112</sup>.

И дружно со слезою засветилась  
Могильная улыбка на устах. —  
В. Бенедиктов<sup>113</sup>

«На носилках лежала очаровательной красоты девушка, на щеках румянец не потух, уста улыбались, но глаза ее были неподвижны, окованы смертью». — А. Вельтман<sup>114</sup>.

«С улыбкой на устах усопший — тайну жизни познает». — С. Темный<sup>115</sup>.

«И, чудо, на лице у умершей мелькнула, так нам показалось, улыбка». — М. Погодин<sup>116</sup>.

<sup>110</sup> Полевой Н. Абадонна (1834). 2-е изд. Ч. 4. СПб., 1840. С. 152—153.

<sup>111</sup> Мельгунов Н. Любовь-воспитатель // Мельгунов Н. Рассказы о былом и небывалом: В 2 ч. Ч. 1. М., 1834. С. 285.

<sup>112</sup> Жизнь и смерть // Тимофеев А. Опыты. Ч. 1. С. 143.

<sup>113</sup> Бенедиктов В. Стихотворения. 2-е изд. СПб., 1836. С. 110.

<sup>114</sup> Вельтман А. Иоланда (1837) // Нечаянная свадьба. Русская новелла конца XVIII — начала XIX века / Сост. Е. Дмитриева и С. Сапожков. М., 1990. С. 216.

<sup>115</sup> Темный С. Ночь. СПб., 1836. С. 6.

<sup>116</sup> Погодин М.П. Адель (1830) // Погодин М.П. Повести. Драма. М., 1984. С. 285.

«Тих, спокоен был лик умершего; задумчивая улыбка на губах его... Смерть не смела стереть этой улыбки. Он был теперь счастлив... он рассчитывался с жизнью...» — Н. Полевой<sup>117</sup>.

«Глаза его закрылись; по лицу пробежал трепет; улыбка на устах появилась и уже не исчезала»; «Покойник лежал еще в постеле. На лице его изображались спокойствие и удовольствие. Уста сжаты были с улыбкою, — казалось, он глядит на прекрасную картину». — Н. Греч<sup>118</sup>.

«Глаза сомкнуты, как у сонной; на бледных губах улыбка». — А. Степанов, «Постоялый двор». В том же романе сын ликует возле умирающего отца, на радостях «освежая себя шампанским». «—Чему же ты радуешься? — спросил старик с удивлением. — Тому, что вы перейдете за предел здешней жизни в отрадном спокойствии <...> Предчувствуете ли вы, батюшка, особого рода наслаждение?»<sup>119</sup>

«Она сидела с тою же улыбкою ангельской кротости на полуоткрытых устах <...> Солнце садилось; красноватые лучи, падая на умершую, румянцем счастья освечали [sic] мраморную ее белизну и в тусклых очах зажигали светильник новой жизни». — А. Башуцкий<sup>120</sup>.

## 7. Поиски «земной» альтернативы: поправка на новую идеологическую ситуацию

Здесь, впрочем, необходимо сделать сразу несколько оговорок принципиального свойства. Начнем с того, что смерть в романтизме часто бывала, так сказать, явлением обратимым. Я имею в виду и всевозможные визиты либо даже земные перевоплощения потусторонних существ, и обилие временных или мнимых смертей, которые в этой поэтике выполняли довольно многосложные сюжетные функции. Вдобавок к тому кладбища использовались в прагматических целях — прежде всего как ме-

<sup>117</sup> Полевой Н. Живописец (1833) // Полевой Николай. Избр. произведения и письма. Л., 1986. С. 220.

<sup>118</sup> Греч Н. Черная женщина (1834). 2-е изд. Ч. 2. СПб., 1838. С. 142, 206.

<sup>119</sup> [Степанов А.] Постоялый двор. Записки покойного Горянова, изданные его другом Н.П. Маловым: В 4 ч. Ч. 1. СПб., 1835. С. 57; Ч. 3. С. 207.

<sup>120</sup> Башуцкий А. Очерки из портфеля ученика натурного класса. Ч. 2. СПб., 1840. С. 205.

сто судьбоносной встречи героев, насыщенной магическим или сакральным смыслом.

Естественно, что романтизм этот — как элитарный, так и массовый — знавал и другие *наслаждения*, кроме загробных, и другие надежды, кроме предсмертных упований. Далеко не все поэты тешились могильными видениями во вкусе Росковшенко-Мейстера — иные предпочитали взывать к здравому смыслу: «Бог весть, какая жизнь во мгле; Но люди говорят порою, Что тяжело жить на земле, А тяжелее под землю»<sup>121</sup>. В конце концов, и сам Росковшенко на ее поверхности сумел дослужиться до чина тайного советника — одного из высших в империи.

Не всегда русский романтизм обличал эту юдоль. Случалось, что он слагал ей восторженные гимны на манер Панглоса: «*Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*». Более того, акафисты земной жизни порой возглашали именно те писатели, которые в других случаях вполне искренне предавали ее анафеме. Подобная двойственность, сопряженная с переменчивыми биографическими обстоятельствами, показательна, например, для Ростопчиной. Под Рождество 1834 г. она сочинила «Песню»: «Где ж ты, жизнь?.. Когда настанешь? / Торопись... смотри, — я жду! / Ты сказала мне: “Приду!” — / Или ты меня обманешь?.. <...> / Иль напрасно знать и жить / Удаль юной мысли рвется? / Иль напрасно сердце бьется? / Или век мне не любить?»<sup>122</sup> Героиня ее «фантастической оратории», написанной год спустя, — небесная, еще не рожденная душа, — словно отвечая на мистически-замогильные «Там» и «Туда!», решительно инвертирует направление этого призыва. Из безмятежных, застывших в своем совершенстве и потому донельзя скучных райских эмпиреев, где ее уговаривают остаться, она рвется вниз, на грешную землю: «Там есть любовь!.. там страсть и жизнь кипят!»<sup>123</sup>

Заостренно полемический характер носит и другое ее стихотворение, созданное всего через год после «Поединка» и через два года после «Миньоны» Мейстера. Демонстративно само название этого текста — «*Туда, где жизнь*. Вечерняя беседа души с Ангелом-Хранителем», — которому в качестве эпиграфа предпослана вводная строка из Песни Миньоны (*Kennt du das Land...*). Взамен некрофильских томлений в нем тоже звучит обратный девиз; Италии Гете противопоставлена у нее родная Россия — это и есть ее «туда»

<sup>121</sup> М—ч П. [Максимович П.] Н.С. О—ой // Бабочка, дневник новостей, относящихся до просвещения и общежития. СПб., 1830. С. 299.

<sup>122</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Стихотворения. Т. 1. СПб., 1856. С. 120—130.

<sup>123</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Нежившая душа. Фантастическая оратория // Ростопчина Е.П., графиня. Соч.: В 2 т. Т. 1. Стихи. СПб., 1890. С. 32.

или «там»: «Жизни хочу я, — но ровной, но полной; Жизни под небом, под солнцем родным, Где бы разлуки холодные волны В срок не отхлынули с счастьем моим! <...> Там меня ждут, и зовут, и все любят, Там отдохнуть от изгнания хочу<sup>124</sup>...» (Между прочим, даже в том самом «Поединке», где могильными красками расписан был аскет Валевиц, совсем в другом ключе подавался его злосчастный антагонист Дольский: вместе со своей светской подругой он представал — до сцены дуэли, конечно, — по большей части в жизнерадостном, если не легкомысленном освещении, явно любезном автору.) Но и у Ростопчиной уже в следующем, 1841 г. появятся печальные стихи, суть которых исчерпывается их названием, — «Я не для счастья рождена»

У Н. Полевого в Эпilogе «Абадонны» также сталкиваются между собой два противоположных взгляда, не находящие примирения. Отчаявшийся, измученный жизнью герой восклицает: «Я разрываю с тобою все связи мои, мир бездушный! Я знаю теперь твои обольстительные, пустые мечты». Но дальше эта тема, хоть и на короткое время, получает обратную оценку: «Сколько наслаждений для того, кто радостно смотрит на мир, прекрасный мир Божий, с любовью, дружбою, счастьем в сердце»<sup>125</sup>.

Жизнелюбивые интонации подкреплялись и общими мировоззренческими сдвигами, наметившимися к середине 1830-х гг. и создававшими некоторый, хотя пока довольно скромный, противовес некрофильски-спиритуалистическому эскапизму. (Такие тенденции отозвались, к слову сказать, в социально ангажированных романах Бегичева и Степанова.) Я подразумеваю растущую — по сути своей протореалистическую — тягу к этнографически выверенной «народности» и историзму, к быту и повседневности, к реальности, положительности, к соединению «Платона с Аристотелем», а идеи — с формой (Шевырев), к слиянию романтизма с классицизмом в рамках новой синкретической культуры, к «совершеннейшей гармонии вещества и духа» (Надеждин). Новые веяния надвигались с Запада, в научной жизни которого воцарилась антифилософская и антиспекулятивная реакция, а в жизни литературной и театральной — натуралистическая тематика<sup>126</sup> (зачастую весьма эпатажного толка); веру стремились примирить со

<sup>124</sup> *Ростопчина Е. П., графиня*. Стихотворения. Т. 2. СПб., 1857. С. 12, 14.

<sup>125</sup> *СО*. 1838. Т. 4. С. 36, 59.

<sup>126</sup> В 1833 г. обозреватель отмечает, наряду с антифилософскими, и антиромантические тенденции, возобладавшие, по его мнению, в современной немецкой литературе: «В поэзии и во всяком искусстве величайшая ошибка состоит в разъединении мира мечтаний, удовлетворяющего самому себе, с миром действительным; и только в обращении к сему последнему поэзия могла ожидать для себя некоторого спасения». — ЛЛПОВ. 1833. № 10. С. 75.

знанием и одновременно согласовать с будничными заботами, внедрить ее в социальную жизнь<sup>127</sup>.

В России одним из ведущих глашатаев этого направления стал Надеждин, порой сбивавшийся, впрочем, на традиционный дуализм. Так или иначе, проповедуя идею создания синкретической культуры, он в своих антиромантических филиппиках призывал к союзу «души с телом» — т.е., по существу, апеллировал к той самой центральной догме о боговоплощении, которая, по определению Истерлин и Хэгструм, была специфическим достоянием именно западнохристианской традиции.

Прекрасно сознавая последнее обстоятельство, Надеждин все же искал поддержки как раз среди иноверцев, привлекая католическую философию реставрации; частью такой стратегии оказалась, кстати, и роковая для него публикация чаадаевского Письма. Еще до того, но в том же 1836 г. он поместил в своем журнале огромную статью Жака Маттера, видного историка и обличителя дуалистических ересей, — «Нравственная и религиозная реакция в Европе с 1793 по 1830 год». Здесь подчеркивалось, что «начало христианства составляет вера в непосредственное соединение Божества с человечеством, соединение столь тесное и всепроникающее, что всю религиозную жизнь можно назвать непрерывным воплощением Божества. На этом краеугольном камне основывается все христианское учение». Следует антропологический вывод (послуживший, между прочим, — наряду с теориями Баадера, аббата Ботена и пр. — одним из католических источников философии И. Киреевского): «Оно говорит всему человеку, его уму, совести, всем помыслам, всем чувствам»<sup>128</sup>.

Тем не менее у русских романтиков эта новая, оптимистическая трактовка бытия чаще всего вливалась в другое русло, памятное им по масонским и смежным космологическим учениям. В любом случае нам впору задаться вопросом о том, в чем, собственно, состояли эти последние и как изначально взаимодействовали в романтической поэтике столь полярные мировоззренческие модели — позитивная и эскапистская.

## **8. Распавшийся брак, или утраченное праединство: теософская космогония**

Космогонические экскурсы русских романтиков показывают, что, подобно своим западным коллегам, они унаследовали расхо-

<sup>127</sup> Подробнее об этом, как и о библиографии вопроса, см. «Сюжет Гоголя». С. 244—247.

<sup>128</sup> Телескоп. 1836. Т. 31. № 4. С. 106—107.

жие мифологемы о блаженном праединстве неба и земли, утраченном в силу грехопадения либо по какой-то другой причине. Праединство это облекалось в формы брачной метафоры. Согласно русским «каменщикам», поклонникам Я. Беме, Дж. Пордеджа и маркиза Л. К. де Сен-Мартена, человек и вся природа сотворены были светлыми и чистыми, земля была «верной женой своему мужу» — небу. Но грехопадение Адама «изгнало его из рая, погасило в уме его светильник небесной Премудрости и низринуло в нем весь человеческий род в царство болезней, труда и смерти — на землю, покрытую тернием и волчцами», ибо оно повлекло за собой и падение «всей природы»: изначальный свет ее был пленен тьмой и материей.

Это был тот самый «платонизирующий» (а в сущности, компромиссный либо, если угодно, умеренный) гностицизм, о котором говорит Флоровский и который претендовал на исцеление падшего мира, — в отличие от более радикальных гностических или христианско-дуалистических учений, призывавших к бегству отсюда. По своему основному тону он очень близок каббале — точнее, вобрал в себя ее христианизированную версию. Назначение мудреца-розенкрейцера состояло в том, чтобы, распяв в себе обветшалого Адама, припомнить и отыскать «потерянное Слово», сочетаться «девственным браком с Софией» (Премудростью Божией) и собрать рассеянные искры света. Любовью воссоединится «тело таинственного человечества Христова», падшая природа воскреснет и весь мир преобразится в царство Божие: «Исчезнет в огне очищения тленных стихий жало и в девственной персти новаго неба и земли новыя возродятся они в светлую прозрачность чистого нетленного Существа Райского»<sup>129</sup>.

Литературным проводником для этих воззрений, включая надежды на *restitutio regum ad integrum*, в 1810—1820-х гг. служит Московский университет вместе со своим пансионом. Альманах «Уrania», изданный в 1826 г. Погодиным, открывается вполне масонской по духу публикацией его бывшего университетского учителя, маститого литературного консерватора А.Ф. Мерзлякова — «Гимн Зевесу Клеанта»: «Воскресни, воцарись В сынах Сво-

<sup>129</sup> Лопухин И.В. Масонские труды: Духовный рыцарь. Некоторые черты о внутренней Церкви. М., 1997. С. 30, 35 и сл.; Вернадский Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917. С. 153—154; Baehr S. The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. P. 121—124; Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1. М., 1913. С. 402, 405. См. также: [Сен-Мартен Л.К., де.] О заблуждениях и истине, или Воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания. Философа неизвестного. М., 1785. С. 37, 49, 71, 98.

их, Отец! Раскройте, вечности обители святые! Совекупитесь с землею, небеса!»<sup>130</sup>

Здесь же масонскую догму об утраченном космическом праединстве подхватывает любомудр В. Одоевский, который в своем «древнем предании» «Заветная книга» придает ей индуистский дуалистический колорит, подсказанный «Панчатантрой»: «В первые дни мира, когда земля и небо были еще неразлучны, когда земля улыбалась небом, и небо не поглощало в себе всех земных чувствований, — когда наслаждения людей были земные и небесные вместе, когда все были браминами < ... > Каждый существовал в братьях, друзьях своих». Но злобный Чиван [т.е. Шива], позавидовав своему доброму брату Вишну, который радовался счастью людей, разрушил их союз с небом. Поначалу люди не заметили перемены: «Привыкнув к соединению неба с землею, они начали искать в небе земных наслаждений, на земле наслаждений небесных, непонятных для разлученных с небом; но лишь изредка избранные от смертных силою гения, в стройной гармонии, в разнообразных цветах, воспаряли на время к далекому небу, — но грусть ожидала их за смелый полет и клала на лицо их печать неизгладимую»<sup>131</sup>. Фигурирует тут и «заветная книга», хранящая память о небесной мудрости.

И наконец, в той же «Урании» вышло стихотворение Тютчева об эоловой арфе — «Проблеск», с той же мыслью о невозможности воссоединиться с небом:

Но, ах, не нам его судили...  
Мы в небе скоро устаем —  
И не дано ничтожной пыли  
Дышать божественным огнем.

Если у Одоевского библейского змия заменил Шива, то другие авторы роль Сатаны отводят иранскому Ариману, о котором русский читатель был слышан еще с масонских времен. В 1826 г. в аллегории «Неразлучные» Ф. Глинка рассказывает, как тот «воскипел завистию» к своему брату Ормузду (у Глинка — Ормусу) «и низвратился долу». С тех пор «глубокая тьма, любимая стихия Аримана, окружает его и клеветует его. Сия-то тьма густо застилает землю, на которую молитвы верных низводят лучи горнего света из лона вечно сияющего Ормуса»<sup>132</sup>.

<sup>130</sup> Урания на 1826 год. С. 7.

<sup>131</sup> Там же. С. 201.

<sup>132</sup> Глинка Ф.Н. Попыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и прозе / Сост. Ю.Б. Орлицкий. М., 2009. С. 86.

Этих «верных» олицетворяет здесь кроткий мудрец Зунбар, читающий как «великую книгу природы» (намек на натурфилософию), так и священные «Веды». В 1831-м столь же неодобрительно поминает Аримана Кюхельбекер в поэме «Зоровавель» (опубл. в 1836 г.).

В своей лекции «О значении и происхождении слова» М. Максимович превознес «первую, райскую жизнь человека — когда земля, еще не умиравшая, была с ним заодно, и небо было так близко и доступно ему. И он был действительно жилец двух миров и их живое соединение: такая жизнь — вся восторг, блаженство, и в ней все чудесно и свято». Слово Божие давало ему «первые уроки Божественной, истинной Мудрости, которая заботилась о нем и утешалась им, как мать своим младенцем»<sup>133</sup>. От райского бытия, утраченного затем людьми, им остались в удел целительное Слово Божие и его порождение — слово человеческое (с этого пункта лекция ориентирована на романтическую эстетику, в которой поэт-демиург замещает масонских хранителей Логоса).

Н. Полевой в историческом романе «Иоанн Цимисхий» (полная публикация — 1841) обезличивает образ сатанинского губителя. Вещий старец, византийский философ, наставляет юношу: «В начале жизнь и мудрость были едины, и человек читал в природе, как в книге, отверстой пред его взорами. Тогда сказала она ему словом и звуком, очерком и цветом. [Общеромантическая мифологема: ср., например, «Приметы» Баратынского.] Но тлетворное дыхание земли отягчило человека. Скрылась премудрость от взоров смертного, скрылась от людей, и открывается только взору избранного испытующего»<sup>134</sup>.

Итак, тут тоже удерживается представление о неких хранителях сокровенной «премудрости», противопоставленной, и на теософский и на обычный романтический манер, пагубному рациональному познанию — плоду искушения. Однако вина за него, как видим, приписывается самой земле с ее «тлетворным дыханием». Для романтического сознания в высшей степени показательна та сбивчивая двусмысленность, которую демонстрирует здесь Полевой, указывая на этот источник грехопадения. Чем, спрашивается, отличается «земля», сгубившая человека, от благой «природы», до того радостно его привечавшей? Автор не объясняет, откуда взялись у земли столь тлетворные свойства, но ясно, что они были присущи ей изначально. Выходит, зло таилось уже в самом создании мира.

<sup>133</sup> ЖМНП. 1835. Ч. 5. № 1. С. 68.

<sup>134</sup> Полевой Н.А. Избранная историческая проза. М., 1990. С. 85.



## 9. Сотворение как трагедия: радикально гностические тенденции в русской романтической космогонии

Быть может, злом явилось и само это создание? Высказать такой экстремально гностический или манихейский вывод, следующий из его размышлений, Полевой не мог или не решился. Значительно дальше его в этом еретическом направлении продвинулись другие писатели.

О многом свидетельствует тут позиция Баратынского, которую мы уже затрагивали в связи с его гимном смерти, напечатанным им впервые в 1829 г. и через шесть лет переизданным в окончательной редакции («Тебя из тьмы не изведу я...»). Если его масонские и прочие предшественники отождествляли со злом и гибелью «разлучение» земли и неба, понятое как итог грехопадения, то Баратынский, восславив смерть, одновременно соотнес именно с нею — а не с жизнью — само это разделение первичного хаоса, иначе говоря, исходный мироустроительный принцип. Смерти фактически передана у него роль библейской Премудрости (Притч 8: 22—30; Прем 8: 8) — «художницы» Божией, упорядочившей вселенную<sup>135</sup>, — и прежде всего ее изначальная миссия по обузданию или разделению стихий:

Когда возникнул мир цветущий  
Из равновесья диких сил,  
В твое хранение Всемогуший  
Его устройство поручил  
<...>

Ты укрощаешь восстающий  
В безумной силе ураган,  
Ты на брега свои бегущий  
Вспять возвращаешь океан.

Даешь пределы ты растенью,  
Чтоб не покрыл гигантский лес  
Земли губительною тенью,  
Злак не восстал бы до небес.

Если воспользоваться определением Е. Лебедева, смерть у Баратынского становится своего рода спасительным «регулятором»<sup>136</sup>, смиряющим «буйство бытия». Не мешает добавить, что его

<sup>135</sup> См.: *Вайскопф М.* Олива мира: смерть-художница в поэзии Баратынского // *Вайскопф М.* Птица тройка и колесница души. С. 285—286, 289—292.

<sup>136</sup> *Лебедев Е.* Тризна. Книга о Е.А. Боратынском. СПб., 2000. С. 102.

стихи являют собой любопытную типологическую параллель к некоторым парадоксам лурианской каббалистической космогонии, где сфира Гвура, или Дин (Суд), в акте создания мира выполняет функции его разграничения, распределения и упорядочивания — функции необходимые, но, как всякий рубеж, сопряженные со смертью<sup>137</sup>.

Между тем у Бенедиктова, хотя и в существенно ином контексте, тот же регулятивный принцип дифференциации, лежащий в основе творения, получит не амбивалентное или положительное, как у Баратынского, а всецело враждебное истолкование. Уже в «Жалобе дня», напечатанной им в том самом 1835 г., что и процитированные стихи Баратынского, первотворение было представлено горестным разъединением света и тьмы, т.е. дня и его «возлюбленной» — ночи. Текст завершается строфой, сулящей долгожданное самоуничтожение усталого мира и его возвращение в отчее лоно:

Не томись, о день прелестной!  
Ты найдешь ее, найдешь!  
С тишиной ее чудесной  
Блеск свой огненный сольешь,  
Как пройдет времен тревога,  
И, окончив грустный пир,  
Отдохнуть на перси Бога  
Истомленный ляжет мир!

Гораздо более мрачная и при этом концептуально оформленная интерпретация Книги Бытия дана в его последующем стихотворении «Прости!» (1837; опубл. в 1838). Библейское создание и обустройство вселенной бескомпромиссно рисуется как трагическое разъятие утробного праединства, блаженного хаоса, по которому с тех пор томится человек. Грехопадение тут вообще ни при чем:

Прости! — Как много в этом звуке  
Глубоких тайн заключено!  
Святое слово! — В миг разлуки  
Граничит с вечностью оно.  
Разлука... Где ее начало?  
В немом пространстве без конца  
Едва «да будет» прозвучало

<sup>137</sup> См.: Scholem G. Sabbatai Sevi: the Mystical Messiah. 1626—1676. L., 1973. P. 30.

Из уст божественных Творца,  
Мгновенно бездна закипела,  
Мгновенно творческий глагол  
Черту великого раздела  
В хаосе дремлющем провел.

Сей глас расторгнул сочетанья.  
Стихии рознял, ополчил.  
И в самый первый миг созданья  
С землею небо разлучил.  
И мраку жизни довременной  
Велел от света отойти. —  
И всюду в первый день вселенной  
Промчалось грустное «прости».  
С тех пор доньше эти звуки  
Идут, летят из века в век.  
И брошенный в юдоль разлуки,  
Повит страданьем человек.

Спасение несет только смерть, отторгающая его от земли и  
воссоединяющая с Богом:

И смерть спешит его умчать,  
И этот звук с одра кончины,  
Здесь излетев до половины.  
Уходит в небо дозвучать, —  
И, повторен эдемским клиром,  
И принят в небе с торжеством,  
Святой глагол разлуки с миром —  
Глагол свиданья с божеством!

Тогда же, в 1838 г., П. Алексеев, словно начитавшись древних  
гностиков, в стихотворении «Рассвет» соотносит сотворение мира  
и рождение света, упраздняющего хаос, с кровавым астральным  
фатумом. Бенедиктовская «черта великого раздела», отсекающая  
свет от тьмы, ассоциируется у него со змием, а упорядоченность  
самого бытия — с «цепью»:

И солнце, щит кровавый дня,  
Судьбой скругленный из огня,  
В струях пучины голубой,  
Как шар катится золотой:  
И та черта, существ змея,  
Сияет в цепи бытия,

Ее и время не сотрет,  
Немая вечность не пожрет<sup>138</sup>

Космическая «змея» Алексеева появится в русской поэзии снова, причем в смежном религиозном контексте. Напомню, что в Библии, вслед за описанием шестидневного креативного процесса, рисуемого как последовательное расслоение стихий и вычленение новых форм жизни, принцип размежевания распространяется и на этическую сферу — на познание, т.е. различение добра и зла (плод древа познания); но последнее трактуется уже в качестве преступления, подстроенного змием.

В расхожей — хотя отнюдь не канонической — интерпретации итогом первородного греха предстает также плотское сожительство, в которое, утратив невинность, вступают между собой Адам и Ева по вине змия, соблазвившего прародительницу. Без него не было бы, однако, и продолжения человеческой жизни как ее размножения в потомках. Соблазн тем самым становится источником бытия, хотя и греховного по своей природе. Это один из тех пунктов, где христианско-аскетическая традиция в своем упрощенном виде ближе всего соприкасается с гностицизмом (вражда к греховным истокам половой жизни с ее деторождением, у гностиков объясняемая их общей ненавистью к тварному миру). Характерен, например, налет двусмысленности в описании чувства, овладевающего шестнадцатилетней героиней повести барона А. Вольфа «Любовь как она есть» (1839). Юноша, голос которого она случайно слышит, вовсе не стремится ее соблазнить — она сама в него влюбляется; но его показ тем не менее тоже соотнесен с парадигматическим образом змия: «Каждый звук этого голоса впивался, как змей, в сердце ее и сосал из него кровь: и грустно и радостно было ей в одно и то же время!»<sup>139</sup>

Уже в 1846 г., словно подытоживая соответствующие тенденции отечественного романтизма, эту тему в образцово гностическом ключе разворачивает Аполлон Григорьев в стихотворении «Всеведение поэта». Половой инстинкт, пробуждающийся в девочке-подростке, вмещается здесь «вечному року», отождествленному с библейским змием-искусителем («змеей»), который приучил людей к различению полов и этических ценностей — и, более того, с самим духом «бытия». У Григорьева последний как бы замещает библейского Творца, вдохнувшего душу в человека, — ибо тут именно искуситель «творит душу» девочки. Поэт видит,

<sup>138</sup> БлЧ. 1838. Т. 26. С. 21.

<sup>139</sup> Вольф А., барон. Рассказы Асмодея. Ч. 1. М., 1839. С. 64—65.

Как зарождается, растет  
 Души таинственный цветок,  
 И куклу-девочку зовет  
 К любви и жизни вечный рок,  
 Как тихо в девственную грудь  
 Любви вливается струя,  
 И ей от жажды бытия  
 Вольнее хочется вздохнуть,  
 Как жажда жизни на простор  
 Румянца рвется в ней огнем  
 И, утомленная, потом  
 Ей обливает влагой взор,  
 И как глядится в влаге той  
 Творящий душу дух иной...  
 И как он взглядом будит в ней  
 И призывает к бытию  
 На дне сокрытую змею,  
 Змею страданий и страстей —  
 Змею различия и зла...

Тема творения как пагубного различения тьмы и света и, соответственно, как их горестного расставания развернута, причем в исполнении еще более трагическом, чем будет у Бенедиктова, в «Разлуке» А. Мейснера (1836) — его друга и ученика:

Куда ты несешься? — постой, погоди!  
 Дай мне у тебя отдохнуть на груди.  
 Я многие веки, в тяжелой борьбе,  
 Напрасно стремлюся в объятья к тебе.  
 А помнишь то время, когда я с тобой  
 Был чем-то одним, нераздельно слитой?  
 В смешении дивном и света и тмы  
 Как мирно, как сладко покоились мы!  
 Но мощная воля нас вдруг развела  
 И новую жизнь для томленья дала:  
 Мучительной вечности дальным путем  
 С тех пор друг за другом, сменяясь, идем.

Космическая разлука затем проецируется автором на безысходную участь человека, вместе со всем миром приговоренного к жизни. Если не говорить о знаменитых богоборческих строках Лермонтова, то ведущие русские поэты, по понятным соображениям, сходные чувства и даже сомнения обычно предпочитали выражать в более сдержанном или, во всяком случае, более заува-

лированном виде. Так, Жуковский и потом Тютчев (а кроме них и второстепенные стихотворцы) используют для этого чужой текст, песню Арфиста из «Вильгельма Мейстера» Гете — чисто гностическое осуждение жестоких небесных сил, заманивающих человека в горестную жизнь. Метафизический протест какого-нибудь Мейснера все же легко было проигнорировать — к Пушкину духовные надзиратели относились, конечно, несравненно серьезнее, судя по известной, хотя тогда и не опубликованной рифмованной отповеди митрополита Филарета на его стихи: «*Дар напрасный, дар случайный, Жизнь, зачем ты мне дана? <...> Кто меня враждебной властью Из ничтожества воззвал <...>?*» Но пушкинскую ноту почти сразу утрируют эпигоны — и анонимный автор все того же «Ропота» доводит ее до прямого «смертолюбия»: «*Ах! скоро ль сброшу дар печальный? Дождусь ли гроба и конца?*»

Так или иначе, по своей иступленной и совершенно открытой вражде к Богу и Его творению текст Мейснера представлял собой, пожалуй, беспрецедентное явление в русской печатной литературе. Впрочем, аналога ему мы не найдем, кажется, и в самых угрюмых памятниках немецкого романтизма. Жизни у Мейснера противопоставляется страстная надежда на всеобщее возвращение в то самое «ничтожество» — т.е. небытие, — о котором размышлял Пушкин. Стихотворение заканчивается так:

За счастьем стремя неустанный свой бег,  
 Не сходен ли в свете со днем человек?  
 Быть может, в холодном ничтожестве он  
 Без жизни был счастлив, поверженный в сон —  
 И как предугадать! Разрушенья миров  
 Ему возвратит это счастье вновь...  
 Померкни же, солнца нерадостный свет,  
 Сплетитесь в узел, орбиты планет.  
 Столпитесь, миры, в необъемлемый шар  
 И с треском родите всемирный пожар,  
 Чтоб рухнул вселенной безмерный колосс —  
 И смертному счастье отдал хаос<sup>140</sup>

В конечном итоге все бытие с его фатальной дифференциацией моральных и физических стихий в приведенных текстах предстает триумфом зла, а само сотворение мира — прообразом или адекватом изгнания из рая.

У Гоголя воля к тотальному уничтожению жизни доминирует в «Тарасе Бульбе», где автор ввел эту центральную для него тему

<sup>140</sup> Мейснер Алексей. Стихотворения. С. 143—145.

в религиозно-патриотический поток, с годами менявший, однако, свое русло. Эволюция повести сместила сам объект ее восторженно-националистической риторики с Украины (редакция «Миргорода») к Руси. Не изменился зато культ гибели — единственно подлинная и всепоглощающая религия запорожцев. Ею пропитана здесь вся атмосфера православной освободительной войны, поданной как свирепое и радостное истребление всего плотского мира — людей, городов, хлебов — и, в конечном итоге, целеустремленное самоистребление казаков. Их «товарищество» — это братство смерти, одержимое пафосом эсхатологического избавления: «Но добро великое в таком широко и вольно разметавшемся смертном ночлеге!»; «И понеслась к вышинам Бовдюгова душа рассказать давно отшедшим старцам, как умеют биться на Русской земле, и, еще *лучше того, как умеют умирать* в ней за Святую Веру».

Месть за поруганные церкви и просфоры — только мотивировка этого гибельного порыва, принимающего отчетливо суицидальные формы. Ср. казацкие рассуждения в тексте «Миргорода»: «Притом жизнь такое дело, что если о ней жалеть, то уже не знаем, о чем не жалеть. Скоро будем жалеть, что бросили жен своих. Надо же попробовать, что такое смерть». Тождественной установкой объясняется непримиримая вражда гоголевских крестоносцев к браку и женщинам, их презрение к «гречкосеям» и прочим «баболобам», которые взращивают новую жизнь.

Столь же явственно, хотя на совершенно ином материале, кровная связь этого романтизма с восточнохристианскими гностическими тенденциями прослеживается в «Художнике» Тимофеева (1834), герой которого, кстати сказать, тоже долго чурался женщин. В детстве он, подобно прочим тимофеевским персонажам, постоянно мечтал о «всеобщем разрушении». Его эсхатологические утопии проистекали из самой вражды к сотворенному миру — вражды, которая внушала мальчику и суицидально-романтические позы, и любовь к Пасхе с ее патетикой воскресения, и напряженное ожидание чуда, заменившее обыкновенную жизнь, и желание с ней расстаться, уйдя в отшельничество:

Физический мир не имел для меня никакой прелести. Когда я выходил из своего усыпления, мне становилось скучно <...> Все обыкновенное мне не нравилось. Я любил прогуливаться по карнизам развалившихся строений или бегать по срубам колодезей; любил лазить по высоким деревьям или, повиснув на суку, качаться над рекою; любил бродить по кладбищам, спускаться в полуразрушенные могилы, ловить летучих мышей и т.п. <...> // Все обряды нашей религии мне чрезвычайно нравились; особенно любил я службу на страстной неделе и на пасхе. Однажды мне пришло в

голову сделаться отшельником <...> Я был чрезвычайно мнителен и всякий день ожидал кончины света. Сны мои были наполнены чудесным и таинственным<sup>141</sup>.

Вообще, множество тогдашних писателей, от самых даровитых до самых бездарных, прикидывали возможность уничтожения нашего мира в какой-либо катастрофе. Одним из ее вестников представлялась комета Галлея<sup>142</sup>. Как раз в 1830-х гг. в России пробудился интерес к Юнг-Штиллингу<sup>143</sup> и его апокалипсическим пророчествам, подсказанным швабским мистиком И.А. Бенгелем. Согласно этим вычислениям, битва Христа с Антихристом должна была состояться в 1836 г.<sup>144</sup> В ожидании этой даты, по наблюдениям Чижевского и Веницкого, был создан и гоголевский «Ревизор». Уже ретроспективно, в 1838-м, Павел Каменский описывает панику среди русских обитателей Кавказа, сопредельного месту предсказанной битвы: «Лезгины... нападут... напали... скоро тридцать шестой год... светопреставление»<sup>145</sup>. Ожидания такого рода, свойственные всей романтической культуре, приоткрывали ее осознанную или инстинктивную волю к гибели. О ней говорили и сцены потопа, запечатленного в «Медном всаднике», и брютловская тема «Последнего дня Помпеи», которая, в свою очередь, инспирировала серию откликов, сблизивших одноименные стихи того же Тимофеева с их знатными родственниками из круга пушкинских («Везувий зев открыл...»<sup>146</sup>) и гоголевских произведений. На этих потусторонних орбитах трогательно убогая

<sup>141</sup> Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / Сост. А.А. Карпов. Л., 1989. С. 249—250.

<sup>142</sup> См., например, стихотворение «Комета 1832 года»: *Ознобишин Д.П.* Стихотворения. Проза: В 2 кн. Кн. 1. М., 2001. С. 297—298. По контрасту, впрочем, можно напомнить о довольно оптимистическом издании — «Комета Белы» (1833; далее — КБ), включавшем в себя очерк Погодина «Галлеева комета».

<sup>143</sup> См., в частности: *Веницкий И.* Нечто о привидениях. М., 1998. С. 153.

<sup>144</sup> *Юнг-Штилинг И.Г.* Победная повесть, или Торжество веры христианской. СПб., 1815. С. 209.

<sup>145</sup> *Каменский П.* Отрывок из романа «Энский» // Сборник на 1838 год, составленный из литературных трудов А.К. Бернета, В.А. Владиславлева... СПб., 1838. С. 223. О влиянии эсхатологии Юнга-Штиллинга на русские секты еще и в 1840-е гг. см.: *Молоствовова Е.В.* Жизнь и сочинения кап. Н.С. Ильина. СПб., 1914. С. 26—27, 60—61.

<sup>146</sup> См., например, религиозную интерпретацию этой темы, предложенную в 1997 г. в статье Сурат «Пушкин и гибель Помпеи» (*Сурат И.* Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. С. 293—303) и недавно оспоренную Андреасом Шёнле: «Везувий зев открыл...» и тема городской катастрофы у Пушкина // *И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию А.Л. Осповата.* М. 2008. С. 187—197.



мистерия Тимофеева «Последний день» или его стихотворение «Последнее разрушение мира» пересекались с «Последней смертью» Баратынского и «Последним катаклизмом» Тютчева: «Когда пробьет последний час природы...».

Поразительно, как часто в тогдашней культуре дифирамбы самой этой мудро сотворенной природе соседствуют с мыслью о ее роковой ущербности и с какой легкостью они перетекают в мечту о ее возвращении в прабытие. Так построен, к примеру, один из восторженных («Честь и слава русскому ученому!») отзывов Надеждина об «Основаниях физики» М. Павлова, изданных в 1836 г. Naturфилософское *во здравие* здесь незамедлительно переходит в религиозно-эскапистский *за упокой*. Под конец рецензент превозносит автора за «постоянное обращение к миру духовному, высшему, которого физическая природа есть только низшая ступень, внешнее преддверие! Г. Павлов не останавливается в этом преддверии; он с благоговением возводит взоры туда, где царствует вечная жизнь, начало всякого временного дыхания, где сияет вечный свет, которого наша солнечная система есть потемнение, помрачение».

Мы видим, что Надеждин пока не выходит за пределы неоплатонической редукции — философемы об угасании света, удаленного от его божественного источника. Но тут же, вслед за самим физиком, он сворачивает в сторону гностической интерпретации, рассматривающей сотворение мира как «падение», после которого должно будет наступить его исправление или просто уничтожение земли в конце времен:

Повторим здесь, что г. Павлов говорит в заключение своей «теории сил планетных вещественных»: «Электричество, магнетизм и гальванизм, будучи видоизменением света, тяжести и огня, не составляют ступени при переходе последних в вещество; напротив, явление их в составе планеты знаменует возвратный шаг природы, порыв из глубины падения проторгнуться [sic] в свет. Потемнение света образованием стихий земных, и преимущественно земли, доведено до крайности; в дальнейшем развитии природы видно уже ее усилие отвлечься от вещества» (Осн. Физики. Ч. 2. С. 357). Не явное ли это подтверждение, — восклицает ликующий рецензент, — того «всеобщего чаяния твари», которое возвещает нам религия: «яко и сама тварь свободится от работы исления в свободу славы!» (Рим. 8: 21).

Так отечественный Павлов завершает миссию апостола Павла. К пророчеству этого последнего, столь повлиявшего на гностиков, Надеждин прибавляет патриотический комплимент молодой русской науке — но комплимент того же потустороннего

свойства: «Благо науке, когда она воспитывает <...> чувство веры, единственное звено, связующее нас с небом, где наша отчизна, где наше последнее прибежище и успокоение!»<sup>147</sup> Словом, родная земля испаряется в лучах родины небесной, и, несмотря на роскошь гомилетики, эсхатологическая перспектива по существу не слишком разнится от той, что развернута у Бенедиктова, Мейснера или Тимофеева.

Но и в эстетических экскурсах пафос постижения природы часто уступает затем место тоске по этому запредельному отечеству. Именно в ней состоит самое существо музыки, о романтическом культе которой уже столько писалось (и к которому мы вернемся в 7-й главе). В «Себастиане Бахе» Одоевского, канонически связавшего ее с областью «невыразимого», органист Иоганн Албрехт поучает юного героя: «Но есть еще высшая степень души человека, которой он не разделяет с природой <...> та степень, где душа, гордая своей *победой над природой*, во всем блеске славы, смиряется перед вышнюю силою, с горьким страданием жаждет перенести себя к подножию ее престола и, как странник среди роскошных наслаждений чуждой земли, вздыхает по отчизне <...> единственный язык сего чувства — м у з ы к а»<sup>148</sup>. Ее небесный зов неизбежно отдает смертью, позволяющей навсегда воссоединиться с утраченной родиной. У Гоголя в эссе «Скульптура, живопись и музыка», которым открываются «Арабески», сказано, что душой человека, захваченного музыкой, «овладевает только одно желание вырваться из тела», — и сходный порыв педалирован в соответствующей тираде из тогдашней редакции «Тараса Бульбы» (рассуждение о казачьей пляске), включенной в «Миргород».

В большинстве романтических текстов этот радикальный дуализм, пробивающийся даже в натурфилософии либо принимающий квазифилософское поэтическое обличье, трудно проследить к конкретным гностико-неоплатоническим источникам. Тем не менее, как и само «смертолюбие», он, безусловно, тоже стимулировался соответствующими аспектами восточного христианства, а равно и родственными ему темами западного романтизма, включая сюда Байрона с его «Каином» и «Манфредом»<sup>149</sup>, переведенными на французский.

<sup>147</sup> Телескоп. 1836. Т. 33. № 12. С. 579—580. Ср., однако, сходную ноту у Стеффенса, одного из тех, кому подражал М. Павлов, — например, в таком рассуждении: «Растения обнаруживают свою внутреннюю жизнь дыханием. Тихо благоухая, представляют они освобожденный дух, спешающий улететь в горную отчизну». — О постоянном развитии природы. Пер. Н. Курляндцев // ЛЛПОВ. 1834. № 11. С. 59.

<sup>148</sup> Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 121.

<sup>149</sup> См., например: *Quinlean M. Byron's «Manfred» and Zoroastrianism* // EGP, 57 (1958). P. 716—738. С другой стороны, в этом смысле русскому читателю не

Допустимо также влияние информации, которую писатели могли почерпнуть из французских трудов по истории дуалистических ересей, — прежде всего из трехтомного исследования уже знакомого нам Ж. Матте-ра (Jacques Matter): «Histoire critique du gnosticisme, et de son influence sur les sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne» (Paris, 1828). Да и в самом Петербурге еще в 1822 г. вышли в русском переводе «Поучения огласительные и тайноводственные» Кирилла Иерусалимского, где подробно обличались учения гностиков — о том, что есть два бога: один создал душу, другой — тело; что сам наш плотский мир тоже сотворен злым богом, тогда как светлое божество пребывает за его пределами; что у гностиков и маркионитов благодный (но подправляемый ими) Новый Завет противопоставлен демоническому или ущербному Ветхому Завету; рассказывалось у Кирилла и о Симоне Волхве с его святой блудницей Еленой (прототип падшей Софии) и пр.<sup>150</sup> Свой первый номер за 1832 г. «Северная Минерва» открыла переведенной с французского компиляцией «Мысли халдеев о начале вещей, или Свет и тени», где на деле взамен «халдейской» описана была система иранского дуализма<sup>151</sup>. В 1837 г. в Москве появилась книга А. Ефимовского «Рассуждение, в котором излагается учение Отцов Церкви трех первых веков христианства о Божестве Сына Божия»; космогония Валентина пересказывалась в ней по Иринею Лионскому. Еще через два года были опубликованы большая статья В. Сбоева «Гносис и гностики» (УЗ Имп. Казанского университета. Кн. 1) и компилятивная заметка И. Срезневского (ЖМНП. Ч. 22. № 5) о зороастрийском двоебожии (впрочем, в литературных сочинениях его охотно живописали еще в XVIII в.). Гораздо обстоятельнее начиная с 1820-х гг., в российских журналах — Н. Полевым в МТ за 1826 и 1828 гг. и Надеждиным в ВЕ за 1830 г. — представлен был платоновский дуализм, лишенный демонологических инсинуаций в адрес материи; а в анонимной статье, напечатанной в ЖМНП в 1835 г. (Ч. 8. № 10), в очередной раз излагалось учение Плотина о падении души в материальный мир, где она заключена в теле, словно в «темнице или гробу» (С. 15). В 1837 г. появился новый перевод знаменитого мендельсоновского «Федона», в свое время сильно способствовавшего актуализации платонизма в Германии.

мог ничего дать переведенный на русский роман Метьюрина «Альбигойцы», где автор все свое внимание сосредоточил на «вальтер-скоттовских» перипетиях и средневековой экзотике; самих же альбигойцев он по недоразумению счел какими-то предшественниками английских пуритан и даже приписал им особую склонность к Ветхому Завету. См.: *Метьюрин*. Альбигойцы. Исторический роман XII столетия. Ч. 1. СПб., 1835. С. 138—139.

<sup>150</sup> Второе издание того же перевода, появившееся в 1901 г., еще через 90 лет было воспроизведено в Москве. Я использую этот репринт 1991 года: С. 44, 53, 80—93, 106—107, 251.

<sup>151</sup> Северная Минерва. Журнал литературный, издаваемый Иродионом Ветринским. Ч. 1. № 1. СПб., 1832.

В книге, среди прочего, осуждались мнения не только деистов или безбожников, но и тех, кто полагает, будто «судьбою людей правит какое-то злое начало, которое утешает себя их бедствиями»<sup>152</sup>.

Но, скорее всего, русский романтизм не испытывал особой нужды в теоретических пособиях — он и без них, в силу усвоенной им религиозно-исторической традиции, был предрасположен к спонтанному продуцированию соответствующих мифологем. Важнее любых штудий оказывался сам психологический настрой, ищущий образного наполнения. Для сумрачного сознания, равнодушного к богословской схоластике, демаркационная линия между дуализмом христианским, платоническим и гностическим едва приметна; для сознания депрессивно-романтического она истончается настолько, что чаще всего попросту исчезает.

## 10. Тоска по хаосу и гармонии

Преобладающая у Мейснера воинственная ностальгия по предвечному хаосу на первый взгляд почти несопоставима с тем амбивалентным — неодолимо томительным и вместе ужасающим — влечением к беспредельности и к самоуничтожению, которое донесли до нас классические стихи Тютчева, связанные с «ночными» темами Готхильфа Шуберта, с *Ungrund* Беме<sup>153</sup> и Шеллинга: «Видение»,

<sup>152</sup> Мендельзон Моисей. Федон, или О бессмертии души. Пер. с нем. В. Мызникова. СПб., 1837. С. 117.

<sup>153</sup> Об уважительном интересе Тютчева к его теософии (скорее всего, навеянном Шеллингом, но, возможно, также и Баадером) см. в публикации: Кузина Л.Н. Из Якоба Беме // Ф.И. Тютчев: В 2 кн. Кн. 1. ЛН. Т. 97. М., 1988. С. 178—179. Подробнее о воздействии Беме, Шеллинга периода «откровения» и Баадера на русское религиозное философствование 1830—1840-х гг. см.: David Z.V. The Influence of Jakob Böhme on Russian Religious Thought // *Op. cit.* P. 58 ff; Каменский З.А. Шеллингианская школа диалектического идеализма в русской философии начала XIX века // *Философия Шеллинга в России*. СПб., 1998; Усок И.Е. Философская поэзия Любомудров // К истории русского романтизма. М., 1973. С. 109 и сл.; Киреевский И. Деятельный век // Киреевский И. ПСС: В 2 т. Т. 1. М., 1861. С. 69; Гершензон М. Исторические записки. Берлин, 1923. С. 7—43; Дементьев А.Г. Москвитянин // Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. Л., 1950. С. 371, 380, 492; Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 60; Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., 1965. С. 50—51; Гуппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 216; Он же. Ф.И. Тютчев // Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 17; Тютчев: Сб. статей / Сост. А. Тиняков, ред. А. Волынский. С. 61 (ссылка на статью А. Горнфельда); Pratt S. Russian Metaphysical Romanticism. Stanford, 1984. P. 21—29; *Idem.*

«О чем ты воешь, ветер ночной?...», «Тени сизые смешались...», «День и ночь» (ср. также более позднее «Святая ночь на небосклон взшла...»). И все же родство настроений неоспоримо.

Парадоксальным образом тоска по «древнему хаосу» сплеталась с не менее властной ностальгией по первозданной гармонии, потерянной человечеством, но воскрешаемой им в артефактах и сквозящей в природе. Вероятно, самой знаменитой декларацией ее одушевленности остаются тютчевские строки «Не то, что мните вы, природа...» (1836), навеянные, как известно, шеллингианско-пантеистической «философией тождества». Что касается хаоса, то в 3-й главе у нас будет возможность убедиться, насколько сложным и амбивалентным было это понятие; здесь же мы ограничимся указанием на то, что с гармонией его сопрягает сам принцип всеединства, подсказанный жизнью природы. Только хаос доводит этот принцип до аннигиляции любых дихотомий и угасания личностного начала, томившегося под игом обособленности и различий; а гармония насыщает искомое всеединство заветным теплом, сохраняя при этом индивидуальность человека, вступающего в союз с природой.

Забегая вперед, я должен сказать также, что пресловутая платоновско-каббалистическая утопия андрогинности, которая нивелирует половые различия, сливая их в единую особь, в романтических версиях тождественна скорее не гармонии, а именно предвечному хаосу, в чем мы могли убедиться хотя бы на примере мейснеровской «Разлуки». За последние полвека избитая тема андрогина многим неизмеримо надоела, особенно после того, как феминистки сочли ее своим фамильным владением. Симптомом ее безнадежной инфляции стала, например, вышедшая в 1990 г. книга Дайяны Лонг Ховелер «Романтическая андрогинность»<sup>154</sup>. В русском романтизме, в отличие от русского масонства, этот идеал никогда не пользовался серьезным признанием, поскольку он нивелировал все напряжение эротического сюжета, сводя его к скучной абстракции или просто к нулю. Изредка его могли объявлять заветной целью любви, но цель эта благоразумно отодвигалась в потустороннее будущее, лежащее за горизонтом текста и неподвластное описанию. В абсолютном большинстве сочинений понятное предпочтение отдавалось отнюдь не тотальному слиянию, а гармоническому симбиозу влюбленных.

Boratynsky's «K chemu nevol'niku mechtaniya svobody?»: A Short Survey of Russian Romanticism // *Ulbandus Review*. Vol. 5 (1987). P. 27; *Топоров В.Н.* Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связи с романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сб. Таллинн, 1990. С. 209—365; *Манн Ю.* Русская литература XIX в.: Эпоха романтизма. М., 2001. С. 424—425.

<sup>154</sup> *Hoeveler D.L.* Romantic Androgyny: The Women Within. The Pennsylvania State UP, 1990.

Таинственное двуединство хаоса и гармонии резче всего проступало у романтиков в изображении природы, причем ее заветный «строй», который Тютчев однажды противопоставил человеческому «разладу», они находили даже в своевольной жизни стихий, еще не прирученных цивилизацией: «Есть наслаждение и в дикости лесов...» (Батюшков), «Отрада есть во тме лесов дремучих...» (Козлов), «Певучесть есть в морских волнах..» (Тютчев) и пр. В данном отношении они наследовали, впрочем, метафизической традиции начала XIX столетия — например, «Ореадам» В. Дмитриева: «Стихии самые, когда в борьбе своей Мир целый на оси трясут — Перуны мешут нам во ужасе теней И черны облака секут <...> И тут — лишь злоба вострепешет — Дух добродетели порядок мира зрит» («Гармония мира», 1809)<sup>155</sup>.

В то же время у романтиков восприятие природы иногда могло принимать резко негативные формы, о чем свидетельствует, в частности, классический пример из Тютчева: «И чувства нет в твоих очах...» — симметричный, как отмечалось исследователями, по отношению к «Не то, что мните вы, природа...». С другой стороны, встречается и мысль о том, что даже сама ее гармония проникнута неодолимой тоской по изначальному совершенству, утраченному природой так же, как и человеком.

В безлюдных пустынях тропических, — говорит Максимович в своей лекции о происхождении слова, — из недр земли исходят иногда протяжные звуки, называемые г л а с о м п р и р о д ы; эти звуки такие грустные, что ни один еще человек не мог слышать их без трепета и погружения в глубочайшее уныние... Вспоминая учение Пифагора о мировой гармонии, соображая с оным разные предания и случаи, мы допускаем, что в Природе веют постоянно еще особые, гармонические звуки, неслышные для обыкновенного слуха <...>

Что значат эти таинственные, всемирные звуки? С какой печали Природа вздыхает так тяжело в своем пустынном глазе? О чем ропщет она непрестанно волнами глубокого моря? — Есть и у Природы, как и у души человеческой, свои скорби глубокие, свои думы заветные... О чем же те скорби и думы о них, как не об л у ч ш е й утраченной жизни...<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 280.

<sup>156</sup> ЖМНП. 1835. Ч. 5. № 1. С. 19—20. См. также в его более ранней статье «О жизни растений»: «Г л а с о м п р и р о д ы называется протяжный, унылый звук, иногда слышимый в пустынях и диких лесах, которого, говорят, никто не мог слышать равнодушно, и причина коего еще не разгадана». — СЦ на 1832 год. М., 1980. С. 69.

Подхватывая тему Максимовича, Тютчев в стихотворении, опубликованном в 1836 г. «Современником», увязывает ее, однако, не с потерянной гармонией мира, а все с тем же «древним хаосом», гипнотически окликающим человека. Но его недоумение изливается таким же каскадом тревожно-сочувственных вопросов:

О чем ты воешь, ветер ночной?  
 О чем так сетуешь безумно?..  
 Что значит странный голос твой<sup>157</sup>,  
 То глухо-жалобный, то шумный?..<sup>158</sup>

Статье Максимовича в том же 1836 г. вторит и представитель «низового романтизма» — А. Кульчицкий в повести «Воспоминания юности»: «Не грустит ли сама природа в часы ночные, не скорбит ли она о улетевшем свете, о радостной жизни творения?.. и это не есть ли подобие наших дней, наших мечтаний и тоски?..»<sup>159</sup>

Интересен тут фрагмент из очень поздней (писавшейся, видимо, в первой половине 1840-х гг., но опубликованной только в 1849 г.) поэмы «Арета» С. Раича, который уже на склоне лет полностью обратился, наконец, в романтическую веру — к тому времени, когда ее прочно сменила гегемония «натуральной школы». В целом поэма оказалась монументальным, хотя и устаревшим компендиумом христианско-дуалистического романтизма; но в данном случае перед нами дуализм иного, неоплатонического толка, лишенный демонологической заостренности. Герою, сподобившемуся узреть рай, Ангел-вожатый дает разъяснения касательно земной жизни, причем в этом его монологе «мертвая природа», по существу, уподобляется совершенно бескачественной материи Аристотеля и неоплатоников:

Природа по себе мертва,  
 Вне сферы высшего влиянья

<sup>157</sup> Таинственный ночной шум, только городской, — голос самого *genius loci* — в своих путевых очерках тогда же описывает Надеждин: «Между тем как дневной шум природы постепенно умолкает под ризою сумрака, вы услышите яснее и другой шум, долетающий из волнуемого под вами города. Этот шум смутен, неопределен, как гул отдаленного моря; но вслушайтесь пристальнее: вы услышите: вы различите в нем бесконечное разнообразие характеристических звуков, и все эти звуки сливаются в один чудный аккорд». — Телескоп, 1836. Т. 31. № 4. С. 189.

<sup>158</sup> Последнее слово дано в согласии с К. Пигаревым, который вариант «шумно» считал опуской: *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 296. Ср., однако: *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. сочинений и писем (далее — ПССП): В 6 т. М., 2002. Т. 1. С. 133, 397.

<sup>159</sup> Надежда. Собрание сочинений в стихах и прозе. С. 38.

Безжизненны ее созданья:  
Она — зеркало Божества,  
Скрижаль для букв Его завета;  
Ни самобытного в ней света,  
*Ни самобытной жизни нет.*  
Она заемлет жизнь и свет  
У сфер, не зримых бранным оком<sup>160</sup>.

Любопытно было бы сопоставить строки, выделенные у нас курсивом, с тютчевскими: «*И чувства нет в твоих очах, И правды нет в твоих речах, И нет души в тебе*», но венчаемыми куда более мрачным выводом: «И нет в творении — творца! И смысла нет в мольбе!»<sup>161</sup> Впрочем, атеистические заявления такого рода вовсе не характерны для романтизма, в худшем случае предпочитавшего видеть в Создателе врага, а не фикцию.

## 11. Религиозная миссия романтика

Итак, в романтизме сосуществуют несколько космогонических моделей, и все они пронизаны общей ностальгией по утраченному первоначалу. Но ностальгия эта в них понималась по-разному.

Согласно наиболее радикальной версии, с которой мы уже успели ознакомиться, злом было само создание мира, а его упорядоченность — это порабощение духа, распавшегося и рассредоточенного по тюремным отсекам земли, отторгнутой от неба. В такой негативной или, условно говоря, экстремистско-гностической трактовке дух стремится вырваться из земного плена — в смерть, в блаженно-гармоническое или блаженно-хаотическое прабытие.

Но он может вступить и в яростную войну с жестокими силами, свергнувшими его в заточение, — и тогда религиозная оценка его борьбы будет зависеть от того, в каком ключе понимаются сами эти враждебные ему небесные власти: т.е. от того, отнесены ли те к сфере божественного или, напротив, демонического либо рокового начала. На практике, однако, граница между прометеевским

<sup>160</sup> Раич С. Арета. Сказание из времен Марка Аврелия. В 2 ч. Ч. 1. М., 1849. С. 57—58. В.С. Киселев-Сергенин в своем, вообще говоря, превосходном комментарии ошибочно принимает эти ключевые идеологические пассажи за какие-то «лирические отступления, четко обособленные от повествовательного текста». См.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 679.

<sup>161</sup> Как известно, датировка стихотворения неясна; ряд исследователей — А.А. Флоридов, Р.Ф. Брандт, П.В. Быков — относит ее к 1860-м гг. См. в комментарии В.Н. Касаткиной: Тютчев Ф.И. ПССП. Т. 1. С. 453.



бого- и сатаноборчеством в романтизме нередко размыта<sup>162</sup>, так что сакрализация самого воителя может перемежаться с его демонизацией — и наоборот. Этой модели (адаптированной, кстати сказать, революционно-народнической риторикой) мы коснемся значительно ниже.

Согласно другой, менее мрачной масонско-теософской схеме, которая в кульминационной своей части не столь уж далеко отстоит, впрочем, от вышеприведенных сюжетов, сотворение вселенной было величайшим благом. Но вследствие грехопадения или адекватного ему катаклизма, подстроенного Сатаной, мир и человек деградировали, утратив — хотя и не полностью — вложенное в них светозарное начало мудрости и гармонии. С тех пор земной жизнью управляет не Творец, а Его злобный антипод — «князь века сего» (романтически настроенные революционеры заменят его «властью тиранов», самодержавием, капитализмом и пр.). Орудием угнетения становится и природа. Как полагал Эккартсгаузен, один из наиболее престижных в России теософских писателей, «человек, назначенный быть повелителем природы, учинился рабом ее»<sup>163</sup>. Падший мир предстояло исцелить хранителям гнозиса, к каковым причисляли себя русские розенкрейцеры, действовавшие на рубеже XVIII—XIX вв. Но вместе с тем сама фигура демонического вредителя их занимала довольно мало — во всяком случае, куда меньше, чем православную церковь или всевозможных байронических титанов, строивших свой образ с опорой на этот тотем.

Наследовавшие масонам любомудры и натурфилософы вроде Максимовича подпали уже под влияние немецких пантеистических учений, а потому чурались резких дуалистических антитез гностического или даже христианского толка. (Соответственно, демонологический аспект грехопадения чаще всего отступал у них на задний план либо попросту устранялся — вместе с самим Сатаной, который за редкими исключениями не вызывал в этой среде ни малейшего интереса.) Именно такой подход являл собой наиболее положительную, жизнелюбивую версию романтической космологии.

Высвечивая в собственной душе или в самой природе заветную истину, сокрытую от невежд, но ниспосланную ему небесами, альтруистически настроенный романтик такого типа либо его ли-

<sup>162</sup> Мятёжно-прометеевская трактовка самого творчества (огонь, похищенный у богов, а не дарованный ими) сравнительно рано адаптируется русской словесностью, хоть и не в таких масштабах, как на Западе. Ср., в частности, у Востокова в «Пиитическом созерцании природы»: *Востоков Александр*. Стихотворения: В 3 кн. Изд. испр. и умноженное. Кн. 1. СПб., 1821. С. 32.

<sup>163</sup> Дух Эккартсгаузена, или Сущность учения сего знаменитого писателя: В 2 кн. Т. 1. М., 1810. С. 3.

рический представитель стремится к тому, чтобы вернуть ее в падший мир, тем самым способствуя его возрождению. Тогда его гнозис заменяет собой жертву Искупления и, по сути, делает ее ненужной. Упраздняя своими трудами подвиг Спасителя, он одновременно замешает на земле и Творца, ибо обновляет Его дело. Иными словами, сотериологические усилия романтика неизбежно принимают демиургическую окраску. В этом, как мы вскоре увидим, и состояла утопия раннего любомудрия, греза русских натурфилософов.

Их теургические амбиции и, соответственно, весьма завышенная самооценка контрастировали, однако, с той филантропической заботой о спасительном просвещении, которую они на себя приняли. Действительно, в рефлексии молодых московских философов, как и у Погодина, постоянно сталкиваются две противоположные оценки собственного предназначения — эгоцентрическая и альтруистическая. С одной стороны, они горды своим безмерным превосходством над скопищем жалких профанов, тождественным, в сущности, всему человечеству; с другой — они трудятся, в конечном счете, именно для его духовного спасения. Примечателен тут ранний (1824) аполог В. Одоевского «Дервиш», герой которого олицетворяет довольно странный — снобистски отрешенный — вариант человеколюбия. Холодный, бесстрастный Дервиш спасает идущую за ним во мраке над безднами «бессмысленную толпу», освещая путь своим светильником. Но спасает он ее, так сказать, заодно, между делом: «Не для освещения ничтожной толпы нес он свой светильник», а для достижения своей единственной цели, имя которой — «добродетель»<sup>164</sup>.

Смежный и несравненно более популярный вариант героического одиночества обусловлен был, как известно, жреческим пониманием роли искусства, который усвоили любомудры и который распространился затем в романтической культуре. Конечно, сакрализация стихотворца была задана, с опорой на Горация, в России уже Державиным. Но самое настоящее, поистине литургическое обожествление поэта, причем современного, за много лет до становления отечественного романтизма, первым, если не ошибаюсь, ввел в русскую литературу Востоков. Откликаясь в 1805 г. на смерть Шиллера, он почтил его память восторженными стихами, в которых сперва представил покойного посланцем небес и чуть ли не святомучеником немецкой культуры, успевшим претерпеть «гоненье тиранов»; а затем весьма откровенно соотнес его с самим Христом, по которому томились зоны («века»), подключив к об-

<sup>164</sup> Мнемозина. Собрание сочинений в стихах и прозе, издаваемое кн. В. Одоевским и В. Кюхельбекером. 1824. Ч. 3. С. 1—3.

разу покойного поэта евангельские речения («Блаженна Германия, родившая тебя»). Сверх того, развертывая это свое эстетическое богословие, Востоков снабдил Шиллера «предтечами», вместе с ними образующими в итоге некую новую, литературную Троицу, поданную под псевдонимом Триумвирата:

Ах! с самого Неба  
 К чадам земли ты послан был  
 <...>  
 Ни краткость дней твоих, ни гоненье тиранов  
 Не воспытали тебе, о Гений,  
 Щедро разлить из разженного Небом сердца  
 То,  
 Чего многие веки  
 Ждали;  
 Чего многим векам  
 Не дано чувствовать.  
 Блаженна Германия, родившая тебя,  
 И язык тевтонов,  
 Его ты же обьязяществовал и увековечил, —  
 Ты и предтечи твои, Виланд и Гете.  
 Славный Триумвират!<sup>165</sup>

Востоков, однако, акцентирует внимание вовсе не на страдальческой участи гения и, разумеется, не на каком-либо его одиночестве, а на небесном даре нового мессии, осчастливившем родную Германию. Никакой вражды к миру здесь нет и в помине.

В эстетике любомудров акценты расставлены по-другому (и с оглядкой на культ художника, установленный Гете). Поэт, композитор или живописец словно расширяет для самого себя и для круга «избранных» некий персональный оазис, созданный его творчеством. Возносясь душой к небесам, он, как правило, не помышляет об оставшейся внизу «тупой черни» — той самой, о которой пусть в отдаленной перспективе, но все же печется надутая этическая «добродетель».

Сегодняшним читателям такой взгляд памятен прежде всего по нескольким стихотворениям Пушкина второй половины 1820-х — начала 1830-х гг. Но пушкинская позиция постоянно эволюционировала, все больше удаляясь от этого канона, в 1830-е гг. успевшего стать общеромантическим штампом. Уже в

<sup>165</sup> При известии о смерти Шиллера // *Востоков Александр*. Указ. соч. С. 161—162.

«Моцарте и Сальери» (1830)<sup>166</sup> жреческая миссия гения сопрягалась, как всегда отмечается, с тем живым и веселым любопытством к обычной, профанной среде, которого полностью лишен был иератически важный и хмурый Сальери, его завистливый почитатель<sup>167</sup>. Именно Сальери с презрением упоминает о «тупой, бессмысленной толпе», и именно его размышления о музыке проникнуты резким дуализмом — но дуализмом, так сказать, инвертированным<sup>168</sup>. Противопоставляя гения «чадам праха» — ср. «чада земли» у Востокова, — он стремится уберечь их от томительных небесных искушений, воплощенных в Моцарте:

Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, улететь!  
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

В стихотворении «Поэт идет: открыты вежды...» (1835) и некоторых других поздних пушкинских текстах доминирует уже не столько чувство сакрального превосходства над толпой, сколько холодная отчужденность от нее, тяга к одиночеству. Но вместе с тем в «Египетских ночах» предметом вдохновения для Поэта становится как раз «ничтожный» дольний мир, за что его укоряет Прохожий. Последний, представлятельствуя от черни, оглашает ее вкусы, теперь уже парадоксально совпадающие с подхваченными ею элитаристскими клише: он порицает Поэта за то, что тот влечется к ничтожной повседневности, вместо того чтобы, как ему положено, парить в горних сферах: «Едва достиг ты высоты, И вот уж долу взор низводишь И низойти стремишься ты. На

<sup>166</sup> Наиболее обстоятельный — и, вероятно, самый ценный после знаменитого комментария М. Алексеева (1935) — комментарий к пушкинской трагедии разрабатывает в настоящее время А. Долинин. См. соответствующие материалы, напечатанные им в сб.: Лесная школа. Труды IV Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Пос. Поляны, 2010. С. 34—54. См. также антологию: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени / Сост. В.С. Непомнящий. М., 1997.

<sup>167</sup> Иную интерпретацию обоих образов предлагает, например, Сурат в статье «Сальери и Моцарт»: *Сурат И.* Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. С. 351—385. О сакральных и демонических аспектах в показе героев см. давнюю, но все еще небезынтересную работу: *Jackson R.L.* Miltonic Imagery and Design in Pushkin's «Mozart and Salieri»: The Russian Satan // American Contributions in the Seventh Congress of Slavists. Mouton and Co. 1974. P. 261 ff.

<sup>168</sup> См.: *Беляк Н.В., Виролайн М.Н.* «Моцарт и Сальери»: Структура и сюжет // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XV. СПб., 1995. С. 109 и сл.

стройный мир ты смотришь смутно; Бесплодный жар тебя томит; Предмет ничтожный поминутно Тебя тревожит и манит. Стремиться к небу должен гений, Обязан истинный поэт Для вдохновенных песнопений Избрать возвышенный предмет».

Эпигоны в таких тонкостях, конечно, не разбирались и неизменно предпочитали «возвышенные предметы». Сакрализация, а вернее, самосакрализация гения проводилась у них с нахрапистым и примитивным усердием. Герой драмы Кукольника «Доменикино», безгранично презирающий «людей» и «чернь», изрекает: «Велик мой труд, — он может быть приятен Лишь мне, да Богу, да Его Святым»<sup>169</sup>.

В большинстве романтических произведений «толпа», однако, агрессивно реагирует на презрение или безучастность к себе — как и на самое существование гения. Люди, преданные «духу мира сего», а потому враждебные этой бесполезной и тревожной для них гениальности, в ответ становятся жестокими ее гонителями. Понятно, что дихотомия художника и черни легко облекается в формы обостренного гностического дуализма; но она может и смягчаться благодаря запоздалому признанию его «славы» или же, как у Востокова, вливаться в русло евангельских ассоциаций.

Преследования (пассивная их форма — непризнанность, чреватая нищетой и голодом) часто разрешаются горестной стагнацией или гибелью эстетического страстотерпца. Один из многих тому примеров — «Напрасный дар» Е. Ган с ее талантливой и бесконечно несчастной героиней, умершей в глуши; но задолго до того у Погодина в «Черной немочи» был выведен такой же злополучный искатель научного гнозиса — купеческий сын, окруженный дремучей средой, которая доводит его до самоубийства.

В сюжетах о затравленном гении последний весьма откровенно стилизуется под Иисуса, а его бездушные враги получают статус, сообразный с такой ситуацией. Его *via dolorosa* — это дорога к славе. Часто эти гонители изображаются его «братьями» во Христе, которые, увы, по своей тупости и злобе распинают мессию, взявшего на себя их грехи. Однако и в таких текстах преследуемый поэт либо художник, задрапированный в евангельские ризы, мечтает не столько о спасении этого безнадежного мира, сколько о

<sup>169</sup> Кукольник *Нестор*. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2. СПб., 1851. С. 245. Впрочем, сакральные амбиции художника или поэта довольно рано встречают и скептическое к себе отношение — например, в «Ответе» А. Подолинского (1829). Да и сам Кукольник снял этот пафос в своей повести «Психея» (1841), где, сетуя на греховные пороки мастеров, заключает: «В великом художнике редко найдете вы великого человека».

скорейшем уходе из него на свою небесную родину — т.е. вновь актуализирует эскапистско-гностическую модель. С энтузиазмом эпигона ее разрабатывает, например, Сатин:

Так, братья, так: клянусь, я чист пред вами,  
Как чистым был Христос пред палачами:  
За грех других, как он, страдаю я,  
И нужен мне мир лучший бытия!!..<sup>170</sup>

Таким же возвышенным анахоретом предстает и главный, повсеместный герой Золотого века — романтический мечтатель, бесконечно чуждый косному социуму и обретающий родственную душу только в возлюбленной, чудесах искусства или голосах природы, которая доверчиво приоткрывает ему свои тайны. Подобно художнику, он причастен небесам, а его приватный рай, зыбкий и беззащитный, — лишь отблеск горней благодати, потерянной человечеством; подобно художнику, он подвергается на земле поношениям и обидам. Иначе говоря, он тоже становится мучеником, жертвой «мира сего», — а в символическом плане заместителем Иисуса.

С другой стороны, обычный — а значит, далекий от абстрактно-теософских претензий — романтический индивидуалист, будь то художник либо влюбчивый одинокий мечтатель, как и натурфилософ, в той или иной мере тоже знаменует собой надежду на спасение для остального мира, погрязшего в суете и убожестве. Весь вопрос, однако, именно в этой «мере» — в том, насколько альтруистическая перспектива релевантна для повествования. Как правило, тексты с эстетической доминантой — например, опусы Кукольника — предпочитают сосредотачиваться лишь на предсмертном или посмертном апофеозе художника, а заодно на раскаянии толпы, с опозданием узревшей его величие. Вместе с тем нам знакомы компромиссные сюжеты типа гоголевского «Портрета» (о котором см. ниже), где монастырский живописец, уйдя из мира, одновременно радуется о том, чтобы выявить и запечатлеть небесную премудрость, таящуюся в этом уже покинутом им мире. Но тут остается неясной сама цель его труда и степень его сотериологической значимости, ибо для Гоголя, как и для всего русского романтизма, нерешенной остается главная дилемма: заниматься ли спасением собственной души, устремляя ее к потусторонней отчизне, или исцелением и оправданием нашей земной юдоли.

<sup>170</sup> С[атин Н.М.] Раскаяние поэта. Фантазия // Телескоп. 1836. № 14. С. 161.

## 12. Ностальгия по небесному «первообразу»

Мысль об осиротевшей и обездоленной натуре вступала у многих романтиков в очевидный конфликт с воспринятым ими богословским представлением об устройстве сотворенного мира как наглядном, самом убедительном воплощении божественной мудрости и благодати Провидения (телеологическое и космологическое доказательства бытия Божия). Эти темы, почти изначально внедрившиеся и в русскую поэзию, в период александровского царствования интенсивно подновлялись благодаря импортной религиозной литературе. Так, согласно одному из очень авторитетных ее произведений, которое мы тут уже цитировали, «во всем действует Премудрость Божия, исполняющая вселенную <...> нет в ней ничего, совершенно ничего, где бы Она не являла себя»<sup>171</sup>. Представление о божественном начале, запечатленном Богом в Его творении, усвоено было, в частности, Козловым, который писал в поэме «Безумная» (1830):

Природа-мать! как ты прекрасна!  
 О, как всегда, везде, во всем  
 Мила, прелестна иль ужасна!  
 Ты явно дышишь Божеством!  
 <...>

Все тайну знаменует нам:  
 Что лишь одно всему душою,  
 Что правит мира красотою,  
 Равно, как ужасом тревог,  
 Морями, небом и землею —  
 Любовь, премудрость, сила — Бог!

Поскольку природа, однако, далеко не всегда внушала подобные чувства, решение или, вернее, попытка решения состояла в том, чтобы развести между собой провиденциальную мудрость, лежащую в основе творения, и его плачевные последствия — иначе говоря, отделить мудрость бытия от него самого.

Во «Фракийских элегиях» В. Теплякова развернута грозная и чарующая динамика странствий. Но, несмотря на столь завлекательные картины, в пятой из элегий (1836) вся земная жизнь осмысливается как царство тоскливой мглы:

В густом хаосе этой тмы  
 Чего ж искать, к чему стремиться,  
 Куда бежать, зачем родиться?

<sup>171</sup> Воззвание к человеку о последовании влечению Духа Христова. С. 99.

И здесь же, буквально в соседних строках, лирический герой напоминает о том, что эта вроде бы безнадежно мрачная земная юдоль была некогда создана животворной «мыслью» Божьей, оза-рена и согрета Мировой душой. Не явствуем ли отсюда, что извечная «мысль» просто ушла из мира, оставив за собой лишь реликтовый след — в дыхании природы, руинах былого величия человека и памятниках его искусства? Но они не заменят перво-данного совершенства.

Об этом заветном благе постоянно грезит романтический художник. Его мистические восторги доходят иной раз до того, что он предпочитает навеки остаться в потустороннем царстве святости и гармонии, а не низводить ее в земные формы; иными словами, предпочитает умереть. Таков, например, сюжет «Преображения» С. Шевырева. Стихотворение, написанное в 1829 г., особо примечательно тем, что его автор, как и другие любомудры времен МВ, в целом вовсе не склонен был к дуализму или эскапистским сюжетам (у Одоевского в следующем десятилетии все окажется сложнее). Поэтому он одновременно славословит и ветхозаветное сотворение мира, и его новозаветную альтернативу, — но итоговое предпочтение отдает все же уходу на тот свет. У Шевырева серафим, перевоплотившийся в живописца (под которым подразумевается Рафаэль), изображает сперва Шестоднев: «Он означил, как стопами Бог раздвинул свет и тьму; Как повесил над звездами В небе солнце и луну...» — и наконец, переходя от Ветхого Завета к Новому, тщетно пытается передать Преображение Господне. Искомый Фаворский свет является ему только перед кончиной, зато сама смерть как воссоединение с небесами несравненно притягательнее для него любого искусства: «Но видением насытый, Бросил кисть... и улетел!» По контрасту можно сослаться, однако, на «Видение Рафаэля», в том же самом 1829 г. опубликованное в московском альманахе «Цефей» за подписью К.<sup>172</sup> и построенное на другой рафаэлевской легенде (Вацуро, проанализировавший эти стихи, полагает, что их автором был Н. Колачевский, один из питомцев Благородного пансиона<sup>173</sup>). Здесь небесные звуки возносят душу художника в те самые эмпиреи, куда улетает Рафаэль у Шевырева, — но итогом этого транса становится не смерть, а, напротив, живительное нисхождение благодати на землю: «И движимый небесным вдохновеньем, Воспрянул он — взял кисть — и начертал — И целый мир с немим благоговеньем Пред образом Пречистой Девы пал».

<sup>172</sup> Цефей. Альманах на 1829 год. С. 24—34.

<sup>173</sup> См.: Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет / Сост. Т. Селезнева, А. Немзер. М., 2008. С. 65.



У Теплякова романтический паломник, подвигающийся в роли путешественника, мечтает увидеть, наконец, софийный «первообраз» красоты, подняться к ее нетленному источнику в мире идей:

Быть может, мне души всемирной созерцанье  
Открыло б ангелов мечты  
И первообраз красоты  
И мысли Вечной в нем сиянье!..<sup>174</sup>

В «Арете» у Раича философская оппозиция «мысли» и ее воплощения (а также сущности и явления, аристотелевской причины и действия) скорректирована догмой о грехопадении. Ангел-наставник втолковывает герою поэмы — Арете, изумленному великолепием рая: «— Но что же эти чудеса В источнике первоначальном? Нет, вам в краю земли печальном Непостижима их краса». Арета тогда вопрошает:

— Не то же ли и в нашем мире?  
Не слышится ли Божий глас  
И там, в лесах, в водах, в эфире,—  
Во всем, что окружает нас?  
Не слышался ль, по крайней мере,  
В давно минувшие века? —

и Ангел разъясняет ему:

— Он слышался и там, пока  
В незараженной атмосфере  
Ваш мир невинностью дышал,  
Пока, несчастный, он не пал.  
Ваш мир — мир действий, мир явлений,  
А мир духовный — мир причин:  
Здесь жизнь, там жизни вид один;  
Здесь чистый свет, а там лишь тени!<sup>175</sup>

Совмещение контрастных трактовок тварного мира (царство мертвых «теней», обитель зла — и одновременно зримое воплощение мудрости Божией) мы часто встречаем у представителей популистского романтизма; но вывод из этой странной комбинации обычно дается у них с какой-то топорной прямоотой. Желание уйти

<sup>174</sup> Тепляков В.Г. Книга странника: Стихотворения. Проза. Переписка. Тверь. 2004. С. 124—125.

<sup>175</sup> Раич С. Указ. соч. С. 60—61.

от бытия вспять, к его сакральному первоначалу, результируется в таких случаях тем самым апофеозом грядущей кончины, какой мы уже видели в эскапистских стихах Мейснера, Тимофеева или Шаховой. Это совсем не тот торжественный итог жизни, венчающий святые труды художника, что дан в «Преображении» Шевырева, а ее компенсаторная антитеза. Их неудержимая тяга к смерти, по существу, равнозначна мейснеровско-тимофеевской мечте об уничтожении вселенной, какой бы благочестивой риторикой они ни заслонялись от читателей и самих себя.

Князь Кемский, герой романа Греча «Черная женщина» (1834), проникновенно говорит своему другу: «Явления природы, и тихие и грозные, действуют на меня равно, возбуждая мысль о неизменной силе творческой природы, о благодати Провидения, о бесконечной и непостижимой мудрости, с какою устроена вселенная». А всего через несколько строк, в продолжение беседы, он признается, что свои упования возлагает лишь на смерть — на тот долгожданный час, когда *«весь этот мир <...> исчезнет как тяжкое сновидение»*<sup>176</sup>.

Напыщенный глашатай «низового романтизма», укрывшийся под псевдонимом С. Темный, в своем подражании Юнгу ту же мысль излагает устами своего тоскующего героя, который псевдопоэтическим слогом, не свободным от тавтологий, взывает к покойной жене:

Мой друг, в борьбах последних бытия я только видел страстный переход души от горестей земных к ее возвышенным мечтам!.. Быть может, там она, в восторгах своего бессмертия, в идеалах одного высокого, прекрасного, как отражение Божества, светло течет, в очаровательной гармонии бесчисленных миров... и с сладостным благоговением, в чудесах создания постигает мысль великую Творца. Быть может, в беспредельном творении, свершая бесконечный путь свой в совершенствах, быстро развивает дивную жизнь свою или, поглощая беспределие и бесконечность, в мире светлых идей стремится... к тому непостижимому источнику всех утешений и бытий, из которого, так мудро, дивно, природа в солнцах потекла...<sup>177</sup>

Выходит, горестному земному бытию и здесь парадоксально противопоставлен благодатный «источник всех бытий», обретающийся за их пределами и отображенный в платоновском царстве идей

<sup>176</sup> Греч Н. Черная женщина. С. 37—38.

<sup>177</sup> Темный С. С. 6—7. В основе этого сочинения, скорее всего, лежат автобиографические обстоятельства. Разносные рецензии на него напечатали Белинский в «Молве» и Сенковский в БдЧ.

(которые в христианско-неоплатоническом ключе превращаются у романтиков в «мысли Бога»).

Самым наглядным их выражением традиционно почиталась небесная «гармония бесчисленных миров», прославляемая в этом заунывном песнопении, как и во множестве других текстов. Ср., например, в андреевском переложении Э. Юнга: «Бог создал ночь и ее светила для возвышения души <...> для внушения в сердце человеческое любви к верховной мудрости. Сие великое зрелище разве другое что представляет, как не совершенную сообразность существа Божия?»<sup>178</sup> Трагический эскапизм, соответственно, окутывался астральным флером (хотя, как мы вскоре увидим, космос далеко не у всех романтиков нес только положительные коннотации). Конечно, на духовно-иерархической шкале небо располагалось неизмеримо ближе к сакральному «источнику», чем земная *природа*, но и та в своих «тихих и грозных» проявлениях — море, горы и прочие атрибуты «возвышенного» — тоже настраивала романтических героев типа князя Кемского на метафизический лад. Страдалец из стихотворения М. Маркова (1833) в жалобной молитве противопоставляет космос и природу, сотворенные Всевышним, падшему и «смердному» земному миру, в котором изнывает душа, взывающая к своему Создателю:

Ты, чья Всемощная рука  
 Зажгла небесные светила,  
 Брегами море оградила  
 И сжала воздух в облака!  
 <...>  
 Не чистым ли Твоим лучом  
 Душа и сердце засветилась?..  
 Но в гнусном мире изменились —  
 Святому нет приюта в нем!  
 Не отвергай моей молитвы,  
 Дай вознестись к Твоим стопам,  
 Дай силу, средь житейской битвы,  
 Душе противиться грехам!  
 Ее гнетут земли пороки  
 <...>  
 Исторгни ж перл из ямы смердной, —  
 Прелей в него свой луч отрадный  
 И святость дай моей мольбе!<sup>179</sup>

<sup>178</sup> Дух, или Нравственные мысли славного Юнга, извлеченные из ночных его размышлений... С. 102. Далее (С. 104—111) — сплошной космологический аргумент.

<sup>179</sup> Марков М. Страдалец к Богу // КБ. С. 369—370.

«Гнусным миром» был прежде всего социум. Такого взгляда придерживается уже знакомый нам Леон, герой одноименной повести А. Никитенко, — кажется, единственного в России беллетристического произведения, исполненного сплошь в жанре философических размышлений (правда, оно так и осталось незаконченным, хотя пространные фрагменты из него печатались в разных периодических изданиях). В своих записях, отчасти ориентированных на «Исповедь» Августина, Леон трактует природу под углом космологического богословия; но теологический восторг тоже оттеняется у него унылой нотой грехопадения. Последнее на францужско-психологический манер поставлено в вину губительным страстям, обуявшим человечество. Дихотомия природы и цивилизации приправлена руссоистским морализмом:

Касаясь мыслию мою Твоего лучезарного света, повергаюсь пред Твоею бесконечностию <...> В Тебе жизнь и истина; в Твоем высочайшем разуме довременно зрели законы, коих осуществление есть вселенная». «Так! мой разум, мое сердце, все существо мое удостоверяет меня в том, что вселенная есть совершеннейшее, изящнейшее произведение, и что сие произведение имеет причину, его достойную. Нет в природе ничего, кроме красоты и блаженства; один человек возмущает святой покой ее своими бурными страстями [ср. тютчевское: «Душа не то поет, что море...»]. В недрах человеческих обществ зарождаются сии чудовища зла, которые растлевают девственность творения и в мирный порядок природы вносят мерзость греха и злополучия<sup>180</sup>.

Главная вина и беда человека — в том, что он слишком уж отклонился от своего сакрального подлинника. По мнению неизвестного мне автора, отрывки из романа которого печатались в НА, «наш подлунный мир мог бы назваться миром вечного блаженства, если бы населяющие мир сей люди, созданные по образу и подобию Божию, были всегда верными копиями своего Предвечного оригинала»<sup>181</sup>. Центральным для романтической антропологии всегда остается именно этот вопрос — о том, насколько и в лице каких представителей человечества одушевленная «копия» сохраняет остаточную верность «оригиналу» или прямую причастность своему небесному источнику.

<sup>180</sup> Никитенков А. Леон и Маргарита, или Предрассудки XIX века // Полевые цветы на 1828 год. С. 25—26. Между прочим, на контраст между гармонией природы и сумятицей человеческой жизни охотно ссылались как раз деисты, с которыми по этому поводу спорил, в частности, М. Мендельсон.

<sup>181</sup> НА на 1832 год. С. 163.

## Глава вторая

# ПРЕЕМНИКИ ТВОРЦА

### 1. Самоотражение Бога в человеке и его творчестве

Идея «воплощения Бога» в душе, встретившаяся нам в юношеском диалоге Гоголя, получила специфически программный характер у Любомудров и немногочисленных русских натурфилософов, которые вместе с рядом других второстепенных мыслителей представляли позитивный фланг отвлеченного теоретизирования в России. В их выпренной, но, как правило, аморфной рецепции шеллингианских и смежных доктрин легко уловить главенствующую ноту гностического или герметического происхождения<sup>1</sup>, приспособленную к христианскому теизму. Натурфилософские и эстетические воззрения, затрагивавшие тему абсолюта как тождества духа и природы, субъекта и объекта, знания и бытия и пр., у русских авторов неизменно смыкались с мифологемой о Создателе, который Своей любовью творит мир, дабы созерцать Себя в нем и Своих творениях. Толчком для этой идеи могли послужить, скорее всего, «Философские письма» Шиллера и, в частности, стихотворение «Дружба», последней строфой которого, как постоянно отмечается, Гегель завершил «Феноменологию духа»<sup>2</sup>. Пантеистическая космология подтягивалась в России к библейской картине из вводных глав Книги Бытия, согласованной с универсальным представлением о человеке как микромире и с ренессансной концепцией насчет «золотой цепи бытия». Декларации такого рода были преисполнены исторического оптимизма, и показательны поэтому, что, несмотря на христианскую благонамеренность авторов, проблема грехопадения, как сказано, теряла у них свою роковую значимость и часто вообще уходила в тень.

В этот теистический регистр переклочал учения Окена и Стеффенса, например, М. Павлов, который писал: «Природа от небытия к бытию переходила или развивалась постепенно; главные расстановки сего постепенного развития — дни творения; в

---

<sup>1</sup> О герметической традиции в западном романтизме см.: *Tuvison E. The Avatars of Thrice Great Hermes: An Approach to Romanticism. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1982.*

<sup>2</sup> Ср. в образцовом переводе В. Левика: «Был Господь без друга и, скучая, Создал тварей, чья душа живая В смертном отражает Божество, — Дабы Тот, Кто всех нас совершенней, Видел в совокупности творений Беспредельность лика Своего».

каждый — всемошное да будет повторялось снова, и развивающаяся природа с каждым днем приближалась все более и более к цели своего воззвания из небытия, к отражению образа и подобия Творца. Полное отражение Предвечного — человек; им развитие природы кончилось; в шестой день творения Зиждитель в человеке, как солнце в капле воды, видел свой образ и подобие»<sup>3</sup>.

Тема эта педалируется в русской культуре и под влиянием Гердера. Ср. изложение его взглядов на страницах журнала Раича: глас Божий «разносится органом целой природы, и первый луч света есть первое откровение. Как статуя Мемнонова в пустынях египетских издает звуки в первые часы дня, так мысль человека, пораженная и потрясенная явлением видимой вселенной, отвечает ей внезапной гармонией символов и идей: верное эхо космического Бога!»<sup>4</sup>

Погодин в СЦ грезит о слиянии в «одно огромное целое» естественной и человеческой истории: «Сие целое начинается Естественною Историею, которая должна представить постепенное развитие природы во всех ее произведениях и действиях и заключить рождением человека, повторяющего и дополняющего собою всю природу и названного поэтому венцом Божьего творения, малым миром, микрокосмом»<sup>5</sup>.

Ботаник Максимович в своих монотонно-торжественных публикациях, которыми он засеял чуть ли не все журналы и альманахи, тоже отработывает эту согласованную с Писанием схему стадияльного развертывания, увенчанного появлением человека. Вбирая все предшествующие этапы и все стихии вселенной в свой телесный состав, человек вместе с тем олицетворяет и духовный потенциал природы как самораскрытия божества. В одной из таких работ, вышедших в том же альманахе, что и статья его друга Погодина, он возгласил: «Наконец жизнь восходит на высшую ступень, одухотворяется — и в храме природы воздвигается человек. В человеке совмещаются все виды т е л е с н о й жизни: неорганическая, растительная и животная; но он сверх того живет жизнью д у х о в н о ю — и бренное тело, которое у прочих тварей составляло ц е л ь бытия их, в человеке есть только сосуд, где разгорается пламя у м а, от Бога вдохновенное»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Атений. 1830. Ч. 1. № 4. С. 388—389. В более авторитетном, хотя и сугубо пантеистическом изложении эти идеи, а вернее, их источник русский читатель мог найти, среди прочего, в упомянутой нами работе Стеффенса «О постепенном развитии природы»: ЛЛПОВ. 1834. № 11. С. 59; № 12. С. 74.

<sup>4</sup> Галатея. 1830. Ч. 15. № 23. С. 65.

<sup>5</sup> СЦ на 1832 год, М., 1980. С. 133.

<sup>6</sup> Максимович М. О жизни растений // Там же. С. 66—67.

Правда, этим «пламенем» восхищались далеко не все. В обширной поэме Ф. Глинки «Таинственная капля», которую он писал много лет (но на родине смог издать только в 1871 г.), Адам повествует о своей первоначально блаженной жизни: «И — отпечаток верный божества, — Подобием я был похож на Бога, Как образ наш на нас самих похож <...> Я видел все порядки всех миров, И сам я был, как некий маломир»; «Я утопал в гармонии вселенной И отражал вселенную в себе»<sup>7</sup>. Однако на этом сходство с натурфилософией кончается, ибо масонско-православному агностицизму Глинки враждебна сама мысль о пытливом уме как даре Божьем, — напротив, сама тяга к новому знанию и погубила человека, обольщенного змием.

Любомудры, конечно, смотрели на дело иначе; но для них жизнь духа или ума, производного от божественного начала, явлена была прежде всего в ответном человеческом слове. Еще в 1826 г. С. Шевырев напечатал в погодинской «Урании» стихотворение «Я есмь» (где ощутима переключка с трактатом Шеллинга «Философия и религия»):

«Да будет!» — был глагол творящий  
 Среди бездн ничтожества немых:  
 Из мрака смерти свет живящий  
 Ответствует на глас — и вмиг  
 Из волн ожившего эфира  
 Согласно светила мира  
 По гласу вечности летят,  
 Стихии жизни кипят,  
 Хор тварей звуками немymi  
 Ответ Творящему воздал,  
 И человек восстал над ними  
 И первым словом отвечал:  
 «Я есмь!» — и в сей глагол единый, совершенный  
 Слился нестройный тварей хор  
 И глас гармонии был отзвон во вселенной,  
 И присмирел стихий раздор.  
 И звук вселенского глагола  
 Достиг до горнего престола,  
 Отколе глас творящий был:  
 Ответу внял от века суший  
 И в нем познал свой глас могущий  
 И рекшего благословил.  
 Мир бысть — прошли века, но в каждое мгновенье

<sup>7</sup> Глинка Ф. Таинственная капля. Народное предание. М., 1871. С. 33—34.

«Да будет!» оглашает свет,  
И человек за все творенье  
Дает творящему ответ.

Более того, человек, вторя Создателю, и сам продолжает демиургический акт, являющийся вместе с тем актом самопознания:

Как в миг создания вечный Бог  
Узнал себя в миророждении,  
Так смертный человек возмог  
Познать себя в своем твореньи<sup>8</sup>.

Эта концепция надолго закрепляется в России. Через целое десятилетие «Телескоп» в своей заметке «Общий очерк природы по теории профессора Павлова» очень одобрительно приводит его рассуждения: «Всемогущий, сотворив мир, окончив человеком все созданное на земле, хотел, чтобы на ней находилось существо, могущее постигать самого себя и Творца в творении»<sup>9</sup>.

В 1835 г. в своей статье о происхождении слова Максимо-вич, цитируя вводные стихи Евангелия от Иоанна — «Слово в начале было у Бога; все произошло чрез Него» и т.д., — сразу же напоминает (видимо, с оглядкой на Бональда): «Из всех существ, на земле происшедших, Бог одарил Словом только человека как образ и подобие Свое на земле, как существо, коему дарована душа бессмертная и разумная»; «Человек заговорил — по образу Божию». Поэтому словом человека, воспроизводящим речения Господа<sup>10</sup>, «начинается, распространяется, сохраняется и усвершеншается просвещение человечества» — т.е. продлевается исходно креативное деяние в сфере духа<sup>11</sup>. Происходит своего рода цир-

<sup>8</sup> Урания. Карманная книжка на 1826 год для любителей и любительниц русской словесности, изданная М. Погодиным. С. 64—67.

<sup>9</sup> Телескоп. 1836. Ч. 34. № 11. С. 80. Под рецензией стоит подпись -й -в.

<sup>10</sup> Ср. потом у Надеждина в его рассуждениях о еврейской поэзии, высказанных в полемике с Шевыревым (и напечатанных в том же номере, что и рецензия на Павлова): «Слово Божие, отголосок того всезидительного Слова, которое некогда, раздавшись могучим “да будет!” <...> могло ль не сохранить на себе печати высокого творчества <...> даже и тогда, когда прошло чрез уста человеческие, облеклось в земные, тленные звуки?» — Там же. С. 405—406.

<sup>11</sup> Подобные воззрения вызвали яростный отпор у благонамеренного А. Стурдзы, возмущенного тем, что философы-пантеисты «превозносят строптивую самонадеянность ума и воли и называют человека развивающимся Богом: *der Werdende Gott!*» — ЛЛПОВ. 1833. № 31—32. С. 274. С другой стороны, уже в позднеромантическую эпоху свою прежнюю мысль о назначении человека Шевырев дал в принципиально ином ключе, с безрадостной ссылкой на Баадера — убежденного противника оптимистического шеллингианского пан-



куляция Логоса, и нисходящего в мир и возвращающегося, как у неоплатоников, к самому себе: «Чрез слово мы возносимся к Тому, Кто дал нам Слово вместе с жизнью и светом, из Чьего всемогущего, первородного Слова исшел мир с своими образами и звуками»<sup>12</sup>.

Какую-то, прямую или косвенную, теоретическую поддержку такие представления со временем могли снискать и в гегелевской философии мирового духа<sup>13</sup>, с которой русского читателя в 1830-х гг. знакомит иногда периодика, — хотя некоторые критики, включая Шевырева, почитали гегельянство апофеозом безбожного западного панлогизма<sup>14</sup>. Куда доброжелательнее относился к гегелевской диалектике Надеждин со своим «Телескопом»<sup>15</sup>. В 1835 г. здесь был опубликован, в переводе Станкевича, очерк Г. Вильма «Опыт о философии Гегеля», вкратце излагавший основы этой системы: мировой «ум, развиваясь, выходит из себя, разворачивается и, в то же время, возвращается сам к себе или сознает себя. Это действие возвращения к себе можно принять за высшую и абсолютную цель ума <...> Все, что происходит в небе и на земле, все, что происходит вечно, имеет одну цель, чтобы ум познал себя, нашел себя, сделался предметом своей собственной деятельности, сделался для самого себя; если он, по-видимому, раздвояется, отчуждается, то это единственно для того, чтобы найти себя, чтобы лучше войти в себя»<sup>16</sup>.

Сообразно романтической эстетике, ответное слово человечества становится достоянием поэзии, дарующей голос всему миру. В одном из дебютных (1827) стихотворений Хомякова о поэте сказано:

теизма — и радикально скорректировав ее Баадеровским указанием на трагические следствия грехопадения: «Человек поставлен был от Бога в центр природы, чтобы в ней продолжать божеское действие; но он не захотел — и Бог снова должен был возобновлять, воссоздавать человека. Бог для того Сам сделался человеком, потому что сей последний не мог на земле продолжать действие Божие». — *Шевырев С.* Христианская философия. Беседы с Баадером // Москв. 1841. Ч. 3. № 6. С. 414.

<sup>12</sup> ЖМНП. 1835. Ч. 5. № 1. С. 17, 20—21.

<sup>13</sup> См.: *Чижевский Д.И.* Гегель в России. СПб., 2007 (о русских гегельянах романтической и постромантической эпохи — с. 25 и сл.); *Володин А.* Гегель и русская социалистическая мысль XIX века. М., 1973. С. 13—46.

<sup>14</sup> Так, ревельская «Радуга», издававшаяся А. Бюргером, в некрологе назвала Гегеля «гигантом, взгромоздившим выше всех предшественников своих гору самодурья» и олицетворением «каменной мысли, не оживленной духом жизни нетленной». — *Голос над гробом Гегеля // Радуга.* 1832. Кн. 1. С. 57.

<sup>15</sup> См.: *Коган Л.А.* Из предыстории гегельянства в России // Гегель и философия в России. 30-е годы XIX века — 20-е годы XX века. М., 1974. С. 52—68.

<sup>16</sup> Телескоп. 1835. Ч. 28. № 14. С. 277.

Он к небу взор возвел спокойный  
 И к Богу гимн в душе возник;  
 И дал земле он голос стройный,  
 Творенью мертвому язык<sup>17</sup>.

Открытое или подразумеваемое сопоставление Творца с художником, восходящее к Отцам Церкви и Средневековью, навсегда останется любимой темой романтиков, поскольку такая аналогия действовала у них и в обратном направлении, необычайно повышая статус создателя артефактов. Но романтическая эстетика, сплавившая ее со столь же востребованной ею теософской мифологемой о самоотражении либо самораскрытии божества в Его создании, постоянно проецировала эту мифологему на искусство как авторефлексию художника.

Интерпретация творчества как почти библейского отображения автора весьма основательно закрепились в 1830-х гг., о чем свидетельствует, среди прочего, элегия Деларю «Недолго, с тишиной сердечной...»: «И верю я: восторгов муки Мне принесут желанный плод, И эти образы и звуки Одно созданье обоймет: Душа с покоем вновь сроднится *И в том созданьи отразится, Как небеса в зеркале вод*»<sup>18</sup>. Заслуживает интереса сама соотнесенность этого блаженного итога с возвращением к первозданности мира — т.е. с той же картиной, которую запечатлел Тютчев в эсхатологии своего «Последнего катаклизма» (1831): «Все зримое опять покроют воды, И Божий лик отобразится в них». Но у Деларю нарциссически настроенный поэт попросту заменяет собой Создателя.

Впрочем, уже к началу десятилетия вся эта тема стала настолько ходульной, что писатели, подверженные галантным порывам, проецируют ее даже на мотивы деторождения и женского самолюбования, требующего для себя живописи или хотя бы простого зеркала. В повести бар. Розена «Зеркало старушки» (1832) рассказчик размышляет: «Когда Всевышний создал человека, чтобы в нем видеть Себя; когда творец низшего рода — но все-таки возвышенное существо — художник, побуждаемый таким же чувством, смотрится в своем произведении, то почему и женщинам не быть причастными той изначальной склонности: видеть себя вне себя, — в дитяти ли родном, в изображении ли живописном, или в зеркале?»<sup>19</sup>

Мифологему об авторефлексии Творца, которую перенимает у Него земной творец — художник, эпигоны продолжают раскру-

<sup>17</sup> МВ. 1827. № 15. С. 226.

<sup>18</sup> Деларю Михаил. Опыты в стихах. СПб., 1835. С. 121.

<sup>19</sup> Альциона на 1833 год, издаваемая бароном Розеном. С. 6—7. (Ц. р. 18 окт. 1832.)

чивать и на исходе Золотого века. Велеречивый, но слегка косноязычный герой романа Павла Каменского «Искатель сильных ощущений» сравнивает гениев, этих «полубогов земли», с ее Создателем, заодно переделывая концепцию о Его самоотражении в какой-то оголтелый нарциссизм, почему-то доведенный Богом до самопожертвования. При этом у Каменского странным образом получается, что Творец «наслаждается» не только самоотражением, но и его неадекватностью:

Бог — это целое вашей половины, поведавший вам законы, приемы творения; не так ли же, не для того ли же и Сам творил: отделив часть бытия Своего, Он проявил ее в материи, Он загрузил ее в эфир, Он очертил ее в сферы, Он двинул силами, и теперь, восседая на лоне [sic] Своей предвечности, Он живет, любуясь, наслаждаясь сознанием Себя в сотворенном, сознанием родства сотворенного с Ним. Он так же вешает: «это Мое!», но в то же время ощущает, что оно несходно с Ним: «Я не таков... велик Я, всемогущ, предвечен, беспределен, Я дух, — а это!..»

Помимо первой главы Книги Бытия, повествующей о сотворении мира Словом Божьим, герой экстатически переинтерпретирует и евангельский догмат о Его жертвенном воплощении: «Свое мощное слово, это идеальное зерно творения, Он загрузил до материи, — понимаете ли этот высокий акт самопожертвования? И все великаны земли не то ли же делают, желая жить этой идеально эгоистической жизнью <...>?»<sup>20</sup>

К теории об адекватном самоотражении художника или поэта, столь оригинально изложенной Каменским, еще в 1820-х гг. присоединяется популярная тема нации, опознающей себя в его шедеврах, вещающей его устами. Так, в своей рецензии на перевод романа Вальтера Скотта «Веверлей» («Уэверли») Шевырев полагал, что «Англия сама себя должна была узнать в творениях великого историка-романиста. В нем она достигла своего самопознания. Впрочем, это можно применить и ко всем национальным поэтам. В них народ узнает себя, — и потому национальная поэзия у народа образованного показывает верх его совершенствования, ибо в ней достигает народ цели всех умственных действий — самопознания»<sup>21</sup>. В последнем случае мы имеем дело со знаменитой — предромантической и романтической — концепцией *Volkgeist*, чуждой Шеллингу, но канонизированной Гегелем, Ансильоном и некоторыми другими западными мыслителями.

<sup>20</sup> Каменский П.П. Искатель сильных ощущений: В 3 ч. Ч. 1. СПб., 1839. С. 77—78.

<sup>21</sup> МВ. 1827. № 19. С. 415.

Показательно окончание речи Надеждина «О современном направлении изящных искусств», которую он произнес в 1833 г. на торжественном собрании Московского университета: «Рано или поздно, но искусство во всех своих отраслях должно сделаться полным, светлым отражением народов, среди коих процветает. И когда настанет сия вожделенная эпоха, блаженство их будет неизреченно, подобно блаженству матери, созерцающей свой собственный образ! <...> Тогда жизнь разрешится в сладкую гармонию истины и блага, в очаровательную поэзию неистощимого самоуслаждения!»<sup>22</sup> Программное выражение идея национальной авторефлексии, выказывающая определенную зависимость от Гегеля, нашла в последующей статье Надеждина «Европеизм и народность в отношении к русской словесности» («Телескоп», 1836). Такие грезы оказали, как известно, серьезное влияние на тогдашнего Белинского и, разумеется, сказались на общей позиции «Телескопа». Можно напомнить хотя бы о фальсифицированном показе Г. Сковороды как «русского Сократа» и апостола отечественного самопознания в «историко-критическом очерке» А. Хиждеу, который представил его прямым провозвестником уваровской доктрины<sup>23</sup>. Россия, пробужденная к новому бытию, радостно познает самое себя в собственной литературе, искусстве и великой «мысли»<sup>24</sup> (суть которой остается, впрочем, совершенно невнятной).

Благодаря, в частности, «Истории» Карамзина и вызванной ею бурной полемике идея самоотражения все чаще проецируется также на историю — точнее, на ее адептов, которыми Погодин попытается заменить национальных поэтов. В своих «Исторических афоризмах» он утверждал, что «историк по преимуществу есть венец народа, ибо в нем народ узнает себя (достигает до своего самопознания)»; и наоборот, «народ без историка — творение не-совершенное, без самопознания»<sup>25</sup>.

Естественно, что национальная авторефлексия переносится и на монархическую риторику, в которой Творца традиционно замещает император. Соединение обеих этих моделей дает в первом же своем стихотворении — «Медный всадник. Сознание России у памятника Петра Великого» (1838) — И. Ключников, член фи-

<sup>22</sup> *Надеждин Н.И.* Эстетика и философия: В 2 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 349. См., кроме того: *Плетнев П.* О народности в литературе // ЖМНП. 1834. Ч. 1. № 1. Отд. 2. С. 10; *Новицкий О.* Об упреках, делаемых философии // ЖМНП. 1838. Ч. 17. № 1. Отд. 2. С. 327, — и там же (Ч. 19. № 9. Отд. 5. С. 190—191) рецензию на книгу Шевырева «Теория поэзии».

<sup>23</sup> *Телескоп.* 1835. Ч. 26. № 5.

<sup>24</sup> См. статьи Шевырева «Словесность и торговля» (МН. 1835. Ч. 2. № 5) и «Стихотворения М. Лермонтова» (Москв. 1841. Ч. 2. № 3).

<sup>25</sup> *Погодин Михаил.* Исторические афоризмы. М., 1836. С. 11, 47.

лософского кружка Станкевича, человек, испытавший осязаемое влияние Надеждина. Царь создает и одухотворяет новую Россию, словно Бог — библейскую Еву:

Пробудил от сна полночи,  
Жизнь другую сердцу дал,  
Новый свет ей вдунул в очи,  
Ум наукой воспитал<sup>26</sup>.

Сообразно эстетической доминанте романтизма, августейший демиург приобщен вдобавок и к поэзии: «Он в деяньях был поэт: Наша Русь — его создание». А затем раскрывается тема взаимной рефлексии творца и творения, ориентированная одновременно и на шеллингианское тождество субъекта с объектом, и на гегелевское самопознание абсолютного духа в истории:

О самой себе, Россия,  
У гиганта ты спроси  
<...>  
И Россия отозвалась:  
«— Петр, тебя я поняла:  
Я в тебе, гигант, создалась,  
И в себе тебя нашла».

Из приведенного текста, как и из гоголевского лирического отступления в «Мертвых душах», с его эротически-нуминозным показом Руси («И грозно *объемлет* меня могучее пространство, страшную силую отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи...»), явствует, что тема взаимоотражения создателя (созерцателя) и объекта, а вместе с ней и функция поэта, художника либо мыслителя, познающего свой предмет, у романтиков могла получать эротический колорит.

Еще одним, причем очень важным источником для этой комплексной темы — эротический союз создателя со своим созданием как самоотображением — должна была служить и пресловутая установка на *imitatio Christi*, снижавшая столь грандиозное признание во времена «духовного христианства» благодаря книге, автором которой считали Фому Кемпийского. Действительно, под-

<sup>26</sup> МН. 1838. Ч. 4. № 13. С. 190—193. (Любопытно отметить здесь и полемическую переключку с пушкинским «Кто меня враждебной властью Из ничтожества воззвал...».) В своей книге о Гоголе я цитировал это стихотворение в качестве анонимного. Пользуюсь теперь случаем, чтобы исправить оплошность.

ражание, т.е. максимальное уподобление Богочеловеку, должно было увенчаться тем, что душа вступала в брак с Христом. Впрочем, подробнее об этом браке речь пойдет у нас в 5-м разделе настоящей главы и в других главах. До того уместно будет напомнить, что неослабевающей популярностью как в преромантическую, так и в романтическую пору пользовался также миф о Пигмалионе и Галатее — миф, в котором влюбленный ваятель снискал полномочия божества и в котором статуя, вызванная им к жизни, теперь как бы олицетворяла реальность или природу, раскрывающуюся навстречу своему созерцателю.

Но задолго до того, как приступить к изучению собственно эротической стороны романтизма, нам потребуется выяснить, в чем именно состояли сами эти полномочия, узурпированные его представителями.

## 2. Ученый демиург и его противники

Мы уже видели, что идея об отражении бытия взаимодействовала здесь с идеей его пересоздания (подсказанной, конечно, западным романтизмом). Теоретически говоря, в последнем случае для романтического демиурга открывались две возможности: от-рефлектированное творение можно было переустроить — а можно было использовать в качестве вспомогательного материала для лепки собственной, альтернативной действительности, в которой изрекала себя душа автора, упивающаяся своим иллюзорным могуществом. Обе эти версии сопоставил между собой Шевырев в упомянутой ранее рецензии на книгу В. Скотта. Вторая из них представлена «гигантом Жан-Полем, *создавшим собственный мир* в своих романах». Но мир этот чересчур идеален: он собран из крайностей и населен либо ангелами, либо демонами. Куда убедительнее Вальтер Скотт — тот самый, что отобразил историю Англии, которая достигла в нем самопознания. Мало того, что он «*усвоил себе мир видимый*», — романист «как бы *пересоздал его* в своих произведениях. Он так же разнообразен, так же неисчерпаем, как судьба в создании людей и характеров; но он иногда хитрее судьбы бывает в сплетении происшествий, в завязке и развязке действия»<sup>27</sup>.

Понятно, однако, что строго разграничить две эти модели — демиургическую и преобразовательную — на практике было нелегко. В обеих преобладала общеромантическая гегемония субъективного начала, подчиняющего себе «мир видимый» и тем самым

<sup>27</sup> МВ. 1827. № 19. С. 414.

сливающегося с ним как собственным владением (установка, в России санкционированная в придачу шеллингианскими увлечениями). Скотта отличала скрупулезная верность наличному историческому материалу — но вместе с тем он чрезвычайно активизировал роль субъективного фактора в его творческой реконструкции. Естественно, что, начиная с «Айвенго», шотландский писатель стал чуть ли не сакральной фигурой для романтической историографии, представленной во Франции Огюстеном Тьерри, которого Стендаль даже называл «полу-Скоттом»<sup>28</sup>. Да и в России Погодин признал за поэтическим воображением право на адекватное воссоздание минувшего бытия. «Историческая критика, — писал он, — должна допустить доказательства а priori, откровения поэтов, о коих не смели думать и смелые Шлецеры: неужели, например, время, протекшее до появления памятников, должно погибнуть для Истории?»<sup>29</sup>

Глашатаи естествознания и философии, еще только нарождавшихся в России, также отстаивали право на продуцирование внешней реальности в воображении мыслящего субъекта. Демиургические покушения вырастают из эроса познания, который эти писатели славословят порой языком свадебных песнопений. К нему прибегнул Максимович в статье «О границах и переходах царств природы», воскликнув: «Каких средств не придумает ум для узнания своей суженой, Природы?» Любопытно, что еще раньше, восторженно рецензируя на своей первой странице его «Размышления о природе», надеждинская «Молва» использует именно сексуальную лексику, противопоставляя изыскания автора, согретые «всем жаром искренней любви», бесплодной и отвратительной некрофилии обычных, холодных ученых. В обоих случаях, однако, речь идет о раздевании. По убеждению Надеждина, «Размышления» «благоговейно приподнимают таинственный покров Изиды и обнажают не мертвый труп, приводящий в отчаяние холодных *щупателей* природы, если можно так назвать разыскателей, водящихся [sic] одними вычетами и учетами, а светлую, гармоническую игру жизни»<sup>30</sup>.

Трудно, конечно, найти более банальную тему, чем запрет на совлечение покровов, которая и сегодня в любых комментариях

<sup>28</sup> См.: *Реизов Б.Г.* Французская романтическая историография (1815—1830). Л., 1956. С. 80—81.

<sup>29</sup> *Погодин М.* Исторические афоризмы. С. 11. О том влиянии, которое оказали на историософию Погодина соответствующие идеи Аста и Шеллинга, см. в превосходной статье К.Ю. Рогова: К истории «московского романтизма»: кружок и общество С.Е. Раича // Лотмановский сборник. 2. М., 1997. С. 544—545.

<sup>30</sup> Молва. 1833. № 110.

сопровождается дежурными ссылками на Плутарха, Шиллера и Новалиса — словом, на прецедент с Изидой. Однако этой избитой метафоре Максимович сумел придать новую тональность. Снятие покровов, т.е. «узнание суженой», для него равнозначно ее пробуждению либо оживлению под пассажами университетского Пигмалиона. Со своей обычной торжественностью автор статьи «О границах...» говорит, что ученый воскрешает, пусть только умозрительно, угасшую некогда природу. Изучая следы древнейших растений и животных, отложившиеся в толще каменного угля, «человек углубляется в них своею думою, собирает останки умершей жизни, вспрыскивает их живою водою разумения» — и тогда его вдохновенный труд подытоживается творческим воссозданием былого, которое у автора отсвечивает видением Иезекииля: «Эти обломки, эти раскиданные по земле кости срастаются в целые, исполинские тела — они сходятся, слетаются целыми семьями на зланные доли, в лилейные и пальмовые леса, восстающие из копей угольных, из твердынь каменных, и воздвигается целый мир стройный, колоссальный, для *новой, мысленной жизни* в уме человека!»<sup>31</sup>

Понятно, что в качестве профессионального натуралиста Максимович питает уважение к опытным знаниям, потребным для такого теоретического воскрешения истлевших форм органического бытия. Его приятели из круга «архивных юношей» к эмпирике относились куда пренебрежительнее. Постигнутый шеллингианский гнозис счастливо освобождал их от докучных трудов, оставляя зато досуг для демиургических прорицаний. Спустя много лет, в Предисловии к «Русским ночам», князь В. Одоевский снисходительно вспоминал и о тогдашней вражде этих снобов к «грубому эмпиризму», и об их грандиозных амбициях, не оставляющих сегодня никаких сомнений в креационистском характере любомудрия. «Мы верили, — говорит он, — в возможность такой абсолютной теории, посредством которой возможно было бы *строить* (мы говорили — *конструировать*) все явления природы, точно так, как теперь верят возможности такой социальной формы, которая бы вполне удовлетворяла всем потребностям человека»<sup>32</sup>. Как видим, речь у Одоевского идет все же о построении или «конструировании» самой природы, а не систем, объясняющих ее явления.

Вскоре ему пришлось разочароваться в этих надеждах и даже вплотную заняться практическим изучением «грубой материи»<sup>33</sup>;

<sup>31</sup> Максимович М. О границах и переходах царств природы // БдЧ. 1834. Т. 1. С. 116; Т. 2. С. 181—182.

<sup>32</sup> Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 187.

<sup>33</sup> Подробно об этом см.: *Виргинский В.С.* В.Ф. Одоевский: Естественнонаучные взгляды. М., 1975.



но даже в зрелые годы он сохранил остатки демиургических порывов, спроецировав их как на свои архитектурные или социальные утопии, так и на алхимическое создание «духа стихий» в реторте (повесть «Сильфида», 1837 г.). В юношеском же возрасте он вел себя крайне вызывающе. Так, в 1824 г. двадцатилетний Одоевский опубликовал в своей «Мнемозине» (издававшейся им совместно с Кюхельбекером) «Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия». Помпезно и хаотически пересказав здесь некоторые положения философии тождества, он ставит затем акцент все на той же идее самоотражения абсолюта в отвлеченном разуме человека. Пора обратиться к первоначальному единому знанию, долженствующему вобрать в себя все частные науки. Наступает новая эра, чреватая новым творением, — причем в ее описании компилятивные пророчества автора отдают иногда Новалисом: «Такое познание, — возвещает Одоевский, — никогда, может быть, не было нужно, как в настоящее время, когда и в науках и в искусствах все, кажется, быстрее стремится к единству, когда <...> всякое потрясение <...> образует новый орган созерцания, более общий и почти для всех предметов. Такие времена пройдут ли, не породив нового света?»

Его провозвестниками и создателями суждено стать молодым мыслителям, под которыми Одоевский, безусловно, подразумевает самого себя и своих друзей: «Особенно лишь свежим, неиспорченным силам юного мира поручено быть может охранение и образование столь высокого дела». Кстати, уже первый выпуск журнала он открыл своим памфлетом «Старики, или остров Панхай», направленном как против геронтократии, так и против эмпиризма, — словом, в его лице «архивные юноши» весьма напористо претендовали на духовную гегемонию.

«Афоризмы» в данном смысле носят едва ли не директивный характер. Наукоучение Фихте преломляется у Одоевского в надменный и мечтательный иллюзионизм или, скорее, некий групповой солипсизм, манифестирующий демиургические претензии философствующих дилетантов. Не абстрактное Я, а сам философ из своей мыслящей личности развертывает целостную картину наук, отражающих органическое всеединство сущего: «На кого положиться в сем отношении? Более всего, на самих себя и на доброго Гения <...> Таковое созерцание как в Общем может произойти только от науки наук — от любомудрия, так и в частном принадлежит одному любомудру, коего Особенная, Частная наука есть безусловно всеобщая и коего все стремления обращены на всеобщность знаний».

Автор, владеющий полнотой истины, ничуть не скрывает презрения к «мирским» (т.е. утилитарным) нуждам науки и крохо-

борскому собиранию каких-то суетных сведений, не предварительно заведомо обобщающей их «мыслью» — мыслью грандиозной и возвышенной. Это презрение поэта-жреца к толпе или же самого любомудрия — к черни фактов. Своего предполагаемого оппонента Одоевский третирует с апломбом невежды и непреклонностью пророка: «С сей точки зрения должно созерцать всякую отдельную науку — дабы оную обнимать с тем высоким вдохновением, которое называют Гением учености. Всякая мысль не в духе сего высочайшего единства сама по себе пуста и должна быть отвергнута»<sup>34</sup>. Паразитам эмпирики вынесен суровый вердикт: «То, что гармонически не может принадлежать к сему деятельному, живому Центру, то есть только мертвый нарост, который по законам организма рано или поздно истребится; в самом деле, в царстве Наук довольно трутней, которые, не имея способностей творить, лишь производят всяческие наросты и стараются более и более распространить отпечатки своего бездушия»<sup>35</sup>.

Один из таких трутней — агроном, физик и философ М. Павлов, явно шокированный этими назиданиями, как и профанацией философии, откликнулся на них колкой пародией у себя в «Атенее». В первых же двух номерах журнала был помещен его диалог «О взаимном отношении сведений умозрительных и опытных», который изобиловал насмешками над чванливыми амбициями «новейшего любомудрия». В придачу Павлов задел тогда еще весьма почитавшихся им, в общем, Шеллинга и Окена. «Новое любомудрие, — возвещает тут приверженец этой школы, — тем и отличается от нашего, что все решает, все объясняет и ничего не оставляет под сомнением». Что же до «опытных сведений», то от них надо раз и навсегда избавиться: ведь это лишь «сомнения, догадки, предположения, заблуждения»; понятно, что «они для нового любомудрия как вода для огня». В основе истинно философского постижения лежит абсолют как «беспредельная пустота». Собеседник, подавленный мощью этой теории, растерянно спрашивает: «— Что же самый абсолют?» — и слышит в ответ: «— Идеальный нуль; единство, но не единица; бесчисленность, но не число; монада, которая ни велика, ни мала, ни конечна, ни бесконечна, — которая ни движется, ни покоится; но все это вместе и в то же время не есть все это вме-

<sup>34</sup> Ср. во вступительной лекции Фихте к «Основным чертам современной эпохи»: «Прежде всего заметим: если задача философа — вывести возможные в опыте явления из единства предположенного им понятия, то, очевидно, он вовсе не нуждается для этого ни в каком опыте». — *Фихте И. Г. Соч.:* В 2 т. Т. 2. СПб., 1993. С. 363—364.

<sup>35</sup> Мнемозина. М., 1824. Ч. 2. С. 73—84.

сте. Вот что такое абсолют! Понимаешь? — Понимаю, и нет, то и другое вместе» и т.д.<sup>36</sup>

Между тем и сам Павлов, при всем своем раздражении касательно бессодержательной мегаломании Любомудров, в собственных натурфилософских опусах (несмотря на некоторые сдвиги к эмпиризму, отмеченные Сакулиным) также придерживался мнения о превосходстве интеллектуальной интуиции над опытом. При этом он выказывал ничуть не меньшие притязания на владение абсолютной истиной. Отрывок из его «Физики», в 1833 г. напечатанный в «Телескопе», — как всегда, с хвалебным редакторским комментарием — открывается заверением автора: «После теории вещества вообще *построение воздуха, земли и воды* не представляет затруднения: частное должно быть отражением общего»<sup>37</sup>. Чем, спрашивается, «теория вещества вообще» отличается от той «абсолютной теории», в которую, по свидетельству Одоевского, верили Любомудры? Не менее симптоматична допущенная здесь стилистическая лакуна, придающая этому дедуктивному подходу точно тот же демиургический привкус, что так ошутим был в воспоминаниях Одоевского из его Предисловия к «Русским ночам»: подобно ему, Павлов говорит не о *теории* отдельных стихий, а о самом их «*построении*».

Для Западной Европы 1830—1840-х гг. все это было уже сплошным анахронизмом. Бесплодное владычество отвлеченных доктрин в естествознании заменила именно практическая работа, развивавшаяся с изумительной широтой и энергией. В 1833 г. М. Розберг печатает переводной обзор современной немецкой литературы, где говорится о том, что в Германии «самая философия, бывшая долгое время главной путеводительницей во всех ученых исследованиях, должна была уступить действительным, настоящим потребностям»<sup>38</sup>. В.П. Боткин в письме к П.В. Анненкову восторгается триумфом «опыта и наблюдения» в немецкой науке, где философия и «абсолютные теории теперь предаются осмеянию»; философские аудитории пустуют — зато «аудитории наук естественных, напротив, переполнены»<sup>39</sup>.

Хотя в самой России с науками дело обстоит пока довольно плачевно, сюда все явственнее проникают и уважение к опыту, и те же антифилософские настроения (поддержанные, впрочем, традиционной отечественной нелюбовью к праздному «умствова-

<sup>36</sup> Атений. 1828. № 1. С. 4. Об этой полемике Павлова с Любомудрами, как и с братьями Полевыми, см.: Сакулин П.Н. Указ. соч. Т. 1. Ч. 1. С. 120—124.

<sup>37</sup> Павлов М. Теория сил планетных вещественных // Телескоп. 1833. № 12. С. 84.

<sup>38</sup> ЛЛПОВ. 1833. № 10. С. 75.

<sup>39</sup> Цит. по: Богданов К.А. Указ. соч. С. 235—236.

нию»). В своем популярном журнале с ними охотно знакомит читателя убежденный враг спекулятивных теорий и приверженец эмпиризма Сенковский, который внимательно следит за состоянием дел на Западе. В 1834 г., отзываясь на архаичную «Физику» маститого шеллингианца Велланского, БдЧ заявила: «Умозрение в физике, мечтательность в науке не только смехотворны, но и вредны», ибо уводят от «наблюдения и искания новых фактов к построению мыльных вселенных <...> поселяют в умах пагубную мысль, будто они все постигли, и уже не осталось ничего нового к открытиям». И рецензент — возможно, сам Сенковский — ядовито прибавляет: «Слышишь, кажется, нового Гезиода, поющего свою “Феогонию”»; «Подумаешь, право, что автор сам был при сотворении мира, а, по крайней мере, правил им временно в баснословные времена»<sup>40</sup>.

В 1835 г. та же БдЧ печатает, в сокращенном и огрубленном виде, анонимную статью «Германская философия», на деле переведенную с французского, но молчаливо выданную редактором за собственное сочинение. Подлинным ее автором был норвежец Швейгаард — сторонник опытного знания и убежденный, но при этом вполне корректный противник немецкого идеализма<sup>41</sup>. В изложении БдЧ немецкие философы «хотят создавать истину, а не познавать ее <...> Они придают душе деятельную, творческую, ясновидящую способность, которую, не сообщаясь с внешним миром, не оплодотворяясь его наблюдениями, не обогащаясь данными и опытностью, оно выводит само из себя соответственные вещам идеи <...> Вообразимость дела для них уже несомненная истина, которую они не познают, а сами по с т р о я ю т. Коль скоро вы в состоянии что-нибудь задумать мысленно, то, по их системам, это что-нибудь должно существовать в созданной природе и существовать точно так же, как вы его задумали и поняли. Разум, die Vernunft, разум внутренний, действующий сам в себе, без помощи внешнего мира <...> есть у них отдельная, волшебная способность ума, проникающая в сущность вещей и постигающая безусловно-подлинное, а б с о л ю т н о е <...> Он-то и есть подлинное бытие человека, подлинное бытие вещей, центр совокупления того и другого бы-

<sup>40</sup> БдЧ. 1834. Т. 4. Литературная летопись. С. 10—11.

<sup>41</sup> На источник плагиата, как и на допущенные в переводе искажения или передержки, указал А. Краевский, который с надлежащими уточнениями передал содержание оригинала: ЖМНП. 1836. Ч. 9 № 1. С. 678—699. Применительно к доводам автора он занял, однако, достаточно отстраненную позицию, отметив их расхожий характер для антифилософской полемики. Так или иначе, перевод БдЧ, при всех его огрехах, в общем верно передавал суть подлинника, а кроме того, он, несомненно, оказывал на широкую аудиторию куда большее воздействие, чем то ведомственное издание, в котором подвизался Краевский.

тия, которое не наблюдает факты, но опережает их, определяет заранее». Короче, немецкие философы «одарили свой вымышленный разум беспредельным могуществом — творить или говоря их языком, по стро и в а т ь действительность».

Исходный импульс для этой общегерманской тяги к претенциозным абстракциям дала схоластическая метода Канта, учредившего тиранию отвлеченного разума над чувственным опытом: «От разума, созданного Кантом, до разума, по стро я ю щ е г о вселенную, один шаг». Еще вреднее, однако, была роль Фихте: «У него не идея отражает действительность, а, напротив, действительность — оттиск идей; знание не зависит от свойств природы, а по ла г а е т, то есть производит их из себя как собственное дополнение <...> Безусловное лицо, Я, полагает мир внешний, не-Я как свой антипод и связывает его с собою безусловным синтезом». Тут, не довольствуясь оригиналом, плагиатор прибавляет: «Это очень ясно значит, что ум производит природу <...> для познания истины стоит лишь углубиться в это Я и выслушать его откровения»<sup>42</sup>. За Фихте последовал Шеллинг, все же подаривший «вещам такую же действительность, как и идеям, и соединивший их безусловным единством»; а остальное довершил Гегель, который в своей диалектике абсолютного духа смешивает понятия о вещах «с самими вещами <...> исправляя предмет по умственному образцу»<sup>43</sup>.

Через несколько лет аналогичный солипсизм инкриминирует немецкой философии и особенно Фихте уже сам уваровский журнал. В довольно сумбурной статье профессора Тверской духовной семинарии В. Лисицына «Идеализм в его генетическом и историческом развитии» (1839) сказано: «Фихте самые вещи производит из души и в ней отождествляет и вещь и мысль <...> и почитая или выдавая вещь за реальную, впадает в ту иллюзию, будто из души действительно производятся реальные вещи»<sup>44</sup>. Лисицынская критика отразила крайне настороженное отношение ака-

<sup>42</sup> Ср. то же место, исправленное в ЖМНП: «Ум производит внешние явления как обнаружение, как овеществление самого себя». — Указ. соч. С. 681. Краевский отметил и другие нелепые вставки — например, касательно философии Гегеля, которому БдЧ приписала мнение о том, что «бык и идея быка одно и то же». О Гегеле журнал Сенковского вообще отзывался крайне сурово: «Пусть гегелисты восхищаются сколько угодно, а по-русски это называется — чепуха!» Ср., с другой стороны, реплику Белинского в «Молве» (1836. № 3. С. 88—89): «Известно глубокое чувство антипатии и омерзения, которое возбуждает в “Библиотеке для чтения” одно слово “философия” <...> “Северная пчела” ненавидит и боится всего, что выходит из границ золотой посредственности, по одному подозрению, что тут может скрываться “философия”».

<sup>43</sup> БдЧ. 1835. Т. 9. Отд. 3. С. 85—101.

<sup>44</sup> ЖМНП. 1839. Ч. 23. Отд. 2. С. 61. Солипсизация наукоучения Фихте была распространенным явлением не только в России, но и в самой Германии. В таком духе интерпретировал эту философию и Гегель, а вслед за ним — его тогдашний русский приверженец М. Бакунин, который в своей статье «Гимназические речи Гегеля» негодовал по поводу Фихте: «Вся природа была объяв-

демического православия к субъективному идеализму, который оно обвиняло в обезличивании Божества<sup>45</sup> и умственной гордыне.

Сходные упреки естественно было бы адресовать и Погодину, по мнению которого историк угадывает и воссоздает в самом себе волю Провидения, управляющего жизнью человечества. В «Исторических афоризмах» он адаптировал демиургический импульс к античному мифу, облюбованному многими романтиками: «Прошедшее человечества в отношении к историку есть материя, в которую он, как Пигмалион, вдыхает свою душу»<sup>46</sup>, — так же именно, как у Шевырева новый поэт «одушевляет» увиденный им мир своей мыслью.

Впрочем, историю можно постигнуть и изнутри — причем в этих своих сентенциях Погодин почти конфузно совпадает с антифилософскими выпадами БдЧ («Для познания истины стоит лишь углубиться в это Я и выслушать его откровения»). Речь у него идет о некоем согласовании истории с интеллектуальной интуицией самого историка, который как бы развертывает летопись мира из своего духовного ядра — из недр божественного начала, таящегося в его личности. При всем различии стилей и самого предмета от тех, что представлены были в гоголевском «Борисе Годунове», тон задает точно такая же пиетистско-романтическая интериоризация сакрального источника, только поставленная на службу тенденциозной историософии<sup>47</sup>.

---

лена призраком; действительно только Я». — МН. 1838. Ч. 4, № 16. С. 10. (В том же грехе Бакунин с несколько избыточным простодушием обвинял и Канта.) В России одним из немногих, кто с самого начала сумел избежать этой ошибки, был А. Галич. См.: *Пустарнаков В.Ф. Фихте в университетской философии // Философия Фихте в России.* СПб., 2000. С. 92—93.

<sup>45</sup> Аналогичные филиппики проникали и в секулярную словесность консервативного направления. Ср. нападки на немецких философов в романе Калашникова с провидческим названием «Автомат», изданном в 1840 г.: «Кто их Бог? Кого противопоставляют они этому Божеству, истинному отцу людей, которого проповедует религия? Пустую идею, а не действительное существо, как у Фихте, или безусловное единство всего сущего, как у Канта, или же безразличие, как у Шеллинга». — *Калашников Иван. Дочь купца Жолобова.* Романы. Повесть. Иркутск, 1985. С. 530.

<sup>46</sup> *Погодин Михаил.* Исторические афоризмы. М., 1836. С. 60.

<sup>47</sup> О соединении у молодого Погодина пиетистско-теософских увлечений (Юнг-Штилинг, Эккартсгаузен) — вплоть до желания стать масоном — с западными раннеромантическими влияниями (книга Ж. де Сталь «О Германии») и провинциализмом Шатобриана, «Рене» и «Гений христианства» которого он полностью перевел, см.: *Рогов К.Ю.* Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. Т. 4. М., 1999. С. 661; подробно о его пестрой духовной жизни, сочетавшей в себе, помимо прочего, православную набожность с шеллингианством, см.: *Барсуков Н.П.* Кн. 1. С. 128, 154, 165, 204—205 и др.

Хотя сам Погодин был усерднейшим накопителем исторических реалий, в своей вступительной профессорской лекции, прочитанной им в Московском университете (и включенной потом в качестве приложения в «Исторические афоризмы»), он отдал безоговорочное предпочтение внутреннему зову перед суетной фактографией. Образцовый историк, согласно Погодину, должен пройти нечто вроде исихастского трезвения ума, дабы сподобиться духовного видения, оно же — постижение истории. «Очистив чувства, вознесясь духом», ученый сможет «созерцать и предугадывать законы внешние»: «Вот когда вы узнаете или, лучше, почувствуете Историю. Да, мм. г., ни в какой книге, ни в какой библиотеке, ни в каком университете, ни от какого профессора нельзя узнать ее так, как во глубине души своей. Там только *она воспроизводится, по крайней мере, подобие ее* полное, совершенное, возможное на земле»<sup>48</sup>.

Лектор на сей раз следует, несомненно, за Эдгаром Кине, который писал: «Все памятники останутся бессильными и немymi, если не согласишься погрузиться в самого себя вполне и откровенно. Это уже не та история, которую каждый может прочесть в сочинениях людей, или в камнях, или на земле, но та, которая отражена и начертана в глубине нашей души, и всякий, кто внимательно прислушается к своим внутренним движениям, найдет всю череду веков погребенной в своем сознании»<sup>49</sup>. Но для нашей темы занимательнее легкий смысловой сдвиг, просквозивший у Погодина и роднящий его тираду с отмеченной выше обмолвкой В. Одоевского и М. Павлова, которые вместо «построения» теории вещества предпочитали упоминать о построении самого вещества.

У Погодина этот демиургический оттенок, подменяющий объективное изучение предмета его субъективным созданием<sup>50</sup>, заметен там, где он странным образом колеблется между прямым «воспроизведением» самой истории — или все же только ее отражением («полным подобием») в душе историка. В подобном смешении субъекта с объектом вновь проглядывает смутная память об их тождестве, свойственном абсолюту, олицетворением которого становится здесь — как, впрочем, и у Кине или его учителя Кузена — ученый, одержимый эросом познания. О том, что у Погодина это вовсе не какая-то случайная обмолвка, свидетельствуют и

<sup>48</sup> Погодин М. О всеобщей истории // ЖМНП. 1834. Т. 1. Ч. 1. С. 44.

<sup>49</sup> Цит. по: Реизов Б.Г. Указ. соч. С. 385.

<sup>50</sup> Характерно для духа эпохи, что креационистский импульс таился даже в уваровской триаде, внедрявшейся с 1833 г. К. Богданов тонко подметил, что «народность» в уваровской формуле «призвана не называть, а создать нечто; она не описывает, а призывает к действию». — Богданов К. О крокодилах в России: Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М., 2006. С. 138.

некоторые из его «исторических афоризмов» — такой, например, датируемый еще 1827 г.: «Чем больше будет развиваться человечество, тем деяния его будут яснее, простее, и наконец, историею будет самое настоящее время, т.е. человек будет вместе и действовать и знать свои действия, или, лучше, уже не будет истории. Так тело падает к центру с увеличивающейся скоростью»<sup>51</sup>. И, развивая затем эту мысль, автор возвещает (цитирую по публикации 1836 г.): «Может быть, один человек во всем мире (плод всего мира), шествуя путем Христовым, с чистым сердцем, благою волею, уразумеет историю в какой-нибудь краткой формуле, достигнет самопознания и поймет: я е с м ь, во всем смысле... и круг истории, от вкушения плода Адамова, заключится»<sup>52</sup>.

Формула эта, хоть и украшенная «путем Христовым», примечательно совпадает с высказываниями эклектика Виктора Кузена, который в своей системе склеил шеллинговскую философию тождества с гегелевским самопознанием мирового духа, а последнее — с каббалистическим представлением об Адаме Кадмоне, объявшем собой весь мир или же изоморфном этому миру. В статье о Платоне, опубликованной в том же 1827 г., что и первый из вышеприведенных «афоризмов», Кузен заявил: «Подлинная философия — в том, чтобы заключить в себе и в собственном развитии всю мысль человека и ее развитие. Представить всю мысль — значит заключить в себе все человечество, сущность которого есть мысль... В таком случае человек этот заключит все в своей личности... он будет всем и останется индивидуумом; он будет само бытие и, кроме того, сознание этого бытия, иначе говоря, он воистину замкнет круг бытия»<sup>53</sup>. Так же, как у Кузена, сознание у Погодина отождествится с бытием; процессуальность иссякнет, времени больше не будет, и логос, творивший историю, вернется к самому себе, в обетованную землю абсолюта.

На страницах литературного альманаха Погодин высказал новые академические амбиции с впечатляющей откровенностью и размахом, и эти его рассуждения, подобно пророчествам Одоевского в «Мнемозине», любопытным образом перекликаются с «магическим идеализмом» Новалиса (который вроде бы практически был неизвестен в тогдашней России<sup>54</sup>), а также с каббалистическим

<sup>51</sup> МВ. 1827. Ч. 1. № 2. С. 116.

<sup>52</sup> Погодин М. Исторические афоризмы. С. 84.

<sup>53</sup> Цит. по: Реизов Б.Г. Указ. соч. С. 329.

<sup>54</sup> В свое время Сакулин и И.П. Галюк заподозрили, правда, влияние «Фрагментов» Новалиса на стихи Жуковского 1814 г.: в обоих случаях символом поэзии объявлена статуя Мемнона, звучащая на утренней заре. См.: Жуковский В.А. Полн. собр. сочинений и писем (далее — ПССП): В 20 т. Т. 1. М., 1999. С. 705. Более вероятно, однако, что для Жуковского источником послужил



образом Адама Кадмона. В заметке «Нечто о науке», вышедшей в СЦ на 1832 г., Погодин писал:

Совершенная наука есть изображение природы в уме, перевод природы на ум. Посредством такой науки, когда ум отразит в себе весь мир со всеми его явлениями, вся видимая и невидимая природа взойдет на высшую ступень своего бытия. Человек совокупится крепкими, неразрывными связями с миром, усвоит его себе, в некотором смысле составит с ним одно. Он как будто раскинет свой организм повсюду и будет жить тогда в мире, как в своем теле, созерцая высокие законы Божии и утопая в вечной Премудрости<sup>55</sup>.

Конечно, это именно то райское всеединство, которое некогда было потеряно Адамом и которое человечество обретет заново, но уже благодаря будущей «совершенной науке». Великие первооткрыватели — вот ее провозвестники и пророки («Моисеи», говорит он в «Исторических афоризмах»). Наряду с мистической нотой, в погодинских акафистах ощутимы просветительские веяния николаевского правительства, стимулировавшего — до поры до времени — университетское образование<sup>56</sup>. Действительно, автор превозносит ученых с энтузиазмом, беспрецедентным для России, где наука до того отнюдь не принадлежала к числу социально престижных занятий:

И были люди, которые приближались к сему блаженному состоянию, которые с горы Хорива видели землю обетованную. Указывая [sic] на Ньютона, который чувствовал, кажется, движение верхней звезды, не дославшей еще света до нас; на Гердера, кото-

---

жил Гердер, упоминавший эту статую в своей «Каллигоне». Замечание о «покойном Новалисе» вместе с жалобой на его неясность содержится у Кюхельбекера в рассказе о беседе с Тиком. См.: *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 14—15.

<sup>55</sup> Ср. очень сходную картину в натурфилософской утопии Новалиса: *Wellman Ch.* Lyrical Feeling: Novalis' Anthropology of the Senses // *Studies in Romanticism*. 2008. Vol. 47. No 4. P. 460.

<sup>56</sup> Сын крепостного, сделавшийся профессором, Погодин имел все основания благодарить режим. В своей вступительной лекции в Московском университете, прочитанной в 1832 г. и очень понравившейся Уварову, он подчеркивал, что в России «простолюдину открыт доступ к высшим государственным должностям, и университетский диплом заменяет собою все привилегии и грамоты, чего нет в государствах, наиболее славящихся своим просвещением» (цит. по: *Барсуков Н.П.* Кн. 4. СПб., 1891. С. 75). Проблема для «простолюдина» оставалась лишь в том, как добраться до волшебного диплома. Не всем ведь повезло так, как Погодину или Никитенко.

рый пережил все времена и веки и испытал на себе счастье и несчастье народов, перешедших по земле; на Линнея, в котором царство прозябаемых как будто достигло до своего самопознания; на Добровского, который в языке славянском, со всеми его тончайшими звукоизменениями, слышал небесную гармонию<sup>57</sup>.

Другие авторы не отставали от Погодина. В примечании к своей лекции, прочитанной в Московском университете и посвященной обзору ботанических систем, сходной мечтой о грядущем назначении ученого сословия делится с коллегами Максимович. Искомое тождество субъекта и объекта познания, духа и материи, знания и бытия дано тут как единство «формы и содержания»: «В совершенной науке или системе ум и природа, форма и содержание сошлись бы совершенно. Тогда знание наше стало бы сновидением. Но ум наш далек еще от такого дружного единства с природою»<sup>58</sup>.

То, чего пока не достигла наука, стяжали зато романтические визионеры. Один из них — Леон из романа А. Никитенко, продолжавший скитаться по альманахам, — появился в том же самом выпуске СЦ, где вышла заметка Погодина, и по соседству с нею. Герой Никитенко говорит о себе:

Вздых тоскующего сердца, улыбка красоты, святая мысль мудреца — все, все из глубины веков текло к моей душе, воплощаясь, так сказать, в моем бытии, делалось моею собственностью, моею жизнью. Мне принадлежало все богатство человечества, приобретенное ценою подвигов, слез и крови; двадцать веков воскреснули из гроба и в игривых, фантастических видениях носились в моем пламенном духе<sup>59</sup>.

Итак, интериоризация божественного начала, адаптированная русскими романтиками, претворилась у них в горделивое чувство сакральной обособленности, кастовой или персональной. Дольний мир можно было с негодованием отринуть — а можно было под-

<sup>57</sup> СЦ на 1832 год. М., 1980. С. 131—132. Погодин, к слову сказать, спутал тут синайскую гору Хорив с горой Нево, откуда Моисей взирал на Землю обетованную.

<sup>58</sup> Историческое изложение системы растительного царства. Лекция адъюнкт-профессора Максимовича // УЗ Московского университета. 1833. Ч. 1. С. 27. О шеллингианской (хотя, по свидетельству К. Полевого, несколько поверхностной, усвоенной «со слуха») выучке Максимовича см.: *Барсуков Н. П.* Кн. 2. С. 96, 97.

<sup>59</sup> *Никитенко А.* Леон, или Идеализм. Отрывок из романа // СЦ на 1832 год. С. 126—127.

вергнуть его целительному преобразению, вобрав в себя и сделав своим собственным духовным достоянием. В обоих случаях романтик взывал к соприродным ему потусторонним источникам жизни — и тогда, когда, отторгаясь от постылого земного бытия, возносился к «вечной Премудрости», и тогда, когда радостно низводил ее на землю. Само отношение к этой Премудрости и ее показ нуждаются, однако, в комментариях.

### 3. Премудрость как вера и жизнь, рассудок как скепсис и мертвечина

Премудрость, на усвоение которой претендовали романтические мыслители, разительно отличалась от того, что принято понимать под строгой научной методикой. Это было скорее озарение, ниспосланное благочестивой душе, а не объективно-критическое освоение материала. Как бы ни обстояло дело в реальной исследовательской работе, парадно-академическая элоквенция 1830-х гг. все еще отдавала предпочтение набожному вдохновению перед аналитическим познанием, которое пробуждало память о губительном библейском прецеденте. Конечно, для романтического философствования само слово «рассудок» было безнадежно скомпрометировано кантианско-шеллингианской традицией; но в тогдашней России под неусыпным подозрением оставался и разум, не просветленный свыше. Антитезой мудрости были «мудрование» и просветительское «умничанье», всегда отдававшие бесовщиной.

А. Бюргер в своей «Радуге» — ревельском пиетистском журнале охранительного направления — писал, что «в первый раз дух тьмы облекся в одежду змия и соблазнил женскую половину человека, Эву, жизнь, душу живую, сердце, и женская половина увлекла в падении за собою мужскую половину, дух, разум». После дальнейших злоключений «блудницу-человечество» спас воплотившийся Бог, «отпустивший ей преступление». Но посрамленный было «дух тьмы», со свойственной ему изворотливостью, сменил тактику: «К мужской половине обратился соблазнитель теперь преимущественно, к Адаму, к уму. На дух, на ум нападает он ухищрениями своими, и уже ему говорит, облекшись в Ангела света, чтобы он вкусил от плода древа познания добра и зла, и уже его уверяет, что вкусив от сего плода, он делается равным Богу»<sup>60</sup>. В другой публикации «Радуга» солидаризируется с мнением швейцарского философа Трокслера: «Первый созерцатель или спеку-

<sup>60</sup> Отношение ума к религии, или Седьмое замечание на отрывки г. Ястребцова, помещ. в «Телеграфе» // Радуга. 1833. Кн. 1. С. 3—4.

лянт был Люцифер, который хотел сравняться с Богом и сесть на престол мира»<sup>61</sup>.

Гораздо позже все эти благочестивые трюизмы отзвучат в статье Гоголя «Светлое воскресенье», замыкавшей «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Есть еще другой вид гордости <...> — гордость ума. Никогда еще не возростала она до такой силы, как в девятнадцатом веке <...> Поразительно: в то время, когда уже начали думать люди, что образованием выгнали уже злобу из мира, злоба другой дорогой, с другого конца входит в мир, — дорогой ума».

Неудивительно, что в процитированной университетской речи Погодина душа и «чувствия» ученого всецело преобладают над его интеллектуальной ответственностью. Столь казусная иерархия, увы, была достаточно характерна для русской гуманитарной науки николаевского времени, которая пуще всего боялась скептического рационализма, чреватого вольнодумством и безбожием. Так, в одесском издании М. Розберга, ориентированном на Уварова, сурово обличались «мудрования», приведшие к тому, что на Западе «набожность умирает». Эта тревога звучит в напечатанной здесь статье некоего английского консерватора, который оплакивает состояние современного человека, приверженного рациональным исследованиям: «Вместо веры и преданности душа его наполняется недоверчивостью и страхом»; «Критика проникла в святилище. Толкуют о доказательствах христианства; но сии доказательства, силясь убедить в истине незыблемой, разрушаются сами собой <...> Между тем, как спорят о подлинности Евангелия, мешают его божественному влиянию <...> Истинная вера заменяется чопорной метафизикой. Пагубный скептицизм грозит поглотить веру»<sup>62</sup>.

Переводчик, подписавшийся Р. (очевидно, сам Розберг), снабдил текст утешительным примечанием: «Не должно забывать, что автор сей статьи англичанин, что он говорит о нравственной заразе, истребляющей семена всего доброго в Англии, Франции, Германии, и что слова его не имеют никакого отношения к нашему отечеству, где Святая вера, мудрое Правительство и беспредельная преданность к Монарху охраняют сердца от тлетворного влияния пагубного умничанья»<sup>63</sup>.

Эти охранительные заботы были официальной позицией мудрого Правительства. Пагубным ему казалось вообще любое «ум-

<sup>61</sup> Там же. 1832. Кн. 3. С. 158—159.

<sup>62</sup> Об эпохах творчества и критики. ЛЛПОВ. 1833. № 2. С. 12.

<sup>63</sup> Там же. № 3. С. 19. О проуваровских установках Розберга см. в посвященной ему статье Т.Д. Кузовкиной: Русские писатели. Биографический словарь. Т. 5. М., 2007. С. 339.

ничанье», включая философию, и, соответственно, оно встречало с его стороны самое подозрительное к себе отношение, которое разделяли и большинство литераторов. Если уж ради государственного престижа приходилось насаждать науку, то она должна была оправдывать свое существование как смиренным благочестием, так и приносимой ею выгодой, наглядно отличавшей ее от праздных абстракций. Так сложился экзотический союз фидеизма с прагматизмом. (Их гибриду еще предстояло возродиться в российских университетах пореформенной эпохи, только уже в левом обличье.)

Философствующие мечтатели наподобие молодого Одоевского, презиравшего любые низменно-практические резоны, на сей раз отступали от официальной тенденции, которую адекватно выразил в 1826 г. другой поклонник немецкого романтизма — Погорельский. В своем меморандуме о народном просвещении, представленном Николаю I, он предостерегал чуткого адресата: «Весьма сомнительно, чтобы появление в отечестве нашем русских Канта и Шеллинга принесло какую-либо оному пользу». Автор, правда, не призывал к полному запрещению «наук отвлеченных», но предлагал «заключить существование оных в пределы, самим правительством назначенные и резкими чертами отделенные от самовольного лжемудрствования», а для того «во всей империи ввести единообразное преподавание оных по книгам, правительством одобренным, от которых отступать профессорам ни в коем случае позволять не следует»<sup>64</sup>. (Не отсюда ли, кстати, проект «О введении единомыслия в России», составленный позднее его племянником — или, как предполагают, все же сыном — А.К. Толстым и подаренный им Козьме Пруткову?) Другим эффективным средством от юношеской самонадеянности и вольнодумства Погорельский почитал телесные наказания, которые предлагал безотлагательно восстановить в учебных заведениях.

Господствующие взгляды весьма ощутимо сказывались на академической жизни в России. Смиренную теплую веру здесь так часто противопоставляли сатанинской гордыне «самоуправного разума», что тот шарахался от собственной тени, принимая ее за Люцифера. Главное для нас то, что соответствующие предпочтения свойственны были не только властям, но и русскому романтизму. Интеллект вообще не принадлежал к числу основных достоинств романтического героя, даже склонного к велеречивой назидательности, — пример тому такая говорящая галушка, как Тарас Бульба.

<sup>64</sup> Погорельский *Антоний*. Сочинения. Письма. СПб., 2010. С. 369, 371.

О безусловной искренности на этот счет, например, Погодина в очередной раз свидетельствуют его письма и давние дневниковые записи. Все философы только опровергают друг друга. «Что же здесь верно? И можно ли положиться на разум? Должно покорять его вере». Пиетистские привычки еще в 1822 г. иногда побуждали его «углубляться в тайны Священного Писания» — но сближение с православием пресекает и эту вредную любознательность. Направляясь в Успенский собор, он думает: «Должно ли рассуждать и стараться об объяснении Св. Писания, или, подобно младенцам, принять без объяснения?» Естественно, побеждает второе решение, поддержанное строгим соблюдением постов<sup>65</sup>.

Опасна любая умственная работа, грозящая взрослением. Да и к чему она? Ведь многомыслие не только опасно для души, но и утомительно для тела. «Зачем нам т а й н ы познавать И *мыслями волнуясь, утомляться?* Не лучше ли, во всем встречая благодать, Жить просто и всему п о - д е т с к и удивляться?» — задушевно вопрошал Федор Глинка<sup>66</sup>, масонский ученик Премудрости Божией. Тем не менее и гуманитариям, и поборникам естественнонаучного знания приходилось, вслед за масонами и поэтами, апеллировать именно к этой Премудрости, которая — согласно Притч 8: 22—31, Иер 51: 15 и другим библейским текстам — запечатлела себя в гармонии всего мироздания: «На гордом кедре и былинке Везде премудрости персты» (Д. Ознобишин, «Космогония»; 1829)<sup>67</sup>.

Разум, замордованный кроткой верой, пятился от нее под сень Промысла. Почтенными предшественниками для людей николаевского времени могли бы служить тут авторы, соединявшие научную пытливость с богословским энтузиазмом и переплавлявшие и то и другое в литературное творчество, — люди наподобие А. Востокова, который в своем стихотворении «Бог в нравственном мире» воспевал вездесущую премудрость Божию, равно означившую себя и в царстве человеческих отношений, и в устройстве самой природы:

Я в мире нравственном Создателя пою.  
 Не нужно отлетать мне в сферы неизвестны:  
 Земля, на коей мы живем, — феатр нетесный,  
 Где узрю, Господи, премудрость я Твою!  
 <...>

<sup>65</sup> Барсуков Н.П. Кн. 1. С. 65—66.

<sup>66</sup> Глинка Ф. Гром // Денница. Альманах на 1831 год, изданный М. Максимовичем. М., 1831. С. 122.

<sup>67</sup> Ознобишин Д.П. Стихотворения. Проза: В 2 т. Т. 1. М., 2001. С. 195.

Из нечетов лишь чет, из хаосов порядок.  
Сии Ты всем вещам законы начертал!<sup>68</sup>

Но «порядок», или гармония, есть система, требующая соответствующего, т.е. системного же рассмотрения. В занимающий нас период такой подход наталкивался, однако, на препятствия совершенно вненаучного свойства. С одной стороны, культура николаевской поры обожала всяческую схематику, которая перекликалась с идеалом регулярного государства (известно, в частности, расположение царя к астрономии<sup>69</sup>, воплотившееся в создание первой-классной Пулковской обсерватории). С другой — эта приверженность схемам блокировалась пугливой цензурой религиозного или романтического агностицизма.

В 1833 г. «Радуга» атакует известного педагога И.М. Ястребцова, который настаивал на интеллектуальном усвоении религиозных истин, — а заодно и тех энтузиастов, которые наделяли науку брачной символикой. Бюргер в ответ апеллирует к новозаветной мифологеме, приравнивающей церковь или вообще все человечество, спасаемое Христом, к его «невесте». «Какое понятие имеет чистая, непорочная невеста о браке? — риторически вопрошает журнал. — В состоянии ли полюбить чистый, непорочный жених такую невесту, которая принесет ему в приданое вместо беспредельной, пламенной любви — совершенное знание анатомии и физиологии тела человеческого, совершенное знание всех таинств брака <...> если вместо того, чтобы предугадывать и исполнять волю его, станет изучать *и в системы приводить, созерцать, обдумывать* и на бумагу класть все, что заметит в характере его?»<sup>70</sup> Видимо, анатомию и физиологию молодоженам полагалось осваивать вдвоем, так сказать, уже в ходе практических занятий.

Со сходными увещаниями в своем сонете «Природа» (1835) вскоре обратится Бенедиктов к ученому, который, подобно Максимовичу, дерзновенно раскрывает таинства «суженой» — природы. В данном случае ходульная метафора любопытна уже тем, что призыв оберегать невинность природы подстегивается у автора его обычным страхом перед сексом, в немалой степени свойственным, впрочем, и русскому романтизму в целом (подробнее — в 5-й главе):

<sup>68</sup> *Востоков Александр*. Стихотворения: В 3 кн. Кн. 1. СПб., 1821. С. 188—189.

<sup>69</sup> См. на этот счет свидетельства астронома Ф.А. Бредихина: Николай Первый и его время: Документы, письма, дневники, мемуары, свидетельства современников и труды историков. Т. 1. М., 2000. С. 403.

<sup>70</sup> Радуга. 1833. Кн. 1. С. 12—13.

Смотри на дивную, пей девственные ласки;  
Но целомудренно храни ее покров!  
Насильственно не рви божественных узлов,  
Не мысли отпахнуть застенчивой повязки!

Посредством совсем других образов и, разумеется, на совсем другом поэтическом уровне очень близкие мысли излагал между тем и Баратынский в своих «Приметах». В романтической среде, да и вообще в российском обществе, еще не привыкшем к науке и ее методам, аналитическая классификация предмета вызывала суеверные тревоги. Прямо или косвенно она ассоциировалась с черной магией и некромантией, а потому при каждой оказии ее сопоставляли все с той же бездушной анатомией или рассечением трупов. Что бы ни говорил когда-то С. Бонди о простой и необходимой «школе музыкальной техники», которую, по его мнению, отобразил в своем монологе Сальери<sup>71</sup>, — «Звуки умертвив, Музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию», — здесь показательны именно аналогии, проводимые завистливым композитором между «алгеброй» и моргом. Мы опознаем их потом и в гоголевском «Портрете», и в «Импровизаторе» В. Одоевского, наделившего своего героя злосчастным даром научного анализа: «Пред Киприяно лежала вся природа, как остов прекрасной женщины, которую прозектор выварил так искусно, что на ней не осталось ни одной живой жилки»<sup>72</sup>. Симптоматично, что в поэтике русского романтизма, столь же нелюбознательной, сколь асексуальной, подобное вскрытие трупа четко соотносилось с кощунственным раздеванием прекрасной женщины, осквернявшим ее целомудрие.

Возглашаемые Погодиным, Максимовичем и другими учеными акафисты науке заглушались голосами тех, кто норовил сделать из нее науку особую — «истинно русскую» (кн. Элим Мещерский<sup>73</sup>) или, на худой конец, некую душеполезную алхимию. От

<sup>71</sup> Бонди С. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978. С. 243.

<sup>72</sup> Одоевский В.Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 135. Ср., кстати, близкую метафору, задолго до того вложенную автором в уста мудрого «старца», который иронически внимает спорам о музыке: «Вы хотите осязать то руками, сказал старец, что понимается духом; вы хотите определить неопределенное, вычислить неисчислимое, духовное рассечь, как грубое вещество». — *Каллидор [Одоевский В.]*. Мир звуков // МВ. 1827. Ч. 4. № 13. С. 44.

<sup>73</sup> См.: *Mazon André*. Князь Элим // ЛН. Т. 31—32. Русская культура во Франции. 1937. С. 455—457. Впрочем, еще в 1819 г. Воейков в «Послании к С.С. Уварову» возглашал: «Лъзя ль позабыть, что мы наследники греков? Нам с Православием вместе науки они завешали И сохранять в чистоте наследное наше богатство». — ВЕ. 1819. Ч. 64. № 5. С. 15.



физики, химии и философии требовали разъяснения главного, т.е. смысла жизни — и обижались, там его не найдя.

Таинство науки, — исповедуется читателю герой Никитенко, — <...> поглощало все мои мысли; но оно ничего не возвращало уму моему, кроме обыкновенных своих принадлежностей: новых сомнений и противоречий <...> Что же думал я? Спросим опытность человечества — и я обратился к представителям его — мудрецам. Но увы! Здесь оно являлось мне более школьником, готовящимся к экзамену на какую-нибудь ученую степень, чем мужем, поднимающим темный труд размышления для того, чтобы легче снести бремя судьбы своей. Прения и системы, варварские слова, звучащие в пустоте общих идей, — наконец, все те же сомнения и старая Сократова истина на конце моей метафизической арены — вот все, что нашел я<sup>74</sup>.

Отечественному Экклезиасту осталось только озаботиться главным вопросом — «Чем я могу и должен быть?», с которым он обратился наконец к своим друзьям, обойдясь в дальнейшем без всякого академического посредства.

Мнение о том, что наука «иссушает» ум и сердце, было почти всеобщим, несмотря на ее зачаточное состояние в николаевской империи. К таким филиппикам присоединился и Лермонтов в своей знаменитой «Думе»: «Мы иссушили ум наукою бесплодной». Возможно, он пришел к этому выводу еще в бытность студентом Московского университета, где так и не сумел одолеть учебную программу первого курса. Как бы там ни было, его стихотворение лишний раз подчеркивает то глубокое, непреодолимое различие, которое существовало между романтической «думой» и научным *ratio*.

#### 4. Системы как ответ Премудрости и «душа знания»

Полного единства взглядов здесь все же не было. Двойственное отношение к схемам сказалось, в частности, на писаниях Максимовича. Систематику он *ex officio* разрабатывал и восхвалял в Московском университете, но в популистской БдЧ повел себя несколько иначе. Воздав здесь должное научной классификации материала, Максимович обратился затем к романтическому культу беспредельного, спонтанного и хаотически неуловимого многообразия самой жизни, разлив которой смыкает грани любых

<sup>74</sup> Никитенков А. Леон, или Идеализм // НА на 1832 год. С. 138—139.

систем. Столкновение двух принципов мотивируется, однако, довольно странно — как методологическое расхождение между взглядом «глубоким» и взглядом «пристальным»:

Чем *глубже* проникаете вы в законы Природы, тем более находите в них единства, простоты, постоянства, тем более разум находит ее логическою и спешит изобразить ее верною, строгою системою. Но чем ближе и *пристальнее* вглядываетесь в мельчайшие подробности ее явлений, тем более представляется она фантастическою, многосложною, изменчивою, и вы хотите забыть систематические оковы и предаться свободному созерцанию и наблюдению сей игры жизни, свободной и поэтической, как сама мечта<sup>75</sup>.

В зарубежной Европе наступление на отвлеченную систематику шло со стороны антифилософской реакции позитивистского типа, возобладавшей среди ученых-эмпириков и, как мы видели, кое-где уже встретившей в русской публицистике довольно энергичную поддержку. В 1833 г. ЛЛПОВ, к примеру, переводят статью Мальте-Брена об успехах современной геологии, где подчеркивается, что «строгое наблюдение заменило собою дух систем»<sup>76</sup>. Это не означало, однако, что системы больше не нужны — практики штурмовали только их господствующий «дух», т.е. тягу к тоталитарному монизму, противопоставляя ей разнообразие и переменчивость теоретических выводов, продиктованных конкретными наблюдениями. Для русского романтизма более насущным пока оставался вопрос о «душе», точнее, о роковом бездушии любой научной методики. «Систематические оковы» должны были пасть в угоду «поэтической мечте».

Некоторых привлекал все же именно этот монизм. Если считать, что системы суть отражение благой божественной премудрости, упорядочившей мир, то они предстают вовсе не «мертвечной», а, напротив, самой «душой» — разумной душой — бытия. В этом случае систематик, подобно любомудрам 1820-х гг., уподоблял себя самому Провидению. Такую точку зрения в 1830 г. поспешил обнародовать Н. Полевой, желая преподнести в наиболее выгодном освещении свою антикарамзинскую «Историю русского народа». Если в других сочинениях — например, в «Живописце» — он тоже бичевал мертвящий анализ как «анатомию», то в рецензии на «Историю Малой России» Д.И. Бантыш-Камен-

<sup>75</sup> Максимович М. О границах и переходах царств природы // БдЧ. 1834. Т. 1. С. 113.

<sup>76</sup> ЛЛПОВ. 1833. № 12. С. 45.

ского Полевой заявил: «Система составляет душу истории <...> Материалы, сущность событий, критический разбор того или другого вывода, все должно быть предварительно по системе поверено историком <...> Как Провидение, как судьба, смотрит после сего историк» на избранный им предмет<sup>77</sup>.

Но после безнадежного провала своего амбициозного труда Полевой кардинально изменил взгляды на научную методологию, придав им теперь национальное звучание. В античаадаевской статье о Петре Великом (1838) он противопоставил западному «умничанью» назревающую готовность России «жить не чужим, а своим умом»: «Спор наш с Европою оружием кончен. Мы победили. Теперь идет спор ума. Не уступайте, русские!» В отличие от системного «чужого ума» этот «свой ум» наделен будет какими-то иными, запредельными возможностями, а знамением его грядущей вселенской победы служит образ Петра, пред которым «лягут в прах» «бессильная зависть и высокоумная систематика Запада!»<sup>78</sup>

Упорную и продолжительную борьбу за системный подход в русской журналистике вел зато редактор «Телескопа». Его полемика тоже была насыщена триумфально-патриотическим пафосом, только обратного свойства: Европу он обличал именно за отказ от систематики, дар которой перешел отныне к молодой русской науке, уже торжествующей свое превосходство над иноземцами. В 1833 г., в очередном панегирике М. Павлову, Надеждин сокрушался по поводу того, что, как он узнал из его книги, на Западе современная физика, оказывается,

представляет агрегат понятий, складочное депо опытов и предположений о разных явлениях природы, без всякой центральной идеи, которая бы давала им наукообразное единство и архитектурную целостность. Таковы физические курсы знаменитейших французских профессоров Биота, Гей-Люсака, Пулье <...> И, что всего еще страннее, сия произвольность есть следствие умышленного пренебрежения всякой систематической последовательности, в коем сии знаменитые ученые, не стыдясь, признаются торжественно <...> Странно б, кажется, в наши времена, отличающиеся возмужалостию просвещения, доказывать необходимость систематического устройства для всякого знания, имеющего притязания на имя науки. Порядок душа дела, говаривали старинные мудрецы.

<sup>77</sup> МТ. 1830. Ч. 35. № 17. С. 74.

<sup>78</sup> Сто русских литераторов. Т. 1. СПб., 1839. С. 531—533.

Верно, продолжает автор, пораженный бесстыдством французских профессоров, всякая система «любит властвовать единодержавно»; но такое положение дел совершенно естественно. Ведь искомое единство знания, «угадываемое мыслящим духом», «происходит из недр вечного и беспредельного единства. Сама природа, в своем вечном разнообразии, существенно едина: как произведение бесконечной премудрости, она должна представлять собой самую стройную, самую великолепную систему». В ее усвоении и состоит, по Надеждину, то отражение или самоотражение бытия, о котором толкуют натурфилософы: «Дух наш есть не что иное, как самосознание природы», а назначение ума — быть ее «полным и всеобъемлющим зеркалом». Поэтому «понятие, не приведенное к логическому единству, не есть понятие истинное: это лживый призрак, логическое ничто!» Такова нынешняя западная физика, где (видимо, сообразно общему плюралистическому хаосу тамошней жизни) торжествуют разброд и сумятица — вопреки монотеизму, подразумеваемым аналогом которого у автора выступает отечественное самодержавие.

Тут Надеждину пришлось сражаться сразу на нескольких фронтах. Из Павлова он уяснил, что на Западе все же имеются физические теории — например, в том, что касается оптики, акустики и пр. Но поскольку они не хотят подчиняться суммарному «логическому единству», то этим разрозненным системам, в сущности, грош цена. Жалки также доводы старомодных скептиков, которые указывают на преходящий характер любого универсального единства — рано или поздно оно окончательно утвердится.

Затем следуют выпады против ревнителей богобоязненного невежества, задававших тон в тогдашней России: «Гораздо опаснее те, кои свое отвращение от систем прикрывают ложным фариисейским самоуничижением, говоря, что <...> всякое подобное притязание ума есть род святотатственной дерзости, посягающей на тайны, одному Творцу принадлежащие. Это совершенная неправда! Для чего ж нам дан и разум самим Творцом, как не для того, чтобы разуметь созданную им природу? И не есть ли сей разум искра его вечной и беспредельной премудрости?»

Наконец, в согласии с духовной школой, Надеждин атакует и горделивых пантеистов, адептов философии тождества. Ведь знание — это всегда процесс, а не абсолютный итог, т.е. «бесконечное уравнение мысли с природою, а не совершенное с нею равенство, тождество». Притязания на него — знакомые нам в России по Максимовичу и Погодину — «действительно должно считать суетным кичлением ослепленного ума, бессмыслием, преступле-

нием!»<sup>79</sup>; «Но стараться постигнуть природу в ее единстве, усиливаться представить ее беспредельное разнообразие не как бездну невидимую и неустроенную, а как светлое здание, проникнутое единою мыслию и движимое единою волею, по одним вечным и непреложным законам» — значит выполнять предназначение человека, видящего во всем премудрость Божию.

Именно это предназначение достойно выполнил русский ученый, в своих «Основаниях физики» представивший, по убеждению рецензента, «полную умственную картину великого здания природы» — взамен зарубежного «хаотического крохоборства из механики, химии, акустики и оптики, наук, имеющих отдельную самобытность». Словом, «труд г. Павлова есть сокровище, коим мы достойно можем хвалиться <...> Честь и слава Московскому университету! Да процветает он в роды родов под сению попечительного правительства!»<sup>80</sup>

Еще через три года в другой заметке — о речах профессоров Московского университета — те же губительные пороки, что омрачают славу французских физиков, «Телескоп» обнаружил у их соотечественников-натуралистов: «Мало того, что все три части натуральной истории, зоология, ботаника и минералогия, не имеют между собой никакой связи, идут совершенно отдельно друг от друга <...> каждая из них в своей частной сфере представляет то же разъединение, то же отсутствие общего начала и систематической целостности». На сей раз «Телескоп» берет под защиту немецких натурфилософов, осмеянных новой европейской наукой: только они «чувствуют тягость этого беспорядка и стараются уничтожить его <...> но их за это называют мечтателями; мало того, преследуют с ужасным ожесточением, как врагов истинного знания, развратителей науки, помрачителей просвещения. Чудные люди! <...> Этим фанатикам беспорядка всего более не нравится то, что систематическое устройство имеет какую-то особенную прелесть для ума, увлекает его каким-то очарованием».

Величие тона напоминает молодого Одоевского из «Мнемозины». Но Надеждин здесь несколько спутал собственные аргументы, представив «фанатиков» одновременно и угрюмыми, завистли-

<sup>79</sup> Любопытно отметить, что спустя несколько лет Надеждин, подпав под влияние Ансильона, изменил точку зрения и возгласил: «Для мысли, которой назначение уравниваться с бытием, эта гармония есть конечная цель. Возвести снова к единству первоначальную двойственность есть последняя задача нашей умственной жизни». — Телескоп. 1836. Ч. 32, № 8. С. 626.

<sup>80</sup> Телескоп. 1833. Ч. 15. № 9. С. 103—114. Кстати, тогда же ЛЛПОВ, правда, в переводной статье, предсказывают прискорбное «безначалие», в которое может власть немецкая литература после смерти Гете. — ЛЛПОВ. 1833. № 11. С. 87—88.

выми евнухами, изнемогающими от своего заведомо бесплодного трудолюбия, и жертвами обычной французской беспечности (кстати сказать, в естествознании это была эпоха Кювье):

Им, несчастным труженикам, видящим в знании только одну тяжелую работу, как снести, чтобы другие могли наслаждаться истиной? По удивительной странности, это отвращение к системам было господствующей болезнью натуралистов Франции, хотя, впрочем, там оно проистекало больше от легкомыслия, чем от мрачной нетерпимости. Но и во Франции, — оптимистически заключает журнал, — надоедает уже этот безобразный, чудовищный хаос. Необходимость стройного порядка и единства в науках, исследывающих природу, живо чувствуется с недавнего времени.

Порукой тому опять-таки молодая русская наука и ее представитель, профессор минералогии Щуровский, ибо в его публикации «ощутительно присутствие высшего начала знания, *идеи, которая составляет душу науки*». Он успешно приводит все «многообразие минералов к стройному единству и целостности — в с и с т е м у...» К счастью, эта *система* Щуровского, очевидно, тоже сулит «какую-то особенную прелесть для ума», судя по приведенным из нее цитатам: «И минералы имеют свою физиономию: в ней, как в лице человека, отпечатлевается внутренняя жизнь минерала, его значение, *идея. Она не выразима словами, но понятна для вещего чувства души, для привычного взгляда...*»<sup>81</sup>

Тогда же редактор «Телескопа» ввязался в затяжную свару с Шевыревым, издавшим свою компилятивную «Историю поэзии». Надеждин обвинил в хаотической бессвязности и самого автора, и всех тех, кто «восстает на приложение строгого систематического единства к истории», поскольку они считают, будто система «уничтожает ее свободное развитие, заковывает ее в узы механизма». Однако всей жизнью человечества управляет тайная сила: «Я называю ее Промыслом! Почитая историю откровением Божества в человечестве, я благоговею перед *вечным ее порядком*, в котором <...> осязаю перст той всезрящей, вседействующей Любви, без которой волос с головы не падает!» Противники же системного подхода «отравляют нас мрачной, убийственной мыслью, что жизнь наша есть игра слепого, безумного случая», — т.е. они повинны в материализме или язычестве.

Поскольку такое живое системное всеединство по сути своей противоположно мертвящему логическому анализу, оно, казалось бы, должно быть свободно от мрачных аналогий с анатомическим

<sup>81</sup> Там же. С. 119—122.

театром. Но неодолимую антипатию вызывала уже дедукция материала, ведущая к его синтезу и от него неотделимая. Другими словами, логическая систематика или, вернее, сами претензии на нее, весьма приблизительно заявленные Надеждиным, сохраняют архаичную связь со скелетом и моргом, которая явно тревожит автора. Стремясь преодолеть эти ассоциации, он призывает к эмоциональной и проникновенной теплоте изложения: «“Вот где система!” — говаривал наш Мерзляков, указывая на сердце». Понимая Шевырева, Надеждин прибавляет между делом, что, хотя «отличительный характер, сущность науки есть система», все же «в живой лекции скелет понятий должен облекаться в живое тело, кипеть живою кровью»<sup>82</sup>. Это демиургическое оживление трупа, обратное его безжизнному «разъятию», и составляло сущность романтических требований к науке.

## 5. Премудрость как любовь

В сентиментально-пиетистском, а затем романтическом философствовании «истинный разум» в любом случае согревался интуицией, Премудрость — любовью. То были два аспекта небесной власти, две стороны ее «трона» — «где вечная Любовь с Премудростью сидит» (В. Дмитриев, «Гармония мира»). Их слияние получало подчас мифологизированную окраску, подсказанную отчасти платоновским «Пиром» и Апулеем, а в основном — христианской интерпретацией ветхозаветной «литературы мудрости» и Песни песней, а также софиологией Якоба Беме, унаследованной его многочисленными, в том числе русско-масонскими, почитателями.

Если раввинистическая традиция узрела в Невесте из Песни песней Общину Израиля (Knesset Israel), то для христианской экзегетики заменой последней была Церковь (Ecclesia)<sup>83</sup>, трактуемая, согласно ап. Павлу, в качестве невесты Христовой: 2 Кор 5: 22—27, 31—32; ср. также Ин 3: 29, Мф 9: 15 и притчу о девах и Женихе в Мф 25: 1—13. Уже в начале III в. Ориген объявил библейскую юницу аллегорией как Церкви, так и человеческой души,

<sup>82</sup> Телескоп. 1836. Т. 31. № 4. С. 677, 679. Любопытно, что Шевырев со временем вернулся к этой полемике о системах, приведя, как бы вскользь, авторитетное суждение Баадера: «Дух истины заключается, конечно, не в системе, органически построенной: система есть более или менее диалектическая тонкость ума». — Москв. 1841. № 6. С. 380—381.

<sup>83</sup> См.: *Idel M. Kabbalah and Eros*. New Haven and London: Yale UP, 2005. P. 25, 27.

изнывающей по своему Жениху — Христу-Логосу<sup>84</sup>, открыв тем самым дорогу для индивидуально-мистической эротизации христианства — вплоть до Фомы Кемпийского и св. Терезы Авильской.

Огромное значение для такого прочтения ветхозаветного текста имела, конечно, парадигматическая фигура царя Соломона — предполагаемого героя и автора Песни песней. Поскольку Соломон воплощал собой мудрость (на основании Прем 6: 12—16; 9: 1—19; 7: 7—21; Притч 8: 13—26, 32—36), он, соответственно христианскому принципу «префигурации», «прообразовал» в этом качестве Христа: ведь Премудрость, согласно 1 Кор 1: 24, догматически отождествлялась именно с Сыном Божиим и стала одним из его наименований, вошедшим в литургику.

Следуя как этой общехристианской традиции, так и немецким историко-литературным студиям, русский романтизм охотно высвечивает аллегорические перспективы, заданные Песнью песней. В своей «Истории поэзии» Шевырев настойчиво подчеркивал то обстоятельство, что библейский гимн любви был творением мудрейшего из царей. В разделе, посвященном «еврейской поэзии», он писал:

«В царстве мира и блаженства, каким было царство Соломона, вместе с Премудростью расцвело и лучшее чувство, чувство Любви, но Любви чистой и возвышенной. Какое состояние может быть блаженнее того, в котором ум и чувство пришли в совершенную гармонию, Премудрость и Любовь соединились в жизни? <...> Сие-то чувство Любви, просветленной Премудростию, выражал Царь-Поэт в своих песнях, из которых осталась нам одна». Истолкование Песни песней дано со ссылкой на Гердера: «В ней веет, по его словам, то высокое и чистое чувство Любви, которым Бог благословил первую чету при создании и которое, по изгнании из Рая, осталось ей на земле вторым раем».

Продолжая разбор, Шевырев заостряет внимание именно на спиритуально-эротической ноте. Христос соотнесен у него не столько с Премудростью, сколько с другим аспектом Его личности: «Эта песнь пророчесвенно предсказывает о той Любви высокой, которой исполнено евангельское слово, и потому достойно прообразует Любовь Спасителя к Церкви»<sup>85</sup>.

Эротические аспекты средневековой поэзии эксплуатирует в 1832 г. «Радуга». В напечатанной тут переводной рецензии на не-

<sup>84</sup> См., частности: Доддс Э.Р. Язычник и христианин в смутное время: Некоторые аспекты религиозных практик в период от Марка Аврелия до Константина. Пер. с англ. СПб., 2003. С. 161.

<sup>85</sup> Шевырев Степан. История поэзии. Т. 1. М., 1835. С. 290—291.



мецкую книгу Карла Витте о Данте прослеживается эволюционирующая символика Беатриче:

Красотою Беатрисы изображает поэт единственно славу Творца и лепоту создания его, природы <...> Но лишается счастливый супруг предмета своей священно-радостной любви — и вся природа облекается пред взорами его покровом печальным, вся природа представляется ему отравленною в зародыше своем <...> Единственная деятельность, оставшаяся сокрушенному духу, есть умствование (Speculation) во всех его направлениях. Оно овладевает поэтом: поэт живописует нам его подругою-утешительницею, прелестною девою, из взоров коей сияет ему красота Беатрисы; и мало-помалу Философия превращается для него в совершенный образ его возлюбленной <...> Он изображает Философию любовницею, ускользящею из объятий его и не утоляющей бесперывной, пламенной любви его.

Но аллегория эта крайне опасна, ибо она подразумевает свободные духовные поиски, которые «из лона благочестивого верования христианского» уведут поэта «в область необузданного умствования», чреватого ересью. По счастью, Данте «понимает бесплодность и грешность свободного умствования <...> Та же самая Беатриса, которой образ прежде отражался в Философии, становится для него изображением Религии»<sup>86</sup>.

На деле, однако, для метафорики, столь склонной к гипостазированию эротических абстракций, граница между олицетворенной «философией», т.е. *любовью к мудрости*, и любовью ко Христу как персонификацией этой последней во все времена оставалась чрезвычайно размытой.

Аллегорическая связь, сохранявшаяся, с одной стороны, между влюбленной душой и Церковью как «Невестой Христовой», а с другой — между этой Церковью и Пресвятой Девой как ближайшим к ней женским образом, открывала простор для причудливых теософских фантазий. Та же «Радуга» вскоре после приведенной публикации, в последнем своем выпуске, сама пускается в «необузданные умствования» богословско-эротического свойства, изобретая какую-то невразумительную версию Святого Семейства. Исподволь устранив из Троицы Бога-Отца, журнал заменил Его Христом-Логосом, а состав Троицы (которую редактор в патриотическом рвении спроецировал вдобавок на российское общественно-политическое устройство) восполнил за счет Богоматери. Троицей объявлена тут почему-то сама Церковь, она же суммарное «тело» Божие (а не только

<sup>86</sup> Радуга. 1832. Кн. 1. С. 31—32.

Христово, как было у ап. Павла); но одновременно она остается и Невестой Христовой, т.е. отдельным, обособленным от Троицы, а значит, от самой себя персонажем. Анатомия ее мистического «тела» способна повергнуть читателей в решительное недоумение. Рассуждая о «верховой, Божественной красоте», запечатленной в Церкви, «Радуга» возглашает: «Сам Христос есть глава сего священного союза, есть превечный ум, сияющий в сем святом теле, есть жених сей чистой невесты; сама Пресвятая Дева, мать Божия, Невеста невестная, есть *сердце*, есть любовь небесная в сей [чьей — Церкви, т.е. тоже Невесты?] святой *груди*; сам Дух Святой есть *душа*, пронизающая жизнью все члены его». Правда, в заключительных строках той же прощальной статьи — и всего издания — остзейский журнал, напоследок стяжавший дар пророчества, объявил уже самое Россию воплощением христианской любви: «Но время настает, кажется: раскрывается грудь России. // Европа! взгляни на нее, на эту грудь, Божественным огнем горящую! Проникни в эту грудь гордым ведением твоим! Ты добровольно себя отвергнешься, добровольно захочешь всем пестроблестящим существом своим растаять в этом лоне чистой христианской любви!»<sup>87</sup>

Помимо мужского образа Ума или Премудрости, догматически отождествлявшейся с Женихом-Христом, к комплексу сакрально-эротических мифологем подключалась, в качестве универсального культурного символа, София, или та же самая Премудрость, только наделенная женским обликом, очерченным во множестве ветхозаветных текстов — как канонических, так и не признанных таковыми<sup>88</sup>.

## 6. Женщина как София-художница и Душа мира

Задолго до всякого романтизма София сделалась культовой героиней русских «каменщиков», которые, как уже говорилось, позаимствовали ее — не без содействия отечественной церковной традиции — у Якоба Беме<sup>89</sup> и его последователей. В любом случае

<sup>87</sup> Судьба России // Радуга. 1833. Кн. 8. С. 401, 414. Упоминание о «священном союзе» отзывается, конечно, политической ностальгией.

<sup>88</sup> См.: Притч 1: 20—28, 33; 4: 6—9; 8: 1—31; 9: 1—6; Сир 1: 9; 24: 1—24; 51: 16—29; Иов 28: 12—27; Прем 7: 12—16; 8: 3—21; 10: 9—19; 11: 1—6; Вар 3: 9—15, 20—22, 27—38. Обширная, но разнородная христианско-софиологическая традиция тенденциозно подытожена в книге: *Шипфлингер Т.* София-Мария. Целостный образ творения. Пер. с нем. М., 1997. (К сожалению, автор полностью замалчивает важнейшую тему Софии у гностиков.) Там же — с. 139 и сл. — о роли Беме в развитии софиологии.

<sup>89</sup> См., например: *Беме Якоб.* Christosophia, или Путь ко Христу. (Перепечатка перевода: СПб., 1815.) СПб., 1994. С. 33 и сл. См. также: *David Z.V.* The

масонско-теософская аллегорика этого образа страдала хронической сбивчивостью. София фигурировала одновременно в нескольких ролях, совмещение которых отдавало если не инцестом, то логической неразберихой: она подвизалась и в амплуа «девственной» матери, вскармливающей свое духовное чадо, и в качестве грядущей невесты адепта, а также его наставницы либо вожатой<sup>90</sup>, указующей ему путь к этой же персонифицированной мудрости, т.е., по сути, к себе самой (постоянный мотив масонских и смежных травелогов). Так обстоит дело, например, у И. Лопухина в его весьма авторитетном для масонов наставлении — «Духовный рыцарь»<sup>91</sup>. При этом «девственный брак» с Софией понимался и как путь, ведущий адепта к самому Богу.

Громоздкую и путаную софиологию русских розенкрейцеров отчасти унаследуют романтики, в первую очередь «поэты мысли», присвоившие себе prerogatives масонских «учеников мудрости». Вслед за ними Шевырев в стихотворении «Мудрость» (1828) тоже придает материнские функции Софии, которая возносит в эмпирии экстатический дух визионера, вскормленного ею:

О мудрость, мать чад небесных!  
 Тобой измлада вскормлен я:  
 Ты мне из уст твоих чудесных  
 Давала пищу бытия.  
 На персях девственных главою  
 Я под хранительной рукою  
 Невинен, чист и тих лежал:  
 Твоими тешимый речами,  
 Младенца чистыми устами  
 Твое млеко я принимал  
 И в мед словес в речах обильных  
 Его чудесно претворял;  
 <...>  
 Под солнцем истины незнойным  
 Полетом ровным и спокойным

Influence of Jakob Böhme on Russian Religious Thought // American Slavic Review. 1962. March. P. 51. Подробнее обо всем этом, вместе с библиографией вопроса: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. 2-е изд. М., 2002. С. 23—37, 40—50.

<sup>90</sup> Общим источником для последней трактовки послужил именно образ Беатриче. См.: *Силард Л., Барта П.* Дантов код русского символизма // *Studia Slavica Hung.*, 1989. V. 35 (1—2). С. 71—72.

<sup>91</sup> *Лопухин И.В.* Масонские труды: Духовный рыцарь. Некоторые черты о внутренней Церкви. М., 1997. С. 28, 30. О духовном возрождении как браке с Софией рассказывал русским «каменщикам» и их главный западный наставник. См.: *Шварц И.Г.* Лекции. Донецк, 2008. С. 50.

По стройной пропасти светил  
 Мой дух восторженный парил  
 И возносился он далеко,  
 И насыщал и слух и око.  
 Шумели воды, вихрь и лес,  
 Перуны падали с небес,  
 И волновались океаны.  
 И разверзались вулканы.  
 Казнила мир палач — война,  
 Упрямо резались народы  
 За призрак счастья и свободы...  
 И как потопная волна  
 Лилась река их теплой крови.  
 Но в каждом стоне бытия  
 Духовным слухом слышал я  
 Великолепный гимн любви  
 Во славу Бога и отца,  
 <...>  
 И выше, выше я парил  
 За грани вечные светил,  
 В чертог духов и вечной славы,  
 И слышал их и видел трон,  
 Где восседал незримый Он...<sup>92</sup>

В «Леоне» Никитенко материнская роль приписана душе, оплодотворенной «вечной любовью» и вынашивающей в себе творческое начало: «Истина зачинается во глубине души так же, как новый житель земли в утробе матери. Зародыш спит, но в нем сосредоточен весь будущий муж, может быть Сократ, Катон; может быть Минин, Пожарский, Ляпунов <...> Так вечная любовь, предназначившая человека для жизни высшей, оплодотворила в нем зерно разума, который, зрея мало-помалу, расцветает в тысячах разнообразнейших идей и познаний»<sup>93</sup>.

Автор остается все же, как видим, в пределах красочных уподоблений, хотя и тяготеющих к персонификации. Шевырев подошел к ней гораздо ближе, невольно разбудив тем самым сложный и противоречивый потенциал софийной аллегоричности. Тот факт, что у него, как и у Лопухина, материнское «млеко» Премудрости со-

<sup>92</sup> Цит. по: Поэты тютчевской плеяды. М., 1982. С. 292—293. Мотив материнского молока мудрости восходит к обширной святоотеческой традиции (Климент Александрийский, св. Августин, св. Григорий Синаит и др.), опирающейся на Писание: Песн 4: 11; Сир 15: 1; 1; Кор 3: 1—2.

<sup>93</sup> СЦ на 1832 год. М., 1980. Издание подготовил Л.Г. Фризман. С. 125.

единено с «девственностью», указывает на богородичные ассоциации, примешавшиеся к ее довольно безличному образу. Впрочем, неразрывная связь Софии с Пресвятой Девой, как и вообще с материнским началом, настолько известна, что на ней не стоит останавливаться. Интереснее, возможно, другая, имплицитная и более рискованная подоплека этого сближения, нечаянно просквозившая у Шевырева: если Мудрость — «мать», а Бог — это «отец» для Своих созданий, то обоих персонажей должны соединять брачные отношения. Конечно, перед нами всего лишь метафорический реликт языческой матримониальной темы, актуализированной в некоторых ересях (София или феминизированный Дух Святой как материнская сторона, женская ипостась либо просто супруга божества<sup>94</sup>), но реликт, как мы далее убедимся, знаменательный для эротической и, в частности, инцестуальной проблематики русско-го романтизма.

Расплывчатость софийного образа отражала широту его генезиса<sup>95</sup>, в котором библейский образный ряд совмещался с фольклорным (вплоть до персонажей наподобие Василисы Премудрой и царь-девицы), философским (София как мера и гармония у Платона) и гностико-герметическим. С XVIII в. в русской культуре феминизированная Премудрость проходила разные стадии кристаллизации: от куртуазно-метафорических условностей и более-менее зыбких аллегорий до отчетливо-личностной Девы Софии — *Jungfrau der Weisheit Gottes*, — унаследованной масонами от Якоба Беме. Но та же София могла отождествляться у них со сверхсинкретической Изидой, выступать под псевдонимами Истины или Гармонии, соотноситься с Афиной — сближение, восходящее к античной традиции и подкреплявшееся типологической параллелью между библейским девственным рождением Премудрости и рождением девственной богини мудрости из головы Зевса<sup>96</sup>. В Притч 8: 23—24 Премудрость свидетельствует о себе: «Я роди-

<sup>94</sup> См., среди прочего: *Шипфлингер Т.* Указ. соч. С. 387—391. Иудейские аналоги и отчасти источники этой темы: *The Wisdom of the Zohar: An Anthology of Texts.* Comp. by I. Tishby. Oxford, 1991. Vol. 3. P. 1215—1224; *Патай Р.* Иудейская богиня. Пер. с англ. Екатеринбург, 2005.

<sup>95</sup> См.: *Топоров В.Н.* Еще раз о др.-греч. Σ Ο Φ Ι Α : происхождение слова и его внутренний смысл // Структура текста. М., 1980; *Майоров Г.Г.* Роль Софии-Мудрости в истории происхождения философии // Логос. Философско-литературный журнал. 1991. № 2.

<sup>96</sup> Возможно, в масонско-теософском восприятии это сближение проводилось с дополнительной опорой на каббалистическую трактовку творящего слова в Быт 1 (идушью от *Midrash Tanhuma*): *be-reshit* — «в начале» — толковалось как *be-gosh* — «в голове». Другая иудаистическая интерпретация данного стиха — «В мудрости [или «мудростью»] сотворил Бог» (*Targum Ierushalmi: Bereshit 1: 1*).

лась», а в Сир 24: 3 — «Я вышла из уст Всевышнего». Ср. у Лопухина: «Даждь нам *Тобою рождаемую Премудрость*, послѣ ю с Небес святых»<sup>97</sup>. Так или иначе, от холодного рассудка масонскую личностную Премудрость во всех ее теософских воплощениях кардинально отличало живое и попечительно-иррациональное тепло, роднящее ее с Душой мира стоиков, неоплатоников и шеллингианцев.

В николаевской России кое-какое представление об этой разумной Душе мира можно было составить даже по журнальным публикациям, хотя неоплатоническая школа в них подвергалась критике с официально-теистических позиций — за безличный пантеизм, рационализм и дерзкие теософские притязания. В аналогичных грехах, как мы знаем, уличалась и современная немецкая философия, наследующая античной, в том числе гностической, традиции<sup>98</sup>. В 1835 г. ЖМНП неодобрительно, зато вполне связно излагает учение Плотина об Уме и производной от него *Anima mundi*, прослеживая заодно воздействие этих концепций на шеллингианство. Согласно Плотину, Душа мира «есть живой образ Ума, подобно тому, как произнесенное слово есть изображение мысли. Как Ум обратился к Единице, так Душа мира обращена к Уму и заимствует от него способность разумного мышления, как луна заимствует свет от солнца. Принимая от Ума высшие формы или идеи, душа созерцает их в себе, и от этого внутреннего движения переходит к высшему, стремясь осуществить во внешний мир [sic] то, что познает в Уме идеальном»<sup>99</sup>. БдЧ, со своей стороны, в весьма негативном тоне отмечает сходство между немецким идеализмом и древнем учением Веданты; последнее, добавляет журнал, предвосхитило и систему Плотина: Веданта тоже ведь «говорит о Божестве как душе мира, которое испускает душу человеческую»<sup>100</sup>. В 1833 г. «Радуга», под-

<sup>97</sup> Духовный рыцарь // Лопухин И.В. Масонские труды. С. 41—42. Вторая часть приведенной цитаты взята из Прем 9: 10.

<sup>98</sup> Ту же преемственность подчеркивали представители духовной школы, которые, стремясь затушевать антично-языческий генезис христианского неоплатонизма, соответствующие обвинения переносили на немецкий идеализм. Проф. Ф.А. Голубинский, учитель Надеждина в Московской духовной академии, в целом весьма почитавший как немецких мыслителей, так и Плотина, допускал, впрочем, что «лучшее из учений древних философов не могло быть порождено самостоятельной деятельностью разума, но было заимствовано от иудеев, которым было сообщено Божественное откровение». — Козмин Н.К. Н.И. Надеждин: Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804—1837. СПб., 1912. С. 16—17. См. также письма Надеждина к Голубинскому, изданные Л.А. Ирсетской: Зап. ОР ГБ им Ленина. М., 1973. Вып. 34.

<sup>99</sup> О философии Плотина // ЖМНП. 1835. Ч. 8. № 10. С. 13—14.

<sup>100</sup> Любопытно, что журнал заодно решился подвергнуть завуалированной атаке и не упомянутый им православный исихазм с его «собираением умам в сердце», стеснением дыхания и Иисусовой молитвой. В статье указан, по су-

хватывая теософскую традицию, публикует переведенную (с английского) статью, где пересказывается трактат Плутарха об Изиде. Автор излагает его в неоплатоническом ракурсе, скорректированном христианской теологией: «Озирис значит действующее, или святейшее существо; Изис — премудрость, или правило действия его; Ор — первое произведение Его могущества и образец, или чертеж, по которому Он все произвел, или первообразы (the archetype) в мире»<sup>101</sup>.

Из всего этого набора русскому романтизму больше всего пригодилась, пожалуй, Anima mundi, или шеллингианская Weltseele, — а точнее, ее функциональные аналоги: в первую очередь Мать Божия в качестве лермонтовской «теплой заступницы мира холодного» (понятно, что для тогдашней словесности постоянно востребованными были и другие ее символические аспекты — невинность, чистота, страдание и пр., — тоже проецировавшиеся на героинь). Вместе с тем Душу мира раннеромантическая эстетика намеренно или безотчетно увязывала с библейским образом Премудрости как светлой Художницы и устроительницы вселенной, собранной ею из первичного хаоса.

Во второй половине 1820-х гг. под влиянием соответствующих трактатов Псевдо-Лонгина, Берка, Канта и Шиллера в русских журналах и альманахах часто обсуждается соотношение эстетических категорий возвышенного и прекрасного, и таким разборам симптоматически сопутствуют всевозможные дифирамбы нежному полу, воплотившему в себе вторую из этих категорий. В кантовских «Наблюдениях над чувством прекрасного и возвышенного», вышедших еще в 1764 г. и в 1804 г. дважды переведенных на русский, само понятие прекрасного спроецировано на женщин, которые смягчают и облагораживают суровых мужчин (представляющих, соответственно, сферу возвышенного); благотворное действие оказывает и смех, тоже примыкающий к категории прекрас-

шеству, отдаленный источник этих действий: индийская визионерская техника «внушает глубокое размышление, сопровождаемое задержкой дыхания, обузданием чувств и собиранием предписанных телодвижений. Она учит, что кратчайший путь к достижению Божества состоит в беспрестанном бормотании мистического имени, с размышлением о его таинственном значении». Главная задача адепта — «достигнуть восторга и тождественности с божеством» — просвещенному журналисту напоминает «новейший бред животного магнетизма». — *Ковалевский Е.* Философия и философическая критика г. Кузена // БдЧ. 1834. Т. 7. С. 73—74.

<sup>101</sup> Разговор (Рассуждение) о богословии и баснословии древних // Радуга. 1833. Кн. 1. С. 28. Там же (с. 34) повествуется о герметическом учении в подаче Ямвлиха. Читатель мог найти здесь явственные параллели с христианской космологией и доктриной о рождении Логоса.

ного<sup>102</sup>. В таком женском союзе прекрасного с весельем у Канта проглядывает библейский образ Премудрости-художницы, радостно участвующей в трудах Всевышнего и наполняющей мир ликованием: «Тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь перед лицом Его все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими» (Прем 8: 30—31).

Ветхозаветную реминисценцию из кантовских «Наблюдений...», возможно, уловил близкий к Любоумрам В. Оболенский. Во всяком случае, в своей статье 1828 г. «Сравнительный взгляд на прекрасное и высокое» он соотносит ночную и хаотическую основу бытия со сферой возвышенного, тогда как красоту называет «дщерью высокого, посланницей вечного после темной ночи», связующей наш мир с незримым миром идей. Кроме того, «прекрасное влечет к наслаждению, рождает песни, пляски»<sup>103</sup>. Так феминизированная красота становится всемирной музой. Еще раньше, в 1827 г., Оболенский напечатал свой аполог «Клио»: музы, эти «дщери Зевса», благоустраивают мир, внося в него целительную гармонию<sup>104</sup>. Можно напомнить о сходной мироустроительной миссии Скульптуры, Живописи и Музыки в одноименных статьях Веневитинова и Гоголя. В 1828 г. еще один панегирист нежного пола, подписавшийся Р. (Ротчев?), говорил, обращаясь к женщинам, что без них Божий мир «был бы сир»: «Он лишь вами украшается, без вас, без ваших добродетелей <...> мир был бы и пуст, и скучен, и нехорош; он был бы не Божий мир»<sup>105</sup>. А в стихотворении А. Глебова (1830) женщина — это «луч красоты», сошедшей с неба и облагородившей могучего и возвышенного, но «дикого» мужчину<sup>106</sup>. Тогда же, осенью 1830-го, Ф. Кони перевел в «Атенее», без имени автора, статью «О влиянии женщин в обществе на изящные искусства и литературу», где женщина объявлена их главным стимулом: «Песни, пляски, живопись, поэтический склад речей, все рождается из этого источника»<sup>107</sup>.

<sup>102</sup> Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 129, 132, 152, 166—167, 180—181. Более поздняя и гораздо более сложная «Критика способности суждения», где исследуются эти же эстетические категории, на русский язык в те времена не переводилась. О первых (уже с 1803 г.) русских переложениях книги Псевдо-Лонгина см. в комментарии З.А. Каменского к статье Надеждина «О высоком», вышедшей в 1829 г. в ВЕ: *Надеждин Н.И.* Соч. СПб., 2000. С. 484.

<sup>103</sup> Атеней. 1828. Ч. 5. № 20. С. 302—307.

<sup>104</sup> СЛ на 1827 год / Изд. подгот. Т.М. Гольц, А.Л. Гришунин. М., 1984. С. 95.

<sup>105</sup> Атеней. 1828. Ч. 1. № 2. С. 49.

<sup>106</sup> Глебов А. Женщина // СО. 1829. Т. 1. № 1. С. 37.

<sup>107</sup> Атеней. 1830. Ч. 4. № 19. С. 178, 184, 186. См. также более ранние рассуждения на тему «О влиянии женщин на литературу и искусство», переведенные М. Очкиным с французского: Соревнователь. 1824. № 7. С. 13—25.



Селиванов, помпезный глашатай «вульгарного романтизма», даже перенес на женщину религиозное представление о Боге как изначальной Любви, созидающей мир, а заодно надумал отождествить ее с Гармонией. На женщину спроецировал он также идею самоотражения Бога в творении, культивировавшуюся у московских философов:

Что такое женщина? — скажите мне. // Не любовь ли это, чистая, неизменная, вечная, луч неизменного света, составляющего причину и гармонию вселенной?.. // Не есть ли она гармония, неуловимая для звуков, неулегающаяся [sic] в формах, но только могущая проявиться в превосходной странице творения, лучшего создания силы творящей, в котором само небо смотрится как в зеркале<sup>108</sup>.

Ниже, в 7-й главе, я надеюсь показать, что сама эта романтическая идея о женщине как «зеркале» неба, согласованная здесь с софиологическими мотивами, дополняет собой библейское речение о человеке как «образе и подобии» Творца. С другой стороны, напрасно было бы искать в поэзии и прозе русского романтизма сколь-нибудь обстоятельную и спекулятивную софиологию наподобие той, с которой Новалис в соседней Германии соединил имя своей невесты Софи фон Кюн. Как правило, русские авторы довольствуются какой-либо доминирующей чертой из спектра сакральных ассоциаций, увязывая ее по мере необходимости с другими символическими перспективами. В религиозном плане сам этот образ — вовсе не прямолинейная теософская аллегория вроде невесты-Гармонии у Хераскова («Кадм и Гармония») или Софии-Урании у Юнг-Штиллинга («Тоска по отчизне»), а скорее облако реминисценций, витающих над сюжетом и сгущающихся по-разному на разных его фазах.

Романтическая возлюбленная, которая молится в слезах пред иконой Богородицы или любит ее Мадонной на картинах Рафаэля и Дольчи, словно вбирая в себя ее излучения, в символическом плане сама замещает Пресвятую Деву. Когда та же героиня вдумчиво созерцает звездное небо, ее показ соотносится с космической Гармонией пифагорейцев или же с Софией-Уранией, а когда это небо рисует — с Софией-Художницей. Бывает, что влюбленный художник и сам создает ее портрет, более-менее откровенно стилизуемый под Деву Марию, ангела или святомученицу; но бывает и так, что он опознает в своей возлюбленной их облик, воссиявший на чужих полотнах. Необходимо только помнить, что изображение юной и умиленной Пресвятой Девы, на которую ориентирован типаж героини, всегда заимствуется русскими писателями из

<sup>108</sup> [Селиванов И.В.] Повести Безумного. Ч. 1. М., 1834. С. 172.

католической традиции и не имеет касательства к православной иконописи и народной духовной культуре<sup>109</sup>.

По отношению к живописцу или поэту его возлюбленная обычно сама предстает воплощенной «мыслью», оживляющей его творческий разум, — т.е. музой христианского вероисповедания. Ходульный — и ценный именно своей истеричной ходульностью — пример содержит стихотворная драма Нестора Кукольника «Джакомо Санназар». Ее герой, итальянский поэт, исповедуется девушке Кармозине:

Я весь любовь! как тайный жар волкана,  
Душа моя любовью кипела;  
От ранних лет, ребенок осьмилетний,  
Я заключил тебя в невинном сердце,  
Как чистый образ <...> И люди  
Смотрели на ребенка с удивленьем:  
Как в нем широкий разум разливался,  
Как огнедышащей душой и сердцем  
Он осветил безмерный храм искусства!  
Не я ребенком был, а эти люди,  
Что чудеса во мне подозревали  
Тогда, как я беседовал с тобой,  
В твоих очах читал я жадно книгу,  
Таинственную книгу вдохновений!  
Я у тебя учился, Кармозина!  
<...>  
Ты — Гений мой! Когда, с пером в руке,  
Я над стихом задумаюсь упрямым,  
Ты пролетишь — и побегут стихи  
Невидимо, неслышно, — а я  
Одну тебя, как сон небесный, вижу!  
Исчезнет образ твой... я ослабею!  
Недвижимо перо в руке лежит  
И нет тебя и нет стихов прекрасных<sup>110</sup>.

Поющая, музицирующая либо трепетно внимающая «райским звукам» красавица чаще всего ассоциируется с Гармонией, причем эстетическая символика образа легко может сопрягаться с софий-

<sup>109</sup> См. в 1-й главе нашу отсылку к статье Розанова «Русская церковь» (*Розанов В.В.* В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 14). Федотов, со своей стороны, подчеркивает, что в русских духовных стихах о Богородице запечатлена «красота матери, а не девы» и она «всегда остается воплощенным страданием». — *Федотов Г.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С. 49.

<sup>110</sup> *Кукольник Н.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2. СПб., 1852. С. 52—53.

но-мироустроительной. Католической заместительницей Гармонии нередко становилась св. Цецилия, покровительница музыки (античная Полигимния у романтиков не была в чести). Девушка, появляющаяся на фоне чарующего ландшафта, будто вырастая или проступая из самой природы как ее олицетворение, тождественна, по сути, Душе мира, часто сужаемой до *genius loci*. Если, наконец, в тексте выводится пресловутая «роковая женщина», то ее портрет тоже ориентирован на парадигматические прецеденты — на вавилонскую блудницу, дочь Иродиады, Марию Магдалину или ее гностическую инкарнацию — Софию Ахамот.

Сходная символика, наличествовавшая также в западных романтических или неоромантических культурах, вызывает, между прочим, безмерное раздражение у феминисток обоего пола, которые усматривают в ней лишь набор «фетишизированных внутренних объектов»<sup>111</sup>, т.е. порождение мужского нарциссизма, злостно нивелирующего подлинные женские проблемы и женскую индивидуальность. Но патриархальный нарциссизм тут ни при чем, ибо романтическая школа вообще тянулась к статичной и, если угодно, отвлеченной (*идеальной*) типизации образов, а потому столь же абстрактными свойствами снабдила своих главных мужских персонажей. Их показ, как мы далее увидим, разворачивается в смежной символической гамме — от очередной инкарнации Спасителя до Его антипода, воплотившегося в каком-либо демоническом негодяе.

## 7. «Внутренняя» или «скрытая мысль» как аналог Софии

Расхожая замена Премудрости — «мысль». Как известно, христианско-неоплатоническая традиция — восходящая, впрочем,

<sup>111</sup> Стандартный перечень последних см., например, в книге: *Wolfson S.J. Borderlines: The Shifting of Gender in British Romanticism*. Stanford, California: Stanford UP, 2006. P. 288 ff. Об интеллектуальной ценности этих размашистых обвинений свидетельствует хотя бы тирада Ховелера: «Древние богини природы, наподобие гетевской “Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan” или новалисовской *Rosenblüte*, ее аватары девятнадцатого столетия, существуют как идеализированный аспект художника-героя. Они отображают его творческий дух, это зеркало, но тусклое, в которое он вглядывается, чтобы увидеть самого себя». (*Hoeverler D.L. Romantic Androgyny: The Women Within*. The Pennsylvania State UP, 1990. P. 206.) Увы, «Ученики в Саисе», где выведена девушка *Rosenblüte*, создавались Новалисом в конце XVIII в. (1798—1800), тогда как безличная абстракция «das Ewig-Weibliche», т.е. Вечно Женственное (ср. р.), появится лишь в последних строках «Фауста», дописанного Гете в 1831-м и полностью изданного посмертно в 1832 г. Следовательно, первая никак не может быть «аватарой» второй.

еще к Филону Иудеянину и к Плотину — отождествила с «мыслью Бога» безличную *идею* Платона. Традиция эта была унаследована, в частности, русским романтизмом: отсюда и парадигматическая «вечная мысль» во «Фракийских элегиях» Теплякова. Ностальгию по платоновскому миру идей или «мыслей» как загробному царству бессмертия мы найдем у Пушкина: «Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир, И улетел в страну свободы, наслаждений, В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений, *Где мысль одна плывет в небесной чистоте*».

Поскольку «мысль» напрямую приобщала ее адептов к горней Премудрости, само это слово облюбовали любомудры и, естественно, «поэзия мысли». Но что оно, собственно, означает, понятно далеко не всегда<sup>112</sup>. Очень часто «поэзия мысли» состояла в панегириках этой самой «мысли» — какой именно, неизвестно: ср. хотя бы целую серию одноименных стихотворений у Шевырева, Ознобишина, Тимофеева или ряд соответствующих текстов у Баратынского: «О мысль! Тебе удел цветка...»; «Сначала мысль, воплощена...»; «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!...». Это мысль вообще, мысль как таковая.

Более того, она может не иметь абсолютно никакого отношения к интеллектуальной деятельности — а чаще всего та ей просто противопоказана. В противном случае мысль рискует стать мертвой и «каменной», как, согласно «Радуге», произошло с покойным Гегелем, которого постигло страшное несчастье: его оледенелый «ум <...> весь превратился в мысль» («Голос над гробом Гегеля»). Романтики, однако, счастливо избегают этой опасности. Герой тимофеевской повести «Художник» рассказывает в своих записках: «Мне было так приятно, так приятно! Я не имел в себе ничего земного, душа моя была чиста, ясна, как наступающее утро. *Я ни о чем не думал, ни о чем не размышлял... Я не чувствовал себя самого... Я весь был одна мысль, прелестная, чистая, небесная!*»<sup>113</sup>

Во всех романтических сочинениях предмет и состав этой «небесной мысли» принципиально табуируется: ее нельзя определить, т.е. рассудочно локализовать — так нельзя профанировать низменной конкретикой грядущую «беспредельную мысль» России, предсказанную Гоголем в «Мертвых душах». Своей священной бессодержательностью она удивительно напоминает экста-

<sup>112</sup> Как отмечает В.С. Киселев-Сергенин в своем комментарии к стихам Шевырева, тот «гордился тем, что приоритет введения мысли в отечественную поэзию принадлежал ему». Однако «размышление, анализ, сплетение смыслов в лирике Шевырева представлены скудно». — Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. С. 135.

<sup>113</sup> Цит. по: Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 287.

тический «ум» исихастов — ум, полностью очищенный от любых мыслей. Предписывая задерживать во время Иисусовой молитвы дыхание, Григорий Синаит указывал на сопряженные с ним опасности — ведь оно «*помрачает ум и возбуждает мысль*»<sup>114</sup>.

В чем же заключается тогда искомая «мысль» самого Бога, дано ли вникнуть в нее земному разуму? Максимович по этому поводу пребывает в некоторой растерянности. В статье, написанной им в 1827 г. и предварившей затем его «Размышления о природе» (1833; 1847), он сперва канонически превозносит природу как воплощение «мыслей Художника всевышнего», как «книгу, где каждое слово есть изреченная мысль Творца, отголосок всемогного “д а б у д е т”»; символ, в котором пламенеет вечная Премудрость». Однако интеллектуальный анализ этих божественных «мыслей» тут же сбивается у него на боязливое «чувствование»: «Но человеку ль постигнуть таинственный смысл всех сих выражений? Может ли ум наш, разоблачив божественные мысли, свевя с них покров вещественный, погрузиться в них благоговейным созерцанием? <...> Счастлив и тот, кто научился распознавать эти буквы и складывать их, *чувствовать* глубокое их значение»<sup>115</sup>.

Само собой, для большинства русских романтиков их вдохновенно-мечтательная мудрость опять-таки не имеет ничего общего с рациональным, а потому бесовски лукавым *мудрствованием*. Ср. в «Обновлении» Бенедиктова: «И, *мысль от мыслей оторвав*, От грешных уст не дай ей слова!» — или в риторических вопрошаниях П. Ершова («Вопрос», 1837), где вдобавок ко всему сама эта «мысль» постигается «думой», что, однако, ни ту ни другую не делает более вразумительной:

Поэт ли тот, кто всюду во вселенной  
 Дух Божий — жизнь — таинственно прозрел,  
 Связал с собой и думой вдохновенной  
 Живую мысль на всем напечатлел?  
 Кто тайные творения скрижали,  
 Не мудрствуя, с любовью читал,  
 Кого земля и небо вдохновляли,  
 Кто жизнь с мечтой неволью сочетал?  
 <...>

<sup>114</sup> Цит. по: *Соколов И.И.* Григорий Палама, архиепископ Фессалонийский, его труды и учение об исихии. СПб., 1913. С. 33.

<sup>115</sup> *Максимович Михаил.* Размышления о природе. Изд. 2-е. Киев, 1847. С. 2—3. Ср., кстати, у Гоголя в «Театральном разъезде»: «Смысл внутренний всегда постигается после <...> Но разбирать и складывать такие буквы быстро, читать по верхам и вдруг — не всякий может; а до тех пор долго\_будут видеть одни буквы».

Поэт ли тот, кто светлыми мечтами  
 Волшебный мир в душе своей явил,  
 Согрел его и чувством, и страстями  
 И мыслью высокой оживил?

Аналогично обстоит дело в некоторых эстетических декларациях и критических пассажах — например, по поводу того или иного лирического стихотворения, которое полюбилось критику, однако заведомо не подлежало рассудочному разбору (столь естественному для классицистической практики). Вместо него следовали пространные цитаты, призванные не доказать, а лишь эмоционально подтвердить его восторженные впечатления насчет «глубокой мысли», разлитой в произведении. Именно в такой, чисто иллюстративной, манере преподносил поэзию Бенедиктова главный глашатай этого направления Шевырев в своей хвалебной статье, где он приветствовал торжество «мысли». Примечательно, однако, что последняя замещается здесь лишь влечением к ней<sup>116</sup>: «В немногих современных поэтах, — обнадеживает он читателя, — уже сильно пробивалась эта мысль, или лучше сказать, это стремление к мысли»<sup>117</sup>.

Еще интересней, что, подобно всем своим коллегам, ведущий *поэт мысли*, восславленный Шевыревым, сам ее сильно побаивался и старался не дать ей ходу — скажем, в том памятном нам сонете, где, защищая невинную природу, Бенедиктов предостерегал гипотетического мыслителя от желания кощунственно «отпахнуть» ее покровы, или в стихотворении «Море»: «Но не дано силы умисполину Измерить до дна роковую пучину, — Мысль кинется в бездну — она не робка, Да груз ее легок и нить коротка!»

Вместе с тем в различных критических дифирамбах под *мыслью* зачастую понимался какой-то неуловимый, но молчаливо угадываемый рецензентом план произведения, адекватно в нем ре-

<sup>116</sup> Неудивительно, что странные свойства шевыревской «мысли» (якобы отвергающей философию) с упоением продолжал обличать Надеждин в своих филиппиках против «Истории поэзии». Памятником его ехидства остается само название одной из таких статей — «Признаки мыслительности и жизни в “Московском наблюдателе”». Сперва он инкриминировал здесь оппоненту «горячее ожесточение против мысли», а потом вынужденные полемические попытки прибегнуть к «плебейскому оружию мыслительности», которым Шевырев, увы, не владеет (Молва. 1836. № 10. С. 271—272). А в другой статье, подытоживающей дискуссию, Надеждин громогласно объявил себя «непримиримым врагом всякого заносчивого, упорного безмыслия», тоже приписанного им Шевыреву. — Телескоп. 1836. Ч. 34. № 11. С. 430.

<sup>117</sup> Стихотворения Владимира Бенедиктова // МН. 1835. Ч. 3. № 11. С. 442. Этих пороков, кстати, была лишена более поздняя и поистине замечательная статья Шевырева о стихотворениях Лермонтова.

лизованный, — нечто вроде аристотелевской энтелехии. Похожая тактика применялась и к музыкальным сочинениям, а также к произведениям пластического искусства, пленявшим романтического созерцателя.

Демииургический аспект «мысли» состоял в ее триумфальной жизненной силе, которую творческий гений дарует своему объекту — или властно выявляет в последнем. В русской беллетристике типичным примером второго подхода могут служить сентенции, приписанные великому композитору в новелле В. Одоевского «Последний квартет Бетховена»: «Сравнивают меня с Микель-Анджелом — но как работал творец “Моисея”? в гневе, в ярости, он сильными ударами молота ударял по недвижному камню и поневоле заставлял его *выдавать живую мысль, скрывавшуюся под каменной оболочкою*. Так и я!»<sup>118</sup> Образ, таившийся в камне и добываемый из него ваятелем, — метафора, принадлежавшая самому Микеланджело, но имеющая гораздо более древнее происхождение<sup>119</sup>. Однако у Одоевского речь идет не об образе, а именно о «мысли» — ключевое обстоятельство, к которому мы вскоре вернемся.

Близкое, но все же принципиально иное решение мы встретим, например, в 1841 г. у Е. Ган, усвоившей романтические штампы с заметным опозданием. Писательница восхваляет картину, созданную ее героем: «Он не довольствовался изображением вида: он *вдохнул в него мысль, оживил его творческою душою* своего сильного, могучего гения» («Любинька»)<sup>120</sup>. Но в чем, собственно, состоит эта живая «мысль», здесь, как и у Одоевского, тоже не сказано. Ясно, во всяком случае, что если у него она таится в самом мире, то у Ган — как и у множества других авторов — мысль словно бы изофункциональна тому «дыханию жизни», которое Творец вдунул когда-то в мертвую плоть Адама.

Конечно, в русском романтизме библейские ассоциации такого рода увязывались — чаще всего опосредованно — с шеллингианской эстетикой (представленной в основном Астом и Зольгером). Последняя постулировала заведомую неуловимость «мысли» или «идеи», заключенной в артефактах. Сопрягая в себе дух и ма-

<sup>118</sup> *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 122—123. Ср. похожие рассуждения пушкинского Импровизатора в «Египетских ночах» — а с другой стороны, бессодержательное восхваление «живой мысли» в сонете Л. Якубовича «Надписи»: МН. 1835. Ч. 3. № 12. С. 509.

<sup>119</sup> *Пановски Э.* Idea К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. Пер. с нем. Ю.Н. Попова. СПб., 1999. С. 89—90, 112—113 (прим. 59), 151 (прим. 157), 188 (прим. 281).

<sup>120</sup> *Ган Е.А.* Полн. собр. соч. СПб., 1905. С. 653.

терию, субъективное начало с объективным, конечное с бесконечным, эти явленные «идеи» отличались принципиальной неисчерпаемостью, т.е. неопределимостью. Подобные свойства весьма импонировали российским теоретикам, отличавшимся нелюбовью к точным логическим дефинициям, и поощряли критику к тому, чтобы противопоставлять «живые идеи» искусства безжизненным научным «понятиям»<sup>121</sup>. Но и среди ученых встречались, как мы видели, люди настолько впечатлительные, что они готовы были, подобно Щуровскому, витийствовать даже о таинственной «идее минерала» — хотя в нее, вероятно, приносилось иное, платоновское восприятие идеи; ведь Платон был на слуху в романтический период.

С другой стороны, к собственно эстетическому пафосу в России неизменно примешивались элементы религиозной или же просветительской дидактики, нередко слишком расплывчатые, чтобы можно было однозначно их отследить. Далекое не всегда было ясно, подразумевается ли под «мыслью» преимущественно поучительная сторона искусства, запечатленная в статуях и на полотнах с библейской или исторической тематикой, либо адекватное, «идеальное» — в техническом плане — исполнение замысла, либо, наконец, оптимальное сочетание того и другого. Скажем, героиню «Двух призраков» Ф. Фан-Дима, как и всех прочих романтических персонажей, завораживает «Мадонна» Рафаэля — а вернее, очередная ее копия: «Но и в этой копии можно было понять мысль Рафаэля — наперсника неба <...> Я видела одушевленную мысль и преклонилась пред небесною м ы с л ь ю»<sup>122</sup>.

В любом случае такая *мысль* — даже безотносительно к самому «содержанию» картины — всегда несла на себе отсвет сакральной одушевленности и подвергалась феминизации. Уже в своей дебютной «Женщине» (начало 1831 г.), написанной не без влияния Вакенродера, Гоголь декларировал сопричастность искусства Божеству. Творческая *мысль* здесь вызревает в голове, «челе» обоженного, отторгшегося от суетной жизни художника — подобно Афине, рождающейся из головы Зевса. При этом она получает подчеркнуто софийную трактовку. «Божественный мудрец» Платон, восхваляя женщину, называет ее «языком богов» — ср. Логос — и «мыслью» художника. Пусть сам живописец стремится к ее воплощению — для адепта, восторженно созерцающего картину, вещество исчезает, «и перед ним открывается безграничная,

<sup>121</sup> См., например: *Никитенко А.* О творящей силе в поэзии, или О поэтическом гении. СПб., 1836. С. 9, 20.

<sup>122</sup> *Фан-Дим Ф.* [Кологривова Е.В.] Два призрака. Роман: В 4 ч. Ч. 4. СПб., 1842. С. 91—92.



бесконечная, бесплотная *идея* художника» (столь же безграничная и потому невыразимая, добавим, как грядущая русская «мысль» в «Мертвых душах»). Маркировано даже имя прекрасной героини, замещающей или олицетворяющей здесь это софийное начало, — *Алкиноя*, т.е. Сильная умом. Согласно гоголевскому Платону, для поклонника красоты подлинное эротическое назначение женщины состоит лишь в том, чтобы вернуть его душу на небесную родину, к источнику «идей»: «И когда душа потонет в эфирном лоне женщины, когда отыщет в ней своего отца — вечного Бога, своих братьев — дотоле невыразимые землю чувства и явления — что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю радостную в груди Бога жизнь, развивая ее до бесконечности...»

Нетрудно заметить, что *мысль*, олицетворяемая возлюбленной, выполняет в «Женщине» такую же — в обоих случаях заданную христианско-неоплатонической традицией — посредующую, связующую роль, которую до того выполняла у Шевырева материнская *мудрость* в одноименном стихотворении: обе возносят визионера к Богу. Но есть и принципиальное различие. У поэта-любомудра верховный Даритель жизни самим Своим существованием оправдывает и упраздняет любые ее ужасы — бури, извержения вулканов, войны, кровавые революции, — а потому их перечень, развернутый в стихотворении, парадоксально подытоживается всеобщим благодарственным гимном: «И прерывалось стенанье, И всесотворшего Творца Хвалило всякое дыханье». Хотя шевыревский визионер, окрыленный мудростью, возносится к небесам в персональном мистическом трансе, он по-прежнему сроднен в нем со всем тварным миром, тогда как у юного Гоголя в столь же восторженной *unio mystica* преобладает пока индивидуальная ностальгия регрессивно-эскапистского толка, созвучная, в сущности, романтическому пафосу смерти. Это все те же контрастные горизонты романтической религиозности — позитивно-жизнестроительный и негативный, в «Женщине» нашедший эротико-эстетическое преломление.

Существенно иную версию софийной темы Гоголь разрабатывает в более позднем «Портрете», причем в обеих его редакциях. Тут, в частности, рассказывается о шедевре, который прислал в Академию живописец-подвижник, истово изучавший искусство в Италии и «вынесший из своей школы величавую идею созданья, могучую красоту мысли». Идея эта, внушенная свыше, нисходит к своему адепту: она воссияла в «чистом, непорочном, прекрасном, как невеста, произведении художника». Словом, с софийным подтекстом в повести характерно увязаны богородичные коннотации: на картине изображены некие «небесные фигуры» — какие именно, автор не уточняет. Затем, согласно романтическому принци-

пу циркуляции сакральной «мысли», та вместе с «небесными фигурами» устремляется ввысь, словно возвращаясь (правда, только метафорически) к своему верховному источнику<sup>123</sup>: «Картина между тем казалась все выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, *плод налетевшей с небес на художника мысли*» (здесь и далее я использую редакцию 1842 г.).

Но ведь «мысль», эта таинственная психея мира, воплощалась также в пейзажной и бытовой живописи. Возникал вопрос — откуда черпал ее автор: в самой ли (в том числе «низкой») действительности, в собственной ли душе — как проекции или отражении Божества — либо в том и другом? Что соединяет тогда эти начала между собой? Микеланджело у Одоевского извлек эту готовую «мысль» из-под камня. Значит, она до того хранилась в мире, дожидаясь своего освобождения?

Вопрос сохранял непреходящую актуальность не только для пластических искусств, но и для романтической культуры в целом. Уже после того, как она угасла, запоздалый ответ предложил Раич в том самом месте из «Ареты», где он назвал природу «мертвой». Творческую «мысль» или мудрость заменило у него смежное с нею Воображение, которое тоже одухотворяет свои произведения заемной небесной «жизнью» — но лишь для того, чтобы на постылой земле пробудить томительную память о рае:

Воображение — дитя,  
Но если, крыла распустя,  
В своем парении высоком  
Оно проникнет в глубь небес  
И там — в святилище чудес —  
У самого истока жизни,  
За гранью *мертвенной отчизны*,  
Упившись жизнью, творит  
По дивным образцам небесным,  
Всегда высоким и прелестным,  
И даст своим созданьям вид  
Полуземной, полунебесный,  
И душу свыше призовет,  
И эту душу перельет  
В свой образец полутелесный,

<sup>123</sup> Ср. у Подолинского в «Смерти Пери» (1837): «Но мысли, Эдема лучи золотые, Бессмертьем зажегшие грудь, Летят без преград за пределы земные В обратный на родину путь». — «Свободной музы приношение...»: Европейская романтическая поэма / Сост. А.В. Карельский, Л.И. Соболев. М., 1988. С. 426.

Полудуховный, — он пройдет  
Из века в век, из рода в род,  
На мир печальный навевая  
Таинственную радость рая.

Перед нами неоплатоническая эстетика чисто средневекового типа, актуализированная романтическим сознанием. «Небесные образцы», привязанные автором к Раю, — это, конечно, извечные платоновские «идеи», обретающиеся, согласно Плотину, в творящем Уме как оформленном бытии Абсолюта (а согласно Августи-ну и другим христианским преемникам неоплатонизма — в уме самого Создателя). «Подобно тому, — писал Эрвин Панофски, — как природная красота заключается для Плотина в просвечивании идеи через формируемую по ее образу материю, никогда, однако, не поддающуюся п о л н о м у оформлению, так красота художественного произведения заключается в том, что в материю “посылается” идеальная форма и, преодолевая ее косность, как бы одушевляет или стремится одушевить ее»<sup>124</sup>. А вот параллель в «Арете»:

Оне в небесной стороне  
Не просто вещи лишь одне,  
Как на земле — у чад растленья —  
Без отзыва для разуменья.  
В них мириады мириад  
*Идей* возвышенных кипят,  
Плодятся, множатся, роятся  
И, разроившись, вновь дробятся.  
Из них-то гении-творцы  
И все высокого жрецы,  
Как освященные фиалы,  
Заимствовали идеалы<sup>125</sup>.

Отчасти сходное убеждение излагает у Одоевского старый органист Иоганн Албрехт: «Этих таинств не откроете молотком или пилою: они далеко, далеко в душе человека, как в закрытом сосуде; Бог выводит их в мир, они принимают тело и образ не по воле человека, но по воле Божией»<sup>126</sup>. Небесная «воля» и «душа человека» тут вроде бы скоординированы, однако последняя пассивна и служит лишь латентным вместилищем вложенного в нее божественного начала. Но не рассеяно ли оно и в здешнем мире?

<sup>124</sup> Панофски Э. *Idea*. С. 18.

<sup>125</sup> Раич С. Указ. соч. С. 56—57, 59.

<sup>126</sup> Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 117.

Собирают ли его оттуда поэты или же это начало и впрямь нисходит к ним свыше? В 1837 г. М. Чистяков напрямую обратился с таким вопросом к самим поэтам, выразив свое недоумение в прочувствованных, хотя и довольно корявых стихах:

Скажите мне правду: ужель впечатленья,  
 Стекаясь из мира в тайницу души,  
 Цветут там безмолвно и зреют в тиши?  
 Или в вас самих есть начало творенья?  
 И звуки природы, и звук ваших лир  
 Не отзвывы ль дальние музыки высшей?  
 И в сладком созвучьи и дух ваш и мир  
 Звучат вслед за нею, то громче, то тише,  
 И вы, как органы отзывные ей,  
 Не знаете тайны чудесной своей?..<sup>127</sup>

Судя по последним строкам, автор склоняется к тому мнению, что поэт вещает безотчетно, в бессознательном трансе, подобно пифии или его античным предшественникам из платоновского «Иона». Этот взгляд, распространенный на все виды творчества, пользовался признанием в массовой романтической продукции, и, как любое другое клише, до проникновенно-косноязычного абсурда его сумел усовершенствовать Кукольник. Доменикино, один из героев его драмы «Джулио Мости», восклицает, любуясь «Форнариной» Рафаэля: «Не смотри на картину искусства, На картину природы смотри <...> Рассуждать не учись, это скучно. Живописец задумчивый глуп...»<sup>128</sup>

Могут возразить, что Кукольник — это не поэт, а диагноз. Тем не менее иррациональный пафос «вдохновенной лиры» разделял, как известно, сам Пушкин и другие великие писатели, при этом вовсе не чуравшиеся, однако, аналитического мышления. Применительно к эпохальным явлениям мировой истории взаимно согласованное «созвучье» мыслящего духа и природы сомнений у них не вызывало. Тютчев в стихотворении «Колумб» отождествляет открытие мореплавателем Американского континента, вызванного им «из беспредельности туманной», с самим сотворением Нового Света; но это творение есть в то же время отзыв природы на магический призыв «разумного гения»:

<sup>127</sup> Чистяков М. К поэтам // ЛПРИ. 1837. № 32. С. 309. (В пагинации ошибка — 509.)

<sup>128</sup> Кукольник Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 362. Ср. протест Шевырева, указавшего, во-первых, на то, что Доменикино «был из всех живописцев с а м ы м з а д у м ч и в ы м»; а во-вторых, на то, что автор отстаивает «правила самые вредные для современного художника». — МН. 1836. Ч. 6. № 2. С. 249.

Так связан, съединен от века  
 Союзом кровного родства  
 Разумный гений человека  
 С творящей силой естества...  
 Скажи заветное он слово —  
 И миром новым естество  
 Всегда откликнуться готово  
 На голос родственный его.

При всем том проникновение в суть вещей для романтика должно было дополняться эмпатией, душевным сродством. У Гоголя в «Портрете» мудрый и опытный монастырский живописец представляет своего сына, студента Академии художеств:

Исследуй, изучай все, что ни видишь, покори все кисти, но *во всем старайся находить внутреннюю мысль* и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания. Блажен избранник, владеющий ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная *душа создавшего*, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души.

Концовка поучения ничем не отличается от шевыревского дифирамба Бенедиктову: напомним, что, согласно критику, всякий из взятых этим поэтом «предметов одушевился его собственным душевным миром... сквозь каждый из них блещет его собственная, его глубокая мысль!» Изъяснясь неподражаемым слогом Кукольника, следовало бы все же уточнить, что для эстетики такого рода проблема заключалась не только в «картине искусства», но и в самой «картине природы».

С одной стороны, согласно гоголевской цитате, «высокая», т.е. идущая от Творца, идея таится (как было и у Ершова или у Одоевского в «Последнем квартете Бетховена») в Его «создании», так что ее необходимо добыть оттуда; с другой — «создателем» назван сам художник, посредством своего духовного фильтра очищающий эту действительность, которая в нынешнем своем состоянии определяется в качестве «презренной». В сущности, этот эстетический праведник принимает на себя миссию нового демиурга, ибо он занят прямым пересозданием творения Божьего, деградировавшего по какой-то неведомой причине.

Трагическая альтернатива намечена была выше, в другом месте повести, и включена в размышления ее злосчастливого героя над сатанинским портретом: «Или, если возьмешь предмет безучаст-

но, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной *ужасной своей действительности*, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, которая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека». На деле, однако, здесь дана не «презренная» или «низкая», как в поучениях монаха, а куда более зловещая оценка внешнего бытия, *действительности самой по себе*. Это та же «мертвая природа», о которой говорилось в «Арете», но вдобавок сопряженная с демонизмом. А раз так, то непонятно, о каком «сочувствии» ей вообще может идти речь.

## 8. Падшая или плененная Эннойя

Во всяком случае, тут неизбежно возникал еще один вопрос — почему «непостижимая мысль» укрылась столь основательно, почему она ушла в немые глубины сотворенного мира, оставив его во владении мертвечины. Быть может, в нем она просто опустилась, выродилась, погрузилась в забвение — и ее не спасет даже искусство? Именно такой безрадостный метафизический сюжет развернут Гоголем в первой части «Невского проспекта» (1834; опубл. в начале 1835 г.), а восходит он к преданиям о Симоне Маге, т.е. к гностическому мифу о Елене—Эннойе — Софии падшей и сделавшейся блудницей. У Гоголя ее замечает случайно встреченная художником Пискаревым божественно прекрасная незнакомка, облик которой ассоциируется с «гармонией» жизни и «мыслью поэта», но которая оказывается проституткой из публичного дома. Ее речи отдают невыносимой глупостью — «как будто вместе с непорочностью оставляет и ум человека». Сама ли она повинна в своем падении или его подстроили какие-то бесчеловечные силы, управляющие нашим миром? Вероятней второе: «Увы! она была какою-то ужасною волею злого духа, жаждущего *разрушить гармонию* жизни, с хохотом брошена в его пучину». Божественную гармонию заменил inferнальный хаос, а «мысль» и «ум» — абсурд бесовщины: ошеломленному Пискареву «казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски *без смысла, без толку* смешал вместе».

Во всей этой новелле, включающей в себя тщетные попытки героя спасти блудливую красавицу, Гоголь следует символической канве древнейшего гностического сюжета, возможно, усвоенного им непосредственно из св. Иринейя Лионского или же, что более вероятно, из каких-то его популяризаторов. По словам Доддса, «в

симонианском мифе бордель в Тире, в котором божественная Елена, забывшая свое имя и свой род, была обнаружена Симоном Магом (Iren. Adv. Haer., I, 23, 2), заменяет, очевидно, этот падший мир, где душа ожидает своего освобождения»<sup>129</sup>. Гностикам данный сюжет, несомненно, подсказала сквозная библейская метафора Общины Израиля или же Иерусалима (на ивр. — ж. р.) как коллективной невесты либо возлюбленной самого Всевышнего, изменившей Ему и ставшей блудницей; очистить ее может лишь покаяние, а спасти — только Творец. В христианской аллегории последнего заменил жених-Христос, а невестой предстает либо христианское сообщество в целом — Церковь Христова — либо индивидуальная душа человека. Ответ этой трактовки лежит и на гоголевской повести с ее незадачливым спасителем.

В «Невском проспекте» проститутка сравнивается с «неоцененным перлом», с «бесценной жемчужиной», упавшей в море. Эта затонувшая жемчужина — тоже гностическое по происхождению, идущее от «Гимна жемчужине» в «Деяниях Фомы» обозначение потерянной, плененной миром души — а также Слова, Христа, «Тайны жизни» и проч.<sup>130</sup>, — очень частое, впрочем, и в святоотеческой литературе (Ефрем Сирийский, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Симеон Новый Богослов, Иоанн Дамаскин, Роман Сладкопевец, Феодор Студит и др.); отсюда оно, при посредстве Беме, перешло к масонам, а затем ко многим русским романтикам. Соответствующий мотив промелькнул и в уже встречавшихся нам сумрачных стихах Мейснера — «Земля и люди сердцу чужды, Их перл божественный исчез».

Плачевная участь плененной Энной или Софии описывалась и при содействии иных, но тоже традиционно-гностических метафор, иногда опосредованных Гофманом. Адельгейда, героиня повести Н. Полевого «Блаженство безумия» (1833), наделенная блистательными — в первую очередь музыкальными — дарованиями и глубоким поэтическим чувством, символизирует небесную «гармонию», которая вещает ее устами. Однако девушку использует в корыстных целях ее сатанинский отец, выведенный под прозрачной фамилией Шреккенфельд. Влюбившийся в Адельгейду юноша Антиох, который называет ее половиной своей собственной души, убежден, что его подругу околдовал и поработил этот «злой демон», ее «мнимый отец»: *«Мысль неба хранилась в моей полови-*

<sup>129</sup> Доддс Э.Р. Язычник и христианин в смутное время. С. 43—44.

<sup>130</sup> См.: Jonas H. The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Boston, 1958. P. 125. Подробнее о теме падшей Софии и о «жемчужине» у русских писателей см.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 372—376.

не души, но это был луч, упавший в бездну мрака»<sup>131</sup>. По сути, это тот же самый «демон» и та же самая бездна («пучина»), о которых вскоре будет говорить Гоголь в «Невском проспекте». Тщетно герой Полевого надеется вызволить возлюбленную — та умирает, и он воссоединится с нею только после своей кончины.

Какие бы споры ни велись вокруг лермонтовского «Штосса» с его романтически-натуралистической или псевдореалистической двойственностью мотивировок, не подлежит сомнению сильнейшая зависимость текста от той же гностической традиции, пропущенной через Гофмана. Но к этой повести мы обратимся в последней главе.

Само избавление от демонов повседневности, о котором помышляет романтик, нередко носит заведомо иллюзорный характер, сообразный романтическому канону пресловутого двоемирия. Напомним, что гоголевский Пискарев сумел противопоставить невыносимой «существенности» лишь свои наркотические миражи, где незнакомка предстала домашней музой художника, хозяйкой его частного «рая»; но безнадежной оказалась его реальная, заданная гностическим прецедентом попытка спасти блудницу, женившись на ней, а потому отчаявшийся герой кончает с собой. Разумеется, его добровольная гибель с христианской точки зрения выглядит неискупимым грехом, но, по сути дела, она не слишком отличается от участи Антиоха, который снискал в смерти долгожданный выход. Другим выходом в подобных ситуациях виделось само творчество — но и оно не спасало от жизни.

## 9. Двухнаправленность зиждательной Мысли и варианты ее олицетворения

Русские шеллингианцы, как известно, охотно стирали грань между любомудрием и художественным творчеством. По словам В. Титова, «всякая истинная поэзия приводит нас к идеям философии, и, обратно, всякая философия истинная дает нам утешительное, пиитическое воззрение на все сущее»<sup>132</sup>. Пример искомым «пиитических воззрений» в философии вскоре явил М. Павлов, у которого немецкий панэстетизм получил обычную в России креа-

<sup>131</sup> Полевой Николай. Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 116.

<sup>132</sup> Титов В. О достоинстве поэта // МВ. 1827. Ч. 2. № 7. С. 23. В следующем десятилетии рассуждения, акцентирующие демиургическую миссию поэта, включаются уже в состав официально одобренных университетских трактатов: «Материал для самих образов фантазия находит в природе и человеке; но они выходят из глубины ее с таким характером и организмом, каких ни в природе, ни в человеке не бывает. Это идеалы». — Никитенко А. О творческой силе в природе, или О поэтическом гении. СПб., 1836. С. 21.



ционистскую трактовку, ориентированную на Книгу Бытия. Искусство есть «особый мир, мир понятий и мыслей, обращенных в предметы. Мир сей отличен от целой вселенной, принадлежащей к одной эпохе творения. Это позднейшее создание — новая природа, зиждитель оной — человек, венец, краса природы Творческой, отражение премудрости Зиждителя вселенной»<sup>133</sup>. Другими словами, «новую природу» романтик продуцирует именно потому, что, в отличие от классициста, он уподобляется природе не «старой», а «творческой», т.е. самому Создателю.

Эту интерпретацию романтизма поддерживает И. Давыдов, покладистый эклектик, тянувшийся в то время к шеллингианству. Выступая в конце 1829 г. в Обществе любителей российской словесности, он противопоставил агонизировавшему классицизму с его вечным «подражанием натуре» (как бы сложно на самом деле ни толковалось такое подражание) иное, самобытное искусство, порождающее духовные галактики. Получилась религиозная дихотомия в чисто романтическом вкусе: языческий или неоязыческий классицизм, приверженный внешней, плотской природе, упраздняется эстетическим спиритуализмом, который продолжает в своей сфере дело божественного творения — разумеется, с опорой на великих предшественников наподобие Гайдна и Рафаэля (которых романтики уже записали в собственные святцы):

Минерва, рожденная из головы Зевса вся вооруженная — вот эмблема произведений нашего духа, — возвестил Давыдов. — Творения, носящие на себе знамение бессмертной души и выраженные способами, из природы заимствованными, принадлежат изящным искусствам. Подражание звукам, какие слышим, и очертаниям, какие видим в природе, не составляют музыки и живописи; но Гайденова мысль сотворения мира, звуками выраженная, или Рафаэлева Мадонна, в образе смертного представленная — суть изящные произведения. Так и созерцания духа или идеалы, выраженные словом, суть образцы изящной словесности. Дух наш <...> творит и свою природу, и свое человечество. Сей мир, населенный иными существами, творениями духа, есть мир эстетический <...> В сих понятиях о словесности господствует уже иная мысль, подчиняющая уже вещественное духовному — мысль, которая существу, одаренному бессмертной душою и волею, возвращает его права — не подражать бранным существам, а творить или выражать бессмертные идеалы в изящных искусствах<sup>134</sup>.

<sup>133</sup> Атений. 1828. Ч. 2. № 5. С. 8.

<sup>134</sup> Давыдов И.И. Речь о занятиях Общества любителей российской словесности, в торжественном собрании оною, 1829 года декабря 23 // МТ. 1830. Ч. 31. С. 10—11.

В 1827 г. МВ перевел одну из иностранных рецензий на «The Last Man» — новую книгу «автора Франкенштейна». Среди прочего здесь содержался близкий молодым русским романтикам панегирик демиургическому дару, отличающему великих писателей (Мэри Шелли к ним в статье отнюдь не причисляли): «Гений есть самый могущественный из чародеев; он, кажется, получил свыше часть той силы творящей, которая все извлекла из ничтожества. Его произведения, даже самые странные, ознаменованы печатью существенности, заставляющей забывать наш привычный мир с его непреложными законами и его однообразным ходом»<sup>135</sup>.

Обычным адекватом или орудием «творящей силы» была все та же вдохновенная *мысль*, соприсущая художнику либо нисходящая к нему в более или менее персонифицированном виде. Естественно, что эта райская гостья, София или Гармония, отождествлялась с самой фантазией. Этот вариант мы уже затрагивали, говоря об «Арете» Раича, где «воображение», впрочем, остается довольно безличным. Когда же речь шла о более-менее персонифицированном «посетителе» или «госте» с небес, парадигмой для темы служили знаменитые стихи Жуковского — «К мимопролетевшему знакомому Гению», «Лалла Рук» и пр.; но его младшие современники иногда заостряли мотив эфемерности или мимолетности, присущей таким эпифаниям. Сбивчиво-многопланную вариацию этого образа мы найдем у молодого Полежаева в пространном одическом стихотворении 1825 г. «Гений», архаичном по аранжировке и кое-каким мотивам (разбор которых мы опускаем), но весьма интересном за счет своей новой, романтической проблематики.

Кто сей блестящий серафим,  
Одетый облаком лазури,  
Лучом струистым огневым,  
Быстрее молнии и бури  
Парящий гордо к небесам?..  
<...>  
Он бросил взор негодованья  
На сон природы, на себя,  
На омертвелые созданья.  
«Я жив, — он рек, — я человек,  
Я неразрывен с небесами!»  
И глубь эфирную рассек  
Одушевленными крылами.  
<...>

<sup>135</sup> МВ. 1827. Ч. 3. № 10. С. 179.

Уже он там, достиг небес,  
Мелькнул незрим в дали туманной,  
И легкий след его исчез,  
<...>

Кто ж он, сей странник неземной?  
Великий ум, парящий гений!  
Раздайся, вечность, предо мной!  
Покровы мрачные, спадите!  
И вслед за истиной святой,  
Душа и разум мой, парите!  
О гений мира и любви,  
Первоначальный жизни датель,  
Не ты ли неба и земли  
Непостижимый есть создатель?  
Не ты ли радужным перстом  
Извлек вселенную из бездны,  
Не ты ль в пространстве голубом  
Рассеял ночь и день подзвездный,  
Не ты ль Гармонию низвел  
На безобразные атомы  
<...>

О дел бессмертных красота!  
Венец премудрости глубокой,

<...>

Восторг в груди моей кипит,  
Я полн возвышенных мечтаний,  
Творец, Твой дух со мною спит,  
Я исполин Твоих созданий!

Изображенный тут персонаж проходит череду трансформаций, отразивших некоторую растерянность раннего романтизма перед двойственной перспективой — обычной метафизической ностальгией или мечтой о собственном креативном величии. Сначала «гений» — это гордый «серафим», который, вознесшись в небо, мгновенно и необратимо растворяется в родных эмпиреях; но вместе с тем это и обобщенный человеческий «ум», с эскапистским восторгом отторгающийся от мира (столь же «омертвело», как и тот, что позднее появится в гоголевском «Портрете» или у Раича). Туда же, ввысь, устремляются «душа и разум» самого героя, так что его вожатый-«гений» обретает вроде бы обычный статус alter ego, окрыляющего мечтателя. Но затем образ персонального «гения» сразу же идентифицируется с библейской зиждительной Премудростью, претворившей некогда первобытный хаос в гармонию; и, наконец,

герой открыто отождествляет самого себя с этим божественным творческим началом, разлитым в его духе. Иначе говоря, тут проглядывает установка на самосакрализацию, если не на прямое самообожествление поэта.

Вскоре, в 1828 г., некто А. Сергеев вменяет Поэту могущество божества, которому ведомо все, и минувшее, и будущее: «Он — чернокнижник — раздерет И завесу веков грядущих... *Свернет он в ризу небеса* — Проникнет в таинства надзвездны И, *распахнувши ада двери*, Все тайны тартара похитит... Великий свиток развернет Он неразгаданной природы» («Поэт»)<sup>136</sup>. В течение следующего десятилетия эстетический экстаз уже повсеместно принимает демиургическую направленность. У Кукольника художник витийствует о своей грядущей славе: «Угасну: месяц, звезды загорятся И прорекут: мы от него горим!» («Доменикино», 1838)<sup>137</sup>.

Шевырев стремится подчинить это общее настроение собственной концепции о «поэзии мысли» как принципиально новой фазе отечественной культуры. В своей рецензии на книгу Бенедиктова он представил того чуть ли не мессией или новым Адамом русской поэзии, знаменующим ее переход от языческого периода «форм» к «периоду духовному, периоду мысли», которой приписывается демиургическая мощь: отныне «мысль будет началом первого искупления нашей поэзии. <...> Новый поэт поет нам все те же предметы, с каких начинали все поэты: это Роза, Озеро, Буря, Утес, Цветок, Радуга, война, любовь... все те же предметы, которые поражали взоры всякого поэта *при первом взгляде его на мир*, при первом пробуждении его внутреннего чувства; но посмотрите, как *всякий из этих предметов одушевился его собственным душевным миром*, как сквозь каждый из них блещет его собственная, его глубокая мысль!»<sup>138</sup> Критикам и философам, воспевавшим созидательную поэтическую «мысль» или «ум», вторили сами поэты, в том числе совсем заурядные. Какой-нибудь В. Тихонравов писал в стихотворении «К гению»:

Подобие Творца — творящий, дивный ум,  
Небесный огонь души, божественная сила,  
О гений! Что тебе Природа-мать внушила?  
Восторги пламенны, полет высоких дум!  
<...>

Ты оставляешь путь умов обыкновенных;  
Он тесен для тебя; круг жизни беден, мал:

<sup>136</sup> Полевые цветы на 1828 год. С. 13.

<sup>137</sup> *Кукольник Н.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 244.

<sup>138</sup> МН. 1835. Ч. 3. № 11. С. 442—444.

Ты зиждешь новый мир, обширный идеал, —  
Мир истины, добра и красоты священной<sup>139</sup>.

Тем не менее в процитированных стихах, да и во множестве других романтических текстов, креативная роль «творящего ума» обрисована совсем иначе, чем у Шевырева. Если говорить о том, как соотносится небесный «новый мир» с обычным и скудным «кругом жизни», теснящей поэта, то здесь подразумевается вовсе не то ее одухотворение или живительное осмысление, к которому призывал критик, а радикальная альтернатива.

Сами романтики охотно живописали драму «двоемирия», но при этом обходили молчанием ее глубинные теологические истоки, не входившие в поле их зрения или философскую компетенцию. Основной парадокс, свойственный мечтам об альтернативной реальности, состоял в том, что их инспирировала именно та «божественная сила» или «Природа-мать», которая создала и наше унылое бытие, внушавшее эти эскапистские помыслы. Другими словами, зиждательная мудрость как бы вступала в конфликт с собою же как началом, отвечавшим за мир пресной обыденности, — или раздваивалась.

Иногда ставилось под сомнение даже существование этой сакральной опеки, а в облике небесного «посетителя», персонифицировавшего эскапистско-романтическую грезу, нагнетались черты мнимости и соблазна. Сказка И. Киреевского «Опал» (1830) повествует о звездных видениях героя, зачарованного прекрасной девушкой, олицетворяющей Музыку Солнца, — а заканчивается она его поражением и печальным панегириком фантазии: «Обман все прекрасное, и чем прекраснее, тем обманчивее; ибо лучшее, что есть в мире, это — мечта»<sup>140</sup>.

Грезы были, однако, духовным климатом тогдашней культуры — и живительным и губительным одновременно. Без них она задыхалась — но и сами они не способствовали ее долголетию. Те «мыльные вселенные», над которыми так потешался журнал Сенковского, по большей части все же были достоянием не философов, а стихотворцев, порой совсем еще юных. Если натурфилософы и художники видели в себе неких правопреемников Создателя, осмысляющих и продолжающих Его деяние, то романтические поэты чаще всего помышляли именно об альтернативе, пусть даже не поддающейся осязаемому воплощению (либо, во всяком случае, считали нужным имитировать такие помыслы). Демиургический

<sup>139</sup> ЛПРИ. 1835. № 20. С. 159.

<sup>140</sup> Киреевский И. В. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1861. С. 60.

заряд, накопленный этими сновидцами, заставлял их противопоставлять неуютной земной жизни свой суверенный и более удачный проект творения, рожденный горделивой «мыслью» или «умом», воспарившим над будничными заботами. Пятнадцатилетний Лермонтов сочиняет «Русскую песню»: «*В уме своем я создал мир иной И образов иных существовань*». Стихотворение это при жизни автора так и не появилось в печати. Но спустя несколько лет почти неотличимыми строками М. Деларю открывает собственное сочинение «Мой мир» (которое затем строится с оглядкой на Жуковского):

Души моей причудливой мечтой  
Себе я создал мир чудесной,  
И в нем живу, дыша его красотой  
И роскошью его небесной.  
Я в мире том, далеком от людей.  
От их сует и заблуждений,  
Обрел покой и счастье юных лет,  
Обрел тебя, творящий Гений!  
Ты красотой, как солнцем, озарил,  
Мое создание, Зиждитель!  
Ты ликами бесплотных, тайных Сил  
Поэта населил обитель...  
<...>  
Так, светлый мир! В гармонии твоей,  
В твоей любви я исчезаю  
И, удален от суеты людей,  
Земную жизнь позабываю<sup>141</sup>.

Поэтический «мир иной» все явственнее смыкался с христианским миром грядущим. Тот персональный мифологический вожатый — Гений, который вдохновлял Полежаева и который у него обожествлялся в качестве «создателя», у Деларю столь же незамедлительно становится «Зиждителем», обозначенным именно так, с большой буквы, как полагалось обозначать Зиждителя библейского, — но созидает он здесь не земное, а альтернативное бытие. Другими словами, индивидуальный вдохновитель и здесь наделяется статусом Божества, которое от «земной жизни» возносит дух поэта в царство небесное, населенное бесплотными «Силами» из Псевдо-Дионисия Ареопагита. В сущности, это был поэтический путь к смерти.

<sup>141</sup> КБ. С. 211—212.

## 10. Религиозные и гендерные метаморфозы Премудрости (синдром А. Тимофеева)

В той рецензии на роман М. Шелли, о которой упоминалось ранее, писателю-«чародею», одаренному неотразимой силой воображения, противопоставлялся «писатель бездарный»: «Он действительно принуждает нас оставить мир существенный, но не может показать нам другого, им сотворенного. Он увлекает нас в мечтательные пространства, населенные ничтожными призраками и пустыми безжизненными образами: совершенно шутовская фантазмагория, в которой странные и нелепые вымыслы не искупаются ничем и производят утомление и отвращение»<sup>142</sup>.

К числу подобных фантазмагорий в России принадлежали «мистерии» уже известного нам Тимофеева. Он с энтузиазмом воспроизводил наиболее отработанные романтические ходы, но избранной его темой оставалось противостояние поэта и толпы, идеально совпавшее с безудержным нарциссизмом самого автора или его лирических двойников, загипнотизированных собственным величием. В то же время полное отсутствие поэтического такта и своего рода умственная расхристанность, заменявшая ему отвагу, побуждали его, подобно Мейснеру, настолько утрировать привычные романтические мифологемы, что он шокирующе раскрывал, вернее даже, распахивал настесь заложенные в них возможности, на манифестацию которых никогда не решились бы маститые и более осмотрительные авторы. Словом, Тимофеев — писатель-симптом, тем он и интересен.

В его мистерии 1834 г. «Жизнь и смерть» Премудрость, изборожденная в качестве «призрака под покрывалом», рассказывает о себе своему избраннику — Юноше:

...без меня  
Ты только нищий в этом свете, —  
Раб жизни... Да! Одна лишь я  
Могу наполнить эту бездну  
Глухой, беззвучной пустоты!  
Одна лишь я владею силой  
Творить без Бога чудеса...  
Когда на этом светлом небе  
Ни солнца не было, ни звезд,  
Когда земля еще дремала  
В своем глубоком, мертвом сне,  
Я уж была, я уж взирала

<sup>142</sup> МВ. 1827. Ч. 3. № 10. С. 179.

На этот спящий, мертвый свет.  
И вместе с Богом созидала  
Его грядущую судьбу!

Легко заметить, что в процитированный монолог включен чуть видеоизмененный отрывок из вещания библейской Премудрости-Художницы о себе: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась <...> когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной <...> тогда я была при Нем художницею» (Притч 8: 22—24, 25, 30).

Однако для романтико-дуалистического мировосприятия, оприходованного Тимофеевым, значимы именно расхождения с ветхозаветным текстом. В Библии приведенные стихи заканчиваются картиной веселья и радости, которую вместе с устройением мира принесла Божья художница «сынам человеческим» (30—31). У Тимофеева же после этого своего обустройства земля почему-то так и осталась глухой «бездной», изначальным «спящим, мертвым светом». Очевидно, эта ее *мертвенность* равнозначна той жалкой «жизни», рабом которой, по словам призрака, сделался Юноша.

Еще одно показательное различие заключается в том, что, хотя в процессе сотворения тимофеевская Премудрость, сообразно Писанию, действовала «вместе с Богом», теперь она от Него обособляется и, взывая к Юноше, такой же созидательной способностью наделяет уже самое себя: «Одна лишь я владею силой Творить без Бога чудеса...» Это значит, что она представляет себя властительницей, равной Создателю, Его заменяющей и, в сущности, Ему альтернативной. Перед нами — слабо завуалированное двоебожие, граничащее с манихейством. Взамен неудавшейся реальности Премудрость сулит герою иное, преобразенное бытие:

Иди за мной! я поведу  
Путем, усыпанным цветами,  
И новой жизнью обновлю;  
И звезды сделаю ярче,  
И солнце краше, и весь мир  
Наполню райскими мечтами...  
<...>

В одно звено совоюплю  
Все наслажденья, все блаженство  
Земли и неба; новый мир  
Создам тебе под этим небом,  
И в этом мире поселю...<sup>143</sup>

<sup>143</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Опыты: В 3 ч. Ч. 1. СПб., 1837. С. 114—115.



Прочие призраки, обступающие Юношу, успешно соблазняют его, однако, видением грядущей славы и суетными утехами, а Премудрость, в свойственной Тимофееву стилистике, обзывают «коварной лепетуньей». К концу своей никчемной жизни слабовольный герой, «погрязший в тине пресыщенья», становится седым стариком, который трепещет от ужаса перед близкой смертью. К нему приходит утешительница — та самая Премудрость («призрак»), что обещала сделать звезды «ярчее»; но теперь ее роль выглядит совсем по-другому и увещания звучат иначе: «Я не сулю здесь ничего! Я ничего здесь не имею, Я здесь изгнанница сама! Кто хочет следовать за мною, Тот пред Создателем смиришь, И тяжкий крест неси с терпением, И от земного отрекись!»

Как сочетается этот мрачный христианско-аскетический призыв с ее прежней утопией, с идеей ликующего обновления земной жизни фантазией? Главное, очевидно, в том, что в обоих случаях Премудрость возглашает один и тот же, но по-разному мотивированный отказ от здешнего мира, приравненного к смерти. Альтернатива принимает сперва гедонистически-эстетическое, а затем потустороннее, замогильное обличье. Еще до своего последнего прихода, отвращая героя от «толпы призраков», Призрак женщины в покрывале говорил ему евангельскими словами: «Оставь земное мертвецам И следуй с верою за мною! Легко мое святое бремя И иго благо...» (монтаж речений Иисуса из Мф 8: 22 и 11: 30). А это значит, что в голове у Тимофеева столкнулись смежные, но тем не менее разнородные религиозные модели — и все они, после некоторого коллапса, угодили в общее русло романтического эскапизма.

Итак, соответственно ветхозаветной аллегорике, феминизированная Премудрость должна была всячески споспешествовать Творцу в деяниях Шестоднева — но здесь она, узурпируя должность романтической музы, напротив, отмежевывается от Создателя и Его труда, предлагая взамен собственную, куда более привлекательную вселенную. Согласно другой, церковной традиции, творящая Премудрость есть сам Христос («Я истина, любовь») — но поскольку в Евангелии Он знаменует собой как раз то «царство, что не от мира сего», в Его образе у Тимофеева тоже акцентирована непримиримая вражда к этой сотворенной вселенной: «Иди! Я истина, любовь, Глас вопиющего в пустыне! *Оставь, забудь весь этот свет! Одна лишь мерзость в этом свете, Лишь запустение одно!*»

Побочным продуктом смешения женского и мужского образов Премудрости оказался, кстати, несуетный гендерный хаос — обычное исчадие софийной и вообще религиозно-эротической метафорики. В начале мистерии небесная гостя, суля Юноше

«наслаждения и блаженство», явно претендует на амплуа его возлюбленной (а остальные призраки изобличают ее чуть ли не в качестве *femme fatale*). Позднее она зовет его, точнее, «деву юную, душу» героя, «к святому обручению» со «святым женихом» — Христом, т.е. с собою же, но только в мужской своей ипостаси; а потом, называя страдальца «сыном», обещает согреть его своим «матерним лобзаньем». Вряд ли, однако, самого автора и его читателей хоть как-то беспокоил этот сумбур, поскольку он подпитывался устойчивой аллегорической традицией.

В то же время Тимофеев ощущал, должно быть, некоторую неловкость, связанную с конфликтными взаимоотношениями двух главных небесных протагонистов, вовлеченных в его мистику и представляющих в ней столь полярные принципы. В заключительных ее строках достигнут диковинный богословский компромисс между «Творцом вселенной» и Его Сыном, призывающим поскорее с нею расстаться: ангельский хор славословит первого именно за то, что взамен ей Он создал тот свет и «жизнь нетленную»<sup>144</sup>.

Альтернатива сотворенному миру, намеченная Тимофеевым в «Жизни и смерти», заново развертывается у него в упоминавшейся нами стихотворной драме «Елизавета Кульман» (1835), которая повествует о судьбе необычайно талантливой девушки, скончавшейся совсем рано (1808—1825). Ее портрет подернут здесь маревом религиозной экзальтации, и автор еще настойчивее, чем раньше, нагнетает связь между поэтической фантазией и загробной сферой сакрального инобытия. Мечтательная героиня представлена у Тимофеева чуть ли не прямой заместительницей Пресвятой Девы (богородичные реминисценции поддерживаются в придачу самим подбором смежных евангельских имен: подругу *Елизаветы* зовут *Мария*).

Вместе с тем девушка вовсе не расположена к какому-либо земному воплощению божественного начала — напротив, ее демиургические грезы носят спиритуально-эскапистский характер: «Построим *небо*». С помощью своего Гения она мысленно творит чудесный «остров небывалый», а потом «прекрасный храм», что, в сущности, также отвечает ее богородичной символике, но отвечает лишь отчасти. Ведь храм почитался «прообразованием» Матери Божией — только храм, естественно, земной (Иерусалимский)<sup>145</sup>, а не потусторонний, созидаемый медитацией.

<sup>144</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Указ. соч. Ч. 1. С. 124—143.

<sup>145</sup> Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы, с изложением пророчеств и прообразований, относящихся к Ней, учения Церкви о Ней, чудес и Чудотворных икон Ее, на основании Св. Писания, свидетельств Св. Отцов и церковных преданий. М., 1904. С. 27—28.

Богородичные аллюзии, в свою очередь, сплавлены с софийными, но и те отторгают Елизавету от «этого света», устремляя ее образ в заветное инобытие. В Библии «Премудрость построила себе храм, вытесала семь столбов его» (Притч 9: 1) — храм, опять-таки, предназначенный именно для земной жизни и для вразумления живущих. Юной Кульман орудием строительства тоже служат рождаемая ею «мысль» и «разум», однако возводимые ею чертоги возносятся в запредельные пространства:

Родилась мысль в моей главе, —  
 Еще в какой-то смутной мгле...  
 Мой *зодчий разум* созидает  
 Прекрасный храм; его рука  
 Давно колонны воздвигает;  
 И там, где вьются облака,  
 Уж купол с звездами летает.  
 Пред этим храмом в умилены  
 Стою я с девственной мечтой  
 И для высокого служенья  
 Священный огонь несу с собой<sup>146</sup>

Встречи героини с Гением, инспирированные ее «девственной мечтой», прозрачно стилизованы под Благовещение, а небесный гость замещает не то Духа Святого, не то архангела Гавриила. В довершение эротической сумятицы, воцарившейся в драме, он заодно предстает то ее собственным чадом («белокурый мальчик»), то сакральным покровителем, принимающим на себя отцовские функции, то, наконец, Женихом небесным — т.е. Христом, с которым Елизавета венчается в том самом небесном храме, который она вынашивала в своих грезах.

Инцестуальные парадоксы такого рода обусловлены были, среди прочего, апориями, таившимися в догматическом учении о Троице. Мы коснемся их позже, в 5-й главе, но пока стоит отметить, что, как показывает пример Тимофеева, романтизм сгустил доставшуюся ему от XVIII в. склонность к эротическому гипостазированию индивидуальной творческой энергии. Источник ее он обнаруживал то в горних сферах, то в себе самом — а правильное будет сказать, сопрягал и то и другое в личности земного творца как проекции божества.

Герой исторической повести Тимофеева «Чернокнижник» (1836) вынашивает «мысль», посредством которой намеревается преобразить и цивилизовать Московскую Русь, — а потом эта мысль персонифицируется у него в 12-летней девочке (см. в по-

<sup>146</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Указ. соч. С. 237.

следней главе нашей книги). Но, как и у остальных романтиков, софийная муза у Тимофеева мирно соседствует со своим мужским двойником — гением. Герой его мистерии 1834 г. «Поэт», отвергая дело Творца, поручает этому собственному своему *гению* (Голосу) создать взамен убогой реальности новую, безупречную вселенную. Такие же космогонические задания дает в Италии скучающий, пресыщенный жизнью и смертью путешественник своему мужскому alter ego, «Гению и Ангелу-Хранителю», некоему Джулио, в повести «Безумство в поэзии» (1835), которая изобилует нежностями гомосексуального пошиба и которой замыкается собрание тимофеевских сочинений.

## 11. Стилистика романтической экзальтации: Гоголь и Тимофеев

По части таких гендерных зигзагов Тимофеев был, конечно, не одинок. Ведь и сам Гоголь, начиная со своих дебютных диалогов, роль музы закреплял, помимо Алкиной, за сакрализованным мужским персонажем: в «Женщине» — за наставником-Платоном и воспетым им Художником, а в «Борисе Годунове» — за Поэтом (теоретически под ним подразумевался Пушкин). От последнего там словно бы представлял некий идеально-условный друг витийствующего персонажа, Поллиора, наделенный даром священной эмпатии: это олицетворение «пламенно понимающего тебя чувства — прекрасной половины души» героя. В первом из названных сочинений снят был сколь-нибудь осязаемый зазор между Художником и Всевышним; во втором — между самим Поэтом, его «творением», чаемым духовным двойником Поллиора и небесным Творцом: всех их соединила общая сакральная аура, подсвеченная эротикой.

В гоголевской «Женщине» олицетворяемая Платоном метафизика сразу же набирала специфические обороты: «Как бесплотно обнимется душа его с божественною душою художника! Как сольются они в невыразимом духовном поцелуе!..» Поллиор в гоголевском «Борисе Годунове» тоже мечтает «слиться в одно» со своим духовным двойником. И там и здесь этому слиянию сопутствует греза о возвращении в потустороннее прабытие, обозначенное в первом тексте, как мы помним, женским «эфирным лоном», где душа отыщет «своего отца — вечного Бога, своих братьев — *дотоле не выразимые землю чувства и явления*», а во втором — «лоном Творца», в которое хотел бы без остатка «вылиться» романтик, изнемогающий от восторга перед перспективой *unio mystica*.

Значительно позднее пафос «невыразимого духовного поцелуя» из «Женщины» вместе с риторическими раскатами «Бориса

Годунова»: «Великий! над сим вечным творением твоим клянусь!..» отзовется у зрелого Гоголя уже известной нам надрывной молитвой, обращенной им к собственному Гению, которого он отождествил с новым 1834 г.; и этот персональный Гений или Ангел тоже поставлен будет в тесную эротически-ассоциативную связь с Богом: «О, взгляни! Прекрасный, низведи на меня свои чистые, небесные очи. Я на коленях, я у ног твоих! О, не разлучайся со мною! <...> Труды мои будут вдохновенны. Над ними будет реять недоступное земле Божество... Я совершу... О, поцелуй и благослови меня!» («1834»).

Наконец, спустя еще несколько лет, в 1839 г., в отрывке «Ночи на вилле», посвященном смерти его молодого друга Иосифа Виельгорского, Гоголь возвращается к своей давней риторике олицетворенных «чувств», изначально связующих души. Повествователь предается растроганным воспоминаниям о «юношеских годах», когда было «сладко смотреть очами в очи <...> И все эти чувства сладкие, молодые, свежие — увы! *Жители невозвратного мира* — все эти чувства возвратились ко мне. Боже! Зачем?» Земная суета, с ее мишурой и «деревянными куклами, называемыми людьми», безнадежна и отвратительна, все прекрасное обречено здесь на гибель. Союз двух избранных душ, чуждых этому демоническому миру, предполагает их взаимную сакрализацию; соответственно, умирающий величает повествователя, на христианский манер, «спасителем», а тот его — своим «ангелом». Религиозный настрой тоже дополняется поцелуями, знакомыми по предыдущим текстам, но утратившими духовную «невыразимость»: «Я поцеловал его в плечо. Он мне подставил свою щеку. Мы поцеловались».

Вместе с тем вся эта сексуально-молитвенная элоквенция отнюдь не свидетельствует о каких-либо реальных, житейских пристрастиях к однополю любви, которые упорно пытался навязать Гоголю Саймон Карлинский, придававший решающее значение как раз «Ночам на вилле»<sup>147</sup>. Его позиция подверглась резонной критике в книге Е. Ляминой и Н. Самовер, осудивших наивное отношение исследователя к художественному сочинению как «буквальному воспроизведению чувств автора»: «Отрывок отмечен несомненным влиянием не только романтизма со свойственной ему спиритуализацией телесности, но и сентиментализма с его культом чувствительности, в равной мере распространявшимся как на любовь, так и на дружбу»<sup>148</sup>.

<sup>147</sup> См.: *Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Harvard UP, 1976. P. 152 ff.*

<sup>148</sup> *Лямина Е.Э., Самовер Н.В. «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. Опыт биографии человека 1830-х гг. М., 1999. С. 501.*

Действительно, то, что Карлинский мечтательно принимал за содомские откровения Гоголя, скорее смахивает, например, на философическую переписку Мелодора с Филалетом у Карамзина, которого, кажется, никто еще не уличал в мужеложестве: «Где ты, любимый Филалет? <....> Ах, где ты? Сердце мое тебя просит, требует. Оно помнит любезные твои взоры, сладкий голос и нежные, чувством согреваемые объятия, в которых жизнь была ему вдвое милее, — помнит, и велит глазам моим искать тебя — велит рукам моим к тебе простираться! <...> Тысячи мыслей волнуются в душе моей. Я хотел бы вдруг перелить их в твою душу без помощи слов, которых искать надобно; хотел бы открыть тебе грудь мою»<sup>149</sup>.

Стоит лишь напомнить, что сентименталистская, а за ней и романтическая патетика сладостной мужской дружбы по необходимости вбирали в себя смежный риторический заряд *unio mystica*, почерпнутой из «духовного христианства» и неизбежно получавшей гомосексуальное — или псевдогомосексуальное — оформление, подсказанное в первую очередь «Подражанием Христу». Короче, тут уместнее говорить не об интимных притяжениях Гоголя, а о его приверженности пиетистской экзальтации, взаимодействовавшей время от времени с «неистойвой» стилистикой романтизма — той же самой, которой постоянно следовали и авторы наподобие Тимофеева.

Естественно поэтому, что лирические пассажи «Ночей на вилле» местами почти неотличимы от коротенькой повести, вернее, риторического упражнения Тимофеева — «Безумство в поэзии» (1835), которым он в 1837 г. завершил трехтомник своих сочинений. Я имею в виду сентенции, обращенные повествователем к Джулио, его сокровенному другу и *alter ego*, — такие, например: «Ты мой, Джулио, — мой Демон, мой Гений, мой Ангел-Хранитель... кто бы ты ни был, — ты мой! Не потому ли я так люблю тебя?»; «О, Джулио, Джулио! <...> неужели ты оставишь меня в эти грустные минуты»; «Мне скучно, Джулио, я совершенно один». Напомню, что у Гоголя в очень похожих тонах жалуется больной Виельгорский, упрекающий друга за то, что тот покинул его. Последние слова тимофеевской книги, если убрать имя персонажа и забыть о хронологии публикаций, можно было бы счесть за прямую цитату из «Ночей на вилле»: «Обними меня, Джулио, крепче; еще крепче! Так... Чего мне еще надобно?»<sup>150</sup>

В своем амплу Демона, Гения или Ангела этот многосложный персонаж занимается обычным у Тимофеева делом — созданием новых миров взамен нашей тошнотворной вселенной. В гоголевских «Ночах» та же, хотя и несравненно более скромная

<sup>149</sup> Цит. по: Н.И. Новиков и его современники. М., 1961. С. 395.

<sup>150</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Опыты. Ч. 3. С. 455—456, 465, 471.

демиургическая миссия придана самому повествователю, который, по существу, всего лишь повторяет одну из затей Джулио. В обоих текстах речь идет о способности влюбленного (или, говоря деликатнее, нежно заботливого) друга сотворить особое время по желанию страждущего героя. Оба персонажа справляются с задачей, причем оба — не слишком успешно. Тимофеевский повествователь говорит своему Джулио: «Прикажи, чтобы сейчас же был самый лучший майский вечер. Нет, — он слишком похож на умирающего»<sup>151</sup>. С теми же укориэнами к повествователю у Гоголя обращается умирающий Иосиф Виельгорский: «Что ты приготовил для меня такой дурной май!»

Вероятно, альтернативная реальность оставалась онтологически неполноценной, «май», сотворенный романтиком в этом мертвенном мире, — заведомо недоовоплощенным, «дурным».

Ясно в любом случае, что если мечтателя, претендующего на причастность зиждительному дару, опекают некие высшие силы, то есть и такие, которые всячески ему противодействуют, удерживая его дух в заточении. В природу и тех и других мы попытаемся вникнуть в следующей главе.

## 12. Выводы

В русском романтическом мироощущении Мысль или Премудрость (она же смысл, сущность, идея, гармония, поэзия, душа творения), часто тяготеющая к персонификации, несет на себе несколько символических функций, которые в поэтических или беллетристических сочинениях получают эротическую окраску и соответствующее сюжетное решение.

I. Мир сотворен и упорядочен Премудростью, которая управляет всей его жизнью и развитием. Призвание теософствующего мыслителя — постичь, разглядеть ее таинственную волю, сроднившись с нею. Бог отражается, познает Самого Себя в собственном создании или в том, кто знаменует собой итог всего творения, — в философе, поэте либо художнике, вобравшем в себя Его мудрость. В лирических эссе и поэзии таким высшим, софийным итогом и символом всего мироздания часто выступает женщина.

II. В той мере, в какой дело творения не завершено, мыслитель или художник принимает на себя заботу о его продолжении. Вос-

---

<sup>151</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] *Опыты*. Ч. 3. С. 459. См. также в моей статье: «Смерть в Италии: О литературном генезисе “Рима” и “Ночей на вилле”» // Гоголь и Италия. Материалы Международной конференции: «Николай Васильевич Гоголь: Между Италией и Россией» / Сост. М. Вайскопф, Р. Джулиани. М., 2004. С. 190—193.

приняв зиждительное софийное начало, он при его посредстве, в свою очередь, также отражается, т.е. познает и воспроизводит свое Я, свою мысль в собственных произведениях, в своей возлюбленной (как проекции его личности) или натурфилософских прозрениях — и таким образом продлевает в себе процесс божественной авторефлексии (к нему присоединяется и пассивный, но восторженный почитатель знания или искусства, восходящий благодаря им к божественному первоисточнику бытия). Это значит, что, в прямом согласии с западной романтической традицией, художник/мыслитель становится со-творцом, как бы помощным демиургом при Создателе, а в перспективе обособляется от Него.

III. Однако в негативно-дуалистической версии романтизма светлое зиждительное начало, гармония или душа мира, олицетворяемая женщиной, изображается в облике возлюбленной «павшей» либо плененной силами тьмы. Герой обычно пытается ее вызволить, но, как правило, безуспешно — и тогда он стремится к гибели, чтобы уйти из этого мира (в иной, благой и совершенный, к истокам творения), либо именно для того, чтобы посмертно воссоединиться с героиней на том свете.

IV. В том же дуалистическом варианте эротизированная Мысль (Муза, Гений), сошедшая с небес к герою (героине) или обитающая в его сознании, созидает, в противовес ненавистой «сущности», эстетическую утопию, собранную из грез и поэтических наитий и представляющую собой индивидуальную форму утраченного Рая. Утопия эта противопоставляется не только плотскому миру, но и, с большей или меньшей отчетливостью, его Создателю и владыке. Иными словами, небесная Мысль либо ее обладатель как бы становится антиподом Творца — а вернее, агентом, посланцем, заместителем некоего альтернативного и более привлекательного божества, под которым понимается, скорее всего, Сын Божий. Так сюжет, подчиняясь логике собственного развития, обретает гностическую направленность (хотя, в общем, лишенную внятного концептуального обоснования).

V. Тем не менее подобная эстетическая альтернатива рано или поздно осознается в качестве иллюзорной, и тогда единственным решением, как в пункте III, остается путь на тот свет, в царство небесное, — т.е. смерть, сулящая подлинное воссоединение с первичным хаосом или первоначальной гармонией, олицетворяемой в эротическом образе. Ностальгический эскапизм такого рода, нередко увязываемый с мечтой об уничтожении этого света, находит влиятельную поддержку и в негативно-пиетистской, и в православно-аскетической традиции.

VI. Существует, однако, еще одна возможность, пока не упоминавшаяся нами, но наиболее продуктивная с точки зрения эро-



тической метафизики романтизма. Я имею в виду то положительное сюжетное решение, при котором девушка, соотнесенная с мыслью, душой мира и т.п., соединяется на земле со своим возлюбленным, который сам подготовил ее появление в своих грезах. Речь об этом варианте пойдет значительно ниже, в двух последних главах; но пока отметим, что обычно он взаимодействует с предыдущими ходами.

VII. О каком бы сочетании мотивов ни шла речь, необходимо будет учитывать, что при рисовке сакрально-эротических персонажей романтический сюжет часто вызывает некоторое замешательство. Обусловлено оно (помимо опасности обычного сексуального искушения, всегда актуальной для романтизма) столкновением разнородных культурных традиций, переменчивым гендерным статусом Премудрости, многозначностью образа Пресвятой Девы и Христа-Жениха, а также, как мы далее увидим, парадоксами Троицы.

## Глава третья

# ТАЙНЫЕ И СТИХИЙНЫЕ СИЛЫ

Темы, затрагиваемые в этой главе, обширны и многосложны. Некоторые из них давно и обстоятельно изучены, другие пока вообще не рассматривались в качестве проблемы, требующей изучения. Я ограничусь самым беглым очерком и тех и других, сосредоточив внимание на аспектах, наиболее релевантных для данной книги и подкрепив изложение примерами, число которых я стремился свести к рабочему минимуму.

### 1. Промысл и Судьба: предварительные замечания

В общехристианской традиции, воспринятой русским романтизмом, Промысл (значительно реже писалось «промысел») выступал как попечительная Премудрость, взятая в последовательности незримо управляемых ею действий, направленных ко благу человека, отечества, того или иного сообщества и мироздания в целом. В период становления отечественной романтической словесности влиятельным поставщиком провиденциализма послужила, с одной стороны, французская католическая литература начала XIX в., проникнутая духом Реставрации (Шатобриан, Жозеф и Ксавье де Местры и др.), а с другой — пиетистская риторика того же александровского времени с ее повсеместной верой в Провидение. Поэтическими образчиками таких взглядов, перенесенных в романтическую эпоху, могут служить торжественное «Верую!» гр. Е. Ростопчиной: «Верую на небе в щит Провидения, Вечно хранящего тварей своих...»<sup>1</sup> или, допустим, стихотворение М. Деларю «Ночь», где небесная опека облачается в осязаемые формы:

...Возжены в лоне темноты,  
Как очи Божества,  
Взирают звезды с высоты  
На бездну вещества.  
И мир и тишина вокруг,  
Как будто в мир ночной  
Провеял тихий ангел вдруг  
Невидимой стезей.

---

<sup>1</sup> *Ростопчина Е.* Стихотворения. 2-е изд. Т. 2. СПб., 1857. С. 79.

И вот за ним, сквозь облаков,  
На землю с вышины  
Виется сонм ночных духов  
В мерцании луны.  
Вот ниспустились и летят  
Вдоль нивы золотой,  
И злаки томные поят  
Живительной росой.  
И я гляжу: и сладко мне,  
Питаюсь думой той,  
Что там, в надзвездной стороне,  
Есть Промысл над землей;  
Что в свете дня, во мгле ночей,  
Хранимы им вовек:  
И дольный прах, и злак полей,  
И червь, и человек<sup>2</sup>.

Впору напомнить, что текст этот сочинил тот самый Деларю, который — в том же самом альманахе и буквально на соседних его страницах — напечатал стихотворение «Мой мир», где «бренному бытию земному» противопоставил поэтический «мир чудесный», а вместо Промысла, пекущегося о здешней жизни, восславил чуждого ей Гения, населившего его небесную обитель «ликами бесплотных, тайных сил». Сообразно этой альтернативной трактовке, землей, очевидно, правят какие-то совершенно иные *тайные силы*, чем те, что действуют в «Ночи», и которые, как писал Деларю в «Моем мире», удерживают здесь душу в «оковах».

Что касается Промысла, то надежда на его зоркую любовную опеку слишком уж расходилась с обескураживающим деспотизмом будничных мелочей и случайностей. Их принято было приписывать Судьбе — правда, не обязательно враждебной (благоприятные ее проявления относились к разряду «удачи» или «фортуны»). Высокий, чаще всего трагический, аспект Судьбы предпочитали называть Роком. Бывало, впрочем, и так, что первая изображалась исполнительницей второго, — скажем, у М. Маркова в поэме «Мятежники» (1832): «Мне рок иной был дан судьбою»<sup>3</sup> или у Мейстера в стихотворении «Миньоны нет»: «Не изменить судеб таинственного рока!»<sup>4</sup> Но бывало и по-другому: одна и та же по-

<sup>2</sup> КБ. С. 206. Ср. хотя бы гимн Богу, напечатанный в 1825 г. в сборнике московского Университетского пансиона: «Ни кедр, ни слабый клас, — ничто не прорастает Без благости Твоей, вселенныя Отец». — Избранные сочинения... С. 7.

<sup>3</sup> Марков М. Мятежники. Повесть, взятая из войны с польскими мятежниками. СПб., 1832. С. 103.

<sup>4</sup> БдЧ. 1838. Т. 26. С.101.

густоронняя власть в негативном своем выражении именовалась Роком, а в позитивно-попечительном — Судьбой или просто случаем, за которой мог стоять и сам Промысл. Ср. в «Очистительной жертве» Розена: «Чудесная игра случая! — подумал Владимир <...> Нет! это перст Провидения»<sup>5</sup>. Они могли совпадать между собой и в своей карательной функции; ср. в другой повести того же автора — «Зеркало старушки»: «Слепой случай, или воля Провидения направляла мою пулю...»<sup>6</sup>

Иногда «случай» благоприятствующий попросту упразднялся бездушным Роком. Герой повести гр. Ростопчиной «Поединок» (1838), которому цыганка предсказала смерть на дуэли, в преддверии гибели оставляет для своего будущего убийцы Валевица письмо, где освобождает того от моральной ответственности: «Случай ничего не может для меня сделать. Рок заранее бросил кости — вы будете только слепым орудием его»<sup>7</sup>. Иногда же сама судьба успешно противится его воле. В. Тихонравов сперва говорит о преследованиях, которым «злой рок» подвергает гения, а через несколько строк — о том, что последнему «в веках расти и зреть назначено судьбой» («К гению»). При любом раскладе фатум тяготел к какой-то парадоксальной персонификации — всегда ощутимой, но почти всегда странно безликой, лишенной сколь-нибудь отчетливых очертаний.

Соответствующий настрой поддерживался, естественно, культурными универсалиями, взращенными античной и вообще языческой, в том числе восточнославянской, традицией<sup>8</sup>. В период романтизма тему судьбы подновило общее увлечение фольклором и народной магией. В Германии среди романтиков со временем воцарилась тяга к мрачному фатализму, столь ощутимая, например, в прозе Тика и Гофмана, а еще сильнее — в «трагедии рока»<sup>9</sup>. Очень рано, еще в оптимистической фазе немецкого романтизма, к ней обратился тот же Тик («Карл фон Бернек», 1795). Позднее этот жанр разрабатывали А. Мюльнер («Вина», 1812), З. Вернер («Двадцать четвертое февраля», 1815) и австриец Ф. Грильпарцер в «Праматери» («Die Ahnfrau», 1817), которая в 1830 г. с успехом шла на петербургской сцене в переводе П. Ободовского<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Альциона на 1832 год. С. 49.

<sup>6</sup> Альциона на 1833 год. С. 36.

<sup>7</sup> *Ростопчина Е.П., графиня*. Соч.: В 2 т. Т. 2. СПб., 1890. С. 88.

<sup>8</sup> См., например: *Веселовский А.Н.* Судьба—доля в народных представлениях славян. — В его кн. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. XI—XVII. СПб., 1889 (Сб. ОРЯС. Т. 46. № 6). С. 173—260.

<sup>9</sup> Подробнее об этом, как и о теме Рока на русском материале тех лет, см.: *Манн Ю.* Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 281—302.

<sup>10</sup> См.: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М.; Л., 1961. С. 263; *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 585.

В России, с присущей ему неустанной бдительностью, на фаталистические тенденции резко отреагировал А. Стурдза, узревший в них страшный политический смысл. В 1834 г. он выпустил несколько путаный антиромантический памфлет, вернее, художественный донос — «Письмо романтика к новичку, выступающему на поприще изящной словесности». Исполнено оно было в той инструктивно-саморазоблачительной манере, которую через много лет облюбуют изобретатели «Сионских протоколов», и в каком-то смысле предвещает их появление. Опытный и заматерелый в грехах романтик здесь открывает новичку страшные истины: «Мы <...> умничая и припевая, роём пространную, необъятную яму для целого поколения заблудших сынов XIX века».

Как известно, духовный деспотизм принимает разные формы. Панглоса повесили за то, что он не верил в свободу. Стурдза, вероятно, отнесся бы сочувственно к этому приговору, ибо, судя по его описанию, романтики вполне заслуживали такой участи. Уничтожая нравственные устои религии с ее верой в Провидение, романтизм стремится запугать читателей «призраком неотразимого Рока; отрицать внутреннюю свободу воли человеческой и вместе боготворить все гнусные порывы строптивного своевольства — вот наш подвиг, наш удел и главное, постоянное направление нашей школы». В чем состоит различие между свободой воли и своевольством, автор, однако, не разъяснил. «Таково высокое, грозное *предопределение* наше, — наставляет романтик начинающего ученика. — К чему тут роптать и сетовать? Вы знаете и со временем испытаете, что *приговор слепого Рока неотвратим*»<sup>11</sup>.

Подобно многим, Стурдза нападал прежде всего на французскую «неистовую» словесность и на тех европейских романтиков, которых он ассоциировал с нею, — на «Гюго, Матюрена, Бальзака, Дюмаса, Гофмана, Жанена, Занда». Их русских коллег он скорее лишь предостерегал, поскольку цензура на родине не слишком мирволила к показу *роковых* порывов. Тем не менее фатализм, хоть и не в столь сгущенной дозировке, тоже входил в мировоззренческий состав отечественной словесности.

Оба эти понятия — Рок и Провидение — оставались ключевыми и для романтической историософии, и для трактовки житейских перипетий. Так, роптать героям обычно дозволялось только на судьбу, но отнюдь не на Промысл. На деле, однако, первая нередко служила псевдонимом второго, на что прозрачно указывало их прямое сближение как в позитивном, так и в негативном плане. Скажем, герой повести Лесовинского «Человек не совсем обыкновенный» (1833) сетует сразу и на судьбу, и на Провидение:

<sup>11</sup> ЛЛПОВ. 1834. № 12. С. 81—82.

«Как и всегда, настоящая дорога была мне закрыта, и непреклонная судьба показывала мне лишь ничтожное место в рядах толпы, оживляемой и двигаемой избранными любимцами Провидения»<sup>12</sup>.

Ближайший образчик для другого, положительного отождествления фатума с самим Промыслом романтикам давали, среди прочего, те религиозно ориентированные авторы, которых советское литературоведение оптом зачислило в «поэты-радищевцы», — например, уже фигурировавший здесь Востоков, призывавший «без ропота судьбы Ударам строгим покориться» («Взор на Европу») и писавший в стихотворении «Бог в нравственном мире»: «На всех Твоя судьба, о Боже, оправдится; Без воли Твоя ничто не совершится: А воля есть Твоя — порядок всех вещей»<sup>13</sup>. Та же традиция удерживается, естественно, и в парадной историософской риторике николаевских лет — например, в статьях Надеждина или в совершенно заурядной академической лекции Никитенко: «Неужели бесконечное течение нравственных событий не имеет цели <...>? Так! она есть! ибо есть Провидение. Его, его судьбы совершались в делах наших»<sup>14</sup>.

Словом, тут все зависело от того, в каком ключе проводилось отождествление этих небесных инстанций. Так, у Гоголя провиденциализм и фатализм практически неразличимы, причем в петербургских повестях или «Миргороде» их тождество дано в отрицательном, а в дидактической публицистике — в сугубо положительном плане. Примерно та же, исполненная оптимизма, картина характерна, как известно, для историософии Погодина<sup>15</sup>, да и для всей вообще риторики «официальной народности» — а наряду с ней и для патриотических тем Тютчева (часть III стихотворения «Наполеон»: «И ты стоял, — перед тобой Россия!..» и др.). В своей статье «О бумагах и записках, оставшихся по кончине Петра Великого в его собственном кабинете» Н. Полевой вменяет оте-

<sup>12</sup> Телескоп. 1833. Ч. 17. № 17. С. 39.

<sup>13</sup> Востоков А. Указ. соч. С. 186, 191.

<sup>14</sup> Вступительная лекция российской словесности о происхождении и духе литературы, читанная в Имп. Санкт-Петербургском университете адъюнкт-профессором А. Никитенко 26 авг. 1832 г. СПб., 1833. С.36.

<sup>15</sup> См., допустим, в его «Исторических афоризмах»: «Каждый человек действует для себя, по своему плану, а выходит общее действие, исполняется другой, высокий план, и из суровых, тонких, гнилых нитей биографических сплетается каменная ткань Истории» (с. 64). Соотношение этих ближайших, ограниченных и субъективных, целей с их непредумышленными грандиозными последствиями как реализацией «высшего плана» (например, на с. 66) вызывает прямую зависимость от традиции французского провиденциализма, в частности, от Кузена. Впрочем, совершенно аналогичные воззрения излагает и Жуковский хотя бы в своей статье 1835 г. «Две всемирные истории. Отрывок письма из Швейцарии» (БдЧ. 1835. Ч. 9. С. 173—174).

чественной истории «глубокую идею судеб Провидения, раскрываемую в летописях»<sup>16</sup>.

У Пушкина с его известной предрасположенностью к фатализму слова «Провидение» или «Промысел» фигурируют несравненно реже, чем «рок», «роковой», «судьба», «судбина», и, как правило, означают то же самое, во всяком случае, примыкают к их семантическому полю — преимущественно отрицательному.

В поэзии Жуковского — в отличие от его философской публицистики — рок и судьба чаще всего равнозначны благому Промыслу<sup>17</sup>: см. хотя бы в «Узнике», «Пловце», «К мимопролетевшему знакомому Гению» («судьбы святыня»). Сходно порой обстоит дело в произведениях ссыльного Кюхельбекера — ср. у него, к примеру, «спасительный наставник-рок» («Моей матери»); а у Бенедиктова в стихотворении «К ней же (Перед разлукою)» сказано: «И ты летишь, покорная судьбине. Тебя не взрыв причудливой мечты Туда влечет, но воля *Провиденья*». И далее: «Свят жребия жестокий приговор». Ср. в стихотворении А. Подолинского «Жребий»: «К чему печальное сомненье? Загадка жизни решена... Мне указало Провиденье, Какая участь мне дана! <...> Предав судьбе мой светлый век, Я одного молю у рока, Чтоб умереть не мог до срока Во мне поэт и человек!»<sup>18</sup>

Василий Шуйский, герой одноименной трагедии Н. Станкевича, увещевает народную толпу, потрясенную гибелью военачальника Михаила Скопина-Шуйского: «Остановитесь! *Вышние судьбы* И в милостях, и в казнях непостижны! Царя и подданных желанья и мольбы Перед судьбою могут быть бессильны; И глас людей не внятен небесам при глазе вечного определенья <...> Его нам в милости послало Провиденье И гневное, — назад свой дар берет. Покорствуйте ж святому назначенью. Примите с твердостью удар судьбы»<sup>19</sup>.

Заглушая опасные чувства и «благословляя Вышнего судьбу», Кюхельбекер предостерегает своего племянника Д.Г. Глинку: «Лишь не забудь: и радость и страданье Одной отеческой руки даянье». Все же святость или сокровенная благость этого двуединого «даянья» нередко ставилась под сомнение, просквозившее,

<sup>16</sup> Сто русских литераторов. Т. 1. СПб., 1839. С. 531.

<sup>17</sup> За что его, кстати, строго порицает нынешний православный критик: «Промысл вдруг обращается в судьбу <...> недаром в стихах Жуковского оба эти понятия взаимозаменяемы. И тогда какой-то ледяной ужас сковывает душу, и нужно усилие веры, чтобы преодолеть это». — Долгушин Д., священник. В.А. Жуковский и И.В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. С. 226.

<sup>18</sup> Альбом северных муз. СПб., 1828. С. 116.

<sup>19</sup> Станкевич Н. Избранное. Воронеж, 2008. С. 111—112.

например, у некоего А. Б. в «Воззвании к человеку», где Господь говорит о Себе: «В Моей деснице радость, горе — И ряд *обманчивых судьбин*»<sup>20</sup>, — как и в «Елизавете Кульман» Тимофеева: «Судьбы небес неизъяснимы; Мы все под власть Творца. На каждом шаге здесь могилы...» Некоторая озадаченность угадывается у него также в мистерии «Жизнь и смерть», где «невидимый хор», представляющий скорее от античного рока, чем от христианского Провидения, возглашает:

*Жизнь коварна под луною...  
Так назначил сам Творец!  
<...>  
Смертный! с мощною судьбою  
Слабой волей не борись  
И покорною душою  
Пред Создателем смиришь!*

При всем том свой тревожно-благочестивый фатализм хор сразу же подправляет верой в грядущее воздаяние<sup>21</sup>. Знакома была эта фаталистическая теодицея и романтической прозе. В «Черной женщине» Греча (1834) приводится следующий диалог между недоумевающим героем и его набожным наставником Алимари, который потерял семью в лиссабонском землетрясении:

— И вы не находите в этом случае, что судьба жестоко поступила с вами, что она с адским злорадством погубила невинных <...>? — Нет, — отвечал Алимари тихо и протяжно, — ежедневно благодарю я Провидение: оно знает, что делает.

Отказавшись навсегда от бывшего «тайного ропота на судьбу», на ее «жестокие удары», он, по его словам, «принес покаяние Господу <...> и благословил невидимую десницу, меня покаравшую»<sup>22</sup>. Спустя десятилетие «последний романтик» Аполлон Григорьев в четвертом из масонских гимнов, переведенных им с немецкого («Из Гердера»), также соединил судьбу, ткущую астральный покров, с благим Промыслом и одновременно с софийным началом, которое олицетворяет греческая богиня мудрости:

Не зови судьбы веленья  
Приговором роковым...

<sup>20</sup> НА на 1833 год. С. 27.

<sup>21</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Опыты. Ч. 1. СПб., 1837. С. 127, 195.

<sup>22</sup> Греч Н. Черная женщина. 2-е изд. Ч. 1. СПб., 1838. С. 268—269.



Правды свет — ее законом,  
И любовь в законе оном,  
И закон необходим...

<...>

С той поры, когда Паллада  
Вышла из чела отца,  
Все творит она перстами  
Покрывало, что звездами  
Нам сияет без конца...

## 2. Крест судьбы: Рок как орудие Промысла

Чаще, однако, чем прямое отождествление этих могущественных сил, в романтической словесности встречалось их иерархическое расподобление, при котором Судьба выступала как власть вспомогательная, созданная Промыслом (Премудростью) и ему подконтрольная. Оттого разве что случайным курьезом выглядит рокировка их ролей, проскользнувшая однажды у Бенедиктова: «Так Провиденье, средь борьбы Со мглою света, совершало Законы тайные судьбы!» («Москва»). Гораздо показательнее было другое разделение, представленное, например, в третьей из «Фракийских элегий» Теплякова: «Так точно, Промысла не ведая путей, Неслись полки Судьбы к ее предназначенью»<sup>23</sup> или в стихотворении некоего Ж., напечатанном в 1828 г. «Славянином»: «Но рок... им правит Божество»!<sup>24</sup>.

В тимофеевской мистерии «Жизнь и смерть» Премудрость, как мы помним, рассказывает, что при сотворении мира она «вместе с Богом созидала Его грядущую судьбу»; ср. сентенцию Учителя в «Елизавете Кульман»: «Судьба раздает дары свои, зажмурясь; Рука, которая *управляет* ею, ведет всегда к лучшему». А один из персонажей романа А. Степанова «Постоялый двор» (1835) восхваляет «Того, кто сцепил все звенья происшествий так, чтобы составить цепь, которая оковала судьбу нашу в мире здешнем и будущем!»<sup>25</sup>. У Ф. Глинки в его переложении 62-го псалма Давид взывает к Богу: «Тебя, мой Царь, над высотами Моей судьбы держащий нить, Так сладко мне хвалить устами...» У него же в «Деве карельских лесов» говорится о том, «как дивный, в таинствах судьбы, Ведет нас Промысел небесный»<sup>26</sup>. Героиня «Двух призраков»

<sup>23</sup> Тепляков В. Г. Книга странника. Стихотворения. Проза. Переписка. Тверь, 2004. С. 111.

<sup>24</sup> Славянин. 1828. Ч. 8. № 43. С. 149.

<sup>25</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 3. С. 175.

<sup>26</sup> Ср. до того в элегии у пресловутого Д. Хвостова: «О таинство судеб, о Промысла дела!» — Императрице-матери на кончину королевы Виртемберг-

Е. Кологривовой (1842) в письме наставляет своего адресата: «Страдания — ропот на судьбу, а судьбою управляет Бог! смиримся же перед Его святою волею»<sup>27</sup>.

Такая иерархия была расхожей, в том числе журналистской, темой, и в часы своих внезапных метафизических досугов ее с пафосом подхватывает даже болгаринская газета: «Предаваясь вполне судьбам Высшего Промысла...»<sup>28</sup> Здесь характерно акцентирована сама этимология: судьба как суд, т.е. приговор, вынесенный сакральным авторитетом. Но та же этимологическая основа просвечивала в приведенных чуть ранее примерах — и в «казнях» Господних у Станкевича, и в бенедиктовском «приговоре жребия», и в «Вышнего судьбе» у Кюхельбекера, как, впрочем, и других его формулах: «судьба Господня» («Новый год»); «И внял Отец, Господь судьбы: Будь слава Промыслу благому!» (поэма «Сирота»); ср. у позднего Языкова: «Но праведно судьбой наказан я!» («Странный случай»). В самом мрачном варианте тема карающей судьбы как орудия Промысла дана у А. Полежаева, постоянно обличавшего «свирепый рок». В «Ожесточенном» (1832), подхватывающем пушкинскую тему «враждебной власти», вызвавшей душу из небытия, он писал: «Зачем же я возник, о Провиденье, Из тьмы веков перед тобой? О, обрати опять в уничтоженьи Атом, караемый судьбой!»

На этом фоне стихотворение Каролины Павловой «Три души» (1845) любопытно, среди прочего, тем, что в нем сталкиваются противоположные интерпретации фатализма — и соединяющая Судьбу с Промыслом, и разделяющая их: одной героине ее суетную жизнь «судило Провиденье»; другой Бог велел «противодействовать судьбе». Привычной была также мысль о том, что трудная или скорбная земная участь — это все же не «казнь» или «приговор», а *испытание*, ниспосланное самим Богом / Провидением. Ср. в «Сироте» Кюхельбекера:

Не светлый выпал мне удел, —  
 Но, брат, и я храним судьбою,  
 Вотще я трепетал и млея;  
 Целебна чаша испытанья,  
 Восторга не зальют страданья.

ской // Карманная библиотека Аонид, собранная из некоторых лучших писателей нашего времени и расположенная по новому методу с присовокуплением надписей к их портретам, характеристики и библиографии каждого. СПб., 1821. С. 63.

<sup>27</sup> Фан-Дим Ф. [Кологривова Е.В.] Два призрака. Роман. Ч. 3. СПб., 1842. С. 48.

<sup>28</sup> Наркиз Атрешков. Что будет через пятьсот лет? // СП. 1833. № 61. С. 244.

Возможно, кроме того, что Создатель при этом только попустительствует судьбе, защищая — хотя и не в полной мере — от ее напастей невинные, благочестивые души, возносящие к Нему свои молитвы. Такую компромиссно-утешительную ноту Бенедиктов включил в свое послание Елизавете Шаховой, которой он покровительствовал:

Рано, в утренние годы,  
Оградясь щитом мольбы,  
Ты уж ведаешь невзгоды  
Испытующей судьбы.

Ср. в цитированной ранее трагедии Станкевича «Василий Шуйский»: «Прибегните к Творцу с мольбами упования, Удары часто шлет судьба для испытанья!..»<sup>29</sup> У Кюхельбекера читаем:

...Но судьбы  
Не страшись моей плачевной:  
Сильны, верь, того мольбы,  
Кто судьбой испытан гневной.  
(«Саше в день ее рождения», 1832)

Тимофеев в стихотворении «Не осуждай!» призывает смиренно мириться с судьбой, обыгрывая, так сказать, правовую этимологию термина. Все, что происходит, — «в деснице Бога, Все на весах Премудрости святой»; а потому роптать — значит дерзновенно «вызывать Судью небесного к себе на суд». Да и весь земной удел — лишь «испытанье», проводимое роком, который «навьючил на плеча нам жизни бремя», а окончательный вердикт еще впереди: «Только там, в стране надзвездной, Наш беспристрастный, мудрый Судия»<sup>30</sup>. Ср. у Ф. Глинки: «Я судьбы не сужу И на небо гляжу» («Звезда», 1839).

С другой стороны, задолго до всех этих стихов Козлов в послании к Жуковскому (начало 1820-х, опубл. в 1825 г.) уже оспорил «судебную» версию, подвергнув ее христианской ревизии, — правда, характерно сбивчивой и неуверенной. Сперва ослепший поэт с болью и обидой повествует о своей «злой судьбе», о «свирепом роке» — гонителе и карателе («Судьба карать меня умеет»). Но потом ту же судьбу он приписывает Всемогушему — одновременно сохраняя за ней некоторое персональное жестокосердие — и вместе с тем изображает Бога своим заступником от ее гонений, которые переосмысляются тем самым в качестве испытания.

<sup>29</sup> Станкевич Н. Избранное. С. 112.

<sup>30</sup> БдЧ. 1837. Т. 23. С. 137.

В итоге автор вообще отрицает за Ним судейские функции, заменив их христианской благодатью, добываемой «терпением»:

О друг! поверь, единый Бог,  
 В судьбах Своих непостижимый,  
 Лишь Он, Всесильный, мне помог  
 Стерпеть удар сей нестерпимый!  
 <...>

Мне мниться стало, что и я  
 Еще дышать любовью смею,  
 Что тяжелой участью моею  
 Он — мой отец, не судия —  
 Дает мне способ с умилением  
 Его о детях умолять  
 И им купить моим терпением  
 Его Святую Благодать!  
 И с сей надеждою бесценной  
 Мне сила крест нести дана;  
 И с ней в душе моей смиренной  
 Опять родилась тишина.

Этот «крест» судьбы, символ благодетельного страдания, появится позднее у многих авторов — например, у Теплякова в четвертой «Фракийской элегии»: «Потом фиал земной кручины До дна, до капли осушил И в дальний путь, с крестом судьбины, По новым терниям ступил...»<sup>31</sup> В. Соколовский в «Прощании» оплакивает свою участь: «Так! верю, до могилы Мне мой тяжелый крест нести <...> И все судьбе на жертву принести»<sup>32</sup>. Утешая Эмилию Брейткопф, утратившую сестру по вине «судьбы бесчувственной и хладной», Кюхельбекер прибавляет: «Не ропщешь ты, несешь свой крест», покорствуя «небесной воле». А Бенедиктов пишет в стихотворении «Совет»: «Когда судьба тебя послала В тернистый, трудный жизни путь...» В том самом стихотворении Мейстера «Миньоны нет», которое в мелодраматических тонах утрировало темы гетевского романа и в котором говорилось о неодолимых судьбах, герой теми же словами, что Кюхельбекер, взывает к страдальце: «Без ропота неси свой крест; прости врагов» (впрочем, для себя он, как мы далее убедимся, предпочитает жизнь, далекую от христианской кротости).

У Надежды Тепловой в стихотворении «Цель» (1835) испытание интерпретируется как подвластность гнету житейской прозы,

<sup>31</sup> Тепляков В. Г. Указ. соч. С. 120.

<sup>32</sup> Галатея. 1830. Ч. 17. № 34. С. 113—114.

не высветленной эротическим катарсисом и оттого еще более тягостной:

Зачем же мне, с столь пламенной душою,  
С столь нежною способностью любить,  
Не суждено коварною судьбою  
Мои мечты на миг осуществить?  
Восторг любви, блаженство и томленья  
Зачем же мной не узнаны досель?  
Но краткая минута размышленья —  
И вижу здесь таинственную цель:  
Что в пламени любезного страданья  
Всегда легко очиститься душой;  
Моя ж душа в горниле испытанья  
И скудных благ, и горести земной<sup>33</sup>.

Примечательно в то же время прозвучавшее в третьем стихе упоминание о «коварстве» судьбы, которое существенно расходится с мотивом ниспосланного *испытания*. «Коварство» вообще было ее стабильным определением (того же сорта, что «коварная жизнь» у Тимофеева), и мы встречаем его повсюду, например в лермонтовском «Ангеле смерти» (1831): «Судьба коварная и слепая». Но в первую очередь оно характерно именно для тех сочинений, где преобладало стремление хоть как-то отграничить эту неумолимую и, судя по всему, бездушную силу от Бога, который вроде бы должен всецело господствовать над нею. Подобное обособление просвечивало в стихотворении совсем еще юной Шаховой «Другу»: «Самовластная судьба Цепью тяжкою, железной Оковала, друг, тебя» и тут же подчеркивалось, что так «*волей суждено небесной*»; а с другой стороны, что сама эта воля сулит освобождение от «цепи»: «Но за верующих Бог, Благ бесчисленных Податель! Слышит Он любимцев вздох»<sup>34</sup>. Противоречивая, неуверенная двойственность стихотворений Тепловой и Шаховой — лишь сигнал тенденции, у других авторов получившей вполне отчетливое развитие.

### 3. Автономизация Рока

Быть может, «обманчивая судьба» и впрямь обладает какой-то автономией, предоставленной ей Всевышним? Этот вывод дей-

<sup>33</sup> Теплова Надежда. Стихотворения. М., 1860. С. 51.

<sup>34</sup> Опыт в стихах пятнадцатилетней девицы Елисаветы Шаховой. СПб., 1837. С. 14. Ср. позднее у нее же: «Не так молись! Будь верой обеспечен В победном торжестве над грозною судьбой». — Шахова Елизавета. Стихотворения. СПб., 1839. С. 45.

ствительно намечается в ряде романтических произведений. К примеру, герой Станкевича убежден, что «с начала мира вечный положил Законы ей, дал власть и очертил границы»<sup>35</sup>. Сходная субординация присутствует и в «Лунатике» А. Вельтмана: «Своенравна судьба, но не произвольно, не безотчетно *правит она* твердую: есть воля и над ее волею»<sup>36</sup>. Как видим, у обоих писателей «своенравная судьба» наделена пусть ограниченной, но все же собственной властью и волей.

Посредством такого хода обеспечивалось заодно некое алиби для Промысла, позволяющее оградить его от богоборческих покушений. Угадываемый во множестве романтических текстов смутный ропот на Провидение переадресовывался фатуму, который выступал как бы в роли черствого и жестокого министра-самодура, состоящего на службе у милосердного, но взыскательного государя. В. Соколовский в «Прощании» пишет: «Но *покоримся Провиденью*; Нам не постичь его путей», а затем дает параллелизм, посредством которого Промысл, с одной стороны, сближается с судьбой, а с другой — самой своей непостижимостью противопоставлен этой подвластной ему силе — мелочной и приземленной: «И *покорись судьбе*: наш век — расчета век»<sup>37</sup>. У Ган в «Теофании Аббаджио» (1841) мнимый «случай» на деле есть лишь орудие целительного Промысла — но наряду с ним тут действует и сама судьба, которой вменяется в вину жестокость и несправедливость, подлежащая исправлению. О самоотверженном герое здесь сказано: «Принимая под свой покров *удрученное роком* семейство, он верил, что *не случай, а воля Провидения* избрала его орудием для спасения погибающих, и, поклявшись *исправить несправедливость судьбы*, посвятил себя исполнению высшего предназначения»<sup>38</sup>.

Для романтика всякий жизненный путь мог сделаться тернистым, любой венец — терновым и каждая молитва — Молением о чаше. Но обращают его не к самой судьбе, а к Тому, чью волю она выполняет, ибо вся надежда — лишь на милосердную снисходительность ее повелителя. Ср. в «Моей мольбе» (1836) А. Мейснера (любопытной, кстати сказать, и своим характерно-тавтологическим зачином):

Мне суждено таинственной судьбою  
Свинцовый крест по терниям нести;  
Но не паду пред мощною с мольбою  
Бессильного от бремени спасти:

<sup>35</sup> Станкевич Н. Избранное. С. 112.

<sup>36</sup> Вельтман А. Лунатик. Случай. Ч. 1. М., 1834. С. 96.

<sup>37</sup> Соколовский В. Галатея. 1830. Ч. 17. № 34. С. 115—116.

<sup>38</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. СПб., 1905. С. 457.

Молюсь о том, чтоб ношею тяжелой  
 Обременив страдальческую плоть,  
 Меня крепил надеждою веселой —  
 Мне силы дал не пасть под ней Господь<sup>39</sup>.

Впрочем, Року иногда приходится и попросту ошибаться, о чем говорит Бенедиктов в концовке своего послания к Е. Шаховой: «Пой! Терпенью срок наступит. Пой, лелей небесный дар! Верь — судьба сама искупит Свой ошибочный удар!» Ср. гораздо более резкую аттестацию в «Карелии» Ф. Глинки, где судьба, которая по приговору Всевышнего карает бездумных грешников, сама страдает тем же неразумием: праведник, одинокий «меж людьми», «глядел, как в душевной их юдоли Играл слепой — слепцами — рок, Казнитель, им от Бога данный».

Знаменателен тут своей сумбурностью очередной пример, почерпнутый нами у вездесущего Тимофеева. Подобно многим писателям, он соединил мученический «крест» и «судьбу», но сделал это довольно своеобразно. Герой его песни «Сирота» витийствует: «Дитя без рода, без отчизны, Я взял насильно бытие; Я гордо дерзкою рукою Его похитил у судьбы; Хотел помериться с судьбою И узел жизни развязать». Сироту встречает жестокое возмездие, показ которого, как нетрудно будет увидеть, отдает песней Арфиста (все из того же романа Гете, столь впечатлившего Мейснера). Песнь эта, примыкавшая к числу наиболее популярных в России стихотворений Гете и сегодня знакомая всем по тютчевскому переводу (1831), была, однако, достаточно рискованным сочинением, поскольку в ней осуждению подвергались коварные и мстительные «небесные силы» (*himmlischen Mächte*), вовлекшие Арфиста в жизнь: «*Ihr führt ins Leben uns hinein...*» У Тютчева соответствующее место звучит так: «Они нас в бытие манят — Заводят слабость в преступленье, И после муками казнят: Нет на земле проступка без отмщенья!» В своей юношеской драме «*Menschen und Leidenschaften*» (1830) тему Гете подхватывает Лермонтов, заменивший небесные силы «судьбой»: человек «сотворен слабым; его доводит судьба до крайности... и сама его наказывает».

Тимофеев же в «Сироте» рисует совсем иную и странную картину, сама сбивчивость которой очень характерна для «низового романтизма», — картину сперва мятежную, затем плаксивую. Герой, в отличие от своего тютчевского предшественника вовсе не втянутый в «бытие», а сам дерзновенно его похитивший, получает тем самым статус богоборца — только какого-то несуразного и незадачливого. В заключительной своей части песня любопытна

<sup>39</sup> Мейснер А. Стихотворения. М., 1836. С. 203.

тем, что Сирота словно пытается хоть как-то разобраться в индивидуальной природе покаравших его властей:

И прогневил я этим Бога;  
Тяжелый крест мне вынул он, —  
И я стоять лишь у порога  
Во храме жизни осужден.  
Но кто не плакал в этом свете;  
Кто хлеб, рыдая, не едал?  
И кто, как я, по скудной лепте,  
Себя судьбе не продавал?..<sup>40</sup>

И в приведенных выше цитатах из «Сироты», и здесь, во втором из этих стихов, несомненна тенденция к отождествлению Господа с фатумом. *Тяжелый крест*, «вынутый» Богом, служит, конечно, заменой неупомянутого, но явственно подразумеваемого *тяжкого жребия*. Тем не менее Всевышний и судьба к концу текста разводятся все же по разным семантическим полям, поскольку и владычество их маркировано разными свойствами: *гневному* карателю-Богу Тимофеев исподволь противопоставляет судьбу, которая *покупает* присмирившего страдальца, как раба.

Сама эта путаная дифференциация нечаянно приоткрывает у Тимофеева, как у великого множества других авторов, проблему, не поддающуюся внятному теологическому решению. Попытка иерархически скоординировать между собой функции Промысла и Рока приводила к парадоксальному результату. Так или иначе, получалось, что, хотя на христианское мученичество или испытания героев обрекал сам Господь, непосредственную ответственность за Его гонения принимала на себя судьба — т.е. персонаж заведомо языческий, а вдобавок к тому бесчувственный, слепой и прихотливый (оттого он часто связывался с *игрой*, о чем много написано — прежде всего применительно к «Пиковой даме» и лермонтовскому «Маскараду»).

#### 4. Рок и свобода воли

С евангельской этикой и церковным благочестием Рок не имел ничего общего. Молиться ему было бессмысленно, предугадывать

<sup>40</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Опыты. Т. 1. С. 225—266. Шестой стих представляет собой прямую цитату из начальной строки Гете: «Wer nie Brod mit Tränen ass...» (у Тютчева — «Кто с хлебом слез своих не ел...»). Источник — «Годы учения Вильгельма Мейстера», кн. 2, гл. 13; в публикации «Aus Wilhelm Meister» текст назван «Harfenspieler».



или хоть как-то упреждать его прихоти удавалось лишь с помощью колдовства и заклинаний<sup>41</sup>; но от наиболее свирепых или эпохальных извержений этой чудовищной силы уйти было невозможно: «И от судеб защиты нет». Здесь не спасала никакая осторожность и предусмотрительность. Классический пример тщетности подобных усилий с точки зрения фаталистического сознания дают как сочинения Пушкина — например, «Песнь о вещем Олеге», — так и сама его биография, реализовавшая предсказание Кирхгоф.

Рок нельзя было и задобрить — от него не спасало даже самое благонравное поведение. И в своих капризно-бытовых зигзагах, и в хаотически-стихийном напоре, и в неукоснительно-жестких предначертаниях он, в отличие от Промысла, лишал человека свободы воли — о чем резонно напоминал романтикам Стурдза, — оставляя место разве что для заведомо ограниченного магического маневра. (Имелись, правда, также многочисленные романтические герои прометеевского и байронически-демонического типа, не то сражавшиеся — пусть безуспешно — с Роком, не то бывшие его грозным орудием; о них и о «роковых женщинах» речь пойдет ниже.)

Соотношение Промысла, как и детерминизма, со свободой воли тревожило русских романтиков — в наибольшей степени Лермонтова<sup>42</sup>, причем еще за много лет до «Героя нашего времени». Так, Юрий, герой «Menschen und Leidenschaften», который собрался покончить с собой, вопрошает: «Зачем хотел Он моего рожденья, зная про мою гибель?.. где Его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?» «Фаталист» как бы резюмирует это недоумение<sup>43</sup>: «И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?» Ср. рассуждения Полежаева в (неподцензурном, разумеется) послании А.П. Лозовскому: «Возможно ль то ему судить, Что вздумал сам он сотворить? Свое творенье осудя, Он опровергнет сам себя! <...> Одно из двух: иль он желал, Чтобы невинно я страдал, Или слепой, свирепый рок В пучину бед меня завлек? Когда он видел, то хотел, Когда хотел, то повелел, Все от него и чрез него, А заключение из того: Когда я волен — он тиран,

<sup>41</sup> См. в обширном труде: *Райан В.Ф.* (Ryan W.F.) Баня в полночь: Исторический обзор магии и гаданий в России / Пер. с англ. М., 2004 — и в написанной им 1-й главе (Magic and Divination: Old Russian Sources) коллективного труда: *The Occult in Russian and Soviet Culture* / Ed. by B.G. Rosenthal. Ithaca and London: Cornell UP, 1997.

<sup>42</sup> См.: *Виноградов В.* Стиль прозы Лермонтова // ЛН. Т. 43—44. М., 1941. С. 618—624.

<sup>43</sup> См.: *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 546—548.

Когда я кукла — он болван». Один из персонажей повести Ган «Суд Божий» (1840) озадаченно думает о горестной жизни своего друга: «Да, перст Божий руководил его поступками, вера его в пути тайного Промысла оправдалась, — но зачем же он, невинный, сделался первою и самою жалкою жертвою этого Промысла?»<sup>44</sup>

Подавляющее большинство все же обходило эту неразрешимую проблему молчанием, а единичные эрудиты туманно ссылались на христианскую диалектику свободы и необходимости. По годин, например, апеллировал одновременно и к католической традиции, несколько модернизированной Баланшем, и к философии тождества: «Но как согласить теперь существование высших законов необходимости, судеб Божиих, предопределения с человеческою свободою? Нет, мы не слепые орудия Высшей силы, мы действуем, как хотим, и свободная воля есть условие человеческого бытия, наше отличительное свойство»; «Соединение или, лучше, тождество законов необходимости с законом свободы — такое же таинство, как соединение мысли со словом, как соединение души с телом»<sup>45</sup>.

«Таинство» тем не менее оставалось таинством. Поздний Жуковский, заново обратившийся к пиетистскому наследию, посвятил Промыслу одну из своих философских заметок, в которой свободе вообще не нашлось места. Нам полагается лишь безропотно следовать воле Божьей, пусть непостижимой, зато всегда направленной к нашему вечному благу. Так дети принимают наказания от отца — плача, но не обижаясь, ибо знают, что он печется об их же пользе. «Мы должны не по событиям судить Промысл Божий, а события по Промыслу Божию. В одних он является нам во всей своей благодати, в других мы не видим своими слепыми глазами этой благодати. В обоих случаях, как и во всем, мы должны смиряться». Но чем отличается тогда Провидение от такого же властного языческого Рока? «Древний фатум, — возражает Жуковский, — есть ужасное чудовище; необходимость ему покоряться и его неизбежность были безотрадное бедствие». Бесценное же преимущество христианина — в том, что его «испытатель есть живой Бог; и сколь бы ни были непонятны для нас и тяжки Его испытания — для их изъяснения Он имеет для нас вечность»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. С. 388.

<sup>45</sup> Исторические афоризмы. С. 123, 124. За рамки «таинства» не решился выйти и Надеждин со всей своей богословской выучкой. Рассуждая о Промысле как «системе», он отделался от проблемы величавой сентенцией: «Мы не будем здесь пускаться в метафизические исследования о свободе и необходимости человеческих действий, которые породили столько ересей, религиозных и философских». — Телескоп. 1836. Т. 31. № 4. С. 683.

<sup>46</sup> Жуковский В.А. Полн. собр. соч. Т. XI. СПб., 1902. С. 8—9.

В ожидании этой вечности сокрушенной и растерянной жертве приходилось уповать лишь на милосердие «испытателя». Очень часто, однако, как то было и в стихах самого Жуковского, ссылка на «испытания» выглядела настолько сомнительной, что романтики ее избегали, а вину за земные горести продолжали возлагать на «чудовище» фатума, сопутствовавшее Провидению.

## 5. Двоебожие и превосходство Рока над Провидением в земной жизни

При другом рассмотрении злобный Рок предстал уже не подручным у Бога, а скорее Его антагонистом. Некоторые авторы даже прилагали специальные усилия к тому, чтобы четко разграничить эти инстанции. Лирический герой А.И. Тургенева молит Всевышнего: «Соделай, чтобы я, погрязший в тьме порока, Возник из глубины житейской суеты И Провидения б не чтил я волей Рока!..»<sup>47</sup> Так в новом, предромантическом и романтическом мирозерцании закреплялась древняя тема религиозного двоевластия, по ряду причин — и прежде всего ввиду своего самоочевидно еретического характера — не получавшая, однако, в России какого-либо доктринального закрепления.

Языческая основа самого фатализма также затрагивалась русскими романтиками, причем не только в аллегорически-игровом ракурсе. К примеру, в своей поэме «Василько», написанной им в Сибири в конце 1820-х гг. и запечатлевшей борьбу многобожия с христианством в Древней Руси, Александр Одоевский (декабрист, двоюродный брат В.Ф. Одоевского) вложил в уста «верховному жрецу» гимн Судьбе. Здесь она изображена олицетворенной «мыслью» главного божества — конечно, по аналогии с библейской Премудростью как первотворением Саваофа. Автор, видимо, уже тогда был стойким и убежденным христианином<sup>48</sup>, однако в этом монологе Судьба наделена у него неодолимым могуществом, возвышающим ее над самими богами:

Есть небеса над небесами  
Превыше молний и громов;  
Есть звездный терем над звездами!

<sup>47</sup> Архив братьев Тургеневых. Т. 1. Вып. 1. СПб., 1911. С. 17.

<sup>48</sup> О религиозной позиции А. Одоевского, со ссылкой на свидетельства Н. Огарева (которого тот приучил к чтению Фомы Кемпийского), см.: *Серман И. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе. 1836—1841. М., 2003. 121—125.* Там же см. о христианских воззрениях других репрессированных декабристов.

И не единый из богов  
 Не преступал его порога.  
 Судьба! — при имени святом  
 Во прах поникните челом!  
 Сама Судьба есть мысль Белбога!<sup>49</sup>

Хуже того: как дают понять другие романтики, в том числе Лермонтов, с ее ужасающей мощью не совладать на земле и христианскому Провидению. По замечанию Р. Гальцевой, «“Божья воля”, провидение и “высший суд”, к которым время от времени апеллируют герои Лермонтова», не могут устоять “против строгих законов судьбы” (“Желание”), и сам Творец часто подменяется судьбой (стих. “Стансы”, 1830; “Гляжу на будущность с боязнью”), представляя собой скорее переходную фигуру между личным богом монотеизма и безличным разрушительным фатумом <...>. Судьба господствует и над Демоном, с помощью которого лирический герой дистанцируется от “власти Всевышнего”»<sup>50</sup>.

Безраздельно властвуя над всем «житейским» и самой жизнью, Рок пресекает ее по своей воле. Даже такой глубоко верующий христианин, как Жуковский, скорбя о скоропостижной кончине королевы Виртембергской, пеняет на всевластие Судьбы в здешнем мире:

Пришла Судьба, свирепый истребитель,  
 И вдруг следов твоих уж не нашли;  
 Прекрасное погисло в здешнем цвете...  
 Таков удел прекрасного на свете!  
 <...>  
 Вотще дерзать в борьбу с необходимым:  
 Житейского никто не победит;  
 Гнетомы все единой грозной Силой:  
 Нам всем сказать о здешнем счастье: было!

Спустя четыре года, в начале 1823-го, пессимистический фатализм Жуковского монументально — хотя и несколько тавтологически («роковой рок») — развивает Языков в одном из своих дебютных сочинений, исполненном одическим слогом и посвященном памяти М.А. Мойер. Со временем автор вознамерился было его напечатать — в НА на 1830 год, — но публикация не состоялась. Стихотворение, так и озаглавленное: «Рок», настолько примечательно, что стоит привести его целиком:

<sup>49</sup> Одоевский А.И. Полн. собр. стихотворений и писем. М.; Л., 1934. С. 176.

<sup>50</sup> Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. М., 1981. С. 312.

Смотрите: он летит над бедною вселенной.  
 Во прах, невинные, во прах!  
 Смотрите, вон кинжал в руке окровавленной  
 И пламень Тартара в очах!  
 Увы! сия рука не знает сострадания,  
 Не знает промаха удар!  
 Кто он, сей враг людей, сей ангел злодеянья,  
 Посол неправых неба кар?

Всего прекрасного безжалостный губитель,  
 Любимый *сын владыки тьмы*,  
 Всемощный, роковой — и наш мироправитель!  
 Он — рок; его добыча — мы.  
 Злодейству он дает торжественные силы  
 И гений творческий для бед,  
 И медленно его по крови до могилы  
 Проводит в лаврах через свет.

Но ты, *минутное Творца изображение*,  
 Невинность, век твой не цветет:  
 Полюбишь ты добро, и *рок в остервененье*  
*С земли небесное сорвет*,  
 Иль бросит бледную в бунтующее море,  
*Закроет небо с края в край*,  
 На парусе твоём напишет: горе! горе!  
 И ты при молниях читай!<sup>51</sup>

Религиозный статус фатума окрашен у Языкова теми противоречиями, которые вообще очень характерны для романтизма; однако автор, с присущей ему энергией, разогрел их до того градуса, когда они вступили в открытый конфликт с христианской догматикой. В первой строфе Рок представлен у него порождением преисподней, «ангелом злодеянья» — но одновременно и «послом *неправых неба кар*», а значит, орудием самого Бога как верховного Судии, которому, соответственно, инкриминируется несправедливость. В дальнейших строках Рок-«губитель», снова приобщенный к царству тьмы, величается «любимым сыном» его владыки — т.е. Сатаны, — но вместе с тем вбирает в свой образ могущество и безграничную власть библейского Вседержителя: он назван «всемощным» и «мироправителем».

Где же тут сам Творец? Впервые Он упоминается лишь в заключительной строфе — но Его земное присутствие, которое

<sup>51</sup> Языков Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1934. С. 100—101.

отображает в себе персонифицированная «невинность», имеет характер «минутной», почти иллюзорной мимолетности, тоже подсказанной, конечно, Жуковским, как и мотив «прекрасного», обреченного на гибель. Небесное начало терпит в этом мире ужасающее поражение, а сами небеса застилаются тучами Рока. Подобный финал, как и текст в целом, был, разумеется, совершенно неприемлем не только для духовной, но и для самой обычной цензуры, и та запретила публикацию, сочтя, что «Рок» «заключает в себе несогласное с началами христианского учения»<sup>52</sup>.

В таком же несогласии с ними находилось, однако, и благополучно напечатанное стихотворение Тимофеева «Три дара», где Судьба выглядит сильнее или, если угодно, хитрее Бога: «И первый мой дар — дар великий, врученный мне некогда Богом, Отнятый коварной судьбой»<sup>53</sup>. А из «Судьбы» В. Туманского (1831), где вместо языковского «кинжала» появляется свирепо разящий «меч», мы узнаем, что отвести ее удара не могут, оказывается, даже молитвы, произносимые «чистейшими устами»:

Со дня создания подъят над смертных родом  
Незримый, вечный меч Судьбы:  
Его не избежишь обдуманном уходом,  
Его не искусят чистейших уст мольбы.  
Он слепо падает, вращаем в длани твердой,  
На слабый цвет, на идол гордый,  
Разит без выбора земных племен толпы<sup>54</sup>.

В 1833 г. избитую, отработанную Баланшем, историософскую дихотомию языческого Рока Античности и новозаветного Промысла Марлинский перенес на взаимоотношение классицизма и романтизма, давно объявленного, как известно, движением «христианским». (Заодно у него предваряется и будущая — впрочем, уже достаточно традиционная для Запада — доктрина насчет «поэзии мысли» как новой духовно-христианской культуры, призванной сменить языческий «период форм», сформулированная в России Шевыревым.) «Есть только две литературы, — пишет он в своей статье о романе Н. Полевого «Клятва при Гробе Господнем», — это литература до христианства и литература со времен христианства. Я назвал бы первую литературой с у д ь б ы, вторую — литературой в о л и. В первой преобладают чувства и ве-

<sup>52</sup> Цит. по комментарию М.К. Азадовского, указавшего на это запрещение. См.: Языков Н.М. Указ. соч. С. 713.

<sup>53</sup> Т.м.ф. [Тимофеев А.] Опыт. Ч. 1. СПб., 1837. С. 153.

<sup>54</sup> Туманский В. Стихотворения. СПб., 1881. С. 152—153.

шественные образы; во второй царствует душа, побеждает мысль. Первая — лобное место, где рок — палач, человек — жертва; вторая — поле битвы, на коем сражаются страсти с волею, над коим порой мелькает тень руки Провидения»<sup>55</sup>.

Ю. Манн, который в своей содержательной книге также приводит данную цитату<sup>56</sup>, упустил из виду то важнейшее обстоятельство, что в ней мимолетная эгида Провидения выглядит почти эфемерной — это чуть ли ни тютчевская «тень от дыма». У Марлинского тут вовсе не случайный стилистический каприз, а симптом теологической растерянности, как мы сейчас убедимся, весьма характерной для затронутой им темы.

К его возмущению, цензура почему-то изъяла из статьи обширный и ключевой для нее фрагмент, посвященный христианской религии и изданный только в 1907 г. Н. Котляревским. Среди прочего автор оплакивает здесь предсмертное томление Иисуса: «Кровавый пот орошает чело Его, когда Он молит: “Да мимо идет чаша сия” — отравленная чаша судьбы!»<sup>57</sup> Выходит, и сам Спаситель вынужден ей покориться. Еще любопытнее, однако, что, согласно прямому смыслу сцены, этой палаческой судьбой управляет не кто иной, как ветхозаветный Бог-Отец, — мотив, чреватый рискованными гностическими ассоциациями между Творцом и жестоким фатумом, а потому не получивший в тексте развития.

Чуть раньше Никитенко, тоже следуя отработанной литературно-религиозной модели, в своей университетской лекции 1832 г. прикрепил тему безнадежного «борения с судьбой» к античной эпопее, а последней противопоставил показательный для нового времени жанр романа, герои которого наделены свободой воли<sup>58</sup>. Впрочем, понятие судьбы у него несколько неуверенно отождествлено и с принципом общественной необходимости, царящей в мире (и чуть ли не отменяющей самое потребность в Провидении); как мы вскоре увидим, последний взгляд одновременно отразится и в его «Леоне».

У К. Павловой со временем промелькнет божество, не то полуживотное, не то бесконечно далекое от людей, изнывающих под властью судьбы; но поэтесса осторожно заменит его условным языческим двойником. См. в ее «Думе» (1844): «Мне грустно было по себе, Что сердца радостная сила Уступит жизненной судьбе; Что

<sup>55</sup> Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1958. С. 564.

<sup>56</sup> Манн Ю. Указ. соч. С. 281.

<sup>57</sup> Бестужев-Марлинский А.А. Указ. соч. С. 735. Там же, на с. 714, см. историко-литературный комментарий Л. Домановского и Н. Маслина.

<sup>58</sup> Вступительная лекция российской словесности о происхождении и духе литературы, читанная в Имп. Санкт-Петербургском университете адъюнкт-профессором А. Никитенко 26 авг. 1832 г. С. 37—38.

не нисходит с небосклона Богиня к жителям земным; Что все мы, с жаром Иксиона, Обнимем облако и дым».

В 1837 г. Трилунный (Д. Струйский) в стихотворении «Демон» все же попытался ввести Рок в рамки христианского миропонимания, идентифицировав его с самим Сатаной — падшим ангелом, искусителем и кумиром «безбожных мудрецов», которые увлекают вслед за его «погибельной звездой» толпу несчастных вольнодумцев:

Ужасен ты, неуловимый!  
Везде нам виден образ твой;  
Ты прозван случаем, <судьбой>.

Несмотря на благомыслие автора, чуткая цензура предпочла вступить за судьбу — очевидно, опасаясь кинуть тень на смежное с ней Провидение, — при том что «случай» как явление менее престижное и, так сказать, заведомо преходящее был сохранен ею для печати. Не допустив демонизации судьбы, цензура заменила точками само это слово, и оно восстанавливается у нас по конъектуре В.С. Киселева-Сергенина<sup>59</sup>. Колебания казенных аргусов отразили, однако, религиозную проблему более широкого свойства: какое божество, собственно говоря, управляет всей повседневной земной жизнью и почему ее течение столь не похоже на деяния Промысла?

Во второй половине той самой элегии «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (1819), в начальных строфах которой изображено мрачное всевластие Судьбы, Жуковский вернулся тем не менее к привычной идее «грозного испытания», ниспосланного Провидением — благим, но неисповедимым: «<...> Главу подставивши смиренно, Чтоб ношу бед от Промысла принять, Себя отдав руке неоткровенной, Не мни Творца, страдалец, вопрошать; Слепцом иди к концу стези ужасной... В последний час слепцу все будет ясно. Земная жизнь небесного наследник; Несчастье нам учитель, а не враг <...> Здесь радости — не наше обладанье». Таким образом, автор, по существу, разделил сферы владычества между Судьбой и Богом: «Земли жилец безвыходный — Страданье; Ему на часть Судьбы нас обрекли». Как и в его поздней философской заметке, в элегии постигнуть спасительные пути Промысла душа сможет только ретроспективно, в Царстве Божьем, взирая оттуда, со «светлой вышины», на свои былые горести.

Этот дуализм, ставший общей чертой романтического мирозерцания, изначально переносится им на самую структуру лич-

<sup>59</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. Л., 1972. С. 252—253, 711.



ности: небесные избранники неподвластны земному фатуму, дух презирает его гонения. Еще в лицее Кюхельбекер написал стихотворение «Разлука» (1817), где тирании бесчувственного Рока противостоит свободная душа, находящая отраду в «светлой мечте»: «Боги покорны ему, выше Судьбы человек; Мы никому, друзья, не подвластны душою». В. Тихонравов увещевает гения: «Стремленью твоему преграды ставит свет: Но страшны ль для тебя удары злого рока? Превратность щастия — бич слабых душ, порока Не остановит твой возвышенный полет». В «Карелии» Ф. Глинки (1830) набожный странник отвергает «лукавые прелести» и все суетные соблазны Рока, позволяющие на сей раз сблизить последний с дьяволом — новозаветным «князем мира сего» (а не с тем невеждой-«слепцом», о котором мы уже говорили и который упоминается у Глинки в другом фрагменте «Карелии»): «Но была Его душа превыше рока. И пусть земные, как рабы, Влачили радостно оковы Земной униженной судьбы, — Он сердцем кроткий, но суровый К лукавым прелестям забав, К затеям суеты ничтожной, Давно с очей своих сорвав Повязку, он узрел сей ложный, Сей странный, коловратный свет». Путеводной нитью Провидения герою служит «шелковая нить» совести.

Персонаж повести бар. Розена «Очистительная жертва» (1832), потерявший дочь, стремится ободрить жениха, который безутешно скорбит о ее смерти: «Найди же в себе сверхъестественные силы над поразившим тебя роком! <...> И милосердый Бог подкрепит твои благородные усилия! <...> Возносись к небу — очами, душою, молитвою — она т а м!!!»<sup>60</sup> На том свете, по мнению Зилова — стихотворца, кстати, весьма архаичного — смогут завершить свои творения поэты, которые здесь, на земле, скоропостижно стали жертвами рока, не успев снискать признание:

Нет, нет! не быть земному року  
Царем возвышенных сердец,  
Когда нередко он пороку  
Дает всех благ земных венец!  
<...>  
Есть в небе радужное поле;  
Храм вечности стоит на нем:  
Там допоет душа на воле  
Свой недоконченный Псалом!<sup>61</sup>

Образчики такого же точно дуализма щедро поставляла русскому читателю и западная, в том числе переводная, словесность.

<sup>60</sup> Альциона на 1832 год. С. 92—93.

<sup>61</sup> Молва. 1833. С. 345.

К примеру, в 1835 г. «Телескоп» напечатал рассказ «Счастье и несчастье от малых причин», написанный Г. Цшокке — тогда очень популярным в России швейцарским беллетристом, типичнейшим представителем резонерского и словоохотливого бидермайера. Тут содержался и диалог на интересующую нас тему:

— Кто могущественнее судьбы? — Человек! <...> Правда, человек не может преодолеть судьбы и управлять ею; но и судьба не может подавить твердость духа в смертном. Судьба ворочает только тем, что имеет цену во внешнем свете; она не может преодолеть пределов мира земного; человек как дух есть владыка духовного царства, и там он неприкосновенен, если того захочет <...> Покоен в совести и твердо предан Богу, он гордо будет смеяться над игрою так называемых случайностей<sup>62</sup>.

Впрочем, «гордо смеяться» удавалось не всегда — чаще приходилось оплакивать свою или чужую участь, уповая, как мы уже не раз видели, лишь на то, что в конце пути, за гранью Судьбы страдальцев радушно поджидает Провидение, которое сполна вознаграждает их за все муки. В своем послании к Мейснеру (1835) Бенедиктов пишет: «Душа, как львица, заперта — Скорбит в железной клетке рока», а в концовке стихотворения все надежды возлагает на Промысл; но под ним подразумевается отнюдь не земное, а только посмертное попечение: «Дай руку! благо Провиденье: Страданье здесь, блаженство — там!»<sup>63</sup>

Эта надежда на загробную смену властей обрисована у самых разных авторов, включая тех, кто, подобно Гречу, в других своих пассажах отстаивал мысль о скрытой, но непреложной тождественности Рока и Промысла — например, в «Черной женщине», где такой вере, исповедуемой мудрым и благочестивым Алимари, уделялось видное место. Однако тот же самый персонаж (кн. 2, гл. 24) произносит и совсем иную тираду, в которой тождество уступает место резкой дихотомии. Прощаясь с прахом генерала — человека храброго и достойного, но настрадавшегося от соотечественников, — Алимари растроганно изрекает:

— Ты не уныл, не упал духом под ударами судьбы, преследующей человека в земной жизни. Ты имел в виду цель высшую, благороднейшую и теперь достиг ее: претерпел до конца и положил страннический посох свой лишь там, где Провидение назначило предел твоей жизни. Теперь ты освобожден, успокоен, награжден.

<sup>62</sup> Телескоп. 1835. Ч. 29. С. 212—213.

<sup>63</sup> Бенедиктов В. Стихотворения. СПб., 1835. С. 73—74.

С другой стороны, сколь-нибудь эффективной защиты не могут гарантировать, увы, такие волшебные дары небес, как эстетическое чувство и мечтательность, — таланты, бесполезные в земном заточении. В рассказе Н. Мельгунова «Зимний вечер» (1830) пагубным для героя оказывается сочетание эскапистской фантазии с безволием, подставляющим его под удары Рока. Но игрищем последнего становится и само это воображение, лишенное твердой духовной опоры:

Природа одарила меня душою нежною, способностью глубоко чувствовать, но не владеть чувствами. Воображение водило меня за обманчивыми призраками, которые безрассудно менял я на ответственность. Но и тогда, когда я думал найти ее, жертвуя ей любимыми мечтами, и тогда злая судьба не позволяла мне долго пользоваться победой над собой, и слабую волю мою искушала новыми призраками<sup>64</sup>.

Художник, герой Петра Медведовского («Повесть без названия», 1839), предается унылым раздумьям: «Небо дало мне способность чувствовать прекрасное, наделило меня пламенной, любящею душой; а ненавистная судьба бросила в толпу черни, заставляет добывать из грязи дневное пропитание, смеется над моими усилиями и трудами»<sup>65</sup>. Это был все тот же конфликт Бога и Рока, переведенный на язык духа и плоти, — но конфликт гибельный для художника. По сути, именно с такой ситуацией мы уже сталкивались и в гоголевском «Невском проспекте», где мечтатель Пискарев пал жертвой вселенского демона, неотличимого от непостижимой судьбы, «играющей нами».

Из гоголевского примера нельзя, впрочем, заключить, будто Рок у романтиков непременно проходил стадию демонизации. Его архаично-языческая природа оставалась слишком широкой и амбивалентной для того, чтобы всякий раз укладываться в жесткие рамки христианских дихотомий. Для более адекватного понимания самого соотношения двух этих господствующих сил — Судьбы и Провидения — следует поставить вопрос об их пространственном разделении в романтической модели вселенной.

## 6. Многоярусное небо

Сама судьба, властвующая над землей, все же обреталась, как известно, над нею — в астральных сферах. Столь же известно,

<sup>64</sup> Мельгунов Н. Рассказы о былом и небывалом. Ч. 1. М., 1834. С. 15.

<sup>65</sup> Новогодник. Собрание сочинений в стихах и прозе русских писателей. СПб., 1839. С. 30.

однако, что те одновременно почитались наглядным воплощением Божественной Премудрости или Промысла<sup>66</sup>. Иначе говоря, небо было обиталищем властей, находившихся между собой в состоянии прямого или хотя бы подразумеваемого антагонизма. В опосредованной форме эта странная двупланность проглядывала, например, в стихотворении Веневитинова «К моей богине» (1825; опубл. в 1829), где судьбе противопоставлялся, правда, не сам Бог, а Его, так сказать, эротическая заместительница — адресат послания. Возлюбленная твердит о невозможности счастья, в котором жестокая судьба отказывает «в сем мире» избранным душам, — и лирический герой с мрачным воодушевлением принимает этот вердикт. Но главное состоит в том, что и «коварная судьба», пробуждающая ропот, и противостоящая ей «богиня» («ангел милый», «дар небес») представляют от одного и того же неба, религиозная семантика которого словно раздваивается:

С каким восторгом сладострастья  
Я жду губительного дня  
И торжества судьбы коварной!  
И, если б ум неблагодарный  
На небо возроптал в бедах,  
Твое б явленье, ангел милый,  
Как дар небес, остановило  
Проклятье на моих устах.

Особенно ощутимо таинственная амбивалентность небесных сил давала о себе знать, когда речь заходила о звездах и когда словословия им сталкивались с мифологемой о жестоком звездном Роке. Вероятно, с наибольшей отчетливостью это смысловое расслоение передано у Ф. Глинки в 4-й части его «Карелии», где образцово гностический показ астрального плена контрастно сочетается с мотивом звезды, знаменующей надежду на избавление — но уже в иных, надзвездных сферах:

Увы! Земля влечет меня!..  
Я угнетен влияньем звездным  
И, плен свой зная и стена,  
Влачусь вокруг скользящей бездны.  
Исторгнися, душа моя,  
Из сих теснящих отношений

<sup>66</sup> Характерна здесь дневниковая запись Погодина: «С отменным удовольствием смотрел на небо, усеянное звездами. Есть Бог, есть Бог». — Барсуков Н.П. Кн. 1. С. 151.

И, вольная, как дух, как гений,  
Лети в *надзвездные* края.

А через несколько строк сказано:

Над Кивачом на выси дальной  
Горит алмазная звезда...  
Так и в душе моей печальной  
Звездится радость иногда.

Ср. у него обращение к звезде в одноименном стихотворении: «О Божья дочь! ты *выше* бед и *рока*». На роль космической утешительницы, противостоящей Року, годилась даже Венера, несмотря на ее сомнительную репутацию. У Полежаева в стихотворении «Звезда» (1832) читаем:

Она взошла, *моя звезда*,  
Моя Венера золотая;  
<...>  
Какой-то силою волшебной  
Она влечет меня к себе.  
И, *перекорствуя судьбе*,  
Врачует грусть мечтой целебной.

Дополнительную путаницу привносил сюда двупланный характер самой астрологии. Согласно Книге Бытия, Господь сотворил светила, в частности, «для знамений» — отсюда, собственно, и то весьма покладистое отношение, которое часто выказывала к астрологии католическая церковь, например, в период Ренессанса. Уже в Новом Завете таким «знамением» стала вифлеемская звезда, указавшая волхвам путь к месту Рождества Христова; да и сам Иисус в Откр 22: 16 назван был «звездой светлой и утренней» (Откр 6: 28; ср. также в 2 Петр 1: 19; 2 Кор 4: 16; Еф 2: 8, 14). Католическая эмблематика снабдила звездами изображения Мадонны и некоторых святых, включая Фому Аквинского.

С другой стороны, в православном рождественском тропаре боговоплощение увязывается с победой вифлеемской звезды и Христа-«Солнца» над язычеством, обожествлявшим звезды: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия миру свет разума: в нем бо звездам служащии звездою учахуся, Тебе кланялися Солнцу правды, и Тебе ведети с высоты Востока». Такие универсалии, как вера в связь судьбы и самой души со звездами, конечно, повсеместно бытовали и в восточнославянской народной культуре,

включавшей в себя, среди прочего, общеевропейский образ Млечного Пути, по которому души восходят на небо («Батыева дорога»).

В предромантическую эпоху углубленный интерес к астрологии в России проявился преимущественно среди масонов. Рукописные переводы такого гримуара, как «Арбателъ» (первое отдельное издание — 1575), который непосредственно восходит к трактату «О семи вторичных» Тритемия, свидетельствуют о том, что русские розенкрейцеры были знакомы с учением о планетарных властителях, повелевающих историческими периодами (зонами), и с астральной/ангельской магией. Но, видимо, масоны оставались все же под сильным воздействием Парацельса, преемники которого переняли его опасливое отношение к космическим влияниям<sup>67</sup>: несовершенный планетарный разум во всем уступает и отчасти враждебен духовному свету и мудрости, идущим от Бога. Отсюда теософское понятие животной, «стихийной» и астральной души (темницы духа) и смертного звездного разума (губительной оболочки разума вечного), усвоенное «вольными каменщиками» при посредстве Якоба Беме и Джона Пордеджа<sup>68</sup>. Видный розенкрейцер С. Гамалея поучал своего корреспондента: «Ежели я водим и живу духом стихийным, то и молитва моя и желание мое не может далее стихий восходить, а ежели живу по звездному разуму, то восходит только к духу сего мира»<sup>69</sup>.

Отзвуки древней, прежде всего герметической, астрологии долетали до русских романтиков отовсюду, в частности, благодаря роману Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагоссе», который впервые издан был в Петербурге еще в 1804 г. и в котором пересказывался «Поймандр». Одной из наиболее престижных переводных книг была «Новая Киропедия» А. Рамзея (Э.М. Рэмзи), предлагавшая мрачно-зороастрийскую трактовку темы: «Седьмь шаров темного существа катятся около оногo пламенного средоточия [солнца] <...> Седьмь Ге н и е в, которые были главные Министры и спутники Ар и м а н о в ы, со всеми низшими духами своего чина учинились жителями сих новых миров, дав им свое наименование»<sup>70</sup>. Гностический и сходный с ним раннехристианский дуализм (Послание к

<sup>67</sup> См., например, у Валентина Вейгеля: *Койре А.* Мистики, спиритуалисты, алхимики в Германии XVI века. Долгопрудный, 1994. С. 97—98.

<sup>68</sup> См.: *Беме Я.* *Christosophia*, или Путь ко Христу. С. 30; [*Дузетан.*] Таинство Креста, огорчающего и утешающего, умертвляющего и животворящего, уничиженного и торжествующего Иисус-Христово и членов Его. СПб., 1814. С. 25; *Барсков Я.Л.* Переписка московских масонов. С. 264.

<sup>69</sup> [*Гамалея*] *С.И.* Письма. 2-е. изд. Кн. 2. М., 1836. С. 31—32.

<sup>70</sup> *Рамзей А.* Новая Киропедия, или Путешествия Кировы... Изд. 3-е, испр. с английского издания. М., 1820. С. 106—107. О предьстории этой книги в России XVIII столетия см.: *История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век / Отв. ред. Ю. Левин.* Т. 1. СПб., 1995. С. 159.

эфесянам) подверг этих «министров» демонологической интерпретации<sup>71</sup>. В гностической мифологии небесные сферы понимались как узилища.

В любом случае связь звезд с индивидуальными судьбами — как горестными, так и счастливыми — нередко затрагивалась русскими романтиками, и соответствующая риторика, при всей ее условности, сигнализировала у них о каких-то реликтах старинных верований: «Он был рожден под гибельной звездой» (Лермонтов, «Сашка»); «И во тьме земного быта Есть для каждого одна, — Тайна жизни в ней сокрыта И судьба заключена» (Бенедиктов, «Монастыркам»); «Я не воображаю счастья выше того, как выбрать себе на туманном небе бытия одно отрадное светило» (гр. В. Соллогуб, «Большой свет»<sup>72</sup>). Метафорические мотивы астрального фатализма мы найдем также у Языкова в послании А.В. Тихвинскому («И незнакомая звезда Определит мою судьбину»), у Козлова в «Пловце» («И в даль неверную звездами Не я один был увлечен!»), у Трилунного в поэме «Картина» («И я, влеком моей могучею звездой <...> Я темную Стезю, судьбою в здешнем мире Начертанную мне, без ропота пройду») или, допустим, у Е. Зайцевского в «Корабле»:

И я, как ты, корабль, душою испытал,  
На море странствия, под грозными звездами,  
Свирепый Аквилон с свирепыми волнами<sup>73</sup>.

Однако звезда могла быть также путеводной (*Stella Maris*) — но тогда она опять-таки обозначала уже не судьбу, а, напротив, спасающее от нее Провидение. Ср. у Дениса Давыдова: «Но, счастливец, пред собою Вижу звездочку мою — И покоен я душою, И беспечно я пою <...> Но сокрой за бурной мглою Ты сияние свое — И сокроется с тобою *Провидение* мое» («Море воет, море стонет...») «Ах! чтоб без трепета, без ропота терпеть Разгневанной *судьбы* и грозы, и волненья, Мне надо на тебя глядеть, всегда глядеть, Глядеть без устали, как на *звезду спасенья!*» («О, кто ты — скажи ты мне — кто ты...»); или у Козлова: «Меня манил надежды луч, И, как гроза ни бунтовала, Мне из-за гневных, черных туч Звезда приветная сияла» («К другу В.А. Жуковскому по возвращении его из путешествия»).

<sup>71</sup> См.: Доддс Э.Р. Язычник и христианин в смутное время: Некоторые аспекты религиозных практик в период от Марка Аврелия до Константина. Пер. с англ. СПб., 2003. С. 33—34.

<sup>72</sup> Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 74.

<sup>73</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 1. С. 526.

Еще в дебютной «Кассандре» Кюхельбекера (начало 1820-х гг.) мы встречаем ту же тему безжалостного звездного фатума («От звезд пощады не призвали!»), что и в его поздних вещах, наподобие послания к Виктору Уго (1844): «Под властью я рожден враждебных мне светил»; но со времени заточения сатанинскому астральному образу вторит у него благой — «святые путеводные звезды» («М.Н. Волконской» и пр.)<sup>74</sup>. Ср. также два стихотворения Колчачевского, предлагающие контрастные решения темы. В первом из них, «Духи рока», эти самые духи пророчат новорожденному: «Странник, странник! горе! горе! Ты врываешься в жизни море Под несчастною звездой! Да свершится жребий твой!»<sup>75</sup> В другом, «Моя звезда», дана альтернативная трактовка: «В лазури горит золотая звезда — О, дайте мне сил, полетел бы туда! <...> Гляди на звезду, бури света забыв, Как челн, бытие в море дум устремив!»<sup>76</sup> Можно напомнить, наконец, и об известном стихотворении Бенедиктова «К Полярной звезде», где путеводное светило становится знаком обетованной небесной гавани: «Там его *берег*, где ты зажигаешься, Горний маяк для очес! Там его дно, где ты в небо впиваешься, Сребряный *якорь* небес! <...> Не оттого ли так сердцу мечтателя Мил твой таинственный луч? Молви, не ты ли в деснице Создателя, Звездочка, вечности ключ?»

Бывает, впрочем, и так, что космос в целом воспринимается с гностической враждебностью. Поскольку царящий в нем фатум все же отторгает человека от этой вечности, подчиняя его диктату времени, нынешняя вселенная вообще подлежит отмене. В одной из утопий Тимофеева Поэт с помощью «мощного Гения» творит новый мир — «Мир, полный жизни и довольства, И без судьбы и без конца!»<sup>77</sup> В таком гностическом контексте знаменем враждебного рока может выступать, как мы помним, даже солнце — «шит кровавый дня, Судьбой скругленный из огня» (П. Алексеев). У Глинки в стихотворении «В выси миры летят стремглав к мирам...» солнцу приписана роль хищника и разрушителя (не отличающая его от кометы, этого жупела любой апокалиптики), а весь космос предстает уже воплощением угрюмой, страшной бессмыслицы:

...И солнце жаркое влечет миры,  
Чтоб их пожрать в морях огня безбрежных...  
И эти все воздушные шары,

<sup>74</sup> Кюхельбекер В. Избр. произведения: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1967. С. 310, 311, 335.

<sup>75</sup> Галатея. 1830. № 7. С. 298.

<sup>76</sup> МТ. 1830. № 8. С. 438—439.

<sup>77</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. С. 611.



Завихряся в кружениях мятежных,  
 Бесмысленно, как глупые стада,  
 Бегут, не ведая, отколь, куда,  
 И где предел их бега, оборота?..<sup>78</sup>

Но столь радикальный акосмизм встречается довольно редко. Говоря о сложном, иногда амбивалентном образе неба у Лермонтова, И. Роднянская подчеркивает тем не менее, что «нравственный идеал поэта помещается “на небесах”, в “звездной” сфере вечных и нетленных ценностей, в царстве небесной гармонии, о которой, как сказано в знаменитом “Ангеле”, изначально помнит душа»<sup>79</sup>.

Древнее представление о звездах как родине душ, конечно, тоже было знакомо русским романтикам. О нем рассказывала и «Радуга» в анонимной компиляции, посвященной древним религиям: Пифагор «учил, что чистый дух и тонкая его колесница, будучи рождены купно, не разлучимы, и возвращаются по смерти в ту звезду, откуда низошли»<sup>80</sup>. Ср. хотя бы «Ночь» Звалинского:

Не эти ли миры, висящие над нами,  
 Отчизной вечною Творец назначил нам?  
 Не в них ли встретимся с знакомыми душами  
 И будем ждать суда или конца векам?<sup>81</sup>

У других авторов звезды, воплощающие память о небесной отчизне, ассоциировались одновременно и с покинутой земной родиной; ср. у бар. Розена: «В блеске памятных веселий, Оком девственных друзей На меня с небес смотрели Звезды родины моей! Долго память говорила О далекой стороне, И небесные светила отражались во мне; Долго радостию ясной Сердцу светились они — Будто родины прекрасной Отдаленные огни!»<sup>82</sup>

Хотя вся эта астральная ностальгия плохо увязывалась с астральным фатализмом, романтики порой безотчетно смешивали обе мифологемы либо просто соединяли их в объеме одного и того же текста. Так поступил, например, Бернет. Склеив христианские представления с пифагоризмом, он объявил звезды загробным пристанищем душ, где они парадоксально избавятся от владыче-

<sup>78</sup> Поэты тютчевской плеяды. М., 1982. С. 195.

<sup>79</sup> См. в статье «Мотивы»: Лермонтовская энциклопедия. С. 303.

<sup>80</sup> Разговор о богословии и баснословии древних // Радуга. 1833. Кн. 2. С. 103.

<sup>81</sup> Комета. Альманах на 1830 год. М., 1830. С. 83.

<sup>82</sup> КБ. С. 42—43.

ства Рока (конечно, воплощенного в тех же звездах): «Когда рассеется то ложное виденье, Что жизнью мы зовем; ударит смерти час, — Предчувствие есть в груди, в душе есть убежденье — Прекрасный новый мир в вас ожидает нас <...> Где нет сомнения, раскаянья, заботы, *Где власти нет судеб*, препятствий вечных мук <...> Там позабудем мы короткий срок мученья, Там оправдается пред нами Провиденье»<sup>83</sup>. Подразумеваемое противопоставление звездной родины жестокому року угадывается и в повести Е. Ган «Утбалла» (1838): героиня «обратила прощальный взор к звездам; они горели, сияли в вечной красе своей, и, ей казалось, приняли взор обреченной жертвы, маня ее в свою мирную обитель»<sup>84</sup>.

Между тем к самой астрологии с ее техникой гороскопов русские романтики относились, как правило, прохладно, а иногда и крайне отрицательно. Любопытен здесь пример Кукольника. Солярную метафору из литургии он обратил против новгородских и московских «жидовствующих», в первую очередь против Схарии, таинственного основателя этой секты, возникшей в последней трети XV в. (эта личность вообще интриговала русских писателей). В своей сверхпатриотической драме «Князь Холмский» Кукольник изображает его не только сатанинским звездочетом-каббалистом, но одновременно и ярким врагом московского самодержавия. Схарии на время удалось приохотить к астрологии князя Холмского, честного, но наивного западника, выступавшего по его наущению против единения с Москвой. Тем не менее патриоты сумели разубедить князя, открыв ему глаза на еврейские козни. Победа православия и московской монархии над иудейской астрологией и псковско-новгородским сепаратизмом явно отсылает читателя к рождественскому тропарю, только Христос как «солнце правды» заменен «русским солнцем»-государем:

Князь, солнце русское, как Бог, едино!

Смотри, недвижимое оно над нами

<...>

А звезды падают, как лист осенний,

Как вы, князья, пред солнышком московским<sup>85</sup>.

Возможно, в мотиве падающих и побежденных звезд тут отозвался в придачу образ Люцифера, тоже воспринятый русской поэзией и, вероятно, сегодня памятный читателям по «Демону» Лермонтова: «Я видел брачное убранство Светил, знакомых мне

<sup>83</sup> Бернет Е. Стихи. СПб., 1837. С. 2, 5—6.

<sup>84</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. С. 133.

<sup>85</sup> Кукольник Н. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1852. С. 486.

давно... Они текли в венцах из золота; Но что же? прежнего собрата Не узнавало ни одно». У Теплякова от небесного мира одновременно представляет не только масонско-астральный символ горней Премудрости: «Пусть Соломоновой премудрости звезда Блеснет душе моей в безоблачном эфире» («Одиночество»), — но и «отпадших звезд крамольный царь» («Два ангела»)<sup>86</sup>. Напомним, что, согласно Апокалипсису, Сатана (Денница, т.е. Венера) в своем падении «увлек с неба третью часть звезд» (Откр 11: 4). В Апокалипсисе с неба падает и гибельная звезда «полюнь» (Откр 9: 10—11), а другая упавшая звезда открывает «кладезь бездны» (9: 1—2).

С падшим ангелом или звездой в той или иной степени увязывался и довольно сложный сам по себе образ роковой кометы, после 1811 г. и в романтический период весьма распространенный в русской литературе. Коль скоро Рок в качестве разрушительной силы бросает вызов космической либо социальной гармонии, его аллегорией становится как раз комета — в частности, «беззаконная» пушкинская, отозвавшаяся, что давно подмечено, в «Демоне» Трилунного: «Во тьме, в которой нет рассвета, Как беззаконная комета, Блуждает он, мрачнее тьмы». Применительно к собственно космической теме данный образ маркируется именно тогда, когда романтизм трактует звездные пространства в положительном, «богословском» аспекте. При его разработке романтическая поэзия выказывает стабильную зависимость от духовных од XVIII в. или от «Размышлений» Ломоносова. См., к примеру, в зачине раннего (1818) стихотворения Ф. Глинки «Ночные беседы и мечты»: «Тоскою, в полночь, пробужденный, С моим я сердцем говорил О древнем здании вселенной, О дивных таинствах светил. Оно повсюду находило И вес, и меру, и число, И было ясно и тепло, Как под златым огнем кадило...»<sup>87</sup> Спустя много лет, уже в период позднего романтизма, Бернет воспеваает звездные миры: «То не людской руки мгновенное творенье, Не тщетная мечта, условленный обман. По тайному пути, как в первый день рожденья, Плывете тихо вы, — там, в небе, — вечно там!»

Чаще всего, однако, панегирики ночному небу были инспирированы у романтиков не отвлеченными соображениями, а живым космическим чувством. В некоторых текстах небеса, завораживающие созерцателя, противопоставляются жалкой суете

<sup>86</sup> Тепляков В. Г. Указ. соч. С. 178, 182.

<sup>87</sup> Цит. по: Поэты тючевской глеяды. С. 199. Ср., среди прочего, стихотворение Ознобишина «Утренний гимн» (1821) и уже упоминавшуюся у нас «Космогонию» (1829): *Ознобишин Д. П.* Стихотворения. Проза. Т. 1. С. 7—8; Т. 2. С. 195—197.

социальной жизни — напомним хотя бы о тютчевских стихах «Кончен день, умолкли хоры...» или о том месте в 6-й главе «Мертвых душ», где ночное небо грозно смотрит на мишуру бала в помещицком саду, подсвеченном искусственными огнями. Еще один пример — речи Поэта из «Картины» Трилунного (1830), оказавшие, кстати, бесспорное влияние на лермонтовскую «Родину» (ср. с ее текстом такие, например, строки: «Но я в отечестве моем Люблю не пышные столицы, Но в поле с жатвой золотом Крестьян убогие светлицы»). Герой Трилунного осуждает городскую суету с ее «хаосом модным», «Где часто ночь как день горит От фонарей и дымных плошек»<sup>88</sup>.

Если же в тексте развертывается оппозиция между звездным Роком и небесным божественным попечением, светила Провидения, как то было в «Карелии» Ф. Глинки, могут изображаться вестниками иного, уже *надзвездного* мира (правда, у А. Одоевского в эти потусторонние эмпирии жрец поместил и Судьбу: «Есть небеса над небесами Превыше молний и громов; Есть звездный терем над звездами!»; и в тех же «надзвездных краях» обретается родственный Року лермонтовский Демон). Герой «Фракийских элегий» Теплякова, истомленный «крестом судьбины», уповаet на грядущее освобождение своего духа: «Нет, нет! орел, на время пленный, Свои он узы разорвет И цепь существ, освобожденный, В мирах *надзвездных* разберет».

Наконец, звезда либо какая-нибудь таинственная планета могла, как в «Опале» И. Киреевского, воплощать ту или иную версию инобытия, не совпадающую с христианским «царством небесным», однако и не демоническую. Но наиболее употребительным — и в позитивном, и негативном плане — символом потусторонних начал служила луна, чей «чудесный свет», как сказано в гоголевском «Портрете» (редакция «Арабесок»), «имеет в себе тайное свойство придавать предметам часть звуков и красок иного мира». Почти неисчерпаемое богатство ее переменчивых функций, в котором довольно смутно ориентировались и сами романтики, сделало бы здесь, однако, слишком громоздким сколь-нибудь «подробный отчет о луне». Из наиболее экзотических примеров стоит, пожалуй, упомянуть «Месяц» С. Стромиллова, истекающий гомосексуальной негой («Побудь со мной, красавец ночи, Побудь до пламенного дня; Твои задумчивые очи Приятно смотрят на меня»<sup>89</sup>), или «Романс» А.А. Никитина, где души или образы

<sup>88</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. С. 230—231.

<sup>89</sup> Дамский альбом, составленный из отборных страниц русской поэзии. Изд. второе. СПб., 1854. С. 94.

разлученных любовников встречаются на луне: «Тебя в луне я созерцаю, И видишь ты меня в луне»<sup>90</sup>.

Примечательно, с другой стороны, что насмешливая банализация не только лунной, но и вообще небесной символики, произведенная Пушкиным в «Евгении Онегине», шокировала недалекого М. Бестужева-Рюмина. Прочитировав стихи: «Кругла, красна лицом она, Как эта глупая луна На этом глупом небосклоне», тот возмущался, намекая заодно на халатность цензуры:

Человек, в лихорадочном бреде находящийся, едва ли скажет что нелепее. Мы уже ничего не говорим о глупой луне: ей и действительно немудрено поглупеть от разных нелепостей, обращенных к ней нашими стихотворцами. Но глупый небосклон!!! Едва смеешь верить глазам своим, что видишь это в печатной книге, и притом в сочинении хорошего писателя!.. Стараясь сколько можно более оправдывать в своих мыслях Пушкина, мы должны полагать, что под словом небосклон он, вероятно, подразумевал что-нибудь другое, а не то, что мы все понимаем под сим выражением<sup>91</sup>.

С теми или иными аспектами этой обширной темы мы по необходимости будем соприкасаться в ходе дальнейшего изложения.

## 7. Социальная власть судьбы

У небесных звезд как властителей фатума имелся земной — всегда резко отрицательный — трагестийно-социальный аналог, обозначенный высоким статусом персонажа, его орденом («звездой») или чином. Этот мотив мы находим у Гоголя в «Записках сумасшедшего», где черт прячется в орденскую звезду, пленяющую женщин; у В. Даля в «Бедовике», где выведен «кавалер звезды» — персонаж с говорящей фамилией Оборотнев; у Марлинского во «Фрегате “Надежда”» («Сердце мое вянет на холодной золотой звезде») и в его же «Испытании» («Взор ее не замечает ничего, кроме густых эполетов, кроме звезд, которые блещут ей созвездием брака»); в последней повести изображена, помимо того, злокозненная графиня Звездич — это имя, как не раз указывалось исследователями, перешло в лермонтовский «Маскарад», где наряду с

<sup>90</sup> Дамский журнал. 1833. Ч. 42. № 22. С. 143. У Колачевского в стихотворении «Месяц» тоскующая девушка сравнивает далекого возлюбленного с месяцем, в котором она видит свидетеля их любви и посредника, связующего души; но узнает, что любимый (видимо, такой же ненадежный, как луна) изменил ей с другой. — Галатея. 1830. № 12. С. 33—34.

<sup>91</sup> Северная звезда на 1829. СПб., 1829. С. 283.

князем Звездичем выведена еще и баронесса Штраль. Утбалла, героиня одноименной повести Е. Ган, противопоставляет фальшивому сиянию светских эмпиреев подлинные звезды и свою малую, неяркую звезду как персональный духовный символ: «Я люблю звезды, но не люблю поддельных, ослепляющих планет. Блеск их для меня несносен. Моя звезда бледна, мала, незаметна для других, но как высоко мерцает она на небе, как приветно светит мне...»<sup>92</sup>

Связь судьбы с земными властями обретает политическое выражение. С максимальной энергией оно даст себя знать в гораздо более поздние, предреволюционные и революционные времена, перенасыщенные эпигонским неоромантизмом («В бой роковой мы вступили с врагами...»). Тем не менее политизация судьбы известна и поэтам Золотого века — например, Полежаеву второй половины 1820-х гг.: «Изменила судьба... Навсегда решена С самовластьем борьба, И родная страна Палачу отдана» («Вечерняя заря»); «И Русь, как кур, передумил Ефрейтор-император» («Рок»). Ср. у молодого и пока еще либерального Языкова в незаконченной «ливонской повести» «Ада» (середина 1820-х гг.): «Что нам судьбы определенье? Опять ли силы короля Подавят милую свободу?»

Впрочем, у Вяземского и сама земля — не тюрьма, а узница судьбы и ее союзников — властей и эонов: «Людей и времени раба, Земля состарилась в неволе; Шутя ее играют долей Владыки, веки и судьба» («Море», 1826). Герой «фантазии» Сатина «Раскаянье поэта» (1836) горько обличает «людей», или своих «братий»: «Им сладко жить под бременем судьбы, В них нет любви и сил своих сознания, А имя им — ничтожные рабы!»<sup>93</sup>

Образчик мрачной связи между роком и тиранией дал, конечно, Пушкин в своем юношеском послании к Чаадаеву: «Под гнетом власти роковой...» Но с точки зрения романтического двоебожия чрезвычайно показательно и то, что *року* самодержавия исподволь противопоставляются здесь главные христианские добродетели — *вера, надежда, любовь*, которые становятся у Пушкина гарантом «святой» свободы, как бы равноценной христианскому Божеству. В самом деле, альтернатива «гнету» намечена уже в первых, еще весьма безрадостных стихах: «Любви, надежды, тихой славы Недолго тешил нас обман...» Недостающее тут ключевое слово «вера» вводится зато постепенно. Сначала она проступает в «томленьи упования Минуты вольности святой», потом кодируется в мотиве предстоящего «*верного свиданья*» и, наконец, торжествует

<sup>92</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. С. 76.

<sup>93</sup> Телескоп. 1836. № 4. С. 161.

в заключительной части послания, где трилистник новозаветных добродетелей, поставленных на службу вольности и побеждающих роковую власть, соединен с образом спасительной *звезды*: «Товарищ, *верь*: взойдет она, Звезда пленительного счастья...»

Поскольку Рок правит падшим миром («Нам мнится: мир осиротелый Неотразимый рок настиг»), в котором томится душа, он тождествен силам, обрекшим ее на земное изгнание: «Я увлечен опять в отчизну Порока, смерти и судьбы» (Ф. Глинка)<sup>94</sup>; «На безответный плен, на муки униженья Душа земной судьбой осуждена» (Бернет Е.)<sup>95</sup>; «Зачем я не в силах, о друг незабвенный, К тебе в колеснице души воспарить? Каким же веленьем судьбы неизменной, Как бедный изгнанник, дни должен влачить?» (Н. Глебов)<sup>96</sup>. Более того, Рок продолжает управлять этим процессом и здесь, в дольних пределах. Отсюда постоянная тема судьбы-гонительницы:

Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей мятет,  
И рад ли ты, или не рад,  
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

С этими тютчевскими строками можно было бы сопоставить немало других текстов, например «Листок» Дениса Давыдова (перевод из А.В. Арно):

Ношусь я, странник кочевой,  
Из края в край земли чужой;  
Несусь, куда несет суровый,  
Всему неизбежимый рок,  
Куда летит и лист лавровый —  
И легкий розовый листок.

Ср. у Языкова: «...я судьбою Жить на чужбине приневолен» («К.К. Павловой»). Соответственно, судьба отождествляется и с чуждым, враждебным герою социально-бытовым окружением, обозначенным обычно понятием «свет», «мир», «толпа» или «люди», — к последним, как мы далее увидим, романтик себя вовсе не причисляет. Это сквозной мотив Тютчева: «Судьбы ужасным приговором Твоя любовь для ней была <...> *Толпа*, нахлынув, в грязь втоптала То, что в душе ее цвело...» («О, как убийственно

<sup>94</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и прозе. С. 153.

<sup>95</sup> Бернет Е. Стихи. СПб., 1837. С. 37.

<sup>96</sup> Глебов Н. Уединение // БдЧ. 1838. Т. 26. С. 196.

мы любим...»); «Благодаря и людям и судьбе...» («К N.N.»); «Чему молилась ты с любовью, Что как святыню берегла, Судьба людскому суесловью На поруганье предала. / Толпа вошла, толпа вломилась...» («Чему молилась ты с любовью...»); «Так пламенно, так горячо любившей Наперекор и людям, и судьбе...» («Есть и в моем страдальческом застое...»). Ср. сплетение мотивов земного плена, рока и света, противопоставленное Провидению, у Вяземского («К мнимой счастливице», 1825):

Товарищи в земном плену житейских уз,  
 Друг другу чужды вы вне рокового круга:  
 Не Промысл вас берег и прочил друг для друга,  
 Но света произвол вам наложил союз.

Такое же тождество или по крайней мере теснейшую ассоциативную связь судьбы и «людей» мы найдем у множества второстепенных поэтов — хотя бы у Росковшенко-Мейстера: «Где счастье наше, Миньона, Миньона!.. Погибло, разбито жестокой судьбой. И люди, не внемля молений и стога, Тебя разлучили навеки с тобой». Это сочетание — одна из самых характерных констант романтического мировосприятия, в равной мере показательная и для поэзии, и для прозы; ср., например, в «Бедовике» В. Даля: «Под всегдашним гнетом судьбы и людей, в неравной борьбе с людьми и с судьбою...» Их совместный гнет — в отличие от тирании Рока — вдобавок может быть унизительно мелочным, на что горестно сетовал Кюхельбекер в стихотворении «Они моих страданий не поймут...». Судьба правит как сферой социальных отношений, так и миром плоти. В своей поэме «Двойная жизнь» Каролина Павлова пишет: «Любовь! вступая в мир телесный, Рабой ты отдана судьбе! Защиты нет тебе небесной, Нет свыше помощи тебе!»

В принципе, согласно самой этимологии («случай»), она способна и соединять людей (ср. «суженый») — достаточно тут напомнить о пушкинской «Мятели» и сходных сюжетах; ср. также в «Ангеле смерти» Лермонтова: «Мою судьбу с твоей судьбою Соединил так точно рок». И все же в большинстве произведений о любви либо о дружеском союзе главное назначение фатума — именно разлучать героев: ср., например, отождествление судьбы с разлукой у Кюхельбекера («Разлука»), в приведенных чуть выше стихах Мейстера или у Бернета: «Не изменит определенья Судьбы тиранская рука; Два сердца, в вечном отдаленье, Источит горе и тоска»<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> Бернет Е. Указ. соч. С. 17.



Формой разлуки может быть и постылый брак — см. хотя бы у Марлинского во «Фрегате “Надежда”» — причем влюбленные, по примеру пушкинской Татьяны, иногда принимают его как небесный приговор, не подлежащий оспариванию: «Так, покорный воле рока, Я смиренно признаю, Чту я свято и высоко Участь брачную твою» (Бенедиктов, «Возвращение незабвенной»). Предельная форма разлуки — смерть одного из влюбленных. Рок, впрочем, разводит не только их — ср. в «Чернеце» Козлова: «Но ах, судьбою Нам с нашей матерью родною Была разлука суждена! Она внезапно сражена Недугом тяжким...»

## 8. Судьба и страсти: принуждение или бунт?

Самым тесным образом судьба связана не только со «светом и людьми», но также со *страстями*; собственно говоря, она и повелевает ими или вызывает их к губительному бытию. Ср. у Тимофеева в «Не осуждай!»: «Мы — гости пьяные на буйном пире Безумной жизни, где сама судьба Бессонные в нас страсти разжигает». Пушкинские «страсти роковые» — словосочетание, хорошо известное поэзии Золотого века; в частности, мы встретим его у Козлова: «И острое пламя страстей роковых В душе горделивой пылало» («Бейрон»). Ср. у него же: «Пять целых лет, в борьбе страстей, Страданьем, горем я томился, Окован злой судьбой моей» («К другу В.А. Жуковскому») и у других авторов: «Убитый роком своенравным, Я вяну жертвою страстей» (Полежаев, «Цепи»); «Судьба на алчное желанье в нас обрекла жрецов и жертв. Желанье есть души дыханье; Кто не желает, тот уж мертв» (Вяземский, «1828 год»). Более благочестивую трактовку дает Глинка в стихотворении-молитве «Тоска и упование» («Я хожу по сетям, Я работник страстям...»); кающийся грешник здесь возлагает надежды на Бога: «Погрозивши судьбе, Он любовью к себе Привлечет под покров для покоя»<sup>98</sup>.

Прямым адекватом страстей, волнующих душу, в царстве природы были стихии:

Что ж земля и небо полны  
Треволнений бытия?  
То вселенной жизни волны,  
Вечный маятник ея!  
И в душе стихии те же;  
В ней вселенная сполна,

<sup>98</sup> Галатея. 1830. Ч. 17. № 37. С. 312—313.

И, как рыбка бьется в мреже,  
 В мире мучится она.  
 (Л. Якубович, «Волнение»; 1832)

Наиболее неистовые проявления стихийной мощи являл собой, однако, хаос «возвышенного», т.е. бесконечности, который гипнотически притягивал к себе дерзновенные души, суля им бессмертие. Напомню о классическом перечне «неизъяснимых наслаждений» в песне пушкинского Председателя, куда вместе с «аравийским ураганом» включен и «разъяренный океан» с его «грозными волнами и бурной тьмой». Действительно, романтика, как все знают, неудержимо притягивают к себе *бури*, в первую очередь морские, — те самые, о которых «просит» мятежный «парус» у Лермонтова и которых не боится его Янко. Так же ведут себя преемники байроновского Чайльд Гарольда у Марлинского и других русских писателей — например, у Теплякова во Второй фразийской элегии:

Лишь пламень молнии струистой  
 Другого неба свод огнистый  
 Откроет — и во мгле ночной  
 С кипящей борется волной.  
 Темна, как сумрачная вечность,  
 Она подьмется, идет...  
 «Матрос! что вдалеке твой взор распознает?  
 Что с мачты видишь ты?» — «Я вижу бесконечность!»  
 <...>  
 «Не ты ль дерзнул бы в этот в миг,  
 О странник! буре улыбаться?»  
 — «Ты отгадал!.. Я сердцем с ней  
 Желал бы каждый миг сливаться;  
 Желал бы в бой стихий вмешаться!..»

Зачастую пресыщенные жизнью байронические скитальцы испытывают всего лишь потребность в аффектах, чтобы отвлечься от будничной суеты. «Есть путешествия, в которых душа человеческая могла бы еще забыться, — говорит Антиох, герой повести Н. Полевого «Блаженство безумия», — путешествия по бурным безднам океана, среди льдов, скипевшихся с облаками под полюсом, среди палящих степей и пальмовых оазисов Африки, среди девственных дебрей Америки»<sup>99</sup>. Впрочем, собственно навигационная тематика русского романтизма, включая ее байронический

<sup>99</sup> Полевой Н. Избр. произведения и письма. Л., 1986. С. 100.

извод, в целом, хотя и несколько поверхностно, была исследована Лейтоном<sup>100</sup>, что избавляет меня от необходимости в ее описании. Позволю себе указать лишь на кое-какие нюансы, существенные в религиозном или смежном эстетическом плане, до того, как перейти к более обстоятельному обзору романтических сюжетов о битве с хаосом, стихиями или свирепым Роком.

Как уже говорилось в 10-м разделе 1-й главы, для романтика разгул «роковых стихий» парадоксально мог знаменовать связующую их гармонию. Это решение встречается, например, у Бенедиктова в стихотворении «Море» (1837), где запечатлен и «гармонический рев», и вообще «разлив гармонии дикой».

Но намного чаще неистовые морские стихии (= страсти) ей противопоставлялись. Более того, иногда любовь к ним могла демонстративно преобладать у романтиков над любовью к гармонии, в том числе и к собственно музыкальной, столь прославляемой ими в других случаях. Такие предпочтения мы находим у В. Войта, по профессии морского офицера, а в литературе — одного из эпигонов Марлинского, канонизировавшего маринизм в русской прозе. Герой Войта удручен тем, что жизнь на земле «одряхла в вещественности». По счастью, у человека еще «осталось свободное, безграничное море» — символ величия, взывающего к противоборству: «Тут вы можете померяться с стихией, и ваш дух, образованный в грозной ярости стихий, переймет грозные порывы моря, не станет под разряд нотных чувств, — шторм, ураган, эти неукротимые бичи живущих на земле, будут вашим победным триумфом!» Но какофония расшвирипевших стихий притягательней и любых музыкальных ураганов, которые тшятся передать неодолимую мощь хаоса: она превосходит Гайдна, Бетховена и Моцарта<sup>101</sup>.

Важнее, что и лермонтовский «парус одинокий», и «лодка» у Войта («в утлой лодке плывешь ты по океану жизни, бьешься, спиришь с дневными потребностями...»), и прочие эмблемы скитальческого духа бросают открытый вызов древней христианской аллегорике, где акватические мытарства толковались только в отрицательном смысле, как тягостные житейские испытания. Обычная цель отважного странника-«пловца» — вовсе не заветная гавань, обитель покоя, а само сражение с морем, сопринродным его неукротимому величию<sup>102</sup>. Но таких оголтелых мореходов в рус-

<sup>100</sup> Лейтон Л.Г. Утлый челн в бурном море русской романтической поэзии. М., 2004. К числу западных источников этой темы не помешало бы добавить популярные романы Капитана Марриета, переведившиеся на русский в 1830-х гг.

<sup>101</sup> СО. 1838. Т. 2. С. 60—62, 83.

<sup>102</sup> Некоторое исключение в рамках русского романтизма тут представляет собой знаменитый «Пловец» Языкова («Нелюдимо наше море...»), в котором

ской литературе все же немного, и даже байроническое освещение навигационной темы в ней чаще всего лишено той перманентной агрессии, которая отличала байроновскую музу<sup>103</sup>. Большинство русских романтиков по-прежнему отдавали предпочтение универсальной христианской метафоре плавания по «морю житейскому» — с путеводной звездой, мерцающей на краю гневного неба, и с благочестивой надеждой на посмертную пристань: «Волна там бьет, судьба где погубила Что мило мне — куда причалю я?» (Козлов, «При гробнице Цецилии М.»).

Понятно, что всяческие страсти и бури, насылаемые Роком, суть рецидив древнего хаоса, пробуждающегося как в душе, так и в природе. Проблема, однако, заключалась в том, как согласовать это мятежно-стихийное начало, представленное судьбой, с ее же предопределенностью, жесткой предначертанностью, т.е. со всем тем духом хмурого повиновения, который был неотделим от фатализма и который внушал романтическим героям пламенное желание ему противодействовать (о чем подробнее речь у нас пойдет чуть ниже). Такое двуединство принуждения и бунта сумел, кстати, уловить Стурдза в своих кляузных рассуждениях о романтиках как проповедниках слепого Рока, одновременно и упраздняющих «свободу воли», и насаждающих «строптивное своеволие», хотя он и не стал вдаваться в разбор этого противоречия.

Для России инвективы Стурдзы в любом их виде были слишком преждевременны, но соотношение фатума и хаотических страстей тоже занимало его соотечественников. Философствующий герой Никитенко в борении с Роком как бы раздвоил свое существование на внутренний и внешний аспекты: отдаваясь наедине с собой поэтическим фантазиям, он вместе с тем «*притязания сердца сумел поработить высшему долгу и закону необходимости*». «Сознание сих законов, тихая, безропотная покорность и есть высочайшая свобода», — полагает он. И все же «злополучие замешало» его «в игру человеческих страстей»<sup>104</sup>, а последние насильно увлекли одинокую душу мечтателя «к той же цели, к какой движется» толпа. «*Тяжел был для души моей, — признается Леон, — сей шум враждующих страстей, хаос ложных мнений, восторгов, бедствий — сия вечная стукотня человеческой деятельности*». Увы, такова участь всего человечества: «Все доблестное, все прекрасное

---

бури и сама отвага, необходимая для их преодоления, воспеваются именно потому, что являются необходимым условием для обретения обетованного берега. (Лейтон, питающий слабость к декабризму, без особых на то оснований прикрепляет это типично мasonicкое стихотворение к декабристской традиции.)

<sup>103</sup> См.: Лейтон Л.Г. Указ. соч. С. 72.

<sup>104</sup> Никитенков А. Леон и Маргарита // Полевые цветы на 1828 год. С. 24, 34, 37.

уступает здесь натиску противоборствующих сил!» Под этим напором не могли выстоять даже самые отважные и добродетельные из людей: «*Кипящие волны* обхватывали их мало-помалу со всех сторон и, наконец, уносили в свою пучину, в коей тонет волна».

Подавленному герою, который в неисследимом хаосе пытается отыскать смысл жизни, друзья внушают мысль о благоразумном смирении: «*Должно отдаться порядку вещей*, в коем мы поставлены, — говорили они. — *Безумец* тот, кто хочет стать выше его». Получается, что как раз человеческие страсти, подчиняющие «безумца» этому диктату необходимости, являются ее парадоксальным гарантом: ведь именно они, заключает Леон, «способны к сохранению вечного порядка, к сохранению вечных *законов*, на коих возлежит и понятие мироздания». В своих бурных порывах общему строю жизни безотчетно служит и гений, всегда ненавидимый чернью: «*К чему* заводит толпа сию кровную распрю с гением человечества <...>? Не против самой ли себя она вооружается в слепоте своей?»<sup>105</sup>

Эхо этих размышлений и самой полемики с «безумцем» из текста Никитенко можно уловить в стихотворении Баратынского, опубликованном в 1835 г.:

*К чему невольнику мечтания свободы?*  
 Взгляни: безропотно текут речные воды  
 В указанных брегах, по склону их русла;  
 Ель величавая стоит, где возросла,  
 Невластная сойти. Небесные светила  
 Назначенным путем неведомая сила  
 Влечет. Бродячий ветер не волен, и закон  
 Его летучему дыханью положен.  
 Уделу своему и мы покорны будем,  
*Мятежные мечты смирим иль позабудем,*  
 Рабы разумные, послушно согласим  
*Свои желания со жребием своим* —  
 И будет счастлива, спокойна наша доля.  
*Безумец! не она ль, не вышня ли воля*  
*Дарует страсти нам?* и не ее ли глас  
 В их гласе слышим мы? О, *тягостна для нас*  
 Жизнь, в сердце *бьющая могучею волною*  
 И в грани узкие втесненная судьбою.

Ср. хотя бы два предпоследних стиха («О, тягостна для нас...») с признанием Леона: «Тяжел был для души моей...» и т.д. Как и у

<sup>105</sup> Никитенко А. Леон, или Идеализм // НА на 1832 год. С. 139—140, 145—147.

Никитенко, «судьба», она же «закон» и «вышняя воля» (все эти понятия здесь ничем не разделены), сама насыляет страсти, «бьющие могучею волною», и сама же сковывает их мятежный напор. С учетом такого ее всемогущества напрашивается, однако, вопрос о подлинном источнике того «разумного» компромисса, к которому у Баратынского склоняется послушный «невольник»: свободен ли сам его выбор? Приведенный текст не дает никаких оснований для положительного ответа.

Но романтизм усердно отработывал и другие возможности.

## 9. Люди судьбы

В 1839 г. в громоздком и бессвязном романе Каменского «Искатель сильных ощущений» (оказавшем, впрочем, некоторое влияние на кавказскую прозу Лермонтова) герой пустился в любопытные рассуждения на тему, чрезвычайно показательную для романтизма, особенно в его угасающей байронической разновидности:

Есть три рода людей в этом мире: люди с судьбой, это те, которых приголубит она от самой люльки и поведет по поприщу жизни на помочах, ею самую связанных; препослушные дети! ни на шаг от няньки, так и смотрят в глаза; вторые — это люди судьбы: этим она смотрит в глаза, трепещет пятою [sic], низкопоклонствует, раболепствует, и горе ей, если изменит на полях Маренго или в сенате стокгольмском! Она возьмет свое, если захочет; битва при Ватерлоо у ней в запасе, Полтава в виду <...> Есть еще третьи: это люди без судьбы, люди бездольные, бескровные [очевидно, тут подразумеваются люди без крова], неприютные, с каким-то несознанием судьбы, с неверием в ее существование, осужденные скитаться в этом мире без цели, без назначения, с убеждением в своем ничтожестве, отрицательном бытии, люди без тени — это я<sup>106</sup>.

Топорная классификация, развернутая в приведенной цитате, весьма приблизительно подытоживает расположение соответствующих фигур в литературе Золотого века. «Люди с судьбой» — это то, как правило, чуждое и враждебное романтику окружение («толпа»), о котором упоминалось ранее. Но они далеко не всегда столь пассивны — сплошь и рядом такие гонители, повышаясь в сюжетной иерархии, сами становятся эффективным орудием или пря-

<sup>106</sup> Каменский П.П. Искатель сильных ощущений. Т. 1. СПб., 1839. С. 270—271.

мым олицетворением жестокой судьбы, разлучающей влюбленных. Более занимательна, пожалуй, третья категория — «люди без судьбы», которым автор приписал почему-то даже «неверие в ее существование». Одного из них, так и называющего себя «отверженцем судьбины», мы встретим, например, у Раича в «Жалобах Сальватора Розы» (1831):

Что за жизнь? Ни на миг я не знаю покою  
И не ведаю, где приклонить мне главу.  
Знать, забыла судьба, что я в мире живу  
И что плотью, как все, облечен я земною<sup>107</sup>.

Этот третий вид — нищий бесприютный скиталец — уже примыкает к «маленьким людям» и социальным мученикам, облюбованным натуральной школой. Но в своем монологе персонаж Каменского сплавил его как раз с более традиционным романтическим странником байронического типа — т.е. с самим собой. Легко было бы, конечно, соотнести последний типаж с Печоринным, который озадаченно размышляет о своем предназначении, — но тот одновременно попадает и во вторую категорию Каменского, ибо все же бросает вызов Року («Фаталист»), а в других ситуациях («Княжна Мери») вменяет себе «роль топора в руках судьбы».

На деле ни у Лермонтова, ни у его современников нет принципиального противоречия между двумя последними функциями романтического титана: он одновременно является и одушевленным орудием грозного Рока (но не мелочной его заместительницы — бытовой участи, воплощенной в убогих прозаических персонажах), и неукротимым борцом с ним, а иногда — и его повелителем. Напомню хотя бы о контрастном сочетании первого и последнего из этих мотивов в рисовке Медного всадника, наделенного «волей роковой»: «Природой здесь нам суждено...» (в черновике: «Судьбою здесь нам суждено») vs «О мощный властелин судьбы!».

В сходных тонах и в России, и на Западе изображался, как известно, Наполеон — *der Mann des Schicksals*. «Закон Судьбы для нас неизъясним, Надменный сей не ею ли храним? <...> Вождю вослед, а вождь их за звездою, Идут, летят — уж все под их стопую <...> О, замыслы! о, Неба суд ужасный!» — в ноябре 1812 г. сокрушался Жуковский в послании «Вождю победителей» — т.е. фельд-маршалу Кутузову, — написанном после успеха русских войск в сражении под Красным. Но тут же выясняется, что Рок лишь заманивал туда Наполеона, после чего перешел на сторону благо-

<sup>107</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. С. 23—24.

честивого Кутузова и России, покарав своего недавнего избранника за его сатанинскую гордыню: «Здесь грозная Судьба его ждала; Она успех на то ему дала, Чтоб старец наш славней его низринул <...> И скрылася, наш старец, пред тобою Сия звезда, сей грозный вождь к бедам; *Посол Судьбы явился ты* полкам — И пред твоей священной сединою Безумная гордыня пала в прах».

Менее официозную интерпретацию наполеоновского образа дает Вельтман: «Люди говорили, что он есть предвестник конца мира; а рок, давший ему силу и власть, убоился собственного своего творения и только хитростью успел вырвать из рук его то могущество, которое не предназначено Провидением человеку»<sup>108</sup>. Бенедиктов в своем «Ватерлоо» сперва называет Наполеона «дивным мужем судеб» и их «властелином», а потом говорит о том, как «судьба изменила» ему: «То было затменье звезды роковой!» Эта превратность, если не предательские наклонности Рока, меняющего своих политических фаворитов, упоминается и в других патриотических сочинениях — скажем, в стихотворении А. Глебова «К статуе Наполеона», где, обращаясь к герою, автор сперва говорит: «Повелевал судьбой Европы ты!», а потом называет его «жертвой гордою изменницы судьбы»<sup>109</sup>.

Применительно к кампании 1812 г. стимулом для такой подачи служил знаменитый фатализм самого императора<sup>110</sup> и его часто цитировавшаяся фраза о «судьбах России», которые должны свершиться, — см. ее обыгрывание у Тютчева и у многих других авторов. Все в той же «Арете» Раича изгнание врага преподносится, с одной стороны, как победа Бога над судьбой — или же веры над фатализмом, — а с другой, по модели Жуковского, — как раздвоение самого Рока, перешедшего на сторону православного отечества: «К нам вторглись вражеские рати: Муж рока — сам Наполеон — Их вел на бой <...> Но встала Русская земля, Усердно помолилась Богу...» — и потому «Ей роком отдан перевес»<sup>111</sup>. У Подолинского «победная звезда» пришельца «затмилась в кровавом зареве Кремля». Его звезда — на деле лишь стремительный «метеор» (ср. «комету»), низринутый незыблемым русским космосом — «народной любовью» к отечеству: «Она с Кремля блеснула

<sup>108</sup> Вельтман А. Лунатик. Случай. Ч. 2. М., 1834. С. 4.

<sup>109</sup> Гирланда. Журнал словесности, музыки, мод, театров. 1831. Ч. 1. № 2. С. 7.

<sup>110</sup> «— Видите ли вы на небе эту звезду? — спросил Наполеон у одного из своих приближенных, когда сей последний изъявил свой панический ужас, услышав от него о новых исполинских предприятиях. — Нет, государь, — отвечал он, — теперь день. — А я так вижу ее, — возразил сын судьбы». — *Никитенко А.* О творящей силе в поэзии, или О поэтическом гении. С. 40—41.

<sup>111</sup> Раич С. Арета. Т. 1. С. 23, 25. Мотив «метеора» — аллюзия на известную сентенцию самого Наполеона, который сравнил с ним великих людей.



взорам — Но не мгновенным метеором, А неподвижную звездой!»<sup>112</sup>

Так или иначе, соотношение Промысла и Рока у романтиков, особенно у писателей байронического склада, отнюдь не исчерпывалось обычной христианско-этической дихотомией, олицетворяемой, соответственно, Всевышним и Его рогатым антагонистом. В определенном смысле языческий фатум и впрямь совпадает с новозаветным «князем века сего» — но судьба все же поливалентна и полифункциональна. Пусть в своем социальном амплуа она сращена с повседневной бесовщиной и погрязла в ее интригах, зато в своем метафизическом аспекте судьба или ее пафосный двойник — Рок витает в грозных и недостижимых эмпиреях, вдали от тех низин, в которых обыденное религиозное сознание привыкло размещать дьявола со всей его пошлой агентурой. В первой своей роли судьба чаще всего пакостит герою; во второй — она карает его, а иногда заставляет сражаться с собой или же ведет его по своим запредельным маршрутам. В плане «возвышенного» она сродни Люциферу — и одновременно отличается от него своей амбивалентностью. Но и на скудном земном попреще судьба выгодно разнится от чертовщины, ибо она не столь монотонно вредоносна, и время от времени ее неисследимые капризы внезапно обращаются к благу.

При всем том основная бинарная оппозиция романтизма — это не антитеза добра и зла, а противостояние возвышенного и нуминозного — приземленному, мелочно-бытовому<sup>113</sup>. Ср. у Полевого в «Блаженстве безумия» рассуждения об участи человека, явственно противопоставленные христианскому осуждению любых «страстей», трактовавшихся как вакханалия демонических сил: «Бури высоких страстей очищают душную его атмосферу и сметают пыль ничтожных сует». Только в тех случаях, когда будничнейший фон, как в «Медном всаднике», согрет обаянием героя, отстаивающего свое простое человеческое право на счастье, автор отдает ему моральное предпочтение перед всеподавляющим деспотизмом небес и насылаемых ими стихий или «роковых страстей».

Уже спустя много лет после смерти Лермонтова и окончательного вырождения русского байронизма — но задолго до Ницше — «последний романтик» Аполлон Григорьев вывел романтическо-

<sup>112</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. С. 341.

<sup>113</sup> В совершенно иную эпоху этот романтический принцип, пропущенный через символистскую стадию русской культуры, заново огласит В. Ходасевич: «Входя ко мне, неси мечту, Иль дьявольскую красоту, Иль Бога, если сам ты Божий. А маленькую доброту, Как шляпу, оставляй в прихожей. // Здесь, на горшине земли, Будь или ангел, или демон. А человек — иль не затем он, Чтобы забыть его могли?» («Гость», 1921).

го Художника за грани добра и зла, приобщив его взамен к сфере сакральной предопределенности:

Есть души предызбранные судьбою:  
В добре и зле пределов нет для них;  
Отмечен каждый помысл их  
Какой-то силой роковой.  
И им покоя нет, пока не изольют  
Они иль в образы, иль в звуки  
Свои таинственные муки.  
Но их немногие поймут.  
Толпе неясны их желанья,  
Тоска их слишком тяжела  
И слишком смутны ожидания.  
(«Автору “Лидии” и “Маркизы Луиджи”»)

Но есть и другие избранники судьбы — те, кто вступает в заведомо безнадежную и героическую борьбу с нею. Таким был Байрон, согласно популярной интерпретации его образа, энергично поддержанной Козловым: «На рок непреклонный с презреньем смотрел» («Бейрон», 1824). В числе прочих поэтов этому канону будет следовать Полежаев. Проклиная свою «убийственную судьбу», он примечательным образом противопоставляет ей «роковую» же месть (вновь характерное для романтизма расщепление одной и той же силы): «В последний раз на страшный бой, На беспощадную борьбу, Пылая мезтью роковой, Я вызывал свою судьбу» («Красное яйцо», 1836).

В поэзии эти фатальные воители с фатумом сохраняют признание даже в ту безнадежно прозаическую эпоху, когда байроническая лирика будет давно уже съедена и переварена натуральной школой. В 1849 г. М. Дмитриев в одной из своих «Деревенских элегий» словно суммирует соответствующий опыт, давая ему самую высокую оценку, никак не связанную с собственно этической проблематикой: «Так и холодное дыхание судьбы В нас сердце укреплять должно бы для борьбы! Борьба с судьбой — без ней победы нет для духа!»<sup>114</sup> Ср. у Тютчева второй из «Двух голосов» (1850), зовущий на битву не только с самим Роком, но и с сопричастными ему небесными властями:

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,  
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!

<sup>114</sup> Дмитриев М.А. Московские элегии. Стихотворения. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1985. С. 123.

Над вами безмолвные звездные круги,  
Под вами немые, глухие гроба.

Пускай Олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец.  
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец.

Чрезвычайно нетривиальный пример посмертной узурпации героем сил самого Рока — страстей и природных стихий, — только обращенных на борьбу с ним, предлагает памятное нам стихотворение Бенедиктова «Могила» («Рассыпано много холмов полевых...»). Фатум и подвластный ему «мир» вместе с его холодными, коварными или жестокосердыми обитателями подвергнут здесь демонизации. Понятно, что сражение с ним принимает, в свою очередь, черты священной битвы:

Устану ли в тягостной с роком борьбе,  
Изранен, избит исполином,  
Лишь вспомню могилу — и в очи судьбе  
Взираю с могуществом львиным.

Однако и сама эта битва не свободна от демонологических коннотаций. Заново и уже во вселенских масштабах она должна будет разгореться именно после гибели героя, которую тот предвкушает с нетерпением. Соединение бурных стихий с могильно-хтоническим образом этого воителя подсказано их общей причастностью сфере нуминозного, открывающего в себе первоизданную мощь творения, тождественную мощи самого ратоборца:

Но с миром не кончен кровавый расчет!  
Нет, — в бурные силы природы  
Вражда моя в новой красе перейдет,  
И в воздух, и в пламя, и в воды.  
На хладных людей я вулканом дохну,  
Кипящею лавой нахлыну,  
Средь водной равнины волною плесну —  
Злодея ладью опрокину!  
Порою злым вихрем прорвусь на простор.  
И вихрей-собратий накличу  
И прахом засыплю я хищника взор,  
Коварно следящий добычу!  
Чрез горы преград путь свободный найду,  
Сквозь камень стены беспредельной

К сатрапу в чертоги заразой войду  
И язвою лягу смертельной!

По большей части и такой войне неукротимых романтических героев с судьбою, и самоотжествлению их с нею присущ был неустрашимый богоборческий колорит, пугавший благочестивых авторов. Один из них, И. Пальмин, в стихотворении «Христианское мужество (При картине, изображающей мученицу)» оспаривал эти романтические призывы, увещевая читателя:

Не зови судьбы на бой,  
И надежды дерзновенной  
К силе духа неизменной  
Не питай... Но жребий свой,  
Со смиреньем и мольбой,  
Вверх защите Провиденья<sup>115</sup>.

Применительно к этим установкам романтические герои, в сущности, делились на довольно четко оформленные группы (которые посылно попытался обрисовать Каменский). К одной из них принадлежали горделивые борцы с Роком либо, напротив, люди, воплощавшие его мощь — а часто и то и другое сразу. Заслуживает тут внимания персонаж А. Кульчицкого, самоубийца с говорящей фамилией *Судьбинский*, чей образ является герою в видении. Мертвец одновременно олицетворяет и самую судьбу, и нескончаемую, отважную, но все же заведомо греховную борьбу с нею, за которую та карает его вечными скитаниями по загробной вселенной. Конечно, подобная бесприютность — обычный удел так называемых заложных покойников (выражение, укоренившееся в фольклористике благодаря Д.К. Зеленину), но в данном случае примечательно другое обстоятельство. Борец с Роком и после своей смерти не выходит из-под его власти, которая, как следует из текста, распространяется и на нижние области потустороннего мира, где царствует хаос; оказывается, здесь судьба тоже продолжает свое обычное дело, подвергая жертву неустанным гонениям:

Неподвижные, окостенелые черты его, подернутые могильной пеленою, сохранили какую-то угрозу и ясно говорили душе о непреклонности рока... Вся прошедшая, бедственная его жизнь, весь ужас будущей, и это отвержение от всех существ, некогда с ним однородных, и это бесконечное скитание из предела в предел, и непреклонность судьбы, и вечное упорство воли несчастного: все

<sup>115</sup> ЛПРИ. 1836. № 17. С. 624.

зловещее и роковое <...> мелькнуло в душе моей <...> «Я Судьбинский, тот самый, который для свободы жизни разорвал оковы неволи земной; тот самый, который, проклиная жестокость рока, не побоится упорствовать ему, хотя бы мучения за это были бесконечнее вечности, тот самый, который не имеет теперь пристанища во вселенной и скитается одинокою тенью в хаосе мироздания... Да — я Судьбинский...»<sup>116</sup>

В русской словесности мятежные мужские персонажи такого рода были, конечно, очень распространены, но все же не превалировали. Что же касается «роковой женщины», то по большей части она оставалась иноземным и всегда колоритным новшеством наподобие украинской фольклорной ведьмы из «Вия». В отечественных условиях «вакханку» нередко заменяла обычная интриганка, перекочевавшая из авантюрной традиции. Но чаще всего здесь встречались не повелительницы, а жертвы судьбы, робко пытавшиеся обойти ее препоны, или же невинные страдалницы, которые, следуя агиографическим прецедентам, с христианской кротостью зывали к медлительному Провидению. Впрочем, к этой теме мы еще вернемся в 6-й главе.

Безотносительно к приведенным примерам необходимо добавить, что в русской романтической литературе в целом преобладает именно пассивно-жертвенный типаж. В 7-й главе он и составят основной предмет нашего изучения.

## 10. Хаос, непроявленность, небытие

Хаос — это сама праоснова романтического творчества, его *materia prima* или *materia informis*. Как магический нуль, хаос разлагается на плюсы и минусы; он всегда амбивалентен и биполярен, креативен и губителен; он соединяет или смешивает в себе прошедшее и будущее, рождение и смерть, становление и угасание, сгущающуюся ночь и предрассветный сумрак; он одновременно динамичен и статичен; в нем размывается и собирается заново любое оформленное существование; в нем истлевают и воскресают все контуры; он наводит ужас и внушает надежду. Ср. в «Мироздании» В. Соколовского:

Там света и миров могила, —  
Туда минувшее слито!

<sup>116</sup> Кульчицкий А. Видение // Надежда. Собрание сочинений в стихах и прозе. Изд. А. Кульчицкий. Харьков, 1836. С. 158—159.

Там смутно к непонятной цели  
Стихий, атомов, сил, начал  
Потоки бурные кипели;  
Незримый пламень там пылал.  
И в нем под ризою печали  
Зачатки чудно созревали;  
Не смерть носилась в бездне той,  
В предвечной мгле захладевая,  
Но лишь безжизненность немая  
Под склепом тайны роковой;  
В ней все грядущее творенье  
Из прежних остовов слилось:  
Там, полн символа обновления,  
Клубился сумрачный хаос<sup>117</sup>.

Среди прочего тут дано классическое соединение жизни и смерти, суммируемое общей «безжизненностью» хаоса. В космологическом плане он соотносится как с этой начальной библейской стадией необустроенности либо непроявленности творения, с «тьмой над бездной» из Быт 1: 1, так и (прежде всего у Тютчева) с *Ungrund* Беме и Шеллинга или даже с *Urgund* последнего; либо, еще чаще, с языческой архаикой, которая, получая порой демонологическую окраску, противопоставляется победившей его божественной гармонии. Мильтон окружил хаосом свой первичный ад, куда низвержен у него богоборец Сатана. Но как проявление свободы и всемогущества Божьего хаос может также ассоциироваться и с самой этой гармонией, обретая тем самым положительную семантику.

Оба взгляда — позитивный и негативный — противоречиво соединены, например, в уже цитировавшемся антиромантическом памфлете Стурдзы. Негодование религиозного и политического консерватора<sup>118</sup> сдобривалось у него застарелой обидой классициста, оскорбленного в своих литературных вкусах<sup>119</sup>, а получившаяся

<sup>117</sup> Соколовский В. Мироздание. Стихотворение. [2-е изд.] СПб., 1837. С. 19.

<sup>118</sup> О его взглядах см. в содержательной книге В.С. Парсамова «Жозеф де Местр и Александр Стурдза: Из истории религиозных идей александровской эпохи». Саратов, 2004. С. 62 и сл. См. также: *Айзикова И.А.* Переписка В.А. Жуковского и А.С. Стурдзы — эгодокумент русской культуры и общественной жизни 1830—1840-х гг. // Жуковский: Исследования и материалы. Вып. 1. Томск, 2010. С. 57—87.

<sup>119</sup> Впрочем, по установившейся консервативно-критической традиции он атакует якобы лишь ультраромантизм, отличая его от какого-то романтизма подлинного или «своеродного», представленного «Гомером, Шекспиром, Мильтоном, Кальдероном, Клопштоком и Шиллером».

смесь была настояна на конспирологии. С одной стороны, его откровенничающий Романтик, приверженец «слепого Рока», напрямую отождествляет «своевольство» новой литературной школы с революционным заговором<sup>120</sup>, в котором задействован он сам вместе с единомышленниками:

«Мы в совокупности не что иное, как одушевленный набат всеобщего мятежа, расстройства и безначалия в роде человеческого»; «Мы, по примеру других крамольников, составили обширный, всеобъемлющий заговор <...> Всмотрелись ли вы в последствия прилежного чтения книг, нами издаваемых? В знатных людях они поселяют презрение к человечеству, в среднем классе ненависть к властям и ослушание законам. Юноша, расставаясь с едким творением, замышляет бунт или самоубийство, девица мечтает о восторгах бешеной страсти <...> Купец, ругаясь всем наследственным правам в мире, проповедует равенство и свободу <...> Ремесленник и простолюдин, углубясь в наши журналы и неистовые романы, гнушаются трудолюбием как устарелым классицизмом, отрицающим всякое перед собою первенство, и с яростью ищут случаев поставить вверх дном все существующее».

Естественно, что, сея крамолу и анархию, осатанелый наставник молитвенно взывает при этом к самому хаосу, словно к собственному безбожному божеству (причем его литературный бунт, локализуясь в «подземельях», набирает вдобавок хтонические тона):

Ради хаоса и собственной вашей славы, не уклоняйтесь, друг мой»; «Точка опирания [sic] и движущая нами рука давно возникли из хаоса безбожия! Мы застрельщики и лазутчики грозного, сгущенного ополчения, засевшего во всех подземельях здания общественного».

Автору между тем не пришло в голову то простое обстоятельство, что заговор как таковой не может быть орудием хаоса (а равно и «слепого Рока»), ибо предполагает упорядоченность и систему, несовместимую с ним по определению.

Но главное в том, что здесь наличествует не один, а сразу два хаоса, контрастирующие между собой. Точнее говоря, Стурдза

<sup>120</sup> Революционным аспектам запальноевропейского романтизма посвящена обширная литература. См., в частности, книги израильского историка Я. Тальмона: *Talmon J. L. Romanticism and Revolt: Europe 1815—1848*. Harcourt, Brace and World, Inc., 1967; *Political Messianism*. N.Y.; Washington, 1968. (К романтикам, кстати сказать, автор причисляет и молодого Маркса.)

невольно отдал дань также романтическому восторгу перед хаосом, только взятым в совсем другом, космологически-позитивном его понимании. Обличаемый им романтизм, сообразно своему сатанинскому назначению, должен, разумеется, всячески отрицать величие Божье. Соответственно, в том же памфлете злодей-Романтик, олицетворяющий *хаос безбожия*, одновременно предостерегает своего ученика от каких-либо восторгов перед живительным *хаосом творения* — перед грозной мощью природы и половодьем человеческих чувств:

Нет! презрение, глубокое *презрение к хаосу* Природы и хаосу человеческому — вот первый, смелый, гигантский шаг <...> на просторных распутиях романтизма<sup>121</sup>.

Хотя у Стурдзы хаос в его отрицательной версии почти совпадает с Роком, у большей части русских литераторов он все же не тождествен ему, как и демонизму. Правда, у Гоголя в «Невском проспекте» хаос инкриминируется «играющей» судьбе и стоящей за ней дьявольской силе (ср. также тему злоумышленного, сатанинского хаоса — истребления картин — в «Портрете»); но, как правило, он шире обоих этих, лишь частично совпадающих и с ним и между собой, понятий. Кроме того, по самой своей сути он, в отличие от Рока, чужд любой предначертанности, предопределенности. В то же время, подобно судьбе и бесовщине, хаос способен принимать редуцированно-травестийные формы, оборачиваясь, как это происходит в «Невском проспекте» и «Мертвых душах», разгулом бытовой суеты, вакханалией мнимостей и вздора.

И в травестийном, и в высоком своем аспекте хаос может быть акцентированно *динамическим*. В последнем случае это, как в «Медном всаднике», богоборческий бунт свирепых и непокоренных стихий, обычным политическим адекватом которого (например, у Тютчева либо отчасти у того же Стурдзы) выступает социальное смятение или революция; но в то же время потоп, землетрясение, извержение вулкана или буря, крушащая и размыкающая границы мира, могут свидетельствовать о ярости Божьей, о неодолимой воле гневного Саваофа, о Его действительной бесконечности. Именно от этих свирепых и праведных сил представлятельствовал воитель из бенедиктовской «Могилы»; их же, как мы помним, запечатлел во Второй фракийской элегии странник у Теплякова.

Однако в хаосе может преобладать и *статика*: тогда его знакам служат, например, горы как воплощенная память об исполин-

<sup>121</sup> Стурдза А. Письмо опытного Романтика к новичку, выступающему на поприще модной Словесности // ЛЛПОВ. 1834. № 12. С. 80—82.



ских первоначалах вселенной — на такой символике построены, например, «Крымские сонеты» Мицкевича, вызвавшие в России множество переводов и подражаний. Ср. у Козлова: «Уж не обломки ли вселенной Воздвигнуты стеной нетленной?» («Вид гор из степей Козловских») или в «Финляндии» Марлинского (1829):

Я видел вас, граниты вековые,  
Финляндии угрюмое чело,  
Где юное творение впервые  
Нетленную развалиной взошло.  
Страхнув с рамен балтические воды,  
Возникли вы, как остовы природы!  
<...>

И древних гор заветные скрижали  
Мне дивные пророчества роптали!

Жуковского швейцарский горный ландшафт навел на ассоциации с той эпохой,

когда всемогущее Божие «Буди» раздалось посреди небытия, и все начало стремиться к жизни. Каким был мир в то время, когда потоп за потопом разрушал землю и когда из страшного разрушения выходило столь же страшное создание? Когда владыками земли были одни чудовища, которых огромные, окаменелые скелеты, лежащие в земной утробе <...> служат памятниками минувшего беспорядка? <...> Чем все это кончилось? Животворным ш е с т ы м днем создания. Начинается жизнь человеческого рода, и она представляет тот же хаос, в какой при начале своем является мир физический.

Потом на смену политическим монстрам язычества — огромным царствам, одержимым духом разрушения, — пришло целительное христианство. В целом статья исполнена провиденциалистского исторического оптимизма. Хотя и в самой природе, судя по извержениям вулканов и прочим катаклизмам, «сила беспорядка еще не умерла», она «уже издыхает. То же и в мире нравственном: и после пришествия Христова были политические разрушительные явления, но характер их более и более изменяется: теперь они более о б р а з о в а т е л ь н ы, нежели прежде». Примечательнее всего, на мой взгляд, «фрейдистская обмолвка» Жуковского, у которого сам этот хаос, отождествляемый здесь со злом, предстает чуть ли не бемовско-шеллингианской первоосновой мироустроительной гармонии, безотчетно поданной как его эманация, подконтрольная Провидению: «Эт о л у ч ш е е с а м о с о б о ю и с т е к а е т

из зла минувшего. И это лучшее — не человек своею силою производит его, но время, покорное одному Промыслу»<sup>122</sup>.

Если тут статика хаоса напрямую сопрягается с его нуминозной динамикой, то значительно чаще манифестацией *статического хаоса* служат недвижные тусклые воды, теряющиеся в ауре страха незримое ночное море с его глухим рокотом, мертвенная пустыня и т.п. Ср. у Марлинского ландшафт сибирской ссылки,

Где вечен лед, и вечны тучи,  
И вечно сеемая мгла,  
Где жизнь, зачавнув, умерла  
Среди пустынь и тундр зыбучих,  
Где небо, степь и лоно вод  
В безрадостный слияны свод,  
Где в пустоте блуждают взоры  
И даже нет стопе опоры!

<...>

И звезды искрами надежды  
В угрюмом небе не горят.

(«Сон», 1829)

Еще в самом начале XIX столетия русский читатель получил впечатляющий образчик для амбивалентного показа отрицательной сферы, почти не поддающейся чувственной дифференциации. В данном случае зона статического и потому ахронного хаоса была отнесена к загробному миру, вернее, к его первой зоне — лимбу. Я имею в виду «Geisterkunde» — книгу Юнг-Штиллинга, мыслителя, чрезвычайно популярного в александровской России. В 1805 г. ее, под названием «Приключения по смерти», перевел известный масон А. Лабзин. Здесь, в частности, обрисована та область, куда поначалу попадают души умерших (участь которых дается с подразумеваемой оглядкой на потусторонний путеводитель Сведенборга):

«Какая ужасная тишина!.. Безмолвный сумрак простирается по всему необозримому пространству! Там за горами мелькает вдали свет, подобный первенцу утренних рассветов. Боже! Какой торжественный покой! Живет ли что? Ничто не движется, не колеблется, все кажется тень только»; «Что это за мир, где мы теперь? Одна тень; ни одна былинка не растет под ногами; все мгла; все покрыто седым мраком, и необозримая даль на все стороны. Назови мне что хочешь, что бы то ни было, что бы только быть могло, ничего

<sup>122</sup> БдЧ. 1835. Т. 9. С. 171—173.

этого ты здесь не сыщешь»; «Здесь нет ни солнца, ни луны, и никакой меры времени; следовательно, нет и самого времени».

Но слабо пульсирующее вдали свечение, нарушающее эту мрачно-ахронную неподвижность, — все же вестник надежды; и действительно, один из пришельцев, достойный того, начинает ощущать отрадное дуновение; мгла уступает место «кроткому свету», а потом сценам ликования. Зато другие, неисправимо грешные души нисходят отсюда во все более страшные бездны ада. Иначе говоря, замогильный хаос открыт и гибели и спасению. Сама же теогония света, излучаемого тьмой, напоминает у Штиллинга не то о Беме, не то о Дионисии Ареопагите: праведник, обретший Горний Иерусалим, говорит, что «над престолом славы льется источник всякого света, рождающийся из вечного мрака и непрестанно открывающий тайны Провидения»<sup>123</sup>. Это, добавим от себя, и свет романтических видений, рождающихся из хаоса или идущих ему на смену.

Однако такие картины, которые сочетают в себе преобладающую статику с некоторой неясной динамикой, могут быть и внутренней реальностью, угнетающей душу. Шестнадцатилетний Лермонтов в одном из своих байронических дебютов, стихотворении «Ночь» («Я зрел во сне, что будто умер я...»), пишет:

...пред мною  
 Не серое, не голубое небо  
 (И мнилось, не небо было то,  
 А тусклое, бездушное пространство)  
 Виднелось; и ничто вокруг меня  
 Различных теней кинуть не могло,  
 Которые по нем мелькали.

Стоит привести также инфернальные видения из «Хевери» Соколовского, не свободные от влияния Юнг-Штиллинга. Замечательно, что динамика в них, напротив, корректируется мертвенной внутренней статикой:

Медлительны, усталы, тяжелы,  
 Пары земли, как глыбы зыбкой мглы,  
 По высотам стужались и плотнели  
 <...>  
 В унынии обвел я взор кругом,  
 Но не узнал, какое было время:

<sup>123</sup> Юнг-Штилинг И.-Г. Приключения по смерти: В 3 ч. Ч. 1. СПб., 1805. С. 1—2; 4, 8, 244.

И ночь, и день, и полусвет, и мрак  
Смешались непостижимо так  
В какой-то дым, и чадность, и смятенье,  
И в смуте той, разинув страшный зев,  
Стонало зло, рождая дикий гнев.  
Но, несмотря на дикое движенье,  
Там было все: и вид, и вещество  
Изнурено, и чахло, и мертво...<sup>124</sup>

Грядущий рецидив хаоса, введенный в атмосферу апокалипсических ожиданий, чреват новым небытием, бесповоротным уничтожением мира. Все, вероятно, помнят тютчевское «Когда пробьет последний час природы...» с его идеей о предстоящем возвращении к первобытно-библейскому разливу вод, скрывавших сушу. Но в романтическую эпоху сходная перспектива пугает или, возможно, воодушевляет также поэтов куда более скромного масштаба. Размышляя об исчезнувших древних народах, В. Лебедев в стихотворении «Ничтожность» пророчествует:

И все, подобно им, падет,  
Все в прах, в ничтожность обратится;  
Громада скал испепелится  
И берег моря не найдет.  
И довременный мира бег —  
Без вида, места и движенья,  
Без общей жизни возрожденья —  
С крыл тайных вечности слетит;  
Смешается, в хаос сольется  
Земля, вода, и степь, и лес:  
В безбрежной пустоте небес  
К началу мир наш понесется<sup>125</sup>.

Очень частой заменой хаоса служит тьма (мотив, мощно стимулированный в русской поэзии Байроном) — непроглядный ночной мрак, набухающий готическим или оссиановским страхом:

Ночь, ни месяца, ни звезд  
Нет на целом небосклоне;  
Будто саван, мгла окрест  
На земном простерлась лоне.

<sup>124</sup> Соколовский Владимир. Хеверь. Драматическая поэма в трех частях. СПб., 1837. С. 71–72.

<sup>125</sup> Осенний вечер. Альманах. СПб., 1836. С. 217.

Это час, как вопли сов  
Выкликают мертвецов...

(А. Подолинский, «Ночь. Отрывок») <sup>126</sup>

Другой постоянный фон преромантических и романтических нарративов — столь же таинственный вечерний или предрассветный сумрак, царство мечтательного инобытия, насылающего призраки — ужасающие или пленительные либо те и другие вместе. Ср. хотя бы видения, посетившие Теплякова в старинном и странном одесском доме, овеянном зловещими легендами готического типа:

На месте, где дивный собор мудрецов  
Мне в зале волшебном явился, —  
Хаоса немного тяжелый покров  
Над черной пучиной клубился.  
Толпы величавых, безмерных теней,  
Как грозные боги, мелькали над ней —  
То боги ль подлунные были?  
(«Чудный дом», 1832)

Вспоминая о ночи, проведенной в этом месте, автор поведал издателю предысторию текста: «Я один пробыл между сном и бдением почти до самого света. Все обогащающие квартиру мою предания представлялись уму моему сначала в беспорядке, потом в какой-то чудной последовательности и, наконец, совокупно с роем посторонних размышлений, составили какую-то странную фантазмагорию, коей посильное описание в стихах при сем вам посылаю...» <sup>127</sup> Как мы затем увидим, поэт довольно точно описал обычную стадиальность романтических миражей, восстающих из душевной смуты.

Вообще, при любой ситуации обе версии хаоса, как с доминирующим динамическим началом, так и по преимуществу статическая, непременно интериоризируются. В первом случае мятежу «роковых стихий» чаще всего вторят «роковые страсти». Во втором — наружному мраку или полумраку сопутствует межеумочное состояние духа, усталого или растерянного, а иногда и восторженного, смешение рассудочности и одержимости, ищущей для себя пристанища; господствует душевное смятение, невнятная тревога или подавленность, граничащая с временной смертью и, в сущности, ее заменяющая. Беспредметный, немотивированный ужас

<sup>126</sup> НА на 1832 год. С. 353.

<sup>127</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 1. С. 672, 777.

может предшествовать и прямой гибели героя — либо, напротив, его духовному и телесному возрождению.

Статический внешний хаос — царство снятой или мертвенно-приглушенной действительности — в сознании одинокого Леона становится условием и для собирания «идей», которое напоминает об исихастском «собирании ума» из суетного земного рассеяния:

Перед окнами сего дома лежит обширная равнина, замыкаемая вдали цепью холмов: она скучна и безотрадна, как жизнь человека, оставленного любовью и дружбою. Ничто не напоминает о существе жизни <...> В этой безотрадной тишине идеи мои малопомалу спрягаются в единство, подобно разрозненным облакам, которые, будучи гонимы ветром, сближаются теснее одно к другому, чтобы составить наконец одну величественную громаду.

Но и на сей раз статика полубытия, в свою очередь, смыкается с его зловещей динамикой. Героя Никитенко «сия умершая природа, в своем белом саване, сия тишина гроба, над ней распростертая» побуждает воззвать к «суровым и диким песням» Байрона, чья поэзия «подобна золотой арфе, на которой играет буря <...> Звуки струн твоих суть стоны человеческого сердца, тоскующего и рвущегося под бременем своего неизъяснимого рока»<sup>128</sup>.

Вместе с тем «родимый хаос», стирающий или скрадывающий все грани, упраздняющий любую оформленность, очерченность, гипнотически манит, как это представлено у Тютчева — и как отмечали все его комментаторы, начиная с В. Соловьева, — то к грозному и ужасающему («День и ночь»), то к блаженному растворению в своей «бездне», к слиянию с «беспредельным» («О чем ты воешь, ветр ночной?..»): «Дай вкусить уничтоженья, С миром дремлющим смешай!» («Тени сизые смешались...»). Бывает, что перспектива растворения в «бездне роковой» вообще не получает у него каких-либо оценок: она просто констатируется. Так происходит в стихотворении «Смотри, как на речном просторе...», ориентированном не на христианские версии, а скорее на буддийскую деперсонализацию индивида (допустимо тут, впрочем, и некоторое влияние Ботена): «О, нашей мысли обольщенье, Ты, человеческое я! Не таково ль твое значенье, Не такова ль судьба твоя?»

Снятие всех рубежей само по себе делает хаос аналогом бесконечности — и, напротив, бесконечность как таковая, лишенная внутренней дифференциации (открытое море, неоглядная равнина и прочее), сродни хаосу и в положительной, и в отрицательной

<sup>128</sup> Полевые цветы на 1828 год. С. 18—19, 21.

его трактовке. Первую в других пассажах «Леона» вынашивает герой Никитенко, предаваясь ликующей медитации:

Вещи, как тени, исчезали в тихом сумраке моей фантазии <...>  
 Все слылось предо мною в одну жизнь, беспредельную, без подразделений времени и пространства; природа явилась предо мною во всем блеске своей юной красоты, во всем величии необъятного целого<sup>129</sup>.

В 1835 г. неизвестный мне поэт, подписавшийся инициалами М. К., напечатал в «Телескопе» стихотворение «Моя степь». Лирический субъект тут объявил степь своим персональным владением, созданным его поэтической волей, устремленной к беспредельности (показ которой выказывает, правда, влияние «Леона»): «Раздолье без грани, я создал тебя!» Творение это наделено чертами всепоглощающего абсолюта с его *coincidentia oppositorum*: «Не встретишь в ней жизни, не встретишь и смерти, И сам ты не будешь жить жизнью отдельной, Сольешься со степью моей беспредельной, Сольешься в одну бесконечную жизнь!»<sup>130</sup> Так пафос неисчерпаемой, преизбыточной «жизни» оборачивается саморастеканием, т.е. самоуничтожением индивида.

Вся эта метафизическая ностальгия у разных авторов облекается в разные, но всегда созвучные между собой формы потустороннего зова. Неодолимо-дремотная нирвана «самозабвения», описанная Тютчевым, является собой некий благодатный аналог того утробного рая, по которому с агрессивно-суицидальным вождением изнывал герой Мейснера:

...Час тоски невыразимой!..  
 Все во мне и я во всем...

Сумрак тихий, сумрак сонный,  
 Лейся в глубь моей души,  
 Тихий, томный, благовонный,  
 Все залей и утиши.  
 Чувства — мглой самозабвенья  
 Переполни через край!  
 Дай вкусить уничтоженья,  
 С миром дремлющим смешай!  
 («Тени сизые смешались...»)

<sup>129</sup> НА на 1832 год. С. 142.

<sup>130</sup> Телескоп. 1835. Ч. 28. С. 413—414.

Еще чаще, однако, эта аморфная или бескачественная стихия становится исходной материнской средой для креативных порывов, вызревающих в оформленные образы, которые хранят реликтовую связь с породившим их лоном. Из магмы страхов, надежд и предощущений проступают сакральные грезы; в ней зачинаются новые миры или воскресают царства, утраченные мятущимся духом. Ср. в «Последней смерти» Баратынского:

Есть бытие, но именем каким  
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;  
Меж них оно, и в человеке им  
С безумием граничит разуменье.  
Он в полноте понятия своего,  
А между тем, как волны, на него,  
Одни других мятежней, своенравней,  
Видения бегут со всех сторон,  
Как будто бы своей отчизны дальней  
Стихийному смятенью отдан он;  
Но иногда, мечтой воспламененный,  
Он видит свет, другим не откровенный<sup>131</sup>.

В тютчевском «Сне на море» контрастно согласованы две, казалось бы, совершенно несоединимые и взаимно враждебные картины: блаженные озарения, ниспосланные из иного мира, инспирируются как раз бурным динамическим хаосом — штормом, который, зловеще аккомпанируя им, вторгается в нежную гармонию грез: «И в тихую область видений и снов Врывалась пена ревущих валов». Но эта их сопряженность лишь подчеркивает сущностное двуединство обеих «беспредельностей»<sup>132</sup>, в элементарном виде означенное и в байронических томлениях анахорета из повести Никитенко.

Та же стихия саморастворения, которую запечатлел Тютчев («Все во мне и я во всем»), обступает героя тимофеевской мисте-

<sup>131</sup> Дух эпохи настолько силен, что ему подчинился даже Булгарин, отнюдь не расположенный к мистическим медитациям, но решивший их имитировать из желания потрафить читателю. Свой нравоописательный очерк «Праздничное поздравление» он предварил строками, которые звучат чуть ли не цитатой из Баратынского: «На человека мысленного и чувствующего находят минуты, в которые он ни спит, ни бодрствует. Чувства его находятся в онемении, но он слышит, видит и осязает внутренними или, лучше сказать, умственными органами. Кажется, будто душа в ту минуту уносится в другой мир и смотрит на землю сверху». — СПб. 1833. № 1. 2 янв.

<sup>132</sup> О «неразделимости» обоих этих миров упоминает и Л.Г. Лейтон. Указ. соч. С. 56.



рии «Поэт», а затем перерабатывается им в новую, идеальную галактику. Строительным материалом для него, как и для библейского Создателя, служит «предвечный хаос»:

Со всех сторон седая мгла!..  
 Толпа нестройных привидений...  
 Какой-то новый, чудный мир  
 Без света, без границ, без звуков —  
 Мир беспредельной пустоты!  
 Я в нем и бог, и прах ничтожный;  
*Он часть меня, и я весь в нем...*  
 <...>  
 Нас ждет великое: предвечный,  
 Необработанный хаос!  
 Мы воззовем его в пределы,  
 Вдохнем начало бытия,  
 Осветим новым светлым солнцем,  
 Дадим красавицу луну... — и т.д.

Одна и та же приглушенная, бесформенная, еще не отстоявшаяся или уже распавшаяся реальность одновременно и вызывает к творческому деянию, и подавляет человека своим inferнальным ужасом; она сакрализуется или демонизируется сообразно контексту и метафизическим предпочтениям автора. Визуальное размывание границ, тающих в вечернем тумане, может переживаться как страшное знамение бесконечного небытия, которое пожирает любую индивидуальность, — либо, напротив, как радостная весть о божественной беспредельности и грядущей победе духовного начала над косностью ограниченных материальных форм.

Безнадежно-негативную версию романтической безграничности со всеми ее привычными атрибутами — распахнутым горизонтом, морем, ветром, пустыней — мы найдем, например, в предсмертной, насыщенной автобиографическими мотивами и неимоверно печальной повести Ган «Напрасный дар» (1842). Рассказчица с тягостным недоумением размышляет о непостижимой участи талантливых людей, заброшенных в глушь природой или «высшим промыслом», и фоном для этих мыслей служит сообразный им мертвенно-хаотический ландшафт:

Сумрачное вечернее небо беспредельно раскидывалось надо мною; горизонт, со всех сторон открытый, без солнца и без облаков, казалось, тонул краями в волнах; вольно гулял над ним пустынный ветер, вздымая и крутя песок на узкой полосе земли, которая тянулась бесцветной лентою впереди меня и за мною; с

одной стороны шумело море, с другой зеленело сонное, огромное озеро, покрытое плесенью и соляною корою, которое в вечной тиши, в вечном однообразии кажется дряхлым изгнанником, равно забытым и жизнью, и смертью. // Кругом все было пусто и дико; нигде ни жилья, ни голоса людского <...> // И безответны были вокруг меня земля и небо, безответна осталась дума моя!<sup>133</sup>

Разнородный облик принимает, с другой стороны, и метафизическая бесконечность, торжествующая свое превосходство над царством конечного. У Гоголя гарантом подобной победы, которая проецируется в будущее, объявлена даже географическая протяженность родной страны, оптимально отвечающая вместе с тем представлению о снятой, минимализированной, как бы нулевой реальности. Неброская, скудная, равнинная, но зато «бесконечная» Русь в экстатических пассажах его поэмы наделяется сиянием царства небесного и одновременно приметамы некоего женского божества, вступающего в эротический союз с визионером-повествователем.

## 11. Образы без лиц

Парадигматическим изображением внутреннего, ментального хаоса для русского романтизма стала знаменитая строфа из «Шиллонского узника», в 1822 г. переведенного Жуковским (стоит добавить, что, в согласии с приведенной схемой, эта трагическая картина и в оригинале, и в переводе сменяется затем светом надежды, которую символизирует птичье пение):

Но что потом сбилось со мной,  
Не помню... свет казался тьмой,  
Тьма светом; воздух исчезал;  
В оцепенении стоял,  
Без памяти, без бытия,  
Меж камней хладным камнем я;  
И виделось, как в тяжком сне,  
Все бледным, темным, тусклым мне;  
Все в мутную сливалось тень;  
То не было ни ночь, ни день,  
Ни тяжкий свет тюрьмы моей,  
Столь ненавистный для очей:  
То было тьма без темноты;

<sup>133</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. С. 711—712.

То было бездна пустоты  
 Без протяженья и границ;  
 То были образы без лиц;  
 То страшный мир какой-то был,  
 Без неба, света и светил,  
 Без времени, без дней и лет,  
 Без Промысла, без благ и бед,  
 Ни жизнь, ни смерть — как сон гробов,  
 Как океан без берегов,  
 Задавленный тяжелой мглой,  
 Недвижный, темный и немой.

Приведенный текст оказал колоссальное влияние на сцены статического хаоса, представленные в русской поэзии — включая, кстати, и «Хеверь» Соколовского (другим его источником был, как сказано, Юнг-Штилинг), и тимофеевского «Поэта» («Какой-то новый, чудный мир Без света, без границ, без звуков...»), и лебедевскую «Ничтожность» («Без вида, места и движенья...»). С другой стороны, не раз отмечалось огромное воздействие «Узника» на «тюремные» темы русского романтизма — и здесь, пожалуй, особенно примечательна «Карелия» Ф. Глинки. Заточение, как и у Жуковского, соединено в ней с духовным хаосом, сперва мертвенным, затем животворным: «Я заживо в оковах тлел, И скоро мною овладел Какой-то недуг: ноги, руки Хладели, и, полумертвец, Я забывал и жизнь и муки И думал, что всему конец». «Недуг» сменяется зато райскими озарениями, нисходящими к узнику в полудремотном его состоянии («непробужденный и без сна»; ср. «ни сон оно, ни бденье» у Баратынского), показательном для очень многих мистических или псевдомистических сцен, освоенных русской словесностью по западным моделям.

Однако тема хаоса из «Шильонского узника» нашла в России и другие отзвуки, уже не имевшие прямого отношения к Байрону. Наряду с некоторыми малосущественными и неизбежными в стихотворном переводе неточностями, Жуковский снабдил текст дополнением весьма принципиального свойства. Я подразумеваю строку «То были образы без лиц» (другой значимой вольностью было упоминание о Промысле, тоже отсутствующее в оригинале, но ключевое для самого переводчика). Тут, конечно, просквозила дорогая Жуковскому идея о принципиальной невыразимости и непредставимости инобытия, скрывающегося за мистическим «покрывалом», — убеждение, которое он сохранил на всю жизнь. Касаясь его очень поздней статьи «Нечто о привидениях», И. Виницкий подчеркивает, что в ней, как и в стихотворениях рубежа 1810—1820-х гг., «поэт развивает свою давнюю и любимую мысль

о непроницаемой завесе, которая иногда высшею волей приоткрывается перед редкими избранниками. Человек не в силах сам приподнять ее, но ему дается таинственный намек на то, что за нею существует»<sup>134</sup>.

Разумеется, в подобных сочинениях имелось в виду совсем не то безымянно-аморфное и бесчеловечное инобытие, которое так ужасает Шильонского узника, а мерцающие, угадываемые, но тоже визуально неуловимые лики небесных «посетителей», вестников потустороннего мира. Очень важно, однако, что обеим силам присущ сходный модальный статус, в конечном итоге указывающий, думается мне, на общность их происхождения.

Выказывая лишь на мгновение свою непостижимую сущность, благие гости тоже вырисовываются из хаоса — хотя далеко не столь гнетущего, как у Байрона. За несколько лет до работы над «Узником», в элегии «Славянка» (опубл. в 1816), такой лик промелькнул у Жуковского как сама квинтэссенция «туманного мрака», недоступная для более отчетливого опознания: «*Без образа лицо*», — говорит о нем автор. В демонически-депрессивном «Узнике» Жуковский просто инвертировал эту формулу, лишив образ лица, т.е. в самом буквальном смысле его обезличив. И все же в обоих случаях присутствие осталось незримым.

Итак, следуя за нашими героями, мы сталкиваемся на этом пути с весьма серьезным препятствием, мучительным для дуалистического сознания. Дело тут в том, что как в народной, так и в романтической культуре всяческие зияния, лакуны, любая маркированная недопроявленность остаются, подобно хаосу, общей приметой и демонических, и сакральных феноменов, а говоря шире — знаком их совместной принадлежности неотмирной, имматериальной сфере<sup>135</sup>. В гоголевском «Портрете» (редакция «Арабесок») богобоязненный живописец говорит своему сыну, что адский дух «живет невидимо, *без образа*, на земле». Но этим от него ничем не отличается и дух ангельский, посещающий иногда праведные души. Другим общим свойством обеих потусторонних сил была, напротив, сверхматериальность, сверхвыразительность их проявлений, контрастно сочетавшаяся с недоовоплощенностью или внезапно сменявшаяся ею. Как в каббале или в восточных религиях, небытие таит в себе (либо, напротив, поглощает) неисчерпаемую полноту бытия.

Такой набор сходных признаков, соединявших оба враждующих между собой мира, беспокоил религиозных людей, склонных

<sup>134</sup> *Виницкий И.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М., 2006. С. 223. (См. там же приводимую им цитату из А. Янушкевича.)

<sup>135</sup> Подробнее об этом см. в моей книге «Сюжет Гоголя» (с. 479—487).

к мистическому созерцанию, поскольку мешал им однозначно установить его подлинный источник. До того как в дальнейших главах вернуться к затронутой тут проблеме, отметим, что двойственная формула Жуковского, отразившая это тревожное недоумение, оставила амбивалентный и поистине магический след в русской литературе, там, где она разрабатывала тему снятой реальности либо хаоса — психологического или внешнего, статического или динамического, посюстороннего или неотмирного, райского или inferнального.

Этот отпечаток различим у Глинки и в той сцене из «Карелии», где страждущего героя осеняют райские грезы: «*Ни лиц, ни образов, ни теней* В том мире света я не зрел», и в стихотворении «Мой певец» (1842): «Я знаю дивного певца! *Без образа и без лица*, Опутан облаком, как дымкой, Живет певец мой невидимкой»<sup>136</sup>. В «Завещании» Веневитинова (опубл. в 1829 г.) герой предсказывает свою посмертную участь: «*Душа моя простится с телом И будет жить, Как вольный дух, Без образа, без тьмы и света, Одним нетлением одета*». Тот же мотив и в том же контексте подхватывает Баратынский: «Но в том мире, за могилой, Где *нет образов*, где нет Для узнанья, друг мой милый, Здешних чувственных примет...» («Своенравное прозвание...», 1834). За ними следуют Бенедиктов в своем изображении таинственных руин: «Является нестройная громада — Без очерков, как призрак *без лица*» («Развалины», 1837) и Соколовский в описании адских духов: «Встают, спешат подземной силы чада <...> И вот, как дым, разорванный грозой, *Без образов* над миром разлетелись» («Хеверь», 1838). От поэтов не отстают и прозаики, например А. Башуцкий, который заставляет своего галлюцинирующего героя чуть ли не буквально повторять духовный опыт Шильонского узника: «Эти убийственные ночи без сна были преисполнены грез, которые *не имели ни образов*, ни очертаний, но были какими-то сверхъестественными представлениями внутри меня; я не имел никакой возможности отдалить их или разорвать их бесконечные вереницы, и с покорностью бессильной жертвы терпел эту муку»<sup>137</sup>.

Эротические темы русского романтизма будут разворачиваться как борьба с этой двусмысленной энтропией, как попытка извлечь из нее новые, счастливые формы жизни.

Вот те предпосылки и те условия, на которых строится романтический сюжет, изучаемый в данной книге.

<sup>136</sup> Поэты тютчевской плеяды. С. 229.

<sup>137</sup> Башуцкий А. Очерки из тетради ученика натурального класса. Тетрадь первая. СПб., 1840. С. 116—117.

## Глава четвертая

### ГЕРОИ

Мне до сих пор часто кажется, что я не рожден, а брошен в здешний свет из какого-то духовного мира, воспоминание о котором ныне хранится во мне под каким-то туманным покровом.

*А. Тимофеев. «Художник»*

В этой главе, как и раньше, мы будем продвигаться от достаточно известных представлений к понятиям куда менее изученным, а главное, к их метафизической и религиозной основе, которая по большей части ускользает от русистов-романтиковедов либо просто не входит в сферу их профессиональных интересов.

#### 1. Сиротство и одиночество

Начнем с простого и очевидного. В большинстве случаев, хотя само это обстоятельство маркируется далеко не всегда, романтический герой (героиня) выведен сиротой: «Не знал я матери, отца; Отец мой — общий всем Хранитель»<sup>1</sup>. Мотив этот задан сентименталистской традицией; ср., например, в повести В. Измайлова «Ростовское озеро»: «— Минута моего рождения <...> была минутой и сиротства. Жизнь моя навлекла смерть дражайшей родительницы и несчастному отцу моему, который с печали чрез несколько дней за нею последовал»<sup>2</sup>.

Нередко романтический персонаж, подобно пушкинской Татьяне, к моменту основного действия успел уже потерять одного из родителей: «Александрю было около пяти лет, когда умер отец его»; вдова «осталась с пенсионом, которым она едва могла только прокормить себя да бедного сына» (И. Панаев, «Дочь чиновного человека»)<sup>3</sup>. «Я лишилась отца еще в младенчестве», — повествует героиня М. Жуковой («Черный демон»)<sup>4</sup>. «Итак, вы не были лас-

<sup>1</sup> Д.Г. Странник. Романс // НЛ. 1824. Ч. 9. С. 45.

<sup>2</sup> Русская сентиментальная повесть / Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. П.А. Орлова. М., 1979. С. 149.

<sup>3</sup> Панаев И.И. Избр. произведения. М., 1963. С. 96.

<sup>4</sup> Утренняя заря. Альманах на 1840 год, издаваемый В. Владиславлевым. С. 139.

каемы матерью!» — на остзейской версии русского языка соболезнает такому же сироте героиня повести Розена<sup>5</sup>.

Еще чаще герой, подобно своему сентименталистскому предшественнику, лишен обоих родителей. «Иван остался сиротой десяти лет, — рассказывается в романе И. Башмакова, — отец его и мать померли в одном году; бабушка за два года прежде»<sup>6</sup>. «Я не помню самых первых лет своей жизни, — исповедуется Ветлин, один из персонажей «Черной женщины» Греча во вставной новелле, так и названной — «Жизнь сироты». — Знаю только, что в самый час моего рождения отец мой пал на штурме Измаила, а мать умерла на девятый день». Сам же Ветлин влюбляется в другую сироту — Надежду Бериллову. Но это сиротство, так сказать, наследственное. Ее отец, художник, в свою очередь, «вырос в свете круглым сиротой».

«Мне не было и трех лет от роду, а я не имел уже ни отца, ни матери», — говорит Ликарион, герой одноименной повести Н. Андреева<sup>7</sup>. «Мне было четыре года, когда я лишилась отца; матери моей я не знала» (А. Шлихтер, «Смолянка. Сцены из частной жизни») <sup>8</sup>. «Двенадцати лет был я, когда проводил бедный гроб матери на кладбище»; «Вскоре бессарабская чума лишила меня отца...» (Н. Полевой, «Блаженство безумия») <sup>9</sup>. «На двенадцатом году я остался круглым сиротой!» (Ган, «Медальон») <sup>10</sup>. Героиня повести Одоевского «Записки гробовщика» утратила мать еще в младенчестве, а в восемнадцатилетнем возрасте ее постигло новое несчастье: отец разорился и, «не перенеся этой перемены», вскоре умер <sup>11</sup>. Ср. в «Цыганке» Баратынского: «Отца и матери Елецкой Лишился в годы те, когда Обыкновенно жизни светской Нам наступает череда».

На образе Елецкого или его ближайшего предшественника, Онегина, как и на образе Ленского, вроде бы ничуть не сказывается круглое сиротство, постигшее этих героев. Столь же равнодушен к нему Одоевский в своем жизнеописании великого композитора: «В одном из этих семейств родился Себастьян; вскоре потом умерли отец и мать его: природа сотворила их, чтоб произвести великого мужа, и потому уничтожила как предметы, более ненужные». Но по большей части такие утраты изначально набра-

<sup>5</sup> Розен Е., барон. Зеркало старушки // Альциона на 1833 год. С. 12.

<sup>6</sup> Ваненко Иван [Башмаков И.]. Чудак, или Человек, каких мало. Ч. 1. М., 1835. С. 17.

<sup>7</sup> Андреев Николай. Повесть и рассказ. М., 1838. С. 59.

<sup>8</sup> СО. 1834. № 44. С. 19.

<sup>9</sup> Полевой Н. Избр. произведения и письма. Л., 1986. С. 97—98.

<sup>10</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. СПб., 1905. С. 379.

<sup>11</sup> Альманах на 1838 год. СПб., 1838. С. 263—265.

сывают трагический ответ на романтических страстотерпцев, ибо их сиротство, как правило, сопряжено с горестным одиночеством. У Соллогуба в «Истории двух калош» будущий музыкант Карл Шульц в детстве потерял мать, и домашней жизнью с тех пор управляет злобная ключница Маргарита, которая всячески настраивает против него жестокого, равнодушного отца: «Отец ударил его поутру палкой, а Маргарита вытолкала его из дома! <...> Участь его была горька: он был один в начале жизни, а душа его просила подпоры»; под стать ему окажется его будущая возлюбленная Генриетта: «У нее не было родных, не было состояния»<sup>12</sup>. Ср. Анну из повести Е. Гребенки «Так иногда люди женятся»: «По смерти матери дочь стала грустить, плакать. Она полюбила еще более тенистый сад, лунные ночи, когда дымчатые облака <...> несутся куда-то далеко, далеко... Она нашептывала им послания к своей матери, вверяла им горячие пожелания, поцелуи — и ей становилось легче»<sup>13</sup>. Этой скорбью, облеченной в ауру религиозной ностальгии, акцентирована печальная участь девушки, оставшейся под властью своего тупого и бездушного отца.

Портрет Татьяны Лариной, как и ее письмо, навсегда станет парадигмой русских лирических сюжетов; тем не менее романтические составные этого образа у Пушкина подправлены оттеняющей их нежной иронией. В ее случае безотцовщина — разве что чисто формальный реликт романтического стереотипа, словно бы сопутствующий теме одиночества, а на деле с последним, разумеется, никак не связанный. Ведь покойный — «простой и добрый барин» — был наделен теми же свойствами благодушной обыденности, что и прочее окружение героини. Татьяна тем не менее в письме Онегину трагически акцентирует свою заброшенность в этой недалекой, но совершенно безобидной среде, превращая послание в скорбный псалом, в горестное *de profundis*:

Вообрази: я здесь одна,  
Никто меня не понимает,  
Рассудок мой изнемогает,  
И молча гибнуть я должна.

Безотносительно к сиротству романтический персонаж действительно почти всегда резко обособляется от ближайшего социума: «Она в семье своей родной Казалась девочкой чужой». Его духовная инородность обычно проступает уже в очень раннем детстве, когда он сторонится сверстников и не участвует в их забавах:

<sup>12</sup> Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 29, 34.

<sup>13</sup> Гребенка Е.П. Твори: В 3 т. Т. 1. Київ, 1980. С. 326.



«Дитя сама, в толпе детей Играть и прыгать не хотела, И часто целый день одна Сидела молча у окна <...> И были детские проказы Ей чужды <...> Ей скучен был и детский смех, И шум их ветреных утех». Ср. признания Гаврилы, «юного гения» из погодинской «Черной немочи» (1829) — купеческого сына, задыхающегося в косной, невежественной среде: «Младенцем, на коленях у матери, сидел я, говорят, не как другие дети <...> В детских играх редко принимал я участие»<sup>14</sup>. Тем же зна́ком отмечены Анюта из «Напрасного дара» Ган: «Она еще ребенком была не такова, как все другие дети; соседи с малых лет называли ее юродивою»<sup>15</sup> и Анастасия из «Басурмана» Лажечникова: «С малолетства ее Провидение наложило на нее печать чудесного»<sup>16</sup>. Ср. байронических героев наподобие Чернеца у Козлова (1824): «Когда ровесники играли, Уже задумывался я».

Свою роковую обособленность герой может осознать и в более поздние годы, как это происходит, например, с панаевской «дочерью чиновного человека»: «Воображению бедной девушки было тесно в этом ограниченном, жалком кругу, в который закинула ее прихотливая судьба»<sup>17</sup>. Ср., с другой стороны, филиппики Поэта в «Картине» Трилунного: «На все с презреньем я гляжу И сиротой один брожу С разочарованной душою! Смотри на буйный сей Содом, Я мыслю с горькою улыбкой: Какой жестокою ошибкой Заброшен я в сей желтый дом?...»<sup>18</sup> Трагическую глобализацию такого состояния мы найдем в повести Безмолвного «Жертва обольщения», где выведен «бедный русский дворянин, сирота в мире, без отца, без матери, без кровных, без друзей»<sup>19</sup>, или в «Уединении» Н. Глебова: «Гляжу я, как сирый, как миру чужой; В обширной вселенной ничто не прельщает Страдальца с поблекшей, иссохшей душой. Но, может быть, выше есть солнце другое И вечно блистает в других небесах!»<sup>20</sup> Ср. у Греча в «Черной женщине» (вставная новелла «Сирота»): «Я одна, одна в этом пространном мире, иду, стремлюсь, не зная куда. Но я к нему не привязана, не боюсь ни страданий, ни смерти»<sup>21</sup>. Им вторят герой повести Ган в «Суде света»: «Судьба, осиротив меня еще в младенчестве, ясно указала мне путь мой. Одинокий в играх ребяческих,

<sup>14</sup> *Погодин М.П.* Повести. Драма. М., 1984. С. 212.

<sup>15</sup> *Ган Е.А.* Указ. соч. С. 721.

<sup>16</sup> *Лажечников И.И.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1963. С. 381.

<sup>17</sup> *Панаев И.И.* Указ. соч. С. 87.

<sup>18</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. Л., 1972. С. 231.

<sup>19</sup> *Безмолвный* [Лебедев В.?). Жертва обольщения // Осенний вечер, [альманах] изданный В. Лебедевым. СПб., 1835. С.164.

<sup>20</sup> БдЧ. 1838. Т. 26. С. 104.

<sup>21</sup> *Греч Н.* Черная женщина. 2-е изд. Ч. 2. СПб., 1838. С. 134.

одинокий в жизни, в любви, в заблуждениях <...> сойду одиноким в могилу»<sup>22</sup>, и Вера, героиня второй части ее повести «Напрасный дар»: «Придя в мир незванною и нежеланною, она живет, пройдет и исчезнет, не оставляя по себе ни пустоты в семье людей, ни родного поминовения в чьем-нибудь сердце... Ничто ни с кем не связывало ее кровными узами!»<sup>23</sup> Каноническим становится заимствованный из французской поэзии мотив бесприютного «осеннего листка», носимого по миру житейскими ветрами.

Герой/антигерой может сблизиться с тем или иным одиноким, отвергнутым народом — с евреями (лермонтовские «Испанцы», «Еврей» Барышева, «Женщина XIX столетия» Неёлова) либо цыганами, как это делает у Пушкина Алеко, а у Баратынского — Елецкой в «Цыганке»: «Хотя другого поколенья, Родня я вашему судьбой. И я, как вы, отвержен светом, И мне враждебен сердца глас...» Действительно, «свет» или ближайший социум, как правило, враждебен этим чужакам, для которых он чаще всего делается юдолью страданий. В «Блаженстве безумия» рассказывается, что соседи невзлюбили Антиоха, называли его «философом — страшная брань в устах тамошних обитателей, — чудачком, нелюдимом, насмешником». «Пустыня жизни ужасна, — заключает сам «философ», — страшнее пустынь земли!» «Братья мои просто возненавидели меня, — вспоминает другой герой Полевого («Живописец»). — Отец и мать терзали меня своими ничтожными требованиями»<sup>24</sup>. Не лучше живется и воспитанницам-компаньонкам: Лизавете Ивановне в «Пиковой даме» либо Ольге в одноименной повести Вельтмана: «Бедная! Кто узнает, что у нее на сердце? Она молчит; у ней нет друзей <...> Везде для нее уединение»; «Она со всеми и отстранена от всех; в толпе сверстниц она не подруга; в гостиных без голоса, повсюду без воли <...> У нее нет родных, но есть благодетели»<sup>25</sup>.

В 1830-х гг. агиографический рисунок густо подкрашивается мелодраматическими тонами. Ольга Гольцберг, героиня дебютной повести Ган «Идеал» (1837), на губернском балу «смотрела вокруг себя, как некогда смотрел христианин в римском цирке на диких зверей, трепеща <...> но возносясь духом выше их свирепости и силы, стремясь с светлою надеждою к близким небесам». Несчастливая мечтательница обречена на то, чтобы жить с мужем-полковником в затхлой провинции, в грязном «жидовском местечке», где она поневоле соприкасается с омерзительным сообществом две-

<sup>22</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 311.

<sup>23</sup> Там же. С. 820.

<sup>24</sup> Полевой Н. Избр. произв. и письма. С. 99, 213.

<sup>25</sup> Вельтман А. Ольга // Вельтман А. Повести. СПб., 1843. С. 397, 399.

надцати офицеров, которые за обедом ведут нескончаемые беседы «об ученье, о лошадях, собаках, пистолетах, шорах», о приказах и продвижении по службе. Эти двенадцать апостолов армейского маразма собираются на картежные вечера, и групповой их портрет окутан табачным нимбом — бесовским свечением самой пошлости: «Дым из трубок сгущается, образуется плотное облако, наполняющее всю комнату, свечи слабо мерцают в дымной атмосфере, окруженной венцом красно-синеватого цвета, как мерцающие фонаря в воздухе, сжатым двадцатью градусами мороза».

Для одаренной героини безнадежный трагизм ее прозябания усугубляется в силу ограничений, налагаемых на женщин: «Положение мужчины с высшим умом нестерпимо в провинции; но положение женщины, которую сама природа поставила выше толпы, истинно ужасно»<sup>26</sup>. Однако мужчинам, если они лишены исконных человеческих прав, приходится не лучше. «С колыбели терновый венец лежит на главе моей <...> Я был уже сирота еще прежде рождения», — рассказывает о себе очередной заместитель Иисуса, незаконнорожденный герой повести Тимофеева «Художник», сдобренной в придачу душераздирающими эффектами во вкусе французской «неистойвой» школы. Его детство проходит в условиях, являющих собой помесь вифлеемского хлева с Голгофой:

Помню, что я жил в какой-то грязной избе, в сору, вместе с овцами и коровами; помню, что я был предметом насмешек своих сверстников товарищей, предметом презрения всей дворни <...> Мои мучения, мои слезы приносили им величайшее удовольствие. Никто не хотел защитить меня, никто не имел времени пожалеть обо мне: я был сирота, слабый ребенок, все были для меня чужие<sup>27</sup>.

Почти так же проводит свои ранние годы крепостной вундеркинд из «Именин» Н. Павлова: «Няньки не ухаживали за моим младенчеством, не убаюкивали моей колыбели, и мать моя не приходила в ужас, когда я бегал по грязи босыми ногами»<sup>28</sup>.

Само собой, изначально одиноким в романтической поэтике везде и всюду предстает также тот или иной дубликат Великого

<sup>26</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 4, 12. Ср.: Там же. С. 21: «Но какой злой гений мог так исказить предназначение женщин? Теперь она родится для того, чтобы нравиться, прельщать, увеселять досуги мужчин, рядиться, плясать, властвовать в обществе, а на деле быть бумажным царьком, которому паяц кланяется в присутствии зрителей и которого он бросает в темный угол наедине...»

<sup>27</sup> Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Сб. произведений. Л., 1989. С. 237—238.

<sup>28</sup> Павлов Н.Ф. Избранное: Повести. Стихотворения. Статьи. М., 1988. С. 38.

грешника наподобие гоголевского колдуна в «Страшной мести»: «Говорят, он родился таким страшным... и никто из детей сызмала не хотел играть с ним». Сходную изоляцию приписывали и байроническим титанам. Ср. хотя бы исповедь козловского Чернеца — «угрюмого пришлеца»: «Вот тайна: дней моих весною Уж я все горе жизни знал; Я взрос бездомным сиротою, Родимой ласки не видал <...> От самых отроческих лет Ни с кем любви не разделяя, Жил нелюдимо в тишине».

По существу, речь идет, конечно, о чужеродности индивида всему земному «кругу». Сиротство и/или обособленность, маркирующие этот образ, безотносительно к этическому статусу персонажа неизменно свидетельствуют о его *иноприродности* обступающему миру, причем в сюжетах о незаконнорожденном или подкидыше подобные черты сопряжены вдобавок с реликтовым мотивом чудесного рождения. Такого героя — художника Вильдерштейна — описывает, например, М. Жукова в «Падающей звезде». Ср. в «Абадонне» Полевого: «Ничего не знала я в мире: ни отца, ни имени, ни родства, ни семьи, ни любви, ни дружбы, ни привычки к чему-нибудь...»<sup>29</sup> или, допустим, в повести Ган «Суд света»: «Одинокий гражданин мира, чужой в огромной семье человечества, никем не любимый, ни к кому не привязанный, не лишний ли я на земле?»<sup>30</sup> Одновременно те же *сиротство и одиночество* есть знак *богооставленности* героя (иногда как кары, ниспосланной небесами) — богооставленности, более — или, чаще, менее — осознанной самим автором. Именно оттого для души страдающего «пришлеца» — как и для люцифериански горделивого мизантропа — вся окружающая ее человеческая среда есть лишь чужбина или место заточения: «Горит душа, огнем полна, Бессмертной в мире тесно, И стонет сирая она По родине небесной» (Шевырев, «Две чаши», 1827)<sup>31</sup>.

## 2. Детский рай

Довольно часто, впрочем, детские или отроческие годы персонажа окутываются ностальгической дымкой и противопоставляются тем горестям и разочарованиям, которые несет ему последующее взросление в чужой и косной среде. Разумеется, романтизм здесь не может претендовать на какую-либо оригинальность. Даже если не говорить о соответствующих психологических универса-

<sup>29</sup> Полевой Николай. Абадонна. Изд. 2-е. Ч. 1. СПб., 1840. С. 128.

<sup>30</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 348.

<sup>31</sup> СЛ на 1827 год. С. 32.

лиях, следует помнить, что подобные панегирики детству свойственны были еще готической и сентименталистской традиции, связавшей генезис персонажей с царством природы и изначального добра, имманентного «естественному состоянию». Вернемся хотя бы к исповеди героя-сироты из «Ростовского озера»: «Однако ж благодетельная природа, как будто награждая меня за первые удары судьбы, была мне всегда вместо нежной матери и сама образовала дух мой среди сельской простоты, между добрейшими людьми».

Бывает и так, что неприязненная взрослая среда, куда затем попадают романтические герои, не выталкивает их из себя — сами они, загодя, с инстинктивным упорством ее сторонятся, отступая от нее в свое инфантильное убежище. Волею обстоятельств художник из повести Жуковой «Падающая звезда» с детства был надолго изолирован от общества — но потом, сроднившись с этим состоянием, стремился его увековечить: «Я был дитятею во всем, что относилось к людям, в те годы, когда другие уже всем наскучили, все узнали и все бросили. Привычка к уединению и внутренней жизни заставляла меня быть в отдалении от общества. Может быть, этому долговому младенчеству я обязан многими счастливыми днями моей жизни»<sup>32</sup>. Те же склонности выказывал в детстве и Антиох из «Блаженства безумия» Полевого: «Соседи наши, добрые грубые люди <...> заставляли меня с особенною охотою скрываться в мое уединение»<sup>33</sup>.

Временами это блаженно-дремотное одиночество можно интерпретировать, во фрейдистском вкусе, как некий утробный эдем, где герой еще неотделим от матери, с которой он пребывает в эмоциональном симбиозе, пока не оскверненном тягостной социальной действительностью. Почти физиологическое тепло этих отношений компенсирует для него безотцовщину. В таком нежном, чуть ли не кровосмесительном союзе долгие годы состоят мать-вдова и ее единственный сын в цитировавшейся нами повести Ростопчиной (см. также в следующей главе) — до тех пор, пока внешняя жизнь не выманивает героя, увлекая его к гибели. Отцовское участие в его существовании сведено, так сказать, к биологическому минимуму и граничит с непорочным зачатием.

«Оставшись сиротою в малолетстве, обвенчавшись с стариком, чтобы обеспечить себе кров, кусок хлеба и честное имя, она не

<sup>32</sup> Жукова Марья. Повести. Ч. 1. СПб., 1840. С. 29—30. О ней и других писательницах того времени см.: Галахов А. Полн. рус. хрестоматия. Изд. 4-е. Ч. 3. М., 1849. Примеч. ко 2-й ч. С. 61—63.

<sup>33</sup> Полевой Н. Избр. произведения и письма. С. 99. Ср. в «Суде света»: «Есть что-то утешительное в добровольном, постоянном одиночестве». — Ган Е.А. Указ. соч. С. 311.

знала ни радостей, ни взаимности даже дружбы — она никого не любила, кроме меня, — рассказывает Дольский в письме, написанном перед поединком. — Отца не помню я вовсе. Он кончил век свой, когда я был еще у кормилицы, то есть когда мать моя еще кормила меня, ибо она сама исполнила первый долг матери и не уступила своих прав чужой. Впоследствии, когда я пришел в возраст и должен был получить образование, я не имел другого учителя, кроме моей матери <...> Мы жили обыкновенно в подмосковной и летом и зимою. Мать моя не ездила в Москву, не имея знакомств там, ни желания быть в свете, которого она никогда не видала, и посвятила совершенно всю свою молодость одному мне. Дыша свежим деревенским воздухом и лелеемый привольем деревенским, я был силен, резов и смел <...> Я весь был ответом ее душе, ее сердцу»<sup>34</sup>.

Естественно, что и в других текстах бывшее детское счастье тоже соединяет в себе образ матери с архетипом райского сада, обычно поданного в ауре сентименталистских идиллий (которые у Ростопчиной, как видим, замешены на Руссо). Ср., например, в гоголевской «Страшной мести» жалобы души Катерины, околдованной ее демоническим отцом: «О, зачем ты меня вызвал? — тихо простонала она. — Мне было так радостно. Я была в том самом месте, где родилась и прожила пятнадцать лет. О, как хорошо там! Как зелен и душист луг, где я играла в детстве: и полевые цветочки те же, и хата наша, и огород! О, как обняла меня добрая мать моя! Какая любовь у нее в очах!» По деревенскому раю — русским избам — и материнской любви тоскует также «сиротка» Поприщин в концовке «Записок сумасшедшего» (хотя, разумеется, в совершенно ином контексте).

Но заветное счастье может олицетворять и любящий отец. Безнадежно больная, замученная нищетой и мечтающая умереть героиня «Записок гробовщика» Одоевского вспоминает о своих блаженных грезах: «Я видела во сне батюшкин деревенский дом, балкон, выходивший в липовую рощу, солнце светилося... как будто день моих именин, я была одета очень нарядно, окружена подарками, съезжались гости, музыканты строились, батюшка, улыбаясь, спрашивал, чего бы мне еще хотелось? и я не знала, что отвечать ему...»<sup>35</sup> У Тепловой небесный элизиум напрямую отождествлен с ее сельской родиной: «Как много буду плакать я, Когда воскресшею душою Стряхну оковы бытия, И вновь предстанут предо мною Бесценной родины поля; Когда я утренней порою

<sup>34</sup> *Ростопчина Е.П., графиня*. Соч.: В 2 т. Т. 2. СПб., 1890. С. 89—90.

<sup>35</sup> Альманах на 1838 год. СПб., 1838. С. 195.

Умоюсь чистой водою Давно знакомого ручья...» («Родина», 1835)<sup>36</sup>.

А. Емичев, писатель, который маневрировал между «неистойвой» и «натуральной» школой, попутно вбирая в себя банальности их обеих, прокламировал, среди прочего, романтический взгляд на тождество эдема со счастливым детством. Софья, героиня его повести «Советница (Губернские происшествия)» (1839), называет детство «верным изображением существования ангелов» и прообразом грядущего блаженства, «приготовленного нам за гробом»<sup>37</sup>. Соответственно, злосчастная утрата этого «изображения» в литературе тех лет сопоставлялась с самим изгнанием из рая. Сирота Ветлин у Греча вспоминает о том, как он лишился добрых приемных родителей, которые его любили, и попал в дом к своей злой тетке: «Мне казалось, что я переселен в другой мир, что надо мною осуществилось священное сказание, которое читал я под руководством моей воспитательницы: об изгнании человека из рая»<sup>38</sup>.

Но тот же детский рай может выглядеть и каким-то первообразом бытия, еще не тронутого житейским тлением, а сам ребенок — ангелом, гармонизирующим и оберегающим его чистые формы. Художник из «Падающей звезды» Жуковой рассказывает: «Помню только — но мне тогда было уже более четырех лет — одно прекрасное светлое утро, какая-то зеленая беседка, где я обводил прутиком на песке легкие очерки светлых пятен, которые солнечный луч рисовал внутри моей беседки, проникая сквозь ее зеленые своды. И мне было весело, когда светлые пятна начинали рябеть, сливаться и после успокаивались *и приходили в границы, начертанные мною*. О! как я помню это утро! <...> Я и теперь мог бы начертить формы светлых пятен». Этот детский прутик, возвращающий контуры в предуказанные им пределы, — чуть ли не травестия мироустроительного циркуля Блейка; но у Жуковой ее одинокий демиург изначально отказывается от каких-либо творческих амбиций, направленных вовне. По сути, он просто отказывается от взросления со всеми его грехопадениями и невзгодами. Став художником, Вильдерштейн словно бы вернулся в свою зачарованную беседку и не искал никакого признания: «Рисунки его остались в картонах, картины — в мастерской»<sup>39</sup>.

Специфической разновидностью руссоистского эдема в повести Ушакова «Киргиз-кайсаk» предстает степь, которая неудержи-

<sup>36</sup> *Теплова Н.* Стихотворения. М., 1833. С. 58.

<sup>37</sup> ОЗ. 1839. Т. 6. № 10. С. 51.

<sup>38</sup> *Греч Н.* Черная женщина. Ч. 2. С. 100.

<sup>39</sup> *Жукова М.* Указ. соч. С. 10, 12—13.

мо влечет к себе его героя, Славина, несмотря на то что он пока ничего не знает о своем происхождении. Из родного края его увезли еще в младенческом возрасте, но у него сохранилась зато «память сердца» — хотя Славин считает себя уроженцем столицы: «Я родился и воспитан в Петербурге. Я посвящен в таинства условного образования европейских народов. Я привык жить в обществе. Следовательно, все мои помышления, чувства мои должны носить отпечаток сих привычек. Но выходит противное! Везде часто в сновидениях моих я вижу какую-то необозримую степь, каких-то диких сынов природы, мчащихся на бодрях конях; я слышу их напевы, как будто мне знакомые». Знаменательно, что это заветная земная родина для него тоже смыкается с небесной: «Когда в ясную летнюю ночь я в задумчивости гляжу на звездное небо, мне кажется, что это та самая мечтательная степь, усеянная беловолнистыми овцами; мне кажется, что это небо я видел в другом месте, где оно сливалось с неизмеримою земною равниною»<sup>40</sup>.

Наденька, героиня соллогубовской повести «Большой свет», перевезенная после смерти матери в безрадостный Петербург, к сестре, ставшей графиней, вздыхает, когда вспоминает о родине: «В деревне было лучше <...> В деревне весной распускались деревья. В деревне было весело и свободно. В деревне был свой маленький сад, свои цветы»; «Там, на берегу, перед густой рощей, серенький домик с зелеными ставнями... В том домике началась ее жизнь <...> Вдруг приехал какой-то господин в карете <...> Потом сестра села с господином в карету, и уехали, и с тех пор осталась она одна с матерью своей, и жизнь их была тихая <...> И были у нее свои овечки, своя лошадка, своя коричневая коровка с белыми пятнами, и был у нее свежий воздух, и сельская свобода, и жила она жизнью полей»<sup>41</sup>.

Но пасторально-сентименталистский рай, как у В. Измайлова, может обойтись и без родительской заботы, когда ее заменяет попечение простых, добрых людей. Так происходит в повести Панаева «Дочь чиновного человека», где мать относится к нежной и ласковой героине, Софье, холодно и враждебно. Та, однако, вместо нее привязалась к матери своего возлюбленного, сердобольной и отзывчивой старушке, и ее доброта ассоциируется у Софьи с заветным прошлым: «Однажды, разговорясь с старушкою о своих детских воспоминаниях, она невольно вернулась мыслию в то блаженное для нее время, которое провела она в деревне. — Мне там было легко и свободно, говорила она, — то были самые счастливые дни в моей жизни. Я так живо помню все это...»<sup>42</sup>

<sup>40</sup> [Ушаков В.А.] Киргиз-кайсаk. Ч. 1. 2-е изд. М., 1835. С. 12—13.

<sup>41</sup> Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. С. 90, 91.

<sup>42</sup> Панаев И.И. Избр. произведения. С. 112.



О чудесном детстве в «зеленых садах» Крыма вспоминает в беседе с подругой и Ольга из «Идеала» Ган: «Прекрасно было то время. Помнишь ли ты, Вера, помнишь ли эти южные вечера под сводом чистого неба? Помнишь ли этот ароматический воздух, где всякое дыхание есть уже наслаждение, где все тихо так, что можно вообразить себя единым живым существом этого эдема <...> О! Вера! Какой пир, какая роскошь зал заменят это наслаждение?» Осиротевшая в раннем детстве Надежда из «Черной женщины» Греча живет в комфорте у своей богатой благодетельницы, к которой искренне привязана, — и все же признается: «Невольно из блистательного, великолепного круга стремлюсь в бедную хижину, где жили мои родители». Последняя фраза отсвечивает исповедью пушкинской Татьяны, которая некогда горевала о своем трагическом одиночестве в деревенской глуши, а повзрослев, смотрит на бывшее совсем иначе — тоскуя о мечтательном девичьем парадизе, еще не оскверненном суетной реальностью (такие регрессивные тенденции свойственны будут в основном позднему, усталому романтизму). Теперь, говорит Татьяна Онегину, она готова отдать всю эту светскую «пышность» и «постылой жизни мишуру» «за полку книг, за дикий сад, за наше бедное жилище, За те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас, Да за смиренное кладбище, Где нынче крест и тень ветвей Над бедной нянею моей...».

Растроганно повествуя о своих тогдашних предчувствиях и ожиданиях, другие герои тоже вздыхают по этому блаженно-доверчивому состоянию еще не раскрывшейся жизни. В «Идеале» Ольга описывает его так: «Мысли толпятся в душе, неясные призраки носятся перед глазами... То не бдение, но и не сон, бдение не может до такой степени освободиться от всех земных помыслов, очиститься, возвыситься; сон не может быть так действителен, не может проливать такого спокойствия, такой невыразимой тишины в чувства...»<sup>43</sup>

Временами младенческий парадиз облекается в формы праэротической утопии. В «Черной женщине» приемыш Ветлин вспоминает о девушке-воспитательнице, «услужавшей» годы его младенчества: «Я помню лицо ее, прекрасное, одушевленное, божественное. Когда я, лишась ее, в тоске и отчаянии призывал моего ангела хранителя, он являлся моему воображению в чертах лица незабвенной хранительницы моего детства».

Герой повести Полевого «Колыбель и гроб» в детстве побывал с родителями в Италии, где лечилась его безнадежно больная мать. Когда они уже отправились было назад в Россию, в дороге на них

<sup>43</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 20.

напали разбойники, которые ранили отца; испуганного ребенка, заблудившегося в лесу, нашла и на некоторое время приютила у себя радушная итальянская семья. По возвращении в Россию мальчик утратил мать, и безутешный отец, охладевший к нему, отдал его в пансион, а затем богатому родственнику — холодному цинику и вольнодумцу, под влиянием которого герой со временем душевно очерствел в светской суете и разврате. Но у него сохранилось все же заветное, хотя и смутное воспоминание:

Особливо помнил он какую-то прелестную девочку, которая потом, сливаясь с полусветлыми, радужными мечтаниями из тумана прошедшего, казалась ему чем-то неземным. Она ласкала его, говорила с ним; он помнил даже комнатку, где рядом стояли их колыбели <...> Он помнил, что когда они расставались, то оба горевали и плакали <...> Так из всего путешествия в Италию и почти всего детства своего, слишком рано прекратившегося, молодой человек помнил всего больше, всего ярче, только рассказанное нами событие — домик, девочку и пребывание с нею<sup>44</sup>.

В Италии, по его убеждению, некогда, в предыдущей жизни, уже встречался со своей возлюбленной и Антиох, уверовавший, впрочем, что еще до того они с Адельгейдой жили на том свете «нераздельным, одним бытием». В лажечниковском «Басурмане» для мальчика Андрея само его переселение из родной страны в Московию, где он страдает от одиночества, напоминает о библейской трагедии — трагедии не то падшего ангела, не то прародителей: «Родившись в Италии, он помнил еще, будто изгнанник на бедную землю из другого, лучшего мира; он помнил с сердечным содроганием роскошь полуденной природы, тамошнего неба»<sup>45</sup>.

Местом изгнания или своеобразным рецидивом сиротства может стать ненавистное учебное заведение, где герой страдает от одиночества, как в Московском университете страдал от него сентиментальный герой «Ростовского озера». Но чаще бывает наоборот, когда такое учреждение — это некий инкубатор невинных душ, коллективная разновидность детского, отроческого или девичьего рая. Иногда это просто школа, память о которой смогла на мгновение пробудить остатки человеческих чувств — «теплый луч» — даже у Плюшкина; иногда университет, где доверчивый и мечтательный герой Кульчицкого (рассказ «Воспоминания юности», 1836), пока что «знавший свет понаслышке», обучался среди «добрых товарищей, в кругу которых всегда был доволен, спокоен

<sup>44</sup> СО. 1840. Т. 1. С. 570—571.

<sup>45</sup> Лажечников И.И. Указ. соч. Т. 2. С. 444.

и счастлив»<sup>46</sup>. В других текстах это кадетское или юнкерское училище, пестующее сердечную дружбу, а иногда и творческие порывы; реже — само офицерское сообщество, где адаптируется герой: «Полк сделался для меня вторым отеческим домом»<sup>47</sup>. Об этих годах растроганно вспоминает Бенедиктов в послании к Мейснеру — своему другу и бывшему соученику по кадетскому корпусу: «Товарищ, где наш детский мир, Где так сроднились мы с тобою? <...> Мы знали только братства узы, И наши маленькие музы Ласкали избранных детей».

В женском варианте питомником психей рисуется обычно пансион или институт благородных девиц<sup>48</sup> наподобие Смольного монастыря — заведения, экстатически воспетого в стихотворении Бенедиктова «Монастыркам»: «Юных прелестей рассадник, Блага чистого родник, Неземных даров тайник, Гроздий полный виноградник, Небом дышащий цветник!» Но и там изредка встречаются избранницы, чуждые нашему свету. Софья из «Советницы» Емичева пишет подруге: «Помнишь ли, как в пансионе вы называли меня то сильфидой, то дитятей, — и я не сердилась на вас? помнишь ли, как наша madame утверждала, что я всегда буду вне мира существенного, всегда буду чужда этой жизни, которая называется обществом, и я не умела ничего сказать против этого?»<sup>49</sup>

Впрочем, такая духовная дифференциация встречается редко — преобладает некое суммарное и почти узаконенное представление об институтках как сонме воплощенных «ангелов»<sup>50</sup>. При всей слащавой условности этого обозначения, охотно усвоенного, впрочем, самими «монастырками», оно как бы сближало их с монахами, которые вполне официально так и назывались: «ангелы». В своей повести «Бедовик» Даль (вообще внимательно изучавший быт институток) обыгрывает пресловутый ангельский чин воспитанниц, «которые все вместе составляют одну душу»:

Вы знаете, что они в Патриотическом институте своем все сами зовут друг друга а н г е л а м и, прибавляя к этому только номер на кровати, и даже пишут на записочках: «Милый ангел 147, ангельчик 59» и прочее <...> Таковы точно были и Мелаша с Любашею: бесплотные жилицы блаженных островов Макарийских, как гласят народные предания наши, перенесенные на эту грубую, плотскую и вещественную землю <...> Вот каковы были они, Мелаша и Люба-

<sup>46</sup> Надежда. Собрание сочинений в стихах и прозе. Изд. А. Кульчицкий. Харьков, 1836. С. 3.

<sup>47</sup> Розен Е., барон. Розалия // Царское село. Альманах на 1830 год. С. 174.

<sup>48</sup> См. вступительную статью А.Ф. Белоусова к сборнику: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц. М., 2008.

<sup>49</sup> Емичев А. Советница (Губернские происшествия) // СО. 1840. Т. 1. С. 45.

<sup>50</sup> См.: Белоусов А.Ф. Указ. соч. С. 29—30.

ша, чистые, праведные души, к которым еще свет не прикасался грязными когтями своими, не отравлял еще младенческой непорочности тлетворным, нечестивым дыханием своим.

Действительно, Мелаша «не знала и не ведала» мирской суеты, пока «сидела неоперившимся птенцом, в пушку, под заботливым крылышком своей доброй татап в Патриотическом институте»<sup>51</sup>, как прочие «праведные души», которые отсюда и *разлетаются*. Сообразно этой семантике, в «Мертвых душах» лицо вчерашней институтки — шестнадцатилетней девушки, встреченной Чичиковым в пути, — автор сравнивает с только что снесенным «яичком».

Впрочем, орнитологическими метафорами украшены порой и выпускники военных училищ. Так, в повести М. Маркова «Беда, если не медведь» (1835) действует скромный и наивный «Евгений Ратмирский, гвардейский прапорщик, *только что оперенный* офицерским султаном [тут словом «оперенный» словно бы заменено «оперившийся»]. Без родных и близких, он начал и кончил свое воспитание в одном из военных учебных заведений, а на 19-м году перешагнул из рекреационной залы корпуса на поприще света, предоставленный решительно самому себе. Он не имел и поверхностного понятия о том, что за кулисами света, и принимал представление за действительность»<sup>52</sup>.

Эполеты такого нового офицера — казенный рудимент ангельских крыльев, но иногда — и комических «крылышек амура», украшающих Грушницкого. В самом деле, романтическая отмеченность подобных героев порой отдает пародией — либо злой, памятной всем по лермонтовскому персонажу, либо наивно-непредумышленной, образчиком которой может служить остзейско-иерархический вариант темы: «Владимир, оставленный на произвол судьбы, живо почувствовал свое горькое, бедное одиночество в нижнем чине» (Розен, «Очистительная жертва»)<sup>53</sup>.

Вопрос о религиозной или метафизической подоплеке романтической изоляции потребует от нас, однако, дополнительного анализа.

### 3. «Люди» vs «сыны неба»

В сюжетах о художниках или мечтателях враждебный социум чаще всего отождествлен с «толпой», а в светских повестях наделяется христиански-демонологическими коннотациями «этого

<sup>51</sup> Даль В.И. (Казак Луганский). Избр. произведения. М., 1983. С. 70, 97—98.

<sup>52</sup> Марков М. Мечты и были (sic): В 2 ч. Ч. 2. СПб., 1838. С. 5.

<sup>53</sup> Альциона на 1832 год. С. 31—32.

света», управляемого судьбой или князем мира сего. «Мне гадок свет, неимоверно гадок; мне душно и тяжело...» — признается, например, своему собеседнику графиня в «Большом свете» Соллогуба. Обычно это полудемонический *хаос* или, в лучшем случае, по словам пушкинской Татьяны, «постылой жизни мишура», «ветошь маскарада». Бал либо раут иногда преподносится как коллекция монстров или парад рептилий, сползающих на свой зловонный шабаш. «Исчадь ли они демонов или насмешка природы над человечеством, гнев Божий, ниспосылаемый на землю вместе с голодом и язвою? — размышляет героиня «Идеала» о дамах, которые на званом вечере изощряются в клевете и злословии. — Красота, любезность, непорочность женщин кажутся им личным оскорблением»<sup>54</sup>.

Тем не менее герои или героини, как правило, охотно участвуют в балах, маскарадах и всевозможных салонных увеселениях, которые оттеняют их чуждость и дают автору благодарный материал для обличительных выводов. Лишь на самом закате романтической культуры послышится, наконец, резонный вопрос: «Зачем они туда лезут, если им там душно?» (М. Сорокин, «Воскресенье в Новой деревне») <sup>55</sup>. Но в прозе и тогда — а в поэзии и значительно позже — канонической фигурой остается юная узница света, неведомо как и зачем оказавшаяся на ярмарке суеты и внутренне совершенно чуждая своему бездушному окружению, — образ, памятный читателю хотя бы по сновидениям гоголевского Пискарева или по «Мертвым душам». Прибавим сюда еще двух героинь. Первая представлена в «Маскараде» Н. Павлова (1835): «Все танцевало, она нет. Одно это обстоятельство как-то располагало к ней душу. Около нее не было никого, решительно никого из блистательных кавалеров <...> однако я не заметил в ней ни тоски, ни рассеянных взглядов, где обнаруживается нестерпимое желанье, чтоб подошел кто-нибудь. Несмотря на свою молодость, она, казалось, в многолюдстве училась уединению, не роптала на свет и не просила ни места в его веселье, ни слова от его разговоров»<sup>56</sup>.

Так же ведет себя Наденька из повести гр. В. Соллогуба «Большой свет» (1839—1840), одинокая на «чудесном бале»: «И среди этого шума, этого хаоса торжествующих лиц одна молодая девушка стояла задумчиво и не радуясь радости, которой она не понимала <...> Она чувствовала себя неуместною среди редких порывов светского восторга, и то, что всех восхищало, приводило ее в неодолимое смущение». (Есть, правда, и другой типаж, к которому мы

<sup>54</sup> Ган Е.П. Указ. соч. С. 17.

<sup>55</sup> СО. 1840. Т. 4. № 1. С. 14.

<sup>56</sup> Павлов Н.Ф. Избранное: Повести. Стихотворения. Статьи. С. 145—146.

перейдем ниже: это юная девушка, вовсе не изолированная от остальных участниц и участников бала, а непринужденно царящая над ними благодаря своей красоте, блеску и хореографической грации.)

Появление таких персонажей окружено непостижимой «тайной» — подлинной или мнимой, той, о которой говорит грезящему художнику гоголевская незнакомка (прямая предшественница незнакомки блоковской): «Я вам открою тайну: будете ли вы в состоянии <...> никогда не изменить ей?» В массовую неоромантическую культуру эта туманная мотивировка проникнет вместе со знаменитым романсом Чайковского на слова А.К. Толстого «Средь шумного бала, случайно...» — текст был навеян, как известно, лермонтовским «Из-под таинственной холодной полумаски...».

У героев онегинского типа конфликт со «светом» вытесняется нарастающим пресыщением, апатией и душевной усталостью, сопряженной с презрением к людям. Вообще говоря, «свет» и «толпа» составлены из существ, суммарно обозначаемых как *люди*, однако лишенных при этом подлинно человеческих свойств и отвергаемых мыслящей личностью: «Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей». Это скорее гоголевские «деревянные куклы, называемые людьми» («Ночи на вилле»). Порой такое определение резервируется преимущественно за женщинами: «Но разговор их милых жен Гораздо меньше был умен». См., например, подписанный инициалом К... диалог о женщинах в «Отрывке из романа» (вероятно, перевод с немецкого), примечательного своей попыткой вникнуть как в теологическую, так и в социальную суть проблемы, сопряженной с общей деградацией человечества, которое утратило божественное начало: «— Неужели Всевышний создал их только для того, чтобы быть куклами? — Да Бог не желал и не делал их куклами. Они сами искажают мудрость Его творения». (Далее, почти что во вкусе будущей «Крейцеровой сонаты», доказываемая, что виной тому — мужчины, навязавшие им свои предпочтения<sup>57</sup>.)

Чаще всего духовная черствость «людей» сочетается у них с бесовскими побуждениями. Ср. у Подолинского в монологе

<sup>57</sup> «— Не мы ли сами причину твоих, отчасти справедливых, укоров? Как лучи солнечные собираются в фокус зажигательного стекла, так точно все действия женщины соединяются в одном желании нравиться мужчине <...> Покажи им, что ты дорожишь не столько наружными, сколько внутренними прелестями, — разбуди разум их, убаюканный нашими похвалами их личинам, глазкам, ножкам и т.д., заставь их мыслить, покажи им истинную цену рассудка; и тогда, поверь, ты везде найдешь истинно прекрасных, истинно милых». — Комета. Альманах на 1830 год. С. 76—79.

Борского — героя одноименной поэмы (1829): «Безумец! — мыслил он: — не я ли Надеждам сердце предавал И людям руку простирал, Когда мне люди изменяли? <...> Что я нашел в толпе людей?.. Корусть, измену, хлад разврата И легкомыслие детей!»<sup>58</sup> Герой повести «Живописец» Полевого отказывается «выть, как воеет эта стая волков, называемых людьми»; а актриса Элеонора из его «Абадонны» предостерегает своего возлюбленного, поэта Вильгельма Рейхенбаха: «Неужели ты отвергнешь меня и захочешь от меня броситься в объятия *людей*? Берегись, берегись: они люты и злы, они жестоки и *бесчеловечны!*»<sup>59</sup> Примеры эти бесчисленны.

Ясно, что любить людей трудно или вообще невозможно; но ведь любовь к ним предписана религией — и порой она действительно совпадает с внутренней потребностью героя. Таким пока еще безответным чувством переполнено у Ган сердце одинокой Веры из «Напрасного дара»: «Оно рвалось поделиться с другими своими чувствами, жить только для других и быть счастливым только тем счастьем, которое, изливаясь из него на любимых, возвращалось бы к нему»<sup>60</sup>. Но чаще доминирует другой настрой. «Было время, я ненавидел людей; было время, я презирал их; теперь устала душа от того и другого <...> — признается герой повести Марлинского «Мулла-Нур». — *Как ни дурен человек, а все-таки он брат нам*»<sup>61</sup>. На стыке двух этих контрастных импульсов — отчуждения и евангельского долга — возникают странные коллажи: мизантропические рефлексии уравниваются филантропическими, обособленность от людей — заботой о них. Отстраняясь от своей родни и *ближайшей* среды, многие из романтических одиночек пекутся зато о *ближних*, трактуемых в христианском смысле слова — хотя эта опека всегда предваряет собой будущую любовь совсем иного рода, делаясь как бы ее религиозной предпосылкой.

Набожная (а заодно, кстати, романтически суеверная) Татьяна не только «успокаивает» себя молитвой, но и помогает бедным. Так же ведет себя Анна у Гребенки: «Часто ее видели в хате бедного семейства, с лаской и утешением на устах, готовую помочь несчастным». В панаевской «Дочери чиновного человека» няня говорит Софье, девушке столь же доброй и богомольной: «Ох ты, моя пташка! да в кого ты уродилась такая добрая? У самой ничего нет, а все бы помогать бедным!»

В миросозерцании романтика «люди» нередко отделяются от самих себя, заменяясь абстракцией «человечества», к которой и

<sup>58</sup> Подолгинский А. Повести и мелкие стихотворения. Ч. 1. СПб., 1837. С. 52—53.

<sup>59</sup> Полевой Н. Абадонна. Ч. 1. С. 129.

<sup>60</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 820.

<sup>61</sup> Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1958. С. 392.

обращен христианский альтруизм, парадоксально чурающийся тех, на кого он нацелен. Так ведет себя Зораим в «Ангеле смерти» Лермонтова: «Любил он ночь, свободу, горы, И все в природе — и людей — Но избегал их». У Жуковой герой «Падающей звезды» всегда был «готов лететь на помощь ближнему, никогда строго не судил людей, не любил видеть их черной стороны, охотно извинял, но не искал их общества. “Я лучше люблю их видеть в волшебном обмане перспективы”, — говаривал он»<sup>62</sup>.

Любить людей вообще легче издали, оттуда, где их нет — например, из чудесного «пустынного леса», т.е. из первозданного царства природы, где, как пишет Теплова, утихают «и к жизни ненависть, и к людям неприязнь»: «В Его творении чудесно совершенном Здесь руку моего я Бога узнаю; Здесь все мне кажется прекрасным и блаженным, Отсюда и людей, как братий, я люблю» («Уединение») <sup>63</sup>.

Живописец Полевого вспоминает о своем богатом благодетеле — человеке усталом и разочарованном, однако сохранившем христианские чувства. Он «не возненавидел людей, но был оскорблен ими и начал их презирать». Овдовев и став затем губернатором в «губернии бедной и отдаленной», он жил в «совершенном уединении... благотворя подвластным»; «Весь жар души его <...> горел теперь в грустной любви к ближнему, не освещенной ласковой доверчивостью к людям». Этот дух сумрачной и нелюдимой филантропии усвоил его подопечный: «Я уже презирал и не любил людей, обожая в них человечество». Подобное обожание, впрочем, немного стоило, поскольку само «общество людей» для него «было нестерпимо холодно, как крещенский мороз»<sup>64</sup>. Ср. одного из героев Фан-Дима (Е. Кологривовой): «Он любил мир, но не любил людей»<sup>65</sup>. (Любовь к человечеству при стойкой неприязни к его представителям порой заменяется таким же абстрактным патриотизмом, когда герой мечтает служить отечеству, словно бы отделяя последнее от самих его обитателей.)

В «Живописце», однако, появятся потом инвективы, в религиозном плане несравненно более радикальные, чем те, что я привел выше. После кончины и похорон своего благодетеля безутешный художник испытывает невыносимое «уединение души и сердца», заставляющее его сожалеть о том, что он «вернулся с кладбища». Герой видит обращенное к нему

<sup>62</sup> Жукова М. Указ. соч. С. 9.

<sup>63</sup> Теплова Н. Стихотворения. С. 100.

<sup>64</sup> Полевой Н. Избр. произв. и письма. С. 215—216.

<sup>65</sup> Фан-Дим Ф. [Кологривова Е.В.] Два призрака. Роман: В 4 ч. Ч. 1. СПб., 1842. С. 188.



страшное лицо мира, с его двумя тусклыми, помраченными от низких страстей очами, на которых не ищите божественного отблеска первосоздания! Мне казалось, — продолжает он, — что я видел уже эти два глаза, на меня устремленные, чувствовал *холодное дыхание мира и людей* на моем сердце, замечал, как две огромные руки ничтожных забот о жизни огибаются вокруг меня.

Понятно, что такой мир и его люди, прозрачно отождествленные здесь с сатанинским Змием, уже не заслуживают никакого христианского сочувствия. Следует разорвать с ними все связи, отречься от любых надежд и соблазнов, — иначе говоря, бежать на тот свет (и герой действительно помышляет о самоубийстве): «Но посмотрим, — думал я, — посмотрим, что ты сделаешь со мною, мир? Я ведь ничего не потребую, ничего не захочу, люди!»<sup>66</sup> На этот счет Полевому охотно вторят и представители т.н. массового романтизма — например, автор уже цитировавшейся «фантазии» «Поэт и муза»: «И гимн мой был: проклятие вам, люди!»<sup>67</sup> А у Сатина в «фантазии» того же сорта — «Раскаяние поэта» — герой, отчаявшийся в своих попытках просветить падших «братий», приходит хотя и не к столь агрессивному, но к достаточно безрадостному выводу: «Мы созданы с различною душой!..»

Ольга из «Идеала» исповедуется подружке детства: «Я совершенно отделена *от людей*, ни одна нить не связывает меня с миром»<sup>68</sup>. От них можно внутренне обособиться даже посреди светского раута, как это делают влюбленные из повести Ростопчиной «Чины и деньги»: «Мы находились посреди людей, но были не из и х мира»<sup>69</sup>. Это почти цитата из Ин 1: 5: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его». Кстати, в романтизме постоянно нагнетается оппозиция двух «светов»: духовного и мнимого — т.е. социальной элиты как греховного средоточия этого мира.

Соллогубовская графиня, обличавшая «гадкий свет», оплакивает свою участь, симптоматически соединяя в негативный семантический комплекс слова «земля» и «люди»: «Быть молодой, иметь сердце теплое, готовое на все нежные ощущения, и *предугадывать небо* — и быть прикованной вечно *на земле с людьми* хладнокровными и бездушными, и не иметь, где приютить своего сердца!»<sup>70</sup>; «Стал мне гадок шум людской <...> был я одинок Среди их толпы» (А. Григорьев, «Два эгоизма»). «Зачем искать во мне того, чем не

<sup>66</sup> Фан-Дим Ф. [Кологривова Е.В.] Два призрака. С. 222.

<sup>67</sup> Надежда. Собрание сочинений в прозе и стихах. С. 220.

<sup>68</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 19.

<sup>69</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Соч.: В 2 т. СПб., 1890. Т. 2. С. 9.

<sup>70</sup> Соллогуб В.А. Указ. соч. С. 72.

велят мне быть *ни судьба, ни мир, ни люди?*» — с горечью восклицает Аркадий в повести Полевого «Живописец». Словом, в отличие от самого романтика, «люди» суть коллективное олицетворение этого грешного мира, управляемого судьбой, — те «чада праха», о которых говорил Сальери.

Мы знаем, что на эстетической шкале романтизма им противостоят посланцы Провидения. Элеонора с жаром втолковывает своей верной служанке, чернокожей Лапаге: «*Мы все люди, мы все так гадки, глупы, злы, ничтожны... Но между нами, изредка, вдруг, появляются какие-то выходцы из другого света, не такие, как мы, совсем не такие! Их освещает какой-то нездешний свет, сердца их не из здешней пыли созданы! <...> Это духи света, сыны неба!*»

В ответ Лапага вспоминает со смехом, что и у нее на далекой родине встречались такие же странные, несуразные создания (их, кстати, любопытно было бы сопоставить заодно с эпизодической фигурой поэта-дервиша из «Путешествия в Арзрум»). Люди называют их попросту «дураками» за то, что они «думают жить небесною жизнью здесь на земле; но здесь земля, здесь надобно пить и есть, строить хижины, собирать золото и страдать <...> Иди он в небо и пой там, а здесь живи. Тот дурак, кто не живет, как живут все».

Неженатые, бездетные и бездомные, бродят они по пустыням и лесам нагими или в одеяниях, обвешанных побрякушками. «И когда идут они через деревни, то бренчат побрякушками, и люди выходят смотреть на них и указывают на них пальцами как на диво». Последняя фраза аукнется в 1841 г. у Лермонтова с его Пророком-пустынником — нагим и бедным «глупцом», которого презрительно осмеивают старцы («Когда же через шумный град Я пробираюсь торопливо...»). Но, возможно, дальнейший показ этих африканских Орфеев, развернутый в «Абадонне», переключается и с лермонтовским «Поэтом» (1838). «Говорят, — прибавляет Лапага, — будто, слушая песни их, человек становится добрее; будто самая ядовитая змея не кусает в это время человека <...> Эти песни бессмертны: *их поют потом воины, идя в битву*, поет мать за колыбелью сына, *поют жрецы, принося жертву*, и победа сопровождает воинов, дитя засыпает тихо, *Бог принимает ласково жертву...*»<sup>71</sup> Ср. у Лермонтова в «Поэте» (полемичном по отношению к пушкинскому «Поэту и толпе»): «Бывало, мерный звук твоих могучих слов *Воспламенял бойца для битвы*; Ты нужен был толпе, как чаша для пиров, *Как фимиам в часы молитвы*».

И у Лермонтова, и у Полевого харизматический дар Поэта, как видим, наделен социальной функцией — которая в «Абадон-

<sup>71</sup> Полевой Николай. Абадонна. Ч. 1. С. 113, 115—117.

не» противоречиво оттеняется его же социальной самоизоляцией, обусловленной принадлежностью к горнему миру. Уже на самом излете романтического периода Кологривова, подытожившая многие его догмы, в сходном ключе и с оглядкой на Жуковского («чу!») изобразила в своих «Двух призраках» удел поэта. Он ниспослан сюда для того, чтобы принести людям благую весть (которая тут, впрочем, предстает какой-то банальной «вековой истиной»), — но вместе с тем само вдохновение отторгает его от земной чужбины:

Поэт на земле — только воплощение светлого духа; ему назначен срок, когда, совершив свое назначение, он должен возвратиться к бессмертному началу: дух воплощается в тело, чтобы сделаться доступным вещественному миру, чтобы сделаться глашатаем какой-нибудь вековой истины; но этот дух помнит лучший край, где все ему родное, тогда как между нами он — на чужбине! <...> Как пришлец в чужую страну, он изучает язык этой страны, свыкается с ее обычаями, заводит временные связи, внушает любовь и нередко платит завидною взаимностью; но чу!.. раздались милые звуки родного языка, родного, дальнего края <...> дух окриляется желанием, и вот... он разрывает свои оковы и, как мысль любви, как порыв восторга, несется на небесную родину!..<sup>72</sup>

Куда чаще, однако, романтический гений, как было у Пушкина, вовсе не помышляет о том, чтобы доставить «вековые истины» обществу, да и вообще не печется о его нуждах. В повести В. Одоевского «Последний квартет Бетховена» композитор попросту отрекается от всякого родства с людьми, включая сюда и собственных почитателей. Налицо несомненный пересмотр этических ценностей христианства, возлагаемых теперь на алтарь иной, эстетической религии.

Откуда берется эта ревизия? Во всяком случае, знаменитая книга Вакенродера и Тика, в 1826 г. переведенная друзьями Одоевского, здесь ни при чем. Один из ее героев, злополучный композитор Йозеф Берлингер, сокрушаясь по поводу того, что творчество отчуждает его от мира, горько упрекает себя в гордыне и маниакальном гедонизме, противном христианскому человеколюбию: «Да, искусство — соблазнительный, запрещенный плод; кто хоть раз вкусил его, тот навеки потерян для деятельного живого мира. Он непрестанно ищет одного собственного наслаждения; его рука лишена силы, она сжата, она не разгибается навстречу ближнему. О, искусство есть одно обманчивое, ложное суеверие!»; «Чувствую, что люди, которые унижают искусство, с презрением попирают лучшие его творения, несравненно более творят доброе, их жизнь угод-

<sup>72</sup> Фан-Дим Ф. [Кологривова Е.В.] Указ. соч. Ч. 2. С. 101—102.

нее Господу!..» (перевод С.П. Шевырева). В результате Берлингер приходит к тому выводу, что «мудрость сего мира» больше отвечает нуждам страждущего человечества, чем эстетический нарциссизм<sup>73</sup>.

Подобное заключение выглядит совершенно невыносимым для русских романтиков. Хотя их эстетизм, конечно, был совершенно чужд православной традиции, подпитывался он все же православным презрением к «мудрости сего мира». Только в середине 1840-х гг. Гоголь предпримет грандиозную попытку в рамках официальной конфессии синтезировать искусство с религиозно-этическим утилитаризмом и социальным строительством. Что же касается Одоевского, то его Бетховен вообще творит не для людей — он лишь изливает в симфониях свою страдальческую душу, которая тоскует по отчим эмпиреям:

*А люди, люди! Они придут, слушают, судят — как будто для них создаешь! Какое им дело, что мысль, принявшая на себя понятный им образ, есть звено в бесконечной цепи мыслей и страданий; что минута, когда художник нисходит до степени человека, есть отрывок из долгой болезненной жизни неизмеримого чувства; что каждое его выражение, каждая черта родились из горьких чувств Серафима, заклепанного в человеческую одежду<sup>74</sup>.*

Выходит, само его вочеловечивание рисуется здесь как трагедия. Ассоциируясь с боговоплощением, оно призвано напомнить, конечно, о жертвенном подвиге Иисуса, которого гений тут явно замешает. На деле, однако, процитированная нами тирада, в целом столь показательная для русского романтизма, разительно противостоит догматике христианства в любом конфессиональном ее выражении (хотя Одоевский, скорее всего, не отдавал себе в этом отчета). Ведь Христос сошел на землю и вочеловечился именно для того, чтобы спасти людей, тогда как заведомо им враждебный гений лишь замурован в чуждый ему человеческий облик и предается грезам о своем серафическом прошлом.

Но принадлежит ли к числу «людей» и обычный мечтатель, не претендующий на гениальность?

#### 4. Влечение к «иной жизни» и к небу

Для начала тут приходится напомнить об одной общеизвестной истине. Даже не будучи художником, композитором или пи-

<sup>73</sup> Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изысканного, изданные Л. Тиком. М., 1914. (Перепечатка издания 1826 г.). С. 301, 303.

<sup>74</sup> *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 83.

сателем, романтический персонаж питал любовь к искусству, родившую его с эстетическими демиургами. Такому герою, а еще чаще — героине, подобно поэтам, присущ был дар фантазии, обретающей для себя пленительный простор в книгах или родных суевериях<sup>75</sup>. То было время, когда Volksgeist заключил творческий союз с полтергейстом.

Не куклы (скучная модель скучных социальных отношений) и не детские забавы влекут к себе маленькую Татьяну: «Страшные рассказы Зимой в темноте ночей Пленяли больше сердце ей». Высвобождаясь из оков пошлого быта, мечтательница духовно эмигрирует в сферы соприродных ей существ, измышленных теми, кто сумел воспарить над реальностью: «Ей рано нравились романы; Они ей заменяли все; Она влюблялася в обманы И Ричардсона и Руссо».

Наследующей ей лажечниковской Анастасии, которую автор «Басурмана» отправил в XV в., взамен книжных «обманов» приходится внимать устным: «Все чудесное любила она, и потому любила сказки, эти изустные романы, эти народные поэмы того времени. С какою жадностью слушала их от своей мамки! <...> Анастасия, предаваясь этой поэзии, нередко забывала сон и пищу; нередко самые сны доканчивали ей недосказанную сказку, и еще живее, нежели мамка, еще красноречивее»<sup>76</sup>. Софья, героиня панаевской «Дочери чиновного человека», держит у себя на столике портрет Байрона, и ее невежественная, черствая мать посмеивается над ней: «Она влюблена в книги, ей бы только с утра до ночи сидеть в своей комнате да читать»<sup>77</sup>. Зачитывается Библией и другими книгами также герой погодинской «Адели» (правда, на сей раз речь идет о тяге не к литературе, а к наукам и философии). Восемнадцатилетняя Анна из повести Гребенки «любила все прекрасное, заглядывалась на луну, сладко грустила под переливчатую песню соловья и плакала над стихами Пушкина и Жуковского».

Значимее всего тут непременно соединение чтения с лунными высями, которые гипнотически притягивают к себе этих сомнамбул, отрешенных от будничной жизни. Действительно, взор их всегда обращен к небесам — ночным или утренним. В русской лирике этот предромантический и романтический мотив, подобно множеству других, был канонизирован — а в других ситуациях

<sup>75</sup> Отсюда известное противоречие в образе офранцуженной Татьяны Лариной: «по-русски плохо зная» (в провинциально-бытовой среде это знак ее духовной чужеродности), она одновременно предана национальным обычаям и представлена как «русская душой»; тем самым героиня здесь как-то синтезирует в себе высокую книжную и народную культуры.

<sup>76</sup> Лажечников И.И. Указ. соч. С. 382.

<sup>77</sup> Панаев И.И. Указ. соч. С. 86.

и спародирован<sup>78</sup> — Пушкиным: «Она любила на балконе Предупреждать зари восход, Когда на бледном небосклоне Звезд исчезает хоровод <...> Зимой, когда ночная тень Полмиром доле обладает, И доле в праздной тишине, При отуманенной луне, Восток ленивый почивает, В привычный час пробуждена, Вставала при свечах она».

Туда же на заре устремляет взгляд героиня «Сокольницкого бора» (1832): юная Мария, «преклоняя колена, стояла на холме, встречая светило небесное и воздев руки к небу, взором умиленным как будто просилась на него»<sup>79</sup>. Эта историческая повесть С. Любецкого (подписанная именем Сергей — кий) исполнена в архаично-сентименталистской манере. Но точно так же в своем райском «тенистом саду, облитом белыми цветами» ведет себя богомольная Анна в значительно более поздней повести Гребенки: «Скрестив руки, подняв глаза к небу, она стояла на коленях, а между тем первые лучи солнца, прорезав ветви, вдруг зажгли розовым блеском лицо ее»<sup>80</sup>. Герой погодинской «Черной немочи», взамен детских игр «любивший делать то, чем скучали другие», изначально тоже тянется к небесной тверди, а вместе с тем и к самой бесконечности: «Для меня приятно было, хоть я и не понимал тому причины, смотреть долго на синее небо, осыпанное блестящими звездами, — на месяц <...> на реку, которая <...> теряется наконец в дали, чуть видимой». Со временем это влечение получает у него религиозно-космологическую окраску: «Часто смотря на небесные миры, я спрашивал себя: есть ли им пределы?»<sup>81</sup>

Астральная ностальгия самым осязаемым образом роднит смертных с духами, тоскующими по родному Эдему, — например, с Пери у Подолинского: «Звездные узоры ей сияют с вышины, И задумчивые взоры Томно к ним обращены»<sup>82</sup>. Анастасия из «Басурмана» Лажечникова просто помечена горными сферами: «Когда она родилась, упала звезда над домом; на груди у нее было родимое пятнышко, похожее на крест в сердце»<sup>83</sup>. Соответствующие мотивы нагнетаются уже на ранней стадии русского романтизма — скажем, в 1823 г. у Авраама Норова: «С другой планеты я здесь

<sup>78</sup> Уже реагируя на клишированность образа, Пушкин сексуально травестировал его в своем «Домике в Коломне: «Бывало, мать давным-давно храпела, А дочка — на луну еще смотрела». По мнению Аялы Шрайер (устное замечание), соль, возможно, в том, что «увидеть луну» — это французская идиома, означающая утрату девственности.

<sup>79</sup> Цинтия на 1832 год. М., 1832. С. 189.

<sup>80</sup> Гребенка Е.П. Указ. соч. С. 324—325.

<sup>81</sup> Погодин М.П. Указ. соч. С. 212, 218.

<sup>82</sup> Подолинский А. Повести и мелкие стихотворения. СПб., 1837. Ч. 1. С. 4.

<sup>83</sup> Лажечников И.И. Указ. соч. С. 381.

брошенным казался И странным существом для многих в свете был»<sup>84</sup>. Они изначально очень характерны и для прозы и для поэзии Федора Глинки; ср. хотя бы в его послании «С.... Н..... П—ль» (1828): «Полуэфирная! быть может, ты слетела Из-за далеких звезд, с жемчужных облаков, Из тайной вечности, с неизвестных миров»<sup>85</sup>.

Притяжение к небу или к осеняемой им природе есть вместе с тем и устремленность к сакральным истокам бытия, открывающимся в самих окрыленных героях: «Несясь младенческой душой к небесам, она *гляделась в них, как в чистое зеркало*» («Сокольницкий бор»). Набожные и сердобольные меланхолики творят молитву своему небесному патрону. Для будущих художников их потусторонним alter ego становится ангел, увиденный еще в детстве на картинах великих мастеров. Десятилетний страдалец, незаконнорожденный мальчик из тимофеевского «Художника» узрел в доме у своего жестокого отца-помещика копию «Мадонны» Рафаэля — и влюбился в одного из запечатленных на ней ангелов (любовь примерно того же сорта, как та, которую в «Безумстве поэзии» Тимофеев перенес на Джулио). С тех пор, вспоминает герой, он обзавелся «идеальным другом»: «Когда я плакал, он плакал со мною, когда мне было весело, его лицо сияло удовольствием. Казалось, каждое ощущение, каждое чувство души моей *отражалось* на лице его; казалось, он был моим “я” — моею душой». В панаевской «Дочери чиновного человека» написано, что маленького Александра его покойный отец, служивший гувернером в Академии художеств, иногда приводил в классы. «Дитя не слушало отца, протягивало ручонки к картинам и кричало: “Папа, папа <...> вон там мальчик с крылышками! Зачем у него крылышки, папа?” Саша не любил игрушек; для него лучше всех игрушек был карандаш, он все черкал им по бумаге и говорил, что рисует того мальчика с крылышками, что висит наверху».

Персонажи, не причастные живописи, отдают предпочтение православным иконам, в которых они тоже, без сомнения, встречают свое сублимированное «я». Лажечниковская Анастасия, плача неведомо о чем, простирается «перед иконою Божией Матери». Герой «Черной немочи» рассказывает духовному отцу: «Одно у меня было утешение: ходить по воскресеньям к обедне <...> С каким умилением смотрел я на запрестольный образ Спасителя, возлетавшего из гроба в горняя! Моя душа рвалась за Ним».

<sup>84</sup> НЛ. 1823. № 23. С. 158.

<sup>85</sup> Славянин. 1828. Ч. 7. № 27. С. 29.

## 5. Отступление: картины небесного рая и проблема сверхчувственного бытия

То Царство Небесное, куда воспаряет мечта романтика, предстает идеальным инвариантом нашего мира — с теми же реалиями, только наделенными парадигматическим совершенством и красотой. Ср. в аллегории Ф. Глинки «Невидимо-видимая»:

Там — в голубых полях эфира —  
Сияет вечная заря;  
Там вечно утро молодое  
С своею свежестью цветет;  
Там все гармония, все стройность,  
Там перелетны ветерки,  
Как звуки арф ласкают душу.

Однако отчетливость этих пленительных картин решительно несовместима с догмой о том, что иной свет есть бытие сверхчувственное, а значит, недоступное для того самого восприятия, которому автор посвятил цитированные строки. Как же тогда рисовать рай? На неразрешимую трудность указывает и само неуклюжее название аллегории, и ее продолжение, которое полностью противоречит исходному описанию:

Там, в мире сем, святом и дивном,  
*Нет ничего для наших чувств:*  
Но все понятно, все знакомо  
Душе, как прежний край родной:  
Оттоль п р е к р а с н о е, с в я т о е  
И все в ы с о к о е оттоль<sup>86</sup>.

С аналогичной дилеммой столкнулся впоследствии и Раич в «Арете». Герой говорит (с аллюзией на 1 Кор. 13: 12) ангелу, своему небесному наставнику, замещающему здесь Вергилия:

Я убежден тобой вполне,  
Что здесь у вас — в пределах рая,  
В духовной вашей стороне, —  
Все, все существенность живая;  
Что *все у вас, как на земле,*  
*Но только не в туманной мгле:*

<sup>86</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и прозе. М., 2009. С. 151, 152.



У вас и свод небес светлее,  
 И рощи и сады пышнее,  
 Разнообразней вид полей,  
 Цветы нежнее и душистей  
 И птицы ваши голосистей, —  
 У вас все развито полней.

Источниками для такой рисовки, очевидно, послужили Раичу Платон («Федон» 109с—111с), Гомер («Одиссея» IV: 563—568), Данте, Мильтон, Шиллер («Sehnsucht» и др.), а также замогильные пейзажи Юнг-Штиллинга из его «Приключений по смерти» (Приключение Десятое), восходящие, в свою очередь, к той же платоновской традиции:

«Какая непостижимая красота во всей природе! Воздух, как серебряный флюор на светлой синеве! Земля, как расплавленное золото! Все мириады вещей как бы из драгоценных камней составлены, — дело рук Высочайшего Художника! *Прежняя живая натура была только тень настоящей.* Какие величественные селения на холмах и в долинах! Самые величественные земные чертоги суть бедные хижины в сравнении с сими»; «Везде яркие цветы света, мысленные образцы первоначальной красоты!»<sup>87</sup>

Однако эта осязаемая, доступная чувствам — пускай даже чувствам просветленным и возвышенным — реальность или, вернее, сверхреальность рая вызывает философское недоумение у Ареты, который признается ангелу:

Но я, слепец, не постигаю,  
 Что в чувственных явлениях раю?  
 Скажи мне, вождь, зачем оне  
 В духовной вашей стороне?

В ответ небесный вожатый производит метафизическую операцию по превращению этих потусторонних феноменов в зримые символы, а затем в ноумены или же платоновские идеи, из которых земные «гении-творцы», как мы помним, «заимствовали идеалы». Такая интерпретация была подсказана, вероятно, если не самим Платоном, то идущим за ним Юнг-Штиллингом с его «мысленными образцами первоначальной красоты», представленными в Раю (ср. в «Арете» упомянутые нами «дивные образцы небесные», вдохновляющие художников).

<sup>87</sup> Юнг-Штилинг И.-Г. Приключения по смерти. Ч. 1. СПб., 1805. С. 237, 239.

В то же время, согласно Раичу, тот свет — вовсе не сфера статичного, застывшего совершенства, ибо сами идеи подвержены, оказывается, безостановочной динамике, указывающей на их вечную жизненность:

— Живые Божества глаголы,  
 Оне для вас, мой друг, символы  
 Любви и мудрости святой.  
 <...>  
 Оне в небесной стороне  
 Не просто вещи лишь одне;  
 <...>  
 В них мириады мириад  
 Идей возвышенных кипят,  
 Плодятся, множатся, роятся  
 И, разроившись, вновь дробятся<sup>88</sup>.

Испытываемая автором потребность соединить эталон небесного совершенства с его подвижной и переменчивой витальностью на деле была частью более глубокой проблемы, вкратце затронутой нами выше. Помимо прочего, мнение о явственно различных «образцах», обретающихся в раю, слабо увязывалось с представлением о царстве абсолюта, которое заведомо не поддается никакой дифференциации, столь привычной для смертных, т.е. с принципом *coincidentia oppositorum*, и, главное, с поддержанной романтизмом общемистической идеей невыразимости сакральных начал. В итоге возникало хроническое напряжение между стремлением к их показу и запретом, налагавшимся на подобные усилия.

У Глинки, который принес внушительную дань исихастской экзальтации с ее обязательной апофатикой, это противоречие заметно не только в аллегориях. Герой его «Карелии», изнывающий в оковах, в хаотическом разливе своего мучительного бреда стяжал визионерский дар:

...Толпы, ряды видений —  
 Каких?.. Отколь?.. Не знаю сам, —  
 Мне мнилось, сладко где-то пели,  
 И, от румяной высоты,  
 В оттенках радужных цветы  
 Душисты сыпались; яснили  
 Гряды летящих облаков;  
 Какая-то страна и воды:

<sup>88</sup> Раич С. Арета. Сказание из времен Марка Аврелия. М., 1849. С. 58, 59.

Сребро, хрусталь в шелку берегов!  
 Лазурно-купольные своды  
 И воздух, сладкий, как любовь<sup>89</sup>.

Попытка согласовать эти блаженные сцены с табу на таковые приводит к казусному результату. Словно аннулируя собственные свидетельства («ряды видений», «яснеющие» облака и др.), повествователь предпочитает им уже известное нам отречение от «образов и лиц», подсказанное Жуковским. Предметность без остатка тает в абстрактно-иконографическом сиянии золотого эфира, и, наконец, визуальный ряд осторожно заменяется акустическим, поскольку в мистической традиции он вызывал все же меньшую настороженность, чем оформленные зрительные впечатления (подробнее об этом речь пойдет в 7-й главе). Да и услышанные героем звуки оставлены за гранью его земного понимания:

Но он прекрасен был, тот мир,  
 Как с золотом смешанный эфир.  
 Ни лиц, ни образов, ни теней  
 В том мире света я не зрел;  
 Но слышал много слов и пеней,  
 Но мало что уразумел...

В текстах такого рода насущным оставался, однако, вопрос, ключевой для метафизической антропологии, — вопрос о прошлом и грядущем бытии персонального сознания, индивидуальной человеческой души в этих парадизах. Предназначено ли ей слиться с Богом и Его ангелами, расплавиться в амальгаме абсолюта, или же она и там сохранит некую обособленность?

## 6. Память о небе и предсуществование душ

Нам уже знакомо амбивалентное отношение Тютчева к теме деперсонализации, обычно сопряженной у него, впрочем, с хаосом, а не с загадками загробного мира. Глинка и другие авторы увязывали ее с религиозным опытом — подлинным или воображаемым. Полезно будет привести несколько образчиков этого визионерства, демонстрирующих различные подходы к проблеме. Один развернут был Бенедиктовым в очень позднем (1854) стихотворении «Сон» («И жизнью, и собой, и миром недоволен...»). Раство-

<sup>89</sup> Глинка Ф.Н. Избр. произведения. Л., 1957. С. 355.

рение и утрата личности, охваченной мистическим трансом, внушают ужас сновидцу:

...И снилось мне тогда, что, отрешась от тела  
И тяжести земной, душа моя летела  
С полусознанием иного бытия,  
Без форм, без личного исчезнувшего «я»,  
И ширилась она во весь объем эфира,  
И в бездне всех миров — от мира и до мира —  
Терялась вечности в бездонной глубине,  
Где нераздельным все казалось ей вполне;  
*И стало страшно ей*, — и, этим страхом сжата,  
Она вдруг падает, вновь тяжестью объята.  
На ней растет телесная кора,  
Паденье все быстрей... Кричат: «Проснись, пора!»  
И пробудился я, встревоженный и бледный,  
И как был рад, как рад увидеть мир свой бедный.

Ср. в «Видении» Кульчицкого (1836): «Мое Я, сознаваемое во всю жизнь, осталось, впрочем, со мною; только от него отделилась какая-то часть, связывавшая меня с людьми»<sup>90</sup>. Совсем другой и более сложный вариант очертил Ф. Глинка в стихотворении «Мой певец» (1842). Его лирический субъект, как обычно, пытается описать нахлынувшие на него райские видения — но на сей раз он уже не отрекается от способности к их чувственному восприятию, а кардинально расширяет свойства последнего, придав ему всеохватный характер. Развоплощенная личность одновременно растекается в духовных сферах, сливаясь там со своими небесными собратьями, и вместе с тем удерживает некий сакральный остаток индивидуальной жизни, освободившейся зато от земного эгоизма и плотского ига:

Как тих там день! Свежи долины!  
Какие чудные картины  
Любви и счастья и весны  
Я вижу в тайнах вышних!  
И невидимо-вознесенный,  
Весь бестелесный, весь блаженный,  
Я где-то, между них, стою,  
*И трачу с а м о с т ь я свою*,  
И тает все на мне земное,  
Как покрывало ледяное;

<sup>90</sup> Надежда. Собрание сочинений в прозе и стихах. С. 155.

И стал я а т о м и н и ч т о...  
 Но было т о н и ч т о... ж и в о е,  
 И у меня не отнято  
 Ни сила чувств, ни разуменье:  
 Хоть я растаяло мое,  
 Но было то же бытие:  
 Я сбросил только п р а х и т л е н ь е  
 И прирожденный дольный клад,  
 И, став н и ч е м, слылся я с ними,  
 Как звук затерянный с родными  
 Созвучьями в тот п р е ж н и й лад,  
 Где он живал, бывал когда-то...<sup>91</sup>

Естественно, что проблема личностного существования распространяется не только на мир грядущий, но и на то «когда-то», о котором повествует здесь автор. Санкционировалась она, разумеется, христианским томлением по Царству Небесному, но, как мы далее убедимся, существенно расходилась с этой темой в своих основных посылках и выводах.

Сама эта ностальгия была общим местом православной гомиластики, нередко упоминаемым также в секулярной печати. Рецензируя анонимную книгу «Письма о богослужении Восточной Кафолической Церкви», вышедшую в 1838 г., БдЧ пишет: «Дабы еще более напомнить нам, что мы только странники на земле чужой, Церковь в течение трех недель, до великого поста, кладет нам в уста жалобную песнь пленников вавилонских, пронзающую сердце своим трогательным напевом и тоскою по родине, коею она исполнена»<sup>92</sup>. Вавилон, как и Египет, в данной системе обозначали всю земную «чужбину» — царство греха, скорби или суетных соблазнов, которые удерживают душу в заточении, вдали от горнего дома.

Демонстрируя усвоение той же модели, Глинка в письме-предисловии к «Опытам аллегорий» стремится ободрить свою не названную по имени читательницу: «Блестящий, шумный, суетливый призрак, называемый миром, напрасно трудится сделать вас своею пленницею: *душа Ваша сохранила слишком живую память о лучшей стороне*»<sup>93</sup>. А у Теплякова («Прекрасная минута», 1828) душа «в здешнем мраке видеть льстится Своей отчизны милый свет <...> Сама в себя погружена, Грустит о родине она»<sup>94</sup>. Так же точно по-

<sup>91</sup> Поэты тычевской плеяды. М., 1982. С. 229—230.

<sup>92</sup> БдЧ. 1838. Т. 27. С. 37.

<sup>93</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий... С. 15.

<sup>94</sup> Славянин. 1828. Ч. 7. № 36. С. 379.

мнят о своей отчизне герои Погодина («Черная немочь»), Лажечникова («Басурман») и множества других авторов. Эта память с избыточной убедительностью доказывает именно то, в чем мы уже многократно могли убедиться, знакомясь с романтической словесностью. Там, в той «лучшей стороне», обреталась душа еще до своего рождения в мире «страданий и слез»:

И звук его песни в душе молодой  
Остался — без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,  
Желанием чудным полна;  
И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли.

Мережковский, который в своей известной книге о Лермонтове часто цитировал эти и близкие по смыслу лермонтовские строки, несколько прямолинейно связал их с мыслью, что автор запечатлел здесь память о собственном прабытии<sup>95</sup>. На самом же деле, как мы постоянно видим, подобная ностальгия по предсуществованию — унаследованная, среди прочего, от Виланда и Шиллера («Тайна воспоминаний», «Коварство и любовь») — общая черта всего русского романтизма, которой он наделяет своих героев при каждой возможности. Уже на самой поздней его стадии, в предсмертном сочинении «Напрасный дар», Елена Ган как бы резюмирует эту тему, проецируя ее на само творчество, причем с явной оглядкой на Лермонтова:

Быть может, добрый ангел, присутствующий при рождении людей, предвидит страдальческую участь некоторых из них, и, роняя слезу сострадания на эти бедные, еще невинные души, оставляет им *память о светлых мирах, в которых они блаженствовали до временного изгнания своего на землю*. И человек тот растет, сперва играет, потом трудится, терпит, плачет; в непрерывной борьбе с людьми и судьбою, он проклял бы день своего рождения, быть может, посягнул бы на жизнь свою, — но живо в нем воспоминание, запечатленное слезою небожителя <...> он дает формы призракам своих воспоминаний, превращает в песни вздохи свои, и поет, творит и блаженствует в своем забвении — а люди, наслаждаясь его произведениями, с насмешкой называют силу, создавшую их — «мечтою»!..<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909.

<sup>96</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 746.

У Греча князь Кемский случайно познакомился с мудрым мистиком и натурфилософом, итальянцем Алимари, поразившим его воображение. Этот персонаж «явился и исчез, как мечтание утреннее, как те лица, которые нам представляются иногда в сновидениях: человек нам знакомый, близкий, любезный, мы его помним, знаем, радуемся, что с ним свиделись, но, проснувшись, убеждаемся, что он дотоле существовал только в глубине души нашей; может быть, перенесен был ею из *другого мира, в котором она обитала до переселения в нынешнее жилище?*» («Черная женщина». Ч. 1, гл. 13; в процитированном пассаже ощутимо влияние Г. Шуберта).

Почему же сама память об этом *другом мире* обычно просыпается не наяву, а лишь при каких-то особых, порой чуть ли не экстремальных условиях? «Заметь, — объясняет этот феномен в «Блаженстве безумия» Антиох рассказчику, своему другу Леониду, — как искусно скрыта от нас прежняя жизнь наша, наша *Urleben*, а также и жизнь будущая. Если бы мы знали прежнее наше бытие — мы не могли бы существовать здесь, на бедной земле нашей: мы не остались бы на ней, если бы знали и понимали, что последует за земною жизнью!»

Между тем в чисто концептуальном плане отстаивать идею предсуществования русский романтик не мог — просто потому, что она противоречила любой конфессиональной, в частности православной, догматике, строго осуждавшей ее как ересь, измышленную Оригеном. Последний, в силу этого, да и некоторых других неортодоксальных своих взглядов, вообще выглядел не как Отец Церкви, а скорее как ее отчим. Естественно, что у Полевого Антиох, с энтузиазмом возглашающий принцип преэксистенции, предпочитает возвести его непосредственно к дохристианским источникам: «Леонид! назови меня сумасшедшим, но Пифагор не ошибался: я верю его жизни до рождения».

Тем не менее именно христианская догматика несла косвенную ответственность за распространение этой веры, ибо мощным стимулом для нее оставалось само учение о боговоплощении (мы, конечно, не говорим тут о монофизитской и прочих ересь, его отвергавших). Последнее так или иначе инспирировало расширительные аналогии, например, в хлыстовстве (народные «христы») и смежных движениях, которые расцвели в Александровскую эпоху — достаточно напомнить хотя бы о секте Татариновой с ее верой во вселение Св. Духа. В эти преромантические и раннеромантические времена краеугольный догмат о воплощении соединился с установкой на *imitatio Christi* и пиетистским представлением о «внутреннем Христе», живущем в душе; а такое самоотождествление с Ним, в свою очередь, неизбежно наводило на мысль о преэксистенции души.

Немалый вклад внесла сюда и аллегорическая метода, изначально усвоенная экзегетикой вместе с принципом «префигурации». Коль скоро, как мы видели, вавилонское пленение избранного народа, оплаканное Библией, переосмыслялось в качестве земного изгнания души<sup>97</sup>, а утраченная им родина, Сион, — в качестве родины духовной, романтикам, в конце концов, оставалось сделать лишь следующий шаг, который и привел их от аллегории к мифологеме. С большей или меньшей отчетливостью они заключили, что душа и впрямь некогда жила на небесах, но оттуда ниспала, — вроде того, как были изгнаны из Эдема первые его обитатели. «Человек есть отпадный Ангел Божий», — полагает Антиох у Полевого. Более того, прямое отождествление этого утраченного земного рая с небесным прабытием было не чуждо и православной традиции, хотя оно решительно расходилось с библейским текстом. Так, Брянчанинов называет прародителей «изгнанниками с неба»: «Сотворенный на земле первый человек взят в отделение неба, называемое раем <...> Он низвергнут на землю в оковах: в грубой, многоболезненной плоти»<sup>98</sup>.

Не исключены тут и какие-то смутные отзвуки коранической традиции, согласно которой рай, где обитали прародители, находился на небе, откуда те были низринуты на нашу планету. Более авторитетным подспорьем кому-то могли служить платоновский «Федон», преломленный через книгу М. Мендельсона, христианизированная каббала (характерно, что «каббалистику», включая «семь Зефиротов», среди прочего, изучает Антиох), прикладное пифагорейство и вообще литература, облюбованная масонами, — в первую очередь «Новая Киропедия» Рамзея. С явной оглядкой на лурианскую каббалу здесь возглашалось: «Неволя народа израильского в Египте, путешествие их чрез Пустыню и вход в землю Обетованную представляют нам падение душ, страдание их в сей смертной жизни и возвращение их в небесное отечество, отколе они происходят»<sup>99</sup>.

<sup>97</sup> Св. Василий Великий писал: «Не земля, а небо есть наше родное отечество, из которого мы изгнаны в эту страну скорбную и чуждую». — Пролог в поучениях. Издание 4-е, с дополнениями Афонского Русского Пантелеймонова монастыря / Сост. протоиер. В. Гурьев. Ч. 2. М., 1912 (репринт: Троице-Сергиева лавра, 1992). С. 752.

<sup>98</sup> *Игнатий (Брянчанинов), святитель*. Полн. собр. творений. Т. 2. М., 2001. С. 93.

<sup>99</sup> *Рамзей Андрей*. Новая Киропедия, или Путешествия Кировы... Изд. 3-е, испр. с английского издания. М., 1820. С. 143. При этом смежный орфикопифагорейский метемпсихоз в русской романтической литературе почти никем всерьез не воспринимался, хотя сведения о нем можно было получить из тех же самых источников — популяризированного Пифагора, Платона, каббалы или «Новой Киропедии» (с. 110—111). Разве что у Полевого в «Блаженстве бе-



Как бы то ни было, осевая тема презэкзистенции действительно пронизывает весь состав русского романтизма, причем мы находим ее не только у великих, но и у второстепенных писателей масштаба Полевого, — например, в «Басурмане» Лажечникова или в элегии Станкевича («Когда на западе горит...»):

И мнится мне, что та страна  
Знакомое хранит;  
Что там, где теплится луна,  
Мой брат иль друг сокрыт<sup>100</sup>.

Совсем еще юная Шахова заявляет презренным «людям» от лица Поэта, который мечтает «сбросить жизни цепи»: «Знаю, непонятна вам, Люди, грусть поэта! Я к лазурным небесам Рвусь *домой* из света <...> Мне не родина земля! Есть страна другая...» («Поэт»). А в стихотворении «К Лине», где она называет себя «залетной птичкой на чужбине», Шахова пишет: «И как не иззябнуть святой, благородной, Отвергнутой братством душе *пришлеца*, В зверинце, кумирне золотого тельца, Огромной, безлюдной почти и холодной!»<sup>101</sup> Одна из героинь дебютной повести Ган «Идеал», разуверившаяся во всем и потому выбравшая в качестве житейской стратегии «самый тесный эгоизм», признается своей приятельнице: «Я покину мир, как покидает пришлец чужую сторону, где он принужден был говорить языком дружбы и считал свое пребывание только чужими обедами»<sup>102</sup>.

Герой «Предсмертной исповеди» Аполлона Григорьева — поэмы, проникнутой обычным для него влиянием «Мцыри» и одновременно интегрирующей центральные темы русского романтизма, — признается в том, что еще с детства тосковал «по участи иной»:

И рано с мыслью свыкся я,  
Что *мы другого бытия*  
Глубоко падшие сыны.

зумия» упоминается о предыдущем воплощении обоих героев, некогда живших в Итадии. Между тем соответствующие взгляды были распространены в русской народной культуре, где они мотивировались, в частности, представлением о «неокончательной смерти» того или другого религиозного либо исторического лица (Степана Разина и пр.). См.: *Плюханова М.Б.* О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. // *Художественный язык Средневековья.* М., 1982. С. 196—197; *Виноградова Л.Н.* Народная демонология и мифоритуальная традиция славян. М., 2000. С. 97.

<sup>100</sup> Бабочка. 1830. № 45. С. 179.

<sup>101</sup> *Шахова Е.* Стихотворения. СПб., 1839. С. 28—29, 42—43.

<sup>102</sup> *Ган Е.А.* Указ. соч. С. 10.

Я замечал, что наши сны  
 Полней, свободней и светлей  
 Явлений бедной жизни сей.

<...>

Что звезд небесных вечный хор  
 К себе нас родственно зовет.

Эта нота «родственности» необычайно важна для романтизма, который, как мы убедимся в 7-й главе, постоянно проецирует ее на свои эротические мифологемы. Соответствующие сюжеты апеллируют, при посредстве «вольных каменщиков», к идее «родства душ», имеющих общее — небесное — происхождение. Вместе с тем у романтиков подразумевается, как правило, именно их брачное соединение, но вовсе не полное слияние, которое бы уничтожило их индивидуальность.

Исключение представляют здесь «Мой певец» Глинки и в какой-то мере «Басурман» Лажечникова, где герой, среди прочего, прикидывает возможность того, что прекрасная Анастасия — это его «второе я, с которым он составит одно» на том свете. Гораздо ярче представлена та же мифологема в не раз цитировавшемся у нас «Блаженстве безумии» Полевого. Родство душ там уверенно возводится героем к стадии их полнейшего двуединства. Короче, повесть разыгрывает близкий масонам, но весьма редкий для русского романтизма миф об андрогине<sup>103</sup>, восходящий к платоновскому «Пиру», каббале (Адам Кадмон) и, возможно, к христианскому каббалисту фон Баадеру. Антиох соединяет Пифагора с Платоном, мечтая о той любви, что «не для земли — ее угадала бы одна душа, созданная вместе с моею душою и разделенная после того». В прежней жизни, убежден герой, «было существо, дышавшее одной душою со мной вместе. Я встречу некогда с ним и здесь; встреча наша будет нашею смертью — пережить ее невозможно. Умрем, моя мечта! умрем — да и на что жить нам, когда в одно мгновение первого взора мы истощим века жизни?»<sup>104</sup> Заветную «половину своей души» Антиох найдет в Адельгейде. Постепенно он открывает глубокую истину:

На Востоке есть предание, что очарованные райские сады не скрылись с земли, только сделались невидимы, переносятся с места на место и на одно мгновение делаются иногда видимы чело-

<sup>103</sup> Другой пример — отрывок из поэмы В. Головина «Искусство любить»: «Сначала человек два сердца получил; Но вскоре сам Творец сердца те разделил <...> Он женщину создал — красу природы всей...» — Мнемозина. 1824. Ч. 1. С. 138.

<sup>104</sup> Полевой Н. Указ. соч. С. 102—103.

веку. Есть минуты, когда в них можно войти, подышать их райскими ароматами, напиться жемчужной живой воды их, отведать их золотистого винограда; но они тотчас исчезают, переносятся за тысячи верст, и счастливец остается или на голой палящей степи Ю<га>, или на холодных льдах Севера... В этой незнакомой стране было существо, которое теперь бродит двойственно по земле под именем Антиоха и Адельгейды.

Наряду с прочими достоинствами девушка наделена «удивительными дарованиями в музыке» и вдохновенно декламирует стихи Гете, Шиллера, Бюргера, Клопштока. Но талантами героини цинично торгует ее мнимый или подлинный отец — уже известный нам Шреккенфельд, зловещий гофмановский механик, фокусник и шарлатан, выполняющий функции дьявола, разжалованного в проходимцы. Вероятно, он и удерживает в земном заточении душу Адельгейды. Подобно многим другим романтическим сюжетам, повесть Полевого оставляет тем не менее открытым кардинальный вопрос о том, является ли здешняя жизнь в целом лишь владением демонов или все же обладает какой-то остаточной ценностью.

### **7. Недовоплощенность: между сакральным и демоническим**

Как бы то ни было, романтические пришельцы, которые всем существом тянутся к отчим высотам, часто не только духовно, но и телесно не укоренены в земной жизни. С ее гармонией в одном из аллегорических рассказов Глинки соотнесено язычество, прекрасное, но ограниченное в своей пластической завершенности. Здесь обрисованы две сестры, которые олицетворяют оппозицию, привычную для романтиков: языческому классицизму противостоит романтизм как искусство христианское, приверженное всему готически-таинственному, неуловимому, искусство, сопряженное бесконечности. Старшую сестру, наделенную антично-статуарным величием, отличают разум, ясность, «ненарушимое спокойствие в чертах лица» и «роскошная» полнота форм. Иное дело — младшая. Ее царство — лунные вечера и белые туманы. На все окружающее они «накидывают трепещущую дымку, которая, ничего не закрывая, ничего и не выказывает. Душа любит погружаться в сие смешение бледнеющего света, синевы небесной и сизого сумрака; любит ловить предметы среди зыбучих туманов и странствовать за разнообразными тенями, которые, как будто живые, следом за луною

перемещаются из долины в долину, от холма к холму. Такова вторая сестра»; «Легкость — ее примета»<sup>105</sup>.

Если перевести эту дихотомию из собственно эстетического в иной, мировоззренческий план, мы приблизимся к схеме обычного романтического двоемирия. «Зыбучие туманы» Глинки — сама субстанция романтизма, вынужденного расщеплять свое бытие между принудительной явью и свободной жизнью духа. Таков, в частности, герой «Черной женщины» Греча: «В нем действительно были две жизни: одна существенная, так сказать, практическая, в которой он занимался вседневными делами <...> но лишь только случался в этих обыкновенных делах какой-либо промежуток, наполненный у иных людей скукою, — в Кемском возникала другая жизнь, не земная, мечтательная; он занимался и прежними делами, но в том участвовали только физические его силы и низшие способности, а ум, воображение, рассудок, чувство носились в мире духовном». На принципе двоемирия целиком построена и обширная поэма Каролины Павловой «Двойная жизнь».

Неудивительно, что «существенную жизнь» эти сомнамбулы покидают при первой возможности. Показателен, к примеру, «Призрак» Бернета, который эпигонски резюмировал соответствующий настрой. Герой взывает к покойной подруге, навестившей его в «отрадном видении»: «Я гостью милую лишь об одном просил, Чтоб жизнь, которая нас горько обманула, — Стрелой умчалась, как легкий дым, канула <...> О, умоли Святых, — умеешь ты молить, — Да грустных дней моих скорей прервется нить! <...> Могилы жажду я! Прошу одной могилы!» У Ростопчиной в «Поединке» Валевич вообще привык «говорить о себе, как о давно усопшем».

Многих из этих страдальцев не воспламеняют даже те главные человеческие страсти, которые, кажется, могли бы хоть как-то интенсифицировать их земное пребывание. К примеру, персонаж Бернета говорит о себе: «Не созданный любить — не в силах ненавидеть!»<sup>106</sup> С другой стороны, бесстрастность зачастую свидетельствует о духовной опустошенности, вызванной какой-либо трагедией — обычно утратой любимой или любимого: «Одно ль, другое ль в ней виною Страстей безвременной тиши, — Утрачен Верой молодую Иль жизни цвет, иль цвет души» («Цыганка» Баратынского); она может говорить и о невыносимой усталости — например, после многовековых блужданий, на которые обречен Вечный

<sup>105</sup> Две сестры, или Которой отдать преимущество? // Глинка Ф.Н. Указ. соч. Приложение 3. С. 192—193.

<sup>106</sup> Сборник на 1838 год, составленный из литературных трудов А.К. Бернета, В.А. Владиславлева... СПб., 1838. С. 237—238.

жид у того же Бернета: «Под камнем хладного бесстрастья Я счорнил любовь, вражду»<sup>107</sup>. Иногда, согласно немецко-романтическому канону, жизнь заменяется сном наяву, и герой тогда просит: «Подольше, подольше не будите меня!»<sup>108</sup>

Некоторые вообще заживо истлевают «без цели, без желаний», мечтая лишь о смерти, как мечтает о ней Валевиц или герой повести Ган «Суд света» (1840) Влодинский. Определенное исключение представляет зато его племянница, словно отряженная когда-то самой смертью на землю, — исключение просто потому, что в романтической традиции настолько отчужденные и застыло межумочные персонажи примыкают скорее уже к демоническому кругу. Между тем эта выцветшая или изначально бесцветная женщина изображена подвижницей, посвятившей себя своему дяде, которому она продолжает служить и после его кончины — служить с вялым героизмом отстоявшейся безнадежности. Она лишь прозябает в его могильной тени, отбывая за него эпитимию жизни — с тем же равнодушием, с каким готова принять смерть:

Казалось, она оканчивала не дожитое им существование, шла тем же путем, к той же цели, до которой он достиг только немногo ранее; и, подобно ему, сошла она в могилу, не унеся с собой ни малейшего сожаления об уходе своем из света, но с разницей: он жаждал уйти от жизни, он звал смерть, а в ней ни жизнь, ни смерть не возбуждали ни желания, ни страха <...> Она была, но не жила в мире. Ее бытие было только дополнением другого бытия<sup>109</sup>.

Ее предшественницей была сестра Веры из повести Ростопчиной «Чины и деньги» — княгиня Софья, казавшаяся «отжившей и безучастной»:

Отсутствие всякой одушевленности и какое-то сокрушение во всех телодвижениях, даже в самом голосе ее — все в ней выражало душу убитую и совершенную ничтожность воли, слишком много раз, слишком жестоко переломленной. Немногими годами была она старше сестры своей, но опередила ее целою молодостью, целым цветом жизни. Она была добра и ласкова ко всем, но любила ли она кого? Бог весть!<sup>110</sup>

<sup>107</sup> «Свободной музы приношенье...»: Европейская романтическая поэма / Сост. А.В. Карельский, Л.И. Соболев. М., 1988. С. 490.

<sup>108</sup> Жукова Марья. Падающая звезда // Указ. соч. Ч. 2. С. 8.

<sup>109</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 309.

<sup>110</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Соч.: В 2 т. Т. 2. СПб., 1890. С. 13.

Эмоциональной недовоploщенностью обусловлена, с другой стороны, и та безжизненная апатия, которой подвержены досрочно разочарованные люди байронически-онегинского или печоринского склада (разумеется, вместе со своими массовыми подражателями, заполонившими культуру) — при всей сложности и маркированной противоречивости этих натур. Их ранняя усталость и опустошенность свидетельствует в первую очередь об изначально скудном запасе духовной энергии, лишенной организующего ее волевого и религиозного центра. Суррогат жизни они пытаются найти в постоянных скитаниях — морских и сухопутных, — соприродных высокой романтической бесконечности, но при этом заведомо безысходных: «Я путешествую только по привычке, без всякой цели, — рассказывает персонаж повести Ган «Любинька» (1841), — оттого только, что скучно долго оставаться на одном месте. Предметы приглядятся, люди надоедят: что ж тогда делать с своим временем? Я не охотник ни до чего постоянного. Чтобы разнообразить жизнь, надо едва скользить по ней, отнюдь не дорываясь до того, что скрыто под ее поверхностью»<sup>111</sup>.

Вместе с тем эти странствия, как в случае Онегина после дуэли, нередко представляют собой для героя способ забыться (покаянное самоизгнание в пушкинском романе ассимилировано с вояжем чайльд-гарольдовского типа) или отвлечься в наплыве внешних впечатлений от какой-либо житейской драмы. Такие попытки всегда малоуспешны, о чем свидетельствует хотя бы пример Арсения в «Бале» Баратынского: «Он не задолго посещал края чужие; там искал, Как слышно было, развлеченья И снова родину узрел; Но, видно, сердцу исцеленья Дать не возмог чужой предел».

Жизнерадостный, веселый и неумно-любопытный герой-рассказчик вельтмановского «Странника» малохарактерен для русской романтической литературы. Как правило, путешествия не сближают ее персонажей с миром, а отдаляют их от него, делая нашу планету всего лишь объектом холодного и праздного туристического любопытства, дорогой в никуда. Блуждающие полутрупы силятся гальванизировать себя заемными страстями — или, напротив, ускорить уготованный им моральный распад. Зачастую их странствия носят скрыто суицидальный характер, ибо провоцируют ситуации, чреватые гибелью. «Жизнь моя становится пустее день от дня, — сетует Печорин, — мне осталось одно средство: путешествовать <...> Поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!» Если он вообще не верит в спасение и его не желает, то других пресыщенных жизнью странников может воскресить какая-либо чудотворная встреча («Душе

<sup>111</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 650.

настало пробуждение...»), венчаемая любовью; но ее нередко обрывает стагнация или смерть, как то происходит, например, с графом Z\*\*\* у Станкевича.

Молодых, наивных и доверчивых идеалистов, как правило, тоже ожидают скитания и/или безвременная и желанная гибель. Мужчинам чаще всего несет ее пуля, женщинам (а нередко и юношам) — «горячка» либо чахотка, которая загодя истончает их страдальческий образ. Прекрасную наружность доброго и благородного Волгина из романа Греча «Поездка в Германию» искажает черта страдальчества, которая, впрочем, «делает его еще интереснее. Он сложения слабого и, кажется, страдает грудью. Женщины не могут смотреть на него без участия и нежности»<sup>112</sup>.

Чахлость и бледность, подобно унылой бесстрастности, нередко мотивируются как следствие несчастной любви, сопряженной с тяжкими испытаниями. Такую же мертвенность мечтательным персонажам придает и раннее разочарование в обманувшей их «вероломной жизни». «Что за герой романа, что за молодой человек, — иронизировал в 1838 г. Белинский, — если в двадцать лет не изжилась весь, если еще на щеках его есть румянец, на устах улыбка?»<sup>113</sup> Вот суммарный портрет такого героя, смонтированный из шаблонов: «Это был юноша лет двадцати трех, среднего роста, стройный и прекрасный собою. Глубокая задумчивость врылась [sic], так сказать, во все черты бледного лица его, на котором можно было, однако ж, заметить легкий оттенок бывшего румянца <...> померкший взор очей молодого человека выражал какую-то привычную безнадежность; уста сомкнуты были улыбкою грустной укоризны: по всему заметно было, что жребий щастия не достался на его долю» (Л. Брант, «Любовь в тринадцать лет»)<sup>114</sup>.

Этим «жребием» обделена и умирающая от чахотки Аня из «Напрасного дара», которая размышляет: «Видно, мое счастье нарочно оставили т а м, зная, что погостив с минуту в мире, я скоро возвращусь туда...»<sup>115</sup> Один из персонажей повести Розена «Очистительная жертва» (1832), молодой барон Федор Зонненталь, заранее убежден, что его сестра Августина слишком хороша для нашей юдоли и потому скоро ее оставит. После кончины девушки он исповедуется ее жениху: «Два года я один промечтал в меланхолической уверенности, что она нечто неземное... что ей суждено только промелькнуть в этом мире, где она уже достигла венца совершенства»<sup>116</sup>.

<sup>112</sup> Греч Н. Поездка в Германию. СПб., 1831. С. 18.

<sup>113</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М., 1953. С. 453.

<sup>114</sup> ЛПРИ. В.6. № 31. С. 242.

<sup>115</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 783.

<sup>116</sup> Розен Е., барон. Очистительная жертва // Альциона на 1832 год. С. 94.

Большинство все же находит преходящее утешение в других мечтах — пленительных и зыбких. Такие романтики живут на берегу чуда, неустанно вглядываясь в туман, чтобы распознать в нем заветный образ: «Засребрился месяц ясный, Стихнул бор в глубоком сне; Скоро, скоро друг мой страстный Прилетит ко мне». — Так Анюта говорит И в туманну даль глядит»<sup>117</sup>. Эта «туманна даль» появилась в стихотворении П. Теряева в 1820 г. — задолго до Ленского. Одна из героинь такого рода — Эмма в одноименной повести Полевого, русская немка, сирота, поселившаяся у своего дяди в Москве:

Всматриваясь в эту девушку, вы заметили бы какую-то невольную задумчивость, когда ей вовсе не о чем было задумываться, увидели бы иногда в глазах ее наворачнувшиеся слезы — не радости и не печали, а чего-то тайного, грустного; она <...> потом подымала их к небу; и тогда можно было заметить, что глаза у нее не просто будущей немецкой хозяйки, голубые, но какие-то светлые, яркие, почти лазуревые, способные сверкать чудным огнем. У девушки, которую судьба предназначила быть просто доброю хозяйкою <...> никогда не подымается грудь от такого тяжелого вздоха, никогда щеки не пышут таким неопределенным румянцем, и этот румянец не сменяется потом вдруг такую бледностию. Вглядитесь в нее: и волосы ее не просто русые — они отливают каким-то особенным, бледно-золотистым цветом, и эта белизна лица <...> это какой-то особенный поэтический цвет, о котором певали немецкие миннезингеры; какая-то прозрачность тела, о которой говорит современный нам Данте: «a travers ton beau corps mon ame voit ton ame» («сквозь твое прекрасное тело душа моя видит твою душу») <...> Эта девушка может умереть, сама не осознавши души своей; ее небесная гостя может всю жизнь протосковать в ее прекрасном теле<sup>118</sup>.

Многие из них, подобно Ленскому, еще не успевают повзреть и оттого в самом своем облике удерживают контуры нерастраченного прабытия. Они просто *недосозданы*, как говорит об этом Бенедиктов в послании к Мейснеру:

И слив в безмолвии сердца,  
Еще чего-то от Творца,  
Как недосозданные, ждали —  
И легкой струйкою в крови  
Текло предвкусие любви.

<sup>117</sup> Благонамеренный. 1820. Ч. 9. № 1. С. 46, 48—49.

<sup>118</sup> Полевой Н. Избр. произведения и письма. С. 280.



Такая героиня обрисована, например, в повести Н. Павлова «Маскарад»: «Нежное сложение, какая-то непрочность тела заставляли следовать за всеми ее движениями, бояться, что она пострадает от первого впечатления»<sup>119</sup>. Недосозданность может педалировать и в психологическом аспекте: «В душе Ликариона еще не врезывались глубокие впечатления», — говорит о своем молодом и неопытном герое Н. Андреев<sup>120</sup>. Хотя Вальтер Эйзенберг, герой одноименной повести К. Аксакова, родился с «могучими душевными» задатками, «природа перевесила их характером слабым, нерешительным, мечтательным и мнительным в высочайшей степени»<sup>121</sup>. Всё это герои, наделенные неполной модальностью. В незаконченной новелле Одоевского «Катя, или История воспитанницы» (1834) мы встретим гораздо более глубокий показ такого персонажа:

Это было одно из тех странных лиц, которые иногда встречаются в свете между людьми нового поколения <...> в этой физиономии выговаривается что-то прекрасное, *неоконченное*, смешное, страдающее — какой-то роман без развязки; она напоминает вам и пиитические мгновения Дон-Кихота, и растение, заморенное химиком в искусственной атмосфере, Гетевы слова о Гамлете, и те странные существа, которые природа *производит в свет, как будто лишая способности к жизни* <...> Так бывает и в нравственном мире; рождаются люди с сильными мыслями, с сильными чувствами — но одно какое-нибудь чувство разовьется, поглотит жизнь всех других, и душа делается похожею на немую карту: видны очерки мест, но нет им названия — и все безмолвно!

Между тем подобная незавершенность требует завершения, «развязки» — либо на том свете, либо на этом. Воле к смерти, разрешающей все загадки, может сопутствовать обратное стремление — к полноценному бытию: герой, словно еще недородившийся, судорожно пытается состояться, означить свое присутствие, хоть в чем-то явить себя миру. Именно таков персонаж Одоевского: это некий Гамлет, который предпочитает «быть»; однако формы его проявления тоже ущербны и фрагментарны:

Такие люди радуются редкой минуте сильного движения; стараются вместить в нее все, что когда-то загоралось в их сердце, все,

<sup>119</sup> Павлов Н.Ф. Указ. соч. С. 146. В сущности, образ носит довольно сложный характер, и внешняя слабость героини уравновешивается ее внутренней силой и скрытой страстностью, не лишённой демонического оттенка.

<sup>120</sup> Андреев Николай. Повести и рассказ. М., 1838. С. 49.

<sup>121</sup> Русская романтическая повесть / Сост. В.И. Сахаров. М., 1992. С. 343.

что пережило в нем потихоньку от людей <...> Чувства и мысли, сжатые в них в продолжение времени, в минуту своего освобождения вырываются толпой, и каждая с настойчивым эгоизмом требует себе тела и образа<sup>122</sup>.

Другие, напротив, хотят лишь окончательного развоплощения. По сути, эти юноши и девушки так и не обосновались на нашей планете и не обжились среди ее обитателей («Мне не родина земля...»). Анюта из «Напрасного дара» Ган «шла, стояла, смотрела как-то иначе, будто созданная из иного тела и одушевленная иною душою. Да и была ль еще в ней живая душа?.. Теплая ли кровь текла в ее жилах?..» Побудить эту лунную нежить хоть к какой-то имитации существования может только веяние родных небес, струящееся в поэзии или музыке. При первых ее аккордах, звучащих по вечерам, «кусты сирени колебались, но так легко, как будто вечерний ветерок, проносясь мимо, касался их, сквозь раздвоенные ветви являлась белая тень», — которую повествовательница готова принять «за бледный луч месяца, случайно запавший туда сквозь разреженные листья. // Рисуюсь на темном грунте зелени и пней, меж мраком и дрожащим светом матовой лампы, ее высокая, тонкая, почти прозрачная фигура напоминала мне душу Франчески <...> грудь ее как будто не волновалась дыханием, и ее тело будто не согревала жизнь». В той же мере она походит и на готическое привидение:

«Она не шла, а как будто плыла вдоль галереи, не зная никаких препятствий, и, достигнув стен дома, исчезала в кустах сирени, как говорили одни, или сквозь заколоченную дверь, как утверждали другие»; «Стоя на утлом челноке, едва заметном под складками ее платья, она так беззаботно колыхалась с стороны в сторону <...> будто сверхъестественная сила поддерживает ее на поверхности вод; руки ее были сложены крестом; опустив голову, она пристально смотрела в темную глубину и, казалось, вовсе не думала об опасности своего положения»; «Она казалась мне больше призраком, нежели человеком»<sup>123</sup>.

Но этому взгляду, неотрывно устремленному в смерть, может предшествовать наивно-доверчивое отношение к жизни. Оно свойственно, например, герою «Поединка» Ростопчиной — тому самому юноше, что погиб на дуэли. Подобно Ленскому, «он сердцем милый был невежда». По словам его раскаявшегося убийцы, Дольский

<sup>122</sup> *Одоевский В.Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 44—45.

<sup>123</sup> *Ган Е.А.* Указ. соч. С. 716—719.

*попал не в свой мир: его настоящая сфера была выше, светлее, чище нашей <...> // Он еще ничего не испытал, но обо всем намечтался. Он верил и высокой, бесконечной дружбе, и самоотвержению, и добродетели без притязаний. Он верил еще пламеннее женщинам и любви святой, возвышенной. Он был с нами, но не из нас [Это, кстати, еще одна ростопчинская аллюзия на Ин 1: 5: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»] <...> Он должен был родиться поэтом. Он никогда не писал стихов, но я распознал в нем зародыш светлого дара <...> // Я смотрел на него как на *выселенца из лучшего края, мне неизвестного, как на светлое видение, мимоходом залетевшее* в омут житейской суетности <...> Я не мог себе вообразить Дольского иначе, как молодым, и по виду и по душе.*

Отсюда можно заключить, что молодым «выселенцам» совсем не обязательно приличествует лишь хилая унылость, сопряженная с томлением и болезнью. Иногда, особенно в военной своей ипостаси, они контрастно сочетают в себе реликтовое свечение «лучшего края» с юношеской бодростью и энергией, восхищающей наблюдателей. Таким был и Дольский. Тем не менее эта жизнерадостность, как и физическая красота героя, у Ростопчиной тоже, по сути, направлена к его развоплощению, ибо проникнута идеальным началом, несовместимым с косной реальностью. Сияние христианской одухотворенности, которым она снабдила своего Дольского и которое, на манер Глинки или скорее Чаадаева, противопоставила материально-языческой красоте древних, прослеживается, конечно, к романтическому пафосу «нового, христианского искусства», взывающего к горней отчизне:

Он был прекрасен, прекрасен не положительною красотой древних мраморов Антиноя или Аполлона Бельведерского, но прекрасен всеми *идеальными* прелестями, всеми *духовными оттенками новейших художников*. Его черты были тонки и нежны, светились умом и чувством, лицо его сияло выражением, и яркая живость составляла его главную прелесть<sup>124</sup>.

Романтическая традиция, правда, «мраморам» по большей части предпочитала не эту «яркую живость», а именно неотмирное, едва ли не призрачное обаяние. Такой почти неуловимой прелестью наделена у Ивана Панаева в «Истории двух калош» София, лишенная плотской «скульптурной красоты, доступной равно для глаз многих». Но духовное начало не всегда противопоставлено также инфантильной витальности — увы, весьма недолговечной. «Не-

<sup>124</sup> *Ростопчина Е.П., графиня. Соч. Т. 2. СПб., 1890. С. 64—65.*

винная, как голубь», душа Марии из повести Любецкого «Сокольниковский бор» (1832) «дышала только небом»; и все же сквозь ее «умильную томность <...> проглядывал живой нрав»<sup>125</sup>.

## 8. Инфантильная невесомость и окрыленность

Согласно народным верованиям, душу приносит с небес ангел, «поэтому многие женщины считали грехом целовать ребенка в лицо: “Это ведь ангел, а мы — грешные, нечистые”»<sup>126</sup>. В кое-каких романтических текстах подчеркивается, что новорожденные еще удерживают живую память о своем райском прошлом. Так обстоит дело, например, у Деларю в удивительно приторном — даже для него — стихотворении, обращенном к младенцу, которому приписаны «думы» о небе — о жизни «той, когда дух твой, как Ангел, Витал в неземной стороне»:

*Пришелец недавний в обитель земную,  
Ты любишь стремиться к отчизне святой,  
Отверстой для взоров невинных младенца,  
Сокрытой от мужа очей.  
Ты видишь всю роскошь надзвездных селений,  
Ты видишь там Ангелов, братий твоих...  
Вглядишься: для тебя есть знакомые лица  
В их светлой, крылатой семье.  
Они приглашают улыбкой умильной  
Твой дух непорочный в жилище утех:  
И взор твой горит, и от сладких приветов  
Как пурпур, ланиты твои... —  
«К младенцу (Посв. А.П. Хомутовой)»*

Умильное *приглашение* выглядит тем не менее крайне зловеще, поскольку сулит непорочному младенцу близкую смерть как способ радостного воссоединения с «жилищем утех» и «знакомыми лицами». Стараясь затушевать эту перспективу, приличествующую скорее эпитафии, чем поздравлению, адресованному счастливой матери, автор подыскал компромисс, благонаправная неуклюжесть которого достаточно характерна для романтизма. Другими слова-

<sup>125</sup> Цинтия на 1832 год. С. 191, 193—194.

<sup>126</sup> Цит. по: Новичкова Т.А. Приближение к раю: Утопии небесного царства в русском фольклоре // Русские утопии. Альманах Канун / Ред. Д.С. Лихачев; сост. В.Е. Багно. СПб., 1995. С. 195.

ми, новорожденному он пожелал все же долголетия — но долголетия как бы условного, с постоянной оглядкой на родные небеса: «Любуйся же небом, младенец прекрасный! Любуйся им долго...»<sup>127</sup>

Повсеместной инфляции сакральных метафор такого рода способствовала невероятно высокая детская смертность, которая заранее придавала младенческому образу отблеск чуть ли не ангельской эфемерности. Дети с невероятной легкостью соскальзывали назад, в то инобытие, откуда они приходили. В 1908 г. Е. Водовозова вспоминает о том, как обстояло дело еще в середине XIX в.:

Можно было лишь удивляться тому, что из нашей громадной семьи умерло лишь четверо детей в первые годы своей жизни, и только холера сразу сократила число ее членов более чем наполовину; в других же помещичьих семьях множество детей умирало и без холеры. И теперь существует громадная смертность детей в первые годы их жизни, но в ту отдаленную эпоху их умирало несравненно больше. Я знала немало многочисленных детей среди дворян, и лишь незначительный процент детей достигал совершеннолетия<sup>128</sup>.

А. Белова, со своей стороны, ссылается на «ужасающие» данные, встреченные ею в других источниках и заставляющие причислить тогдашних детей к «группе риска»; поэтому, добавляет она, «детство в глазах взрослых оказывалось призрачным»<sup>129</sup>.

Подобная «призрачность» уже сама по себе инспирировала возвышенные религиозные ассоциации (весьма контрастирующие, кстати сказать, с тогдашним реальным — в сущности, деспотическим или пренебрежительным — отношением к детям любого возраста<sup>130</sup>). К ним относится и распространенный в дворянских семьях обычай, приводимый А. Беловой, — постоянно одевать маленьких мальчиков в девичьи платья, нивелируя пол ребенка и подчеркивая тем самым его «ангелоподобность»<sup>131</sup>.

Как бы ни обесценивались в бытовой стихии затасканные метафоры литургического свойства, за ними по-прежнему сквозили остаточные религиозные воззрения, редуцировать которые к одному только риторическому плану было бы, на мой взгляд, методологическим курьезом. Правильнее всего было бы сказать, что

<sup>127</sup> Деларю М. Опыты в стихах. С. 150—151.

<sup>128</sup> Водовозова Е.Н. На заре жизни. Т. 1. М., 1987. С. 96.

<sup>129</sup> Белова А.В. «Четыре возраста женщины»: Повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVII—XIX в. СПб., 2010. С. 118.

<sup>130</sup> См.: Водовозова Е.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 96—97, 99—100; Белова А.В. Указ. соч. С. 159.

<sup>131</sup> Белова А.В. Указ. соч. С. 113—117.

в романтической поэтике мы всякий раз соприкасаемся с той или иной фазой функциональной кристаллизации церковных тропов; отвечая условиям сюжета, они могут сохранять и метафорическую аморфность, непроявленность, но еще чаще затвердевают в оформленных образах, заполняющих собой романтические святцы. Степень такой конденсации, однако, различна, и далеко не всегда в романтическом тексте младенец еще при жизни обрастает ангельскими крыльями. Эту неопределенность достаточно оригинально — и, так сказать, арифметически — означила в беседе с подругой героиня романа Коншина «Граф Обоянский»: «— Ты любимая супруга, ты мать *двух полуангелов*»<sup>132</sup>.

Но близость к ангельскому прошлому удерживают и совсем молоденькие девушки. Ср. героиню повести Вельтмана «Эротиды» (1835):

И вся она была, как ангел, в котором нет еще зародыша разрушения, который еще не отравлен горем жизни, не заражен злыми привычками окружающих. Это была дитя-дева, *не прикованная еще к земле* ни страхами, ни надеждами. // Не рассыпайте же перед ней, люди, семя ласкательства, не маните на корм эту птицу небесную!.. не вынуждайте ее любить вас <...> дайте налюбоваться на диво Божие, дайте помолиться на нее! Когда пахнет тление, прикоснется и до нее холодная рука времени, — тогда возьмите ее себе!<sup>133</sup>

Таких совсем юных «дев» отличает мерцающее, почти эфемерное бытие, которое означено каким-то парением, летучестью, выдающей их прежнюю, неземную природу. Это еще не люди, а скорее танцующие блики, готовые растаять в солнечном мареве. В повести Мельгунова «Зимний вечер» подросток, гуляя в парке (подвид райского сада), случайно увидел свою сверстницу (потом он узнает, что это была его родственница, и станет ее называть «сестрицей»): она шла, «едва прикасаясь земли, словно воздушный призрак, то исчезала, то появлялась в излучинах аллеи»<sup>134</sup>.

В соллогубовском «Большом свете» герой, князь Щетинин, летним утром возле своей дачи впервые встречает Наденьку (ту самую девочку, что тоскует в Петербурге по родному дому, а потом остается одинокой на бале). Она мчится за бабочкой — как за собственным тотемом:

<sup>132</sup> Коншин Н. Граф Обоянский, или Смоленск в 1812 году // Три старинных романа: В 2 кн. Кн. 2. М., 1990. С. 364.

<sup>133</sup> Русская романтическая повесть писателей 20—40 годов XIX века. С. 280.

<sup>134</sup> Мельгунов Н. Рассказы о былом и небывалом. Ч. 1. М., 1834. С. 19.

Порхнула перед ним девочка лет тринадцати, которая весело неслась за бабочкой. Прелестное ее личико разгорелось от бега, волосы развеялись по ветру; она смеялась, и прыгала, и кружилась легче мотылька, своего воздушного соперника. Никогда Щетинин не видел ничего лучше, свежее этого полужемного существа. Оно как будто слетело с полотна Рафаэля, из толпы его ангелов, и смешалось с цветами весны, с лучами утреннего солнца, для общего празднования природы<sup>135</sup>.

Отсюда, однако, можно заключить, что подобные создания наделены той же самой невесомостью, что и полуживая, полупризрачная Аня из «Напрасного дара» — а значит, точно так же близки к исчезновению. Все отличие состоит пока что в их сияющей жизнерадостности — которой, увы, суждено будет угаснуть вместе с юностью.

На провинциальном балу заезжий офицер, персонаж повести И. Петрова «Золотой самородок», среди танцующих барышень «отличает» одну, по имени Татьяна или Танечка (так называют ее подруги), — «легкую, эфирную, молнииную, как сама радость!..»; «Поэт мог бы сказать, что это воздушное существо — Пери, спорхнувшая на землю, чтоб очаровать, пленить и улететь»<sup>136</sup>. А на балу в Москве другого приезжего — героя повести Ростопчиной «Чины и деньги» — очаровала восемнадцатилетняя Вера: «Стройная, ловкая, с благородною поступью богини, с улыбкой грации — она не касалась пола, она порхала, как сильфида <...> Она не танцевала — она меняла места и телодвижения»<sup>137</sup>.

Свойства, словно отрицающие закон тяготения, романтическая героиня может выказать и в более экзотической обстановке, наподобие той, что дана в лермонтовском «Демоне»:

Они поют — и бубен свой  
 Берет невеста молодая.  
 И вот она, одной рукой  
 Кружа его над головой,  
 То вдруг помчится легче птицы,  
 То остановится, глядит —  
 И влажный взор ее блестит  
 Из-под завистливой ресницы;

<sup>135</sup> Соллогуб В.А. Указ. соч. С. 84.

<sup>136</sup> Пустынник Залопанский [Петров И.А.]. Золотой самородок (Рассказ сибирика) // Телескоп. 1834. Ч. 20. № 9. С. 47.

<sup>137</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Соч.: В 2 т. СПб., 1890. Т. 2. С. 7. (Первая, журнальная публикация — в 1838-м.)

То вдруг наклонится немножко,  
И по ковру скользит, плывет  
Ее божественная ножка;  
И улыбается она, веселья детского полна.

Не следует думать, будто в метафизическом плане эти витающие героини заведомо уступают одиноким красавицам, загадочно обособленным на светских сборищах. Перед нами просто иная вариация все того же общего типа.

У юной баронессы Августины Зонненталь, с которой герой «Очистительной жертвы» Владимир Штерне познакомился на балу, мистическая летучесть тоже мотивирована хореографическими талантами: «Минутный танец как бы породнил его с нею! Он с особенным участием *следовал душою за ее легким полетом* <...> *Она парит* мимо него, как баснословная Пери, и ему кажется, что воздух, рассекаемый ею, дышит розами и любовью!..» Своему другу Федору, брату девушки, Владимир говорит: «Я, по крайней мере, не нуждаюсь в древней феофании: она мне заменяется знакомством с твоей сестрою...», и тот подтверждает его религиозные наития: «Да, Августина — существо ангельское! До сих пор мне не случалось приметить в ней хоть что-нибудь похожее на человеческую слабость: гнев, негодование, ропот, женские прихоти — она чужда всего этого!»

Но, в отличие от других танцующих девушек, улыбающихся жизни, открытой перед ними, Августина изначально настроена на уныние, предвещающее ей скорую смерть. Свою стерильно-аскетическую бесстрастность — которая так оригинально согласована тут с резвым балетным порханием — эта салонная разновидность ангела дополняет еще одним, «чудно-прекрасным», хотя и несколько странным качеством, делающим ее подобием слезоточивого автомата.

— Только одним она напоминает свое происхождение земное, — прибавил брат Августины: — она плачет в горести; но плачет необыкновенно и чудно-прекрасно! Слезы текут ручьями, и ни одна черта лица не изменяется — это придает ей какую-то сверхъестественную прелесть: так, может быть, плачут и бесплотные духи!<sup>138</sup>

Здесь нет, разумеется, никакого сходства ни с ликующей Ганечкой, ни с веселым Дольским, судьба которых окажется, однако, донельзя печальной. Симптоматично, с другой стороны, что

<sup>138</sup> Розен Е., барон. Указ. соч. С. 48, 63—64.



Дольский тоже обожает «паркетное поприще» и балы, на которых может встречаться с боготворимой им женщиной, — точнее, любит их так же, как в молодости любила балы и сама Ростопчина, адаптировавшая героя к собственным вкусам. Вопреки общеромантической традиции, коллективным врагом юноши в «Поединке» выведен не «свет» в целом со всем его бездушным лицемерием, а только специфически-офицерское сообщество, возглавляемое Валевицем. Даже в своем преддуэльном исповедальном послании Дольский ему пишет: «На краю гроба признаюсь — да! я благодарен свету, я любил свет <...> Поэтому прощаюсь я с светом <...> как очарованный гость, повторяющий на пороге радостные мотивы бальной музыки». Но в то же время, несмотря на эту свою очарованность, он «не жалеет о жизни», в которой всего лишь гостил<sup>139</sup>. Жизнь тут сведена к балу и как бы исчерпана им.

Вскоре тот же мотив и тоже увязав его с предстоящей дуэлью, вслед за Ростопчиной повторит Лермонтов, который придаст ему иное, более холодное выражение. Его Печорин размышляет перед поединком с Грушницким: «Что ж! умереть, так умереть! потеря для мира небольшая; да мне и самому порядочно уже скучно. Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты». Но в обоих случаях одна и та же метафора, хотя и по-разному акцентированная, обозначает зыбкость, мимолетность бытия, в котором ненадолго гостит герой.

Понятно, с другой стороны, что как раз девичья любовь к балам — особенно когда речь идет не о самой героине, а о ее окружении — в очень многих текстах лишена каких-либо метафизических коннотаций, ибо подсказана она вполне заурядными побуждениями. Да и смежная страсть этих юных созданий ко всеческой динамике зачастую обусловлена просто их непоседливостью и повышенной возбудимостью, свойственной самому возрасту. Девичья витальность может иметь, однако, прогностически амбивалентное значение, поскольку таит в себе зачатки и ангела, и разнузданной грешницы. В «Постоялом дворе» Степанова (1835) таким двойственным потенциалом наделена весьма даровитая и ученая — увы, излишне ученая, да еще на вольнодумный лад, — княжна Серпуховская, олицетворяющая «девственную красоту во всем ее блеске». Шестнадцатилетнюю девушку отличает почти птичья невесомость и подвижность, увязанная, однако, с чрезмерно свободным нравом, которому потакает ее недалёковидная мать. (Своей неумной прыгучестью — да и последующими любовными метаниями — героиня, между прочим, с первого своего появления прообразует толстовскую Наташу Ростову.) По рассказу одного из гостей,

<sup>139</sup> *Ростопчина Е.П., графиня.* Указ. соч. С. 97, 101.

когда на минуту отлучилась мать, она вскочила на отдаленное кресло, промчалась по ряду мебели, делая разные балетные па, и перепрыгнула так мастерски через мои колени, что даже не прикоснулась ко мне легким платьем своим; только ветерок махнул за нею, как от крыльев маленькой птички<sup>140</sup>.

Этим психеям свойственна также сияющая либо облачная *прозрачность* как знамение их почти райской *призрачности*. В сновидении гоголевского Пискарева выведена целая «танцующая группа» подобных существ, причем здесь не совсем понятно, является ли их «эфирность» всего лишь данью суете, которой противопоставлена подлинная одухотворенность, означенная самой героиней, или же последняя царственно венчает собой весь их сонм (подобно тому как в «Майской ночи» благодетельница героя открывает перед ним русалочий хоровод): «Они неслись, увитые прозрачным созданием Парижа, в платьях, сотканных из самого воздуха; небрежно касались они блестящими ножками паркета и были более эфирны, нежели бы вовсе его не касались. Но одна между ими всех лучше, всех роскошнее и блистательнее одета»; «Она села, грудь ее воздымалась под тонким дымом газа; рука ее <...> сжала под собою ее воздушное платье, и платье под нею, казалось, стало дышать музыкою».

У В. Соллогуба в «Истории двух калош» теми же чертами отмечена прекрасная и как бы увенчанная нимбом Генриетта, которая салонным утехам предпочитает музыку и влюбляется в даровитого музыканта Карла Шульца: «Подле него стояло существо чудное, обвитое белою пеленою, осеняя свои прозрачные кудри прозрачным облаком голубого покрывала. Оно парило над ним гением благодатным, нашептывающим ему прекрасные обещания»<sup>141</sup>.

Воздушность, бесплотность, как было у героини Степанова и Эротиды Вельтмана («птица небесная»), согласуется с орнитологической аллегорикой, мельком затронутой мною в связи с соответствующим эпизодом в «Мертвых душах». Приведу теперь гоголевскую цитату в развернутом виде:

Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какую-то *прозрачную* белизною, когда свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и *пропускает* сквозь себя лучи

<sup>140</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 2. С. 265.

<sup>141</sup> Соллогуб В.А. Указ. соч. С. 36.

*сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом.*

Та же недоволенность акцентирована затем в сцене бала, где эта институтка, походившая на «игрушку» из слоновой кости, предстает нежным идиолом, заморожившим Чичикова: «Она только одна белела и выходила *прозрачною* и светлую из мутной и непрозрачной толпы».

Но спиритуальная прозрачность у Гоголя, как и у других авторов, обусловлена не только молодостью — ведь это общеромантическая примета существ, далеких (еще или уже) от материальной тяжести мира. В иных произведениях сквозной свет может быть не солнечным, а лунным — особенно в тех из них, что ориентированы на псевдофольклорную или готическую поэтику, а не имитируют бытовую реальность. В только что упомянутой «Майской ночи» так показаны русалки, собравшиеся на берегу пруда:

В тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках <...> но они были бледны; тело их как будто сваяно из прозрачных облак и будто *светилось* *насквозь* при серебряном месяце.

Недоволенность образу из будущей поэмы соответствуют в этой совсем еще ранней гоголевской повести образы им-материальные; юная институтка представляет от прасушествования, русалки — напротив, от существования посмертного, которое высвечивает *солнцем мертвых* их почти иллюзорную плоть. Однако при всем том и при всех самоочевидных поправках на кардинальное различие жанров, поэтики и т.п. было бы наивно игнорировать важнейшее типологическое сходство, связующее этих полуэфемерных персонажей единством инобытия. Даже тот чарующе благоуханный пейзаж, на фоне которого водят свой хоровод русалки, в сущности, не слишком разнится от архетипических райских ландшафтов (совсем не обязательно имеющих, кстати, именно христианские коннотации): «Серебряный туман пал на окрестность. Запах от цветущих яблонь и ночных цветов лился по всей земле» и т.п.

Сохранена и универсально-орнитологическая символика душ, только она оформлена тут иначе. Бледные, светящиеся русалки играют «в ворона». Его роль берет на себя присоединившаяся к ним ведьма-мачеха, отнимающая у матери «цыплят», которых изображают все остальные, а герой изобличает в ней ведьму как раз благодаря ее остаточной демонической материальности: «Тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виднелось что-то черное».

Ср. в «Невском проспекте» пеструю толпу и «голову с темными курчавыми волосами», которые заслоняют таинственную красавицу, или в «Мертвых душах» тот «мутный и непрозрачный» туман бытовой бесовщины, который оттеняет прозрачную девушку (и столь контрастирует, к слову сказать, с «серебряным туманом» «Майской ночи»).

Стоит добавить, что для последующей русской литературы одним из самым перспективным среди всех этих летучих женских образов оказалась лермонтовская «ундина» в «Тамани», эволюционировавшая, как показал В. Виноградов, из ундины романтической. Эта полудемоническая, но притягательная контрабандистка сочетает в себе динамику внезапных, пульсирующих, почти хореографических перемещений («пеньё и прыжки не прекращались ни на минуту») с той песней, звуки которой «как будто падали с неба», и орнитологической аллегорикой («птичка»). Но, помимо того, ее поведение отмечено чертами интригующей амбивалентности, свойственной, как правило, не мечтательным романтическим героиням, а лишь таким, что преподносятся в качестве заведомо роковых (о последних см. в 6-й главе). Признаки эти открыто заимствованы автором у «гётевой Миньоны»: «И точно, между ними было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же прыжки, странные песни...» Дальнейшее развитие типаж обрел уже в постромантический период — прежде всего в «Асе» Тургенева.

## 9. Таинственная бледность

Еще одна, уже знакомая нам и довольно стабильная примета романтических персонажей, в частности, тех же гоголевских русалок, — *бледность*: «Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца». Ср. представителей совершенно иного вроде бы литературного ряда: это Шульц из «Истории двух калаш» — «молодой человек с бледным лицом и впалыми глазами» — и Софья Мирославцева из «Графа Обоянского»: «В полусвете сада она казалась бледною, безжизненною, как мрамор»<sup>142</sup>. Маркированная бледность — черта, утилизированная бытовой модой в качестве интригующей, «интересной», — обычно указывала на фантомный, вообще нездешний, спиритуально-неземной характер персонажа — причем не только в положительном, но и в отрицательном, демонологическом плане (ср. привидения); или же на его мертвенность, соотносимую с этой неотмирностью и столь же амбивалентную.

<sup>142</sup> Коншин Н. Указ. соч. С. 364.

Такие черты в 1829 г. запечатлел Погодин в портрете своего злополучного восемнадцатилетнего героя («Черная немочь»): «Лицо совершенно обтянутое, бледное, как полотно; в глазах у него заметно было *что-то* возвышенное и благородное, но они были тусклы, впалы, и только изредка из-под густых бровей сверкал луч жизни»<sup>143</sup>. Эта таинственная бледность, либо могильная, либо «благородная», либо и та и другая — в зависимости от контекста, — становится почти обязательным клише. Ср. панаевскую Софию: «Ее лицо было задумчиво; оно всегда мыслило, всегда говорило; *что-то* болезненно-бледное было в цвете лица ее, *что-то* страшно тоскливое в ее черных, глубоких очах <...> Для чего рождаются такие существа? Для чего живут они? Многие ли поймут их и оценят?»<sup>144</sup> Мы видим, что неопределенные местоимения — «что-то», «какое-то» — постоянно заволакивают этот типаж дымкой потусторонней загадочности. Ср. уже вполне трафаретную героиню — Эрнестину из повести барона Анастасия Вольфа «Две могилы» (1838): «Лицо ее было бело, как снег, или даже [sic] бледно. Оно выражало *какую-то* томность, *какую-то* мечтательность. Она была похожа на Пери, грезящую о рае»<sup>145</sup>.

Смертельная бледность у «пери» обоего пола подкрашивается лишь отблеском этих райских грез, которые изредка оживляют, например, понурую наружность Ординского из повести М. Сорокина «Воскресенье в Новой деревне» (1840): «Это был молодой человек, которого бледное лицо и задумчивый, унылый вид резко отличались от веселых, праздничных лиц его собеседников. Между ними *он похож был на могильный крест* <...> Порою, казалось, душа его улетала в мир отрадных мечтаний, и в эту минуту уста его оттенялись чуть заметною улыбкою, глаза загорались пламенем глубокого чувства». Впрочем, на исходе романтической эпохи подобные фигуры, даже если они продолжают внушать к себе интерес или участие, уже настолько надоедают, что все чаще подвергаются скептической ревизии, вроде той, которой резюмирует портрет своего героя сам же Сорокин: «Одним словом, это было одно из тех лиц, которые в романах так интересуют читателей, а еще более читательниц, и с которыми, по большей части, скучно сталкиваться в гостиных»<sup>146</sup>.

У положительных персонажей бледность бывает мотивирована и такими неодолимыми чувствами, как страстная любовь: «Тусклая бледность покрывала милое лицо княжны» («Герой нашего

<sup>143</sup> Погодин М.П. Повести. Драма. С. 208.

<sup>144</sup> Панаев И.И. Избр. произведения. М., 1962. С. 81.

<sup>145</sup> Вольф А., барон. Рассказы Асмодея. Ч. 3. М., 1839. С. 33.

<sup>146</sup> СО. 1840. Т. 4. № 1. С. 11—12.

времени»), или неизбежным горем, которое причиняет им утрата любимых (вариант потерянного рая). Юлия, героя повести Лесовинского «Человек не совсем обыкновенный», эта трагедия сделала анахоретом, доживающим свои скорбные дни в оцепенелом бездействии среди статуй, вывезенных им из Греции — родины его погибшей Зары. Он почти неотличим от них своей мертвенностью: «Даже бледное лицо его, не оттененное ни малейшею краскою, имело полное сходство с мрамором»; а до того и сама Зара, прощаясь с возлюбленным, тоже «побледнела, как снег России, освещенный печальным сиянием луны»<sup>147</sup>.

В число мотивировок входят и обычные бытовые обстоятельства вроде ранения или болезни. Бледность сохранена за героем даже в «Постоялом дворе» Степанова — романе, начиненном, как мы знаем, не эскапистски-пессимистическим, а положительным, масонско-домостроительным зарядом. Молодого и отважного «бригадного генерала»<sup>148</sup> Адольфа Долинского (не путать с Дольским у Ростопчиной) автор наделил лицом «бледным от бывшей болезни» — и оттого еще более просветленным. В остальном его образ засахарен приятностями совершенно маниловского пошиба, которые служат тут скромным и пристойным суррогатом ангельской красоты (очевидно, портрет стилизован под официальный типаж Александра I). Особенно чаруют всех речи Долинского. «Приятные черты лица» сами по себе «располагали уже слушателей к приятному ожиданию. Усладительный тенор сопровождал слова его <...> Голубые говорящие глаза его с прекрасными ресницами довершали его приятности; в них не было ни томности, ни живости, а какая-то ангельская кротость».

Эта наиприятнейшая кротость, несколько неожиданная в боевом генерале, знаменует его спасительную миссию: быть глашатаям евангельских истин, обращающим к ним падшие души. Поэтому его бледность и общее благообразие, тоже получающие религиозный смысл, соединены с тем небесным сиянием, которое он излучает. Когда Долинский «начинал говорить», глаза его (и без того уже «говорящие») «одушевлялись необыкновенным светом <...> свет сей экзальтировался до такой степени, что проникал силою своею глубоко в души людей, без тех, однако же, неприятных чувств, которые иногда возбуждаются необыкновенными так-

<sup>147</sup> Телескоп. 1833. Ч. 17. № 17. С. 30, 50.

<sup>148</sup> Непонятно, где автор нашел это звание — в русской армии его не было, а чин «бригадира» исчез уже к концу XVIII века. См.: *Шепелев Л.Е.* Чиновный мир России: XVIII—XIX вв. СПб., 1999. С. 148. Скорее всего, Степанов имеет в виду просто должность командира бригады, в данном случае занимаемую генерал-майором.

же взорами некоторых людей; напротив, самые преступные души чувствовали от взоров его что-то успокоительное»<sup>149</sup>.

Хотя на деле герой лишь проводник этого потустороннего света — чуть ли не сакральное привидение наподобие русалок из «Майской ночи», — в целом ему чужда загробная ностальгия: наряду с некоторыми другими персонажами книги он, на пиетистский манер, заботится прежде всего о разумном устройстве и утеплении земной, семейно-бытовой жизни. Бесплотные силы в его образе обращены к воплощению.

Но помимо этого позитивного поворота темы, как и обратной ему дематериализации образов, романтизм знал также промежуточные решения.

## 10. Между небом и землей: романтические недоноски

Вместе с показом бесприютных земных скитальцев романтическая словесность культивировала и другой, родственный им образ, движение которого было ориентировано в основном не по горизонтали, а по вертикали. Речь идет об одинокой, чаще всего поэтической душе, либо уже развоплощенной, либо еще недовоплотившейся, но в любом случае не имеющей, подобно привидениям, ни земного, ни потустороннего пристанища, а потому обреченной на скитания между мирами.

В своей статье о «Недоноске» Баратынского Н. Мазур, упомянув известные — прямые или опосредованные — источники текста, постаралась максимально и на разных уровнях прочтения расширить его генетический фонд и контекстуальный ореол. Она включила сюда «заложных покойников», «Ад» Данте (III и V песни), романтическую фигуру поэта, некоторые стихи Батюшкова, как и его собственную судьбу, и т.д., вплоть до загадки В. Майкова «Дым» и стихотворения Кюхельбекера «Ветер»<sup>150</sup>.

Поскольку исследовательница сосредоточилась преимущественно на поэтических и смежных с ними контекстах, от нее ускользнули прозаические произведения, в определенной степени стимулировавшие работу над «Недоноском» (1835). Одно из них — антифранцузская сатира того же Кюхельбекера «Земля безглавцев» (1824), напечатанная им в «Мнемозине». Правда, сам полет вселяет тут лишь восторг в душу героя, а не те сложные и горестные чув-

<sup>149</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 3. С. 165—167.

<sup>150</sup> Мазур Н.Н. «Недоноска» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сб. к 70-летию В.В. Иванова. М., 1999. В этот перечень, кстати, не помешало бы добавить стихотворение Гете «Grenzen der Menschheit».

ства, какие доминируют у Баратынского, но лексический рисунок кое в чем сходится. Рассказчик вспоминает, как он поднялся над Парижем на воздушном шаре: «Я воображал себя духом бесплотным. Казалось, для меня осуществились мечты одного из Пифагоровых последователей: “По смерти буду *бурею*, с конца земли *пронесусь* в конец земли; *душа моя обретет язык в завываниях* <...> воспарю, и *не будет пределов* моему парению!”»<sup>151</sup> Ср. в «Недоноске» и «вой под грозой», и «беспредельность» небесных пространств, и строки: «*В тучу кроюсь я, и в ней Мчуся, чужд земного края, Страшный глас людских скорбей Гласом бури заглушая*».

Широкий спектр влияний выказывают сочинения Полевого. В частности, у Баратынского заметны следы его повести «Живописец», появившейся в 1833 г., т.е. за два года до «Недоноска». Промежуточная локализация и хаотическая динамика привязаны тут к художнику, лишенному настоящего дара. Это духовно неполноценный, мертвенный или как бы незавершенный в своем психологическом развитии человек — «без живых страстей и ощущений», который «*носится в неопределенных безднах между небом и землею*». Напомню: «*И ношусь, крылатый вздох, Меж землей и небесами*»<sup>152</sup>.

В следующем, 1834-м году опубликована была новая повесть Полевого — «Эмма», где сходная межеумочность вменялась самой героине, оказавшейся на жизненном распутье и вместе с тем в некоем психологическом заточении.

— *Мое чувство*, — говорит она подруге, — походит на состояние человека, которого посадили в клетку и которого невидимая какая-то сила удерживает *между небом и землею*. Он сам не понимает, где висит его клетка; *вокруг него пустота*, и ей нет ни конца, ни края, этой пустоте, Фанни: пустыня совершенная! [Ср. у Баратынского в редакции МН: «*Мне лишь чувство бытия Средь пустых полей эфира*».] Иногда по ней пролетает мимо его что-то милое такое, *раздаются звуки такие чудные* — ах! какие чудные... [Ср. «*арф небесных отголосок*».] И вдруг все исчезает<sup>153</sup>...

Автор охотно возвращается к этому мотиву:

Чувства ее были похожи на чувства человека, которого невидимая сила вдруг подняла высоко, близко к солнцу; и вдруг голова его закружилась — он упал в какую-то бездну, полную непро-

<sup>151</sup> Мнемозина. 1824. Ч. 2. С. 144.

<sup>152</sup> Полевой Н. Избр. произведения и письма. С. 227.

<sup>153</sup> Там же. С. 289.



нищаемого тумана. Он не знает, где он, на небе ли, на земле ли, в пропасти ли какой, боится крепко стать ногами, чтобы не провалиться далее в глубину <...> боится и взглянуть кверху<sup>154</sup>.

Наконец, тогда же, в 1834-м, выходит роман Полевого «Абадонна». Здесь, среди прочего, приводится монолог героя, который живописует собственную участь — участь поэта, неспособного достичь совершенства в современном мире:

Ужасное одиночество! На этой высоте человек становится чужим для других, стоит на вершине горы, *одетой туманами*, — *все под ним, но до неба еще далеко; он ушел с земли, и все еще не в небе*; и с горестью видит он туманы вокруг себя, слышит рев горного потока, видит падение лавин туда, на землю <...> И что же теперь? *Пустыня бытия, отчуждение всего*, несогласие с самим собою, горестные признания, как далеки недостижимые идеалы поэта, Поэзии, высшей жизни духом и тех людей, кого бессмертит эта жизнь <...> Пусть черные облака обовьются около меня и совсем закроют от меня мир и людей...<sup>155</sup>

Приведу некоторые фрагменты «Недоноска»:

Я из племени духов,  
 Но не житель Эмпирея,  
 И, едва до облаков  
 Возлетев, паду, слабея.  
 Как мне быть? Я мал и плох;  
 Вижу рай за их волнами,  
 И ношусь, крылатый вздох,  
 Меж землей и небесами  
 <...>  
 Бедный дух! Ничтожный дух!  
 Дуновенье роковое  
 Вьет, крутит меня, как пух,  
 Мчит под небо громовое.  
 <...>  
 Обращусь ли к небесам,  
 Оглянусь ли на землю —

<sup>154</sup> Полевой Н. Избр. произведения и письма. С. 320.

<sup>155</sup> Полевой Н. Абадонна. Ч. 4. С. 127, 129. Подробнее об отголосках Полевого в творчестве Баратынского см. в моей статье 2003 г. «Зигзаги “торгового направления”». Мысль Боратынского, просвещение Вяземского и недоносков Полевого»: *Вайскопф М.* Птица тройка и колесница души. М., 2003.

Грозно, черно тут и там;  
Вопль унылый я подьемлю.

Столь высокая плотность воздействия сулит, вероятно, какие-то новые находки и вообще требует от «баратыноведов», на мой взгляд, серьезного обращения к прозе Полевого, которое можно будет только приветствовать. Но в том или ином виде тема зависания между мирами затрагивалась и в еще не учтенных ими стихах, также заслуживающих включения в свод текстов — предшественников «Недоноска». Сюда относится хотя бы «Ответ» Подолинского, опубликованный в 1829 г. в альманахе Дельвига и Сомова и говорящий о плачевно-межеумочной участи поэта:

И часто грудь его страдает:  
Не зная радостей земных,  
Он их надменно отвергает,  
А до небесных не достиг!..<sup>156</sup>

Можно прибавить другие примеры, но суть дела совсем не в этом. В согласии с заветом формалистов нам следовало бы и в данном случае провести принципиальное различие между генезисом мотива и самой его функцией. В 1830-х гг. трагедия межееумочного существования — едва ли не общее место романтизма, адекватно отвечающее его основным идеологическим установкам. Подолинский возвращается к данной мифологеме в 1836 г., в небольшой поэме «Отчужденный», где поэт заменен юношей, который, утратив возлюбленную (некая версия сюжета Подолинского о Пери), «безумно» осуждает волю небес. Чтобы поскорее воссоединиться с ней, он вскоре умирает — очевидно, покончив с собой, — а затем его окрыленная душа радостно взмывает в небеса, к подруге. Но серафим останавливает полет «преступной тени»:

«Между небом и землею  
Осужден ты жить душою;  
Ты с земли отторг себя, —  
Рай чуждается тебя!»  
Отчужденною душою,  
В целом мире сирота,  
Между небом и землею  
Он живет...<sup>157</sup>

<sup>156</sup> Подснежник. СПб., 1829. С. 122.

<sup>157</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. С. 302. В одном из примечаний к своей статье (Указ. соч. С. 162) Мазур мимоходом упоминает об «Осужденном» Подолинского. Видимо, подразумевается все же «Отчужденный».

В метафорических пассажах, которые подытоживают повесть Ган «Джеллаледин» (1838), описано, как воспламененный любовью герой восходит «все выше, все ближе к небесам» — а затем, покинутый неверной возлюбленной, остается в одиночестве «между небом и землей! Теперь не возвыситься ему более до неба: бездна пространства разделяет их; он не может спуститься на землю <...> Отныне он бездомный скиталец!» В самой концовке повести роковая неспособность подняться к горней отчизне приписана уже не дерзновенной, а, напротив, «ничтожной» душе. Она мешает воспарить душе «чистой, возвышенной», которая надеется «унести ее в свою родину <...> Напрасно! Душа слабая не окрылится, не взлетит из холодных долин в страны заоблачные; порой <...> она стремится взором к небесам, но ее пугают и блеск солнца, и стрелы молнии»<sup>158</sup>.

Итак, в романтической поэтике одна и та же мифологема пространственной межумочности, ориентированной по вертикали, находит разные мотивировки; но преобладают среди них именно указания на фатальную немощность героя. При этом само состояние «недоноска» остается лишь компромиссом, некоей равнодействующей между двумя векторами, один из которых устремлен ввысь, знаменуя искомую спиритуализацию, а другой — направлен к земле, к воплощению падшего или нисшедшего духа.

## 11. Причины падения: христианские и гностические истоки темы

Но каким образом душа, ранее обретавшаяся на небе, оказалась в земном узилище? Для романтиков очень показательно недоумение, которое проскальзывает у них, едва они затрагивают эту туманную тему, пусть даже в альбомно-галантерейном ее выражении. Ср., например, у Павла Максимовича: «Прекрасная! скажи, кто ты? Зачем из горнего чертога Сошла на землю суеты? Страшна, терниста здесь дорога!»<sup>159</sup>

Была ли душа направлена сюда с некоей миссией, которую сама должна здесь припомнить и выполнить, или же она изгнана отсюда за прежние грехи (если они вообще возможны в той жизни)? Вторая из этих возможностей подана в комплиментарной аранжировке у Дениса Давыдова в стихотворении «Душенька» (1830):

<sup>158</sup> Ган Е.П. Указ. соч. С. 204, 208.

<sup>159</sup> Бабочка. 1830. № 38.

Бывали ль вы в стране чудес,  
 Где, жертва грозного веленья,  
 В глуши земного заточенья  
 Живет изгнанница небес?

М. Демидов в стихотворении «Душа» озадаченно взвешивает обе версии:

Кто ты, душа, в сем мире странница?  
 Огонь святой,  
 Или небесная изгнанница  
 В предел земной?

Отказываясь от попыток раскрыть тайну, автор завершает текст на традиционно эскапистской ноте. Вырвавшись из телесного плена, душа воссоединится с Создателем, и только там, на небесах, ее недоумение счастливо разъяснится:

Но час придет, блаженный, радостный,  
 И в прах тогда  
 Падет сосуд сей бранный, тягостный,  
 А ты туда,  
 Любовью чистой, возрожденная,  
 Взлетишь, как дым,  
 И все постигнешь, съединенная  
 С Творцом своим<sup>160</sup>.

Может ли, с другой стороны, ее нисхождение быть добровольным? Если да, то чем его объяснить и всегда ли оно имеет только сакральный характер? Не было ли падение следствием соблазна или новых дьявольских козней? А если да, в чем они заключались и где разворачивались — неужели в самом Царстве Небесном, казалось бы, уже непроницаемом для низвергнутых оттуда демонов? Или же духи преисподней сумели как-то воздействовать на мир горний (что представляется, впрочем, еще более странным)?

В одной из «Аллегорий» Ф. Глинки, не напечатанных при жизни автора, душа попадает в нашу юдоль просто случайно: «Ангел, пролетая в лучшие, высшие миры, *ненарочно обронил ее* на землю. Предназначенная к бытию высшему, чистейшему, она досталась на жертву грязи, плоти и всем мелочным и докучным условиям ж и з н и з е м н о й»<sup>161</sup>. Такой вариант в русской литературе,

<sup>160</sup> ЛПРИ. 1836. № 42. С. 335.

<sup>161</sup> Глинка Ф. Опыты аллегорий... С. 188.

кажется, уникален. Но, быть может, душа сослана вниз для испытания? И не ассимилируется ли с ним, в свою очередь, любая из других самых употребительных трактовок земного пути — кара и миссия? Согласно Оригену («О началах». Кн. 1, гл. 6 и 7), небесные существа, подобно людям, наделены свободой воли и тоже должны выбирать между добром и злом. Согрешившие перевоплощаются и нисходят на землю, где проходят новые испытания (после которых могут вернуться в прежнее состояние). Трудно сказать, конечно, кто из русских романтиков и в какой мере был знаком с этим учением, признанным ересью с VI в.

На заданные вопросы мы почти нигде не получим концептуально выверенного ответа — взамен дается веер расходящихся мотивов, как обычно в романтизме, лишенных внятной логической основы. Эти варианты мы теперь и рассмотрим.

Судя по всему, наиболее распространенной оставалась вера в то, что для души земная ссылка сама по себе есть испытание, ибо в качестве такового христианская традиция рассматривала вообще всю здешнюю жизнь. С аналогичным взглядом мы встречались, например, у Тимофеева. Между тем Зилов в стихотворении «Зародыш» (1833) интерпретирует земное изгнание прежде всего как *кару* за какую-то неведомую вину; но и сама кара эта тоже сводится к испытанию. Впрочем, у него речь идет даже не о душе, а о ее священном ядре — «зародыше небес» (как бы аналог гностического духа, *пневмы*), все же претерпевшем некую порчу:

Он близкий родственник богам;  
Он здесь пришлец на испытанье.  
Мы позабыли ту страну,  
Где совершил он преступленье,  
И, как за тяжкую вину,  
Низвергнут в дальнее селенье<sup>162</sup>.

Осторожно заменив христианского Бога условными «богами», автор не решил, однако, главной проблемы, затронутой в тексте. Из него следует, что небо — это неместилище абсолютной праведности, коль скоро и там совершаются «преступления». Природа последних неизвестна; но, скорее всего, сами преступники сродни тем, что обрисованы Оригеном. Куда внушительнее Зилова ту же тему развертывает Ф. Глинка в обширном наборе сочинений, посвященных преэксистенции. Одно из них даже названо соответственно — «Память доколыбельного». Само воплощение трактуется в нем как ужасающая трагедия, запечатленная при этом с оглядкой на алхимию (вероятно, дань масонской выучке автора):

<sup>162</sup> Молва. 1833. № 97.

Я где-то тяжело согрешил  
 И был низвергнут я куда-то:  
 Там я так рад, так счастлив был;  
 Там было все светло и свято...  
 А здесь, куда заброшен я —  
 В стране изгнания и ссылки —  
 Угас веселый я и пылкий:  
 Здесь все чужая мне семья  
 И сторона мне здесь чужая...  
 Меня в изгнание снаряжая,  
 В слезах, не здесьняя любовь  
 Из темного стихий о садка  
 Надела на меня покров —  
 И вот для всех я как загадка,  
 Упал как будто с облаков!..  
 В сей край уничиженья — в гости  
 Пришел я, сам не знаю, как.  
 На мне росли и крепи кости  
 И тело (огушенный мрак) —  
 Мое невольничье убранство;  
 И я уведал и пространство  
 И время — вечности отдал<sup>163</sup>.

Представление о небесной миссии, понятой по Жуковскому (олицетворенная, хотя и мимолетная весть о мире грядущем), развернул Кюхельбекер в цитированном послании к брату. Его скоропостижно скончавшейся юной невесте вменяется здесь сакрально-попечительная цель, ради которой она, собственно, и посетила землю: «Он навестил сей мир, твой ангел, твой хранитель»; а потом автор славословит ее возвращение на родные небеса: «Туда, о, друг, туда твой ангел возвратился, Твой обреченный отлетел; На миг один он на земле явился; Но был завиден твой удел». Подобные формулы, впрочем, эталонны для жанра утешительных эпитафий, посвященных детям или другим рано умершим «Божьим избранникам»<sup>164</sup>.

Естественно вместе с тем, что сакральное предназначение — в первую очередь прерогатива эстетических гениев наподобие великих художников, поэтов или композиторов, этих «серафимов, заклепанных в человеческую одежду», по малоудачному выражению Одоевского. Здесь уже говорилось, что мотив их земного во-

<sup>163</sup> ЛПРИ. 1837. № 35. С. 343.

<sup>164</sup> См.: Царькова Т. Русская стихотворная эпитафия XIX—XX веков. СПб., 1999. С. 77.

площения или, если угодно, их рождества непосредственно под-сказан был евангельской парадигмой. У большинства русских авторов в соответствующих жизнеописаниях или портретах акцентирована, как мы знаем, смежная тема мученичества героя. Ясно, что она ориентирована на христологические аналогии — но последние получают у романтиков особое, уже хорошо нам знакомое ностальгически-эскапистское освещение. Другими словами, призвание эстетического апостола, ниспосланного на землю, чтобы своим творчеством озарить нашу юдоль, нередко тоже трактуется им самим как горестное отлучение от рая. При этом его страдальческая миссия, по-видимому, изофункциональна все тому же *испытанию*<sup>165</sup>.

Подытожим на данном этапе основной мотивно-символический комплекс романтической литературы, каким он уже обрисован в нашей работе. Его обязательные компоненты: нисхождение, падение, отсылка или изгнание героя с небес (в прозаизированной версии сюжета их заменяет некий бытовой адекват утраченного рая); одиночество и сиротство в земном заточении (и/или в чуждой социальной среде); сущностная иноприродность этого «пришлеца» обычным людям; его молитвенное влечение к небу, о котором он хранит реликтовую память и которое само подает о себе весть; тяга к смерти и более или менее замаскированные суицидальные порывы, производные от религиозной ностальгии.

Суммарная картина выказывает впечатляющее родство с базовыми моделями древнего гностицизма, не слишком разняющимися, впрочем, от египетского и восточного христианства. На протяжении многих столетий веяния гнозиса или, вернее, тождественные ему настроения напористо пробивались и во многих западных конфессиях, включая те из них, которые на рубеже XVIII—XIX вв. оказывали самое деятельное воздействие на русскую культуру. Но тут снова приходится напомнить, что аналогичные тенденции были изначально и очень глубоко — глубже, чем на Западе, — укоренены в православной аскетической традиции, сопринудной отечественным писателям и вполне отвечавшей их эскапистским порывам.

Можно ли говорить вдобавок о каком-либо романтическом усвоении конкретных гностических мифов? Мы видели, что некоторые мифологемы такого рода действительно адаптировались русской литературой — разумеется, при посредстве христианско-

<sup>165</sup> Правда, образ художника, по бальзаковской модели («Дом кошки, играющей в мяч»), может негативно осложняться, увязываясь, например, с мотивами эгоцентрической мегаломании или с чертами Вечного жида, как то происходит у Одоевского в повести о Пиранези.

го символярия. Мы встречали их в «Невском проспекте», где речь шла о падшей Софии и о затонувшей жемчужине как ее метафоре или обозначении души человека, плененной силами тьмы и материи. Эта аллегория, поддержанная патристикой, восходит, по всей видимости, к апокрифически-миссионерским Деяниям Фомы, точнее, к включенному в них «Гимну жемчужине» — истории, которую герой торжественно оглашает от первого лица.

Вот ее сюжет в предельно кратком пересказе. Из царского Отчего дома, расположенного на Востоке (= небо, Царство Божие), родители отсылают совсем еще юного героя в Египет (= зона тьмы и греха), предварительно сняв с него «ризу света» (в переводе Е. Мещерской — «одеяние сверкающее») и пурпурную мантию. И то и другое он получит назад, когда возвратится с заветной Жемчужиной, которую в пучине моря (= материя) стережет Змей (= Сатана, владыка «мира сего»). Тогда, по возвращении, он унаследует и царство вместе со своим братом, «вторым» по власти.

Успешно пройдя опасные Вавилон и Месопотамию, посланец сошел в глубь Египта. Одиноким странник остановился в *гостинице* (общегностическое обозначение преходящего земного бытия, чужбины). Здесь он повстречал прекрасного и милосердного юношу, которого сделал своим другом и которого оберегал от египтян. Герой *переоделся в местные одежды*, чтобы усыпить бдительность египтян. И все же они опознали в нем чужака. Они коварно *попотчевали его местными яствами*, и тогда он забыл о своем царском происхождении и о той Жемчужине, за которой его отправили. Пришелец погрузился в *глубокий сон*.

Пробудило его звучащее и светозарное родительское письмо, *прилетевшее* к нему, подобно орлу. *Услышав его, герой вспомнил, что он царевич* и что ему поручено добыть Жемчужину. Усыпив Змея и похитив ее, он *сбросил с себя греховные одеяния (= плоть)*, а затем *отправился домой на Восток*, и вело его туда письмо «голосом своим» и «любовью своей». Навстречу ему явилась присланная родителями и уже позабытая им риза света, изукрашенная драгоценностями, которая зеркально отображала в себе весь облик героя и сама отражалась в нем (символ небесной сущности самого гностика, т.е. его alter ego); везде отражался на ней и образ Царя. Говорящая эта риза трепетала движением мыслей (гнозисом); она облекла собою царевича. Гимн заканчивается его возвращением и апофеозом<sup>166</sup>. Короче, путешествие юноши представляет собой испытание, аде-

<sup>166</sup> Текст Гимна (в девятом из Деяний Фомы) пересказан по изданию: Hennecke E. New Testament Apocrypha. Vol. 2. Philadelphia, 1969. P. 498—504 (предисловие и комментарий: G. Vogt-Kamm). См. также: Мещерская Е. Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М., 1997. С. 222—227.



кватное сотериологической миссии: пресловутая Жемчужина есть одновременно земная ипостась и его собственной личности, и всечеловеческой души, изнывающей в темнице материи.

В любом случае Деяния Фомы послужили, видимо, одной из древнейших — прямых или опосредованных — моделей для религиозно-аллегорического сюжета о путешествии героя с Востока либо из Святой земли в различные греховные страны (Вавилон, Египет, Индию и пр.), откуда он, после всевозможных мытарств, поражений и испытаний, счастливо возвращался в царский отчий дом, обретая наконец христианскую истину. Ср. эти травелоги у Фенелона, Террасона, Эккертсгаузена, Юнг-Штиллинга и несметного множества других авторов. В России им подражали масонские писатели наподобие М. Хераскова либо С. Боброва, досконально — как, разумеется, и Ф. Глинка — знакомые с соответствующей системой обозначений, включая сюда семантику Востока, ставшего главным сакральным топосом для «вольных каменщиков». Что касается самого Гимна жемчужине, то он был хорошо известен с древности. Хотя его печатный текст впервые вышел только в 1823 г. в Лейпциге, следы этого сочинения просматриваются исследователями в агиографической и прочей средневековой словесности — в частности, в сирийском, а за ним и славянском житии Кирика и Улиты и в русских повестях о Вавилоне<sup>167</sup>.

Эхо его уловимо также в «Таинственной капле» Федора Глинки, где целительная капля молока Богоматери, в младенчестве проглоченная разбойником, с тех пор «таилась в нем, как перл на дне моря», и спасла его душу на Голгофе. В одной из своих «Аллегорий» — в «Прохожем» — Глинка вместе с образом *странника-чужака* использовал и гностическую метафору *гостиницы* как временного земного пристанища. Отец на время, тоже в качестве испытания, оставляет в ней своего отпрыска: «Потерпи здесь, — сказал он сыну, — веди себя порядочно, а я, погода, найду за тобою. Если ты не сделаешь худого, мы придем в хорошее место»<sup>168</sup>.

<sup>167</sup> На это указал еще А.Н. Веселовский в своих «Разысканиях в области русского духовного стиха» (Вып. 5. XI—XVII. СПб., 1889. [Сб. ОРЯС. Т. 46. № 6.] С. 89—93). Ср., с другой стороны, замечание о том, что отзвуки Гимна «вполне могли найти себе место в славянских литературах средневековья, включивших отдельные символические образы гностическо-манихейского круга, которые оставили след как в канонических, так и в апокрифических христианских текстах». — Мещерский Н.А., Мещерская Е.Н. «Жемчужна душа» в «Слове о полку Игореве» // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 147.

<sup>168</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий... С. 45. О знакомстве с гностицизмом — в частности, с космогонией Валентина — еще в одной его аллегории свидетельствует характерная цепочка порождающих друг друга эонов: «Для оттенки и возвышения светлой добродетели произошел мрачный порок! // Окрыленный

Намного ближе к сюжету «Гимна» стоит, однако, другая притча Глинки — «Сирота на чужбине». Ее герой, позабывший о своей небесной отчизне, «жаждал *чашу утех осушить*» и вообще предавался мирским соблазнам. Но потом, от некоей таинственной девы «тайну рожденья узнав своего», он навсегда покинул «шумные пиры» и ушел куда-то «нагорным путем». Остался только слух,

Что *славного рода потомок он был;*  
 Что кто-то, как слышно, из предков его  
 На дальнем В о с т о к е, в родном их краю,  
 Был первым любимцем и другом Царя.  
 Но вскоре, несчастный! высокой судьбе  
 Своей изменил! — Он изгнан — и Царь  
 Во гневе великом завет положил  
 На весь его род и на племя... Завет:  
 Сиротам скитаться в чужих сторонах,  
 От родины милой далеко... Когда ж  
 Узнает из них кто о прежнем былом,  
 Проведает тайну природы своей,  
 Постигнет, полюбит в ы с о к и й с в о й с а н;  
 И тайною грустью душа заболит,  
 И станет проситься к родной стороне:  
 Он тотчас, могущим веленьем Царя,  
 На прежнюю степень величья взойдет!  
 И, радость! узнает в Монархе — Отца!<sup>169</sup>

Хотя вместо сотериологической миссии, для выполнения которой царский сын был отправлен с «Востока» в узилище плоти, у Глинки реализован здесь вариант его *изгнания* (за неведомую «измену»), последнее тоже ассимилировано с *испытанием*; а в целом мотивно-аллегорическое сходство с «Гимном» здесь слишком очевидно, чтобы на нем специально останавливаться. Наконец, в «Загадке» Глинки мы вообще встретим довольно точное повторение целой связки ключевых моментов, содержащихся в исходно гностической схеме. Их воспроизведению, кстати, несколько не противоречит тот факт, что эпизодический гомосексуальный союз родственных душ в Египте и предреченное воссоединение героя с братом (фигура, впрочем, столь же неясная, как и «прекрасный

---

*дерзостью, сей неистовый сын тьмы тотчас помчался по свету и породил себя достойное и во всем себе подобное исчадие — преступление <...> Тогда добродетель, подвигнутая к состраданию стонами человечества, произвела на свет наказание». — Добродетель и порок (подражание восточным апологами) // Там же. С. 47—48.*

<sup>169</sup> Там же. С. 105—108.

юноша») из «Гимна» автор заменил каноническим брачным союзом души с Христом. Сюжет «Загадки» состоит в следующем:

Прекрасная невеста, *высокой породы*, обручилась с милым женихом на своей родине. «Но тебе нужно испытание: будешь ли и в разлуке верна обрученному?» — так сказал отец — и *невесту снарядили в чужой и далекий край*. Ей поднесли золотой кубок с *питием забвения*. [Ср., кстати, в «Сироте» метафорическую «чашу утех».] *Выпила, уснула <...>* Прелестная пробудилась под другими небесами в каком-то новом незнакомом мире. Искусный мастер сделал ей подвижную темницу <...> И дано ей пять приставников, которые были ее слугами и стражами <...> *И лживы, по природе, сии пять приставников*.

Само собой, «подвижная темница» — это тело, а пять лживых приставников — это пять чувств, скрывающих истину от героини. Функционально они соответствуют тому лукавому плотскому окружению, которое в «Гимне» заставило гностического пришельца забыть об отчизне и о своем назначении<sup>170</sup>. Ср. далее:

От отца же был такой завет: благородная узница не возвратит свободы своей, доколе ясно и верно не узнает и не поймет, где и для чего она находится; и было другое условие: тогда освободится заключенная, когда темница ее, которая тает от времени, как лед от лучей солнечных, сама собою раскроется. И тогда, *если останется еще в ней память о милой родине далекой*, о женихе, который родился прежде, чем родилось время, но был свеж и молод, как заря утренняя; *если не забудет своего высокого и светлого происхождения*, — тогда опять, как будто *от сна пробужденная*, она очутится с своими милыми ближними, в своей отчизне далекой. Но если забудет все прежнее, бывшее; если полюбит страну испытания, то надолго останется там.

Однако бедной узнице не от кого узнать правду: «*Питие забвения помрачило ее светлое существо <...>* И тверже день ото дня становилась темница сия, и крепче цепь, привязывающая ее к бытию, ей чуждому». Ее искушают прелестями здешней жизни «лукавые волшебницы» — олицетворения мирских соблазнов.

<sup>170</sup> Впрочем, в более поздней «Памяти доколыбельного», о которой у нас говорилось выше, появится и метафора тела как одежды земного узника, использованная уже в «Гимне», но универсальная для любой дуалистической традиции. Столь же традиционные у Глинки сетования на ее привычность и на нежелание узника с ней расстаться «И что странней?.. (Я сам дивлюсь!..) Одежды ссыльного жалею И с ней расстаться уж боюсь! Как я сжился с сей жизнью новой, Как полюбил удел суровый!» — ЛПРИ. 1837. № 35. С. 343.

И все же у нее сохранилось какое-то «темное воспоминание, что где-то была она прежде и кого-то оставила в иной стороне» — «там, где нет ни вчера, ни сегодня, где всегда один невечереющий день, никогда не сменяемый ночью». Хотя волшебницы глумятся над ее мечтами, героиню вдохновляет мимолетный (как у Жуковского) невидимый утешитель. *Прилетая* к ней на заре, он шепчет пленнице: «“Не унывай!” И сей *голос* <...> *напоминает* ей о том неизменном блаженстве, которым наслаждалась она некогда». (Ср. опять-таки в «Гимне жемчужине» *летящее и говорящее* письмо, пробудившее героя.) Навещают ее и чисто романтические вестники истины, наподобие «девы» в «Сироте на чужбине»; эти прекрасные «гости с родины» — музыка, поэзия, искусство; о родине напоминает ей и сама природа, которой она любит.

«Так тоскует тоскою [sic] таинственная невеста прекрасная о своем возлюбленном. Она сравнивает себя с светлым лучом, погруженным в мутные туманы, и старается не утратить ясности» (ср. у Полевого в «Блаженстве безумия» Адельгейду — «луч, упавший в бездну мрака»). Презрев свое земное заточение и все его сокровища, она «бодрее сражается с волшебницами и не верит слугам и приставникам. Между ними и собою или, лучше сказать, между собою и собою поставила она *дух Отца своего — истину*» — т.е., добавим, функциональный аналог отцовского *гнозиса* или все того же родительского послания из «Гимна». К счастью, темница тела постепенно разрушается, и свобода все ближе. Скоро окрыленная невеста вернется домой — в «объятия сладкие» жениха, в свое «отечество прекрасное... Там будет награда верности за любовь и терпение»<sup>171</sup>.

Нерешенными в этой «Загадке» остаются, однако, несколько главных загадок, вынесенных автором за ее рамки и обусловленных как идеей предсуществования, так и дуалистической раскладкой сюжета. Если Царство Небесное застыло в своей блаженной ахронности и, значит, не ведает улучшений, то почему душа, в нем обитающая, выведена пока лишь невестой Христовой — коими души изображаются обычно только в их земной жизни, — которой еще предстоят брачные испытания? Выходит, и на том, идеальном свете душа наделена, как то было у Оригена, потенциальной свободой, нуждающейся затем в земной реализации? (Сходная проблема сопряжена, естественно, и с таинственной «изменой» «Сироты на чужбине».) И кто тот «искусный мастер», который изготовил для нее темницу плоти (или «одежду» в «Сироте»)? Ведь в Книге Бытия сказано, что сам Господь создал тело человека, вдунув в него дыхание жизни и увенчав этим действием все творение, трак-

<sup>171</sup> Глинка Ф.Н. *Опыты аллегорий...* С. 27—32.

туемое Им как благо: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма». У Глинки же это скорее какой-то демиург из «Тимея», причем, в отличие от платоновского, демиург, очевидно, злонамеренный. Какие отношения связывают его с небесным Отцом? Является ли он Его подручным или же Сатаной-антагонистом, которому тот попустительствует? Не он ли сотворил и тот бесконечно чуждый душе низменный материальный мир, куда Отец сослал ее на тюремные мытарства? Тогда почему героиню так восхищает природа этого тварного мира?

Удачным компромиссом между еретической идеей преэксистенции душ в раю и последующим испытанием оказался зато ориентализированный вариант темы, который русским поэтам подсказал Т. Мур. Так, у Жуковского в повести «Пери и Ангел» рай заменен своего рода буферной зоной, где вместо душ обретаются *пери*, т.е. полуангельские, межумочные существа, рожденные земными женщинами от ангелов. Чтобы сподобитьсярая, Пери должна была взять на себя земное испытание — принести туда «достойный дар» (им станет раскаяние страшного грешника).

Никаких испытаний нет, правда, ни у Лермонтова в «Штоссе», ни у Полевого в том самом «Блаженстве безумия», где герой величает человека «падшим ангелом». Чем же объяснить его падение? Точнее, если говорить о второй повести, чем объяснить трагическую земную участь того небесного андрогина, что распался на Антиоха и Адельгейду?

По твердому мнению Антиоха, во всем виноват Шреккенфельд, выполняющий тут функцию гностического злодея. Даже самому рассказчику, человеку куда менее экзальтированному, тот «казался всезнающим демоном, а Адельгейда духом света, которого заклил, очаровал этот демон и держит в цепях». Герой же, со своей стороны, непоколебимо убежден, что этот «мнимый отец половины моей — злой демон: он очаровал Адельгейду и дал ей отдельное бытие». Напомню, что речь идет о героине как «мысли неба» — «луче, упавшем в бездну мрака». Непонятно только, когда Шреккенфельд успел уготовить ей обособленное существование — еще там, на небе, или напустив на андрогина чары из самой этой «бездны мрака»? Если отторжение «половины» произведено было им уже в раю, то как он туда проник? (Шреккенфельд отнюдь не смахивает на языческого вседержителя, который рассек людей надвое в платоновском «Пире».) Если же он орудовал снизу, как могли его волхования воздействовать на горние сферы? Так или иначе, о его потусторонней предыстории ничего не сообщается.

Если же Шреккенфельд не мнимый, а подлинный отец Адельгейды, даровавший ей «отдельное бытие» просто посредством ее зачатия, то при чем тут его демонизм и колдовское «очарование»?

Но тогда отчего она, вторя Антиоху, тоже отказывается признать «этого демона» своим отцом? С другой стороны, к концу повести, когда девушка угасает от «сильной горячки» (самый популярный диагноз у русских романтиков), чтобы потом воссоединиться с Антиохом на небесах, внезапно очеловеченный Шреккенфельд полностью восстановлен повествователем в родительских правах: «Он был отец, он плакал!»

Словом, общая ситуация выглядит довольно сумбурной, и священное безумие героя слабо выручает автора, запутавшегося в дуалистических перипетиях собственного сюжета. В то же время здесь сказались не столько персональные трудности самого Полевого, сколько проблемы всего романтического мирозерцания, возникавшие тогда, когда оно на сюжетном уровне стремилось проследить земное настоящее своих героев к их потустороннему прошлому. К этой теме, как и к типологии демонов, мы вернемся в 6-й главе.

## 12. Воплощение как добровольный выбор

В конце концов, небесные силы могут спускаться с того света на землю и временно перевоплощаться в ее обитателей просто для того, чтобы испытать их, либо из милосердия, присущего святости. Все эти посещения, включая будничные явления Христа или путников-апостолов и святых в восточнославянской народной культуре<sup>172</sup>, ближайшим образом инспирированы были центральным евангельским сюжетом о боговоплощении, пусть даже лишенным того радостного и жизнелюбивого смысла, который так часто вкладывался в него на Западе. Правда, и там, и в России боговоплощению более или менее симметрично противостояли различные, отчасти тоже навеянные самим Евангелием, но весьма сложные по составу и генезису сюжеты о вселении бесов в человека или о том, как они имитируют человеческий — либо бестиальный — облик. В параллель всем этим преданиям можно поставить бесчисленные языческие мифы о богоявлениях, — в частности индийские предания, хотя в последних любая материализация божества носит заведомо иллюзорный характер.

Одним из влиятельнейших литературных отголосков этой теофании стало стихотворение Гете «Der Gott und die Bayadere», которое в России с 1827 г. неоднократно переводилось на русский — А.А. Шишковым, П. Петровым, К. Аксаковым и др. Правда, в

<sup>172</sup> Богатый свод таких историй на восточнославянском материале представил уже А.Н. Афанасьев в книге «Народные русские легенды» (М., 1859).

заглавиях слово «бог» всегда заменялось именами Брама или Магадев во избежание христианских реминисценций, пугавших целомудренную цензуру. В 1831 г. она, к примеру, запретила перевод Розена, подготовленный им для «Альционы», поскольку в этом стихотворении «индийский главный бог “Магаде”, властитель земли, ниже названный всеведцем, проводит ночь с распутною баядерою, которую воспламеняет чистейшею любовью, что производит страшное смешение понятий божества и разврата»<sup>173</sup>. Легко догадаться, что, отстаивая невинность языческого божества, цензура на деле хотела устранить любые ассоциации между спасенной баядерой и евангельской Марией Магдалиной либо, допустим, св. Марией Египетской.

Интересным примером не христианского, но все-таки смежного решения темы могут служить две «восточные» поэмы. Одна — это «Ангел смерти» Лермонтова, написанный еще в 1831 г., но опубликованный лишь в 1837-м; другая — изданная тогда же «Смерть Пери» Подолинского. В обоих текстах небесное существо вселяется в прах умершей девушки из сострадания к ее безутешному возлюбленному. У Лермонтова это делает Ангел: «И девы труп он оживляет Душою ангельской своей»; у Подолинского — Пери, которая хочет спасти душу юноши, охваченного скорбью и готового возроптать на Аллаха. Войдя в труп «прекрасной девы», она облачается в ее образ и якобы возвращает ей жизнь. Но земное воплощение, как в учениях гностиков, само по себе тождественно катастрофе. У Лермонтова это просто жертвенная деградация:

Так ангел смерти съединился  
 Со всем, чем только жизнь мила;  
 Но ум границам подчинился,  
 И власть — не та уж, что была,  
 И только в памяти туманной  
 Хранит он думы прежних лет...

У Подолинского тут изображена самая горестная трагедия — впрочем, точно такая же, какая постигла падшую человеческую душу у Глинки в его гностической «Памяти доколыбельного» («Костями и жилами стесненный, Вещественный я принял нрав»), полностью свободной от мусульманского колорита и соответствующих мотивировок. В показе Подолинского воплощение Пери тоже равнозначно страдальческому жребию любого новорожденного в земной юдоли:

<sup>173</sup> Цит. по: *Рейсер С.* Запрещенные переводы из Гете // ЛН. Т. 4—6. М., 1932. С. 924.

...Уста затрепетали.  
Из них исторгся крик — звук боли и печали,  
С каким, предчувствуя страдания впереди.  
Душа приемлет жизнь в младенческой груди.  
<...>

В какую бездну темноты  
Из моря блеска пала ты!  
<...>

Мысли Пери от земли  
Смело вдаль ее несли,  
Вдруг, лишены сил, смутились,  
В мрак внезапно погрузились:  
Узкий череп стиснул их  
В костяных стенах своих.  
И забот земных тревога  
В них нестройно поднялась:  
С мыслью, яркой искрой Бога,  
Жизнь телесная слилась!  
<...>

Она несет в заимствованном теле  
Страдания, ей чуждые доселе.

Ценой этого жертвенного нисхождения героиня спасает юношу: тот счастлив, увидев, что его подруга воскресла. Не ведая о подлинном происхождении Пери, он любит в ее образе лишь свою Леилу. Между тем избавительница, отныне подверженная «земной тревоге», сама влюбляется в него и, мучимая ревностью, признается ему в том, что только приняла облик покойной. Ради его любви она отрекается теперь от самого эдема, о котором раньше мечтала:

Что мне ныне прелесть рая!  
Жизнь прекраснее земная,  
Если пламенной душой  
Ты поделишься со мной.

Но, услышав эти признания и приняв их за бред, юноша, потрясенный мнимым безумием Леилы, с горя умирает. Обездоленная героиня, которая ради него обрекла себя на земные муки и навеки утратила родину, достигает пределов отчаяния. В ней просыпаются даже бестиально-каннибальские позывы<sup>174</sup> (она готова

<sup>174</sup> О «френическом» происхождении и контексте этого эротического людоедства см.: Карпов А.А. К истории одного «неистового» мотива // Памяти



вместе с орлами растерзать останки юноши) — как бы логический финал ее греховного, хотя и самоотверженного воплощения. Завершается оно смертью, после которой Всевышний дарует ей прощение:

Ты тяжкий грех пред Богом совершила:  
 С земным в союз запретный ты взошла;  
 Земная жизнь ослушную казнила,  
 Чтоб муки ты земные поняла!  
 Но ты влеклась к проступку состраданием,  
 И вздох любви на небе не забыт:  
 Искуплен грех любовью и состраданием,  
 А смерть — Творца с созданием мирит!<sup>175</sup>

Другое и очень броское исключение в спиритуально-ностальгическом каноне русского романтизма во многом представляет здесь «оратория» Ростопчиной «Нежившая душа» (1835), с которой мы уже мельком соприкасались. Бог, устами Ангела новорожденных, велит здесь «младенцу внити в жизнь» — а для этого какой-либо из еще «не рожденных душ» предстоит «одушевить родившуюся тварь, Да в славу Господа купелью и могилой Искупится она!..» Одна из душ объявляет Ангелу о своей готовности к воплощению — и эта ее готовность решительно расходится с культом сакральной дематериализации. Своим неукротимым жизнелюбием «оратория» Ростопчиной в соответствующих фрагментах напоминает скорее о Шиллере, йенских романтиках или о «Фаусте», под который, собственно, и стилизован ее текст. «*Овеществи меня!*» — просит героиня. Она желает познать именно то, от чего надеется навеки избавиться отечественный герой, — время и пространство; и, наконец, в противовес романтическому снятию «образа и лица», хочет обрести и то и другое: «Дай на земле узнать, Что временем зовется, Что очерк места есть! Дай образ мне и лик».

Прочие души пытаются переубедить ее, ссылаясь на бесценные преимущества Царства Небесного — на даруемое им всезнание, вездесущность и свободу, которым та собралась предпочесть земные «плен и цепи». Но Душе опостытели абстрактно-интеллектуальные достоинства рая, вечная статика его бесчувственного совершенства. Бросая вызов земному року, она поначалу мечтает о житейских испытаниях ради них самих — вопреки традиционной

Г.П. Макогоненко: Сборник статей, воспоминаний и документов / Под ред. В.М. Марковича, А.А. Карпова. СПб., 2000. С. 105—117.

<sup>175</sup> «Свободной музы приношенье...»: Европейская романтическая поэма. С. 450.

схеме, где они должны были привести душу к бесплотному райскому блаженству. Словом, христиански-ностальгический сюжет романтизма тут сперва безоговорочно инвертирован:

Все знаю я!.. Но чувствовать когда же?..  
 Когда же жить сердечной полнотой?  
 Да! грех роптать, — мы участью благой  
 Наделены; но ведь она все та же...  
 Всегда, везде, все та же и одна!  
 Века бегут... земля кипит, бушует, —  
 А нас никто, ничто не возволнует.

Напрасно «Хор отживших грешниц» — тоже, выходит, обретающихся в раю — уговаривает героиню «не верить любви» с ее чадом губительных искушений. Душа отмечает их угрозы:

Я совладаю с испытаньем, —  
 Но жить хочу!.. Не так, как тень,  
 Как дух, как призрак бестелесный, —  
 Нет! полной жизнью земной,  
 Кипучей, страстной и чудесной!<sup>176</sup>

Все же к концу текста Ростопчина теряет накопленную ею энергию эпатажа, не выдерживает взятого на себя тона и возвращает мотив испытания к его традиционно ностальгическому маршруту, только придав последнему довольно странное освещение. Оказывается, Душа замышляет всего-навсего некий дерзкий и бодряще-ознакомительный поход по тернистым тропам нижнего мира, чтобы триумфально вернуться потом в свой вечный небесный дом с грузом эмоциональных трофеев:

Свершу мой путь, в горнилах испытанья  
 Очишусь, обновлюсь...  
 И в небеса, нажив воспоминанья,  
 На вечность возвращусь!

Самая любопытная и вполне оригеновская особенность религиозной психологии у Ростопчиной заключается, пожалуй, именно в том, что, согласно ее «оратории», души на небесах изначаль-

<sup>176</sup> *Ростопчина Е.П., графиня.* Соч. Т. 1. С. 30—31, 33. Ср. в анонимном стихотворении «Страсти», написанном примерно тогда же: «Без них душа и ум не нужны были б мне <...> Так, други! — я хочу избытка всех страстей, Мне сладко проходить всемирную тревогу». — СО. 1836. № 32. С. 295.

но вовсе не однородны. Иные из них наделены как раз такими свойствами и склонностями, которыми предопределяется сам порыв героини или тех, кто подобен ей. После непродолжительных земных мытарств и спасительной смерти их ожидает зато общая благая участь. «Хор неживших духов» возглашает:

Слава, хвала, поклоненье  
Вышнему в горних странах!  
*Души огня и томленья,*  
*Души слепого стремленья,* —  
Буди вам в помощь терпенье  
У земнородных в гостях!  
Жизнь на земле скоротечна,  
Не загоститесь вы там!  
Только у нас, в жизни вечной,  
Мир и покой дастся вам!<sup>177</sup>

Понятно, что все остальные «нежившие души» — а их, судя по контексту, большинство — никак не подвержены земной участи, которую избирают для себя «души слепого стремленья». Вообще же поразительно, насколько сам этот «Хор неживших духов» типологически сопоставим с предвечной гностической плеромой, Душа — с покинувшей ее Софией Ахамот, а «слепое стремление» — с тем необоримым влечением к материи и дольному миру, которое гностики инкриминировали падшей Софии (хотя у автора любознательность героини не карается так сурово). Маловероятно при этом, чтобы Ростопчина имела внятное представление о гностических истоках собственного сюжета. В данном случае, как и во многих других, перед нами скорее «память жанра», катализируемая внеконцептуальной метафизикой романтизма и продуцирующая адекватные ей сюжеты.

Тут напрашивается еще один сопутствующий вывод, тоже вытекающий прямо из текста, но в нем тоже нигде прямо не высказанный. Более того, как это обычно бывает, когда речь заходит о романтической идеологии, трудно даже решить, высвечивался ли он перед умственным взором самого автора или же тускло мерцал где-то на периферии его окоема. Из «оратории» явствует, что все вообще нерожденные души, включая те из них, что отправляются погостить к «земнородным», от последних чем-то сущностно отличаются. Может быть, это и есть души романтиков, созданные как бы из совершенно иного материала, чуждого низшему миру?

<sup>177</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Указ. соч. С. 34.

Что же до эротической темы, то, пожалуй, наиболее примечательная черта «оратории» — просквозивший в ней панегирик земной и страстной любви, которую Душа откровенно предпочитает молчаливо подразумеваемому идеалу небесного брака. Итоговое предпочтение Ростопчина отдала тем не менее религиозно-спиритуалистическим моделям, и аналогичный выбор показателен также для ряда других ее сочинений. Показателен он, как мы далее убедимся, и для ее коллег. Перед ними тоже вставали проблемы, обусловленные той двойственной оценкой, которую получало воплощение душ, сошедших с неба.

## Глава пятая

# СПИРИТУАЛИЗМ VS СЕКСУАЛЬНОСТЬ: ОСНОВНАЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА И ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ РОМАНТИЧЕСКОГО ЭРОСА

### 1. Сакрализация эроса и ее корни

Помимо канонизированной им фигуры страдающего гения, Золотой век обожествил и образ влюбленных. Сам по себе этот сдвиг к сакрализации понятий, абсолютно чуждых русской духовной традиции, подготовлен был несколькими разнородными факторами.

Поскольку романтизм зародился в России как раз тогда, когда официальная церковь, подмятая под себя и государством, и «духовным христианством», оказалась в надире, он сумел почти безнаказанно присвоить себе многое из ее литургического достояния. Вероятно, поощрительным прецедентом могла послужить и широкая пропагандистская утилизация православной гомилетики, проводившаяся еще в период антинаполеоновских войн<sup>1</sup>. Затем, в пору Священного союза, «сугубого министерства» и Библейского общества, власти усердно внедряли жреческий слог и мистические приоритеты даже в казенные учреждения наподобие почтового ведомства (по которому числился, кстати, и отец Гоголя). Неудивительно, что в первом томе «Мертвых душ», приуроченных к Александровской эпохе, почтмейстер так приохотился к Эккартсгаузену и Э. Юнгу, а во втором — генерал-губернатор приказывает подчиненным читать Библию.

Само созревание русского романтизма причудливо сочетало в себе натужную арзамасскую иронию с духовной озабоченностью. Хотя первая нередко пародировала вторую, нарождающаяся литературная школа изначально испытывала потребность во внутренней адаптации заимствованных ею религиозно-риторических моделей. Разумеется, к одной лишь декоративно-метафорической стороне дело здесь не сводилось.

Процесс сакрализации литературных героев и их любовного чувства, без всякого сомнения, изначально стимулировался над-

---

<sup>1</sup> См.: *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как фактор истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 94—104.

конфессиональной установкой на интериоризацию божественного начала в индивидуальной душе. Соответственно, литературное обожествление возлюбленной или возлюбленного в России намечилось еще в пору предромантизма, непосредственно связанного с новыми религиозными ценностями. Значимую роль сыграли, конечно, сочинения Шиллера — в частности, «Коварство и любовь» и «Духовидец» («Она молилась своему Богу, а я молился ей. Да, я молился на нее!»<sup>2</sup>). Религиозные чувства, вытесняющие официальное исповедание, внушал сам облик прекрасных героинь. Уже в «Наталье, боярской дочери» Карамзина (1792) эротическое благоговение успешно соперничает с благочестием: «Самые богомольные старики, видя боярскую дочь у обедни, забывали класть земные поклоны».

В таком известном образчике русского вертерерианства, как повесть А. Клушина «Несчастный М—в» (начало 1793), речь уже идет вовсе не о галантно-метафорической игре с религиозными условностями, тоже присущей XVIII столетию, а о подлинном исповедании, лишенном какого-либо жеманства. Обращаясь к Софье, подарившей ему часы со своим портретом, герой восторженно обещает вечно «поклоняться» ее изображению, которое он возьмет с собой потом «за двери гроба» — и которое, конечно, заменяет ему икону. Поклонение ей тождественно экстатической молитве, сопрягающей христианина с Господом: «Взоры мои встретятся с твоими, сердце вострепещет пред ними — и ты все это живо почувствуешь. Эхо разнесется повсюду, наполнит все места, коснется слуха твоего — ты узнаешь, ты поверишь».

Возможные возражения насчет кощунственности такого богопочитания, перенесенного на человека, герой с жаром отмечает, прибегая к аргументам чисто пиетистского толка:

Я буду поклоняться тебе? Что я изрек? Как! Жертвы, свойственные Божеству, воздавать смертной? Осмелиться сравнить ее? Осмелиться раздражать? Страшное заблуждение. Но почему? *Человек с чувствительною, непорочною душою, с кротким, невинным сердцем не есть ли изображение Божества? Нравственные черты его не есть ли истинные черты Предвечного?* Нет! Не заблуждение, — должность, необходимость; нет, тут нет преступления<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1956. С. 621. Пер. Р. Райт. О русских переводах и постановках «Коварства и любви» и о переложениях «Духовидца» см.: Данилевский Р. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 53—56, 85—86.

<sup>3</sup> Русская сентиментальная повесть / Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. П.А. Орлова. М., 1979. С. 129.

Как я уже говорил, «внутреннее христианство» в масштабах, беспрецедентных для России, повысило религиозный статус личности. Наиболее явственно связь между этой ее переоценкой и лирическим субъективизмом, присущим новой поэзии, высвечивается, естественно, в творчестве Жуковского; но ее легко было бы отследить и на произведениях Федора Глинки.

Вместе с тем, переняв у пиетизма высокую оценку индивида как такового, романтическая культура сразу же попыталась резко сузить («für Wenige») круг своих достойных адептов. В него входили, конечно, «единого прекрасного жрецы». Надо, правда, учесть, что в российских условиях эстетический нарциссизм, как и домашнее философствование любомудров, вызывали несравненно меньше противодействия, чем любая, даже самая мизерная попытка самочинной общественной деятельности. Поэтому почти невостребованной, за редкими исключениями (к ним относятся поздние Гоголь и Жуковский, Глинка, некоторые ссыльные декабристы, Степанов), у русских романтиков оставалась именно социальная направленность «духовного христианства» — а равно и социальная этика католичества.

С другой стороны, сакрализация лирического субъекта в России подсказывалась, как ни странно это звучит, и давней национальной традицией, переход к которой потребует здесь хотя бы самого краткого религиозно-исторического экскурса.

Прежде всего, приходится напомнить, что в Торе, или т.н. Ветхом Завете (Притч 2: 19; Ис 1: 21; 50: 1, 9; 54: 5; Иер 3; Иез 16 и др.), избранный народ, он же Община или Собрание Израиля — Knesset Israel — выступает в качестве метафорической невесты либо даже супруги своего божественного Избавителя и Творца всего мира — нередко изменяющей Ему, впрочем, с другими богами и караемой за эти измены. В женском образе постоянно рисовалась также Страна Израиля и любые города (на иврите «город» — слово женского рода), включая Иерусалим.

В Апокалипсисе грядущий Иерусалим предстанет уже невестой Христа-Агнца. Вообще же ветхозаветную матримониальную аллеорику Новый Завет заменил собственной, но тоже подсказанной еврейской Библией. Согласно христианским воззрениям, после распятия Иисуса место народа, утратившего избранность, заняла всечеловеческая Церковь, соделавшаяся «новым Израилем»; естественно, что на нее проецируется и женское амплуа Израиля «ветхого». Иначе говоря, Церковь есть «невеста Христова» — и потому ап. Павел предостерегает ее: «Я обручил вас единому мужу, чтобы представить Христу чистою девою. Но боюсь, чтобы, как змий хитростью своею прельстил Еву, так и умы ваши не повредились, уклонившись от простоты во Христе» (2 Кор 11: 2).

Вместе с тем, согласно Павлу, Церковь есть и тело Христово, глава которого — сам Спаситель (Еф 4: 15—16). Но одновременно ветхозаветное повеление насчет слияния мужа и жены в «единую плоть» аллегорически переносится им на Христа, причем последний в этом довольно путаном коллаже метафор уже предстает, с одной стороны, «телом», из которого была образована жена (Ева = Церковь), а с другой — сам Он сопоставлен на сей раз скорее с женой, к которой должен «прилепиться» человек; словом, «тайна сия велика»: Еф 5: 29—33.

Напомним, с другой стороны, и о том общеизвестном обстоятельстве, что после падения Византийской империи и окончательного освобождения Руси от татарских поборов на вакансию «нового Израиля» — а равно «третьего Рима», — в свою очередь, начало, причем весьма деятельно, претендовать Московское государство. Пресловутая сакрализация царской власти<sup>4</sup>, которая усугубляла эти притязания, все чаще заставляла видеть в монархе «живую икону Христову» — а практически некоего местоблюстителя божества. Последующее социально-политическое ослабление российской церкви, катализированное Петром Великим, который полностью подчинил себе духовенство, всячески акцентировало эту замену. Фигура императора стилизовалась не только под тех или иных библейских либо языческих героев (Самсона, Давида, Геркулеса и проч.) — она принимала на себя также функции Савоафа-Вседержителя либо Спасителя. При этом суженой государя, взамен ветхозаветной Общины Израиля или же новозаветной Церкви Христовой, изображалась сама Россия как сообщество верноподданных<sup>5</sup>. К библейским моделям подключались и смежные с ними архаично-языческие: согласно древним представлениям, царь был заместителем божества, благодетельствовавшего своей земной супруге — стране или городу.

<sup>4</sup> См.: *Ключевский В.О.* Сказания иностранцев о Московском государстве. М., 1991. С. 54—55; *Живов В.М., Успенский Б.А.* Царь и Бог (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) // Успенский Б.А. Избр. труды. Т. 1. М., 1996; *Успенский Б.А.* Царь и патриарх: Харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998; а также: *Андреева Л.А.* Сакрализация власти в истории христианской цивилизации: латинский Запад и православный Восток. М., 2007.

<sup>5</sup> Подробнее см.: *Вайскопф М.* Брак с властелином: Эротические аспекты державной риторики // Новое литературное обозрение. 2009. № 100 (6). С. 78—83. Относительно обценных — связанных, в частности, с архаическим культом плодородия — компонентов этого явления см.: *Зицер Э.* Царство преображения: Священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого / Пер. с англ. К. Осповата. М., 2008. С. 165 и сл.



То приветствие, которым находчивый Феофан Прокопович сумел ублажить Петра, внезапно зашедшего на его ночную пирушку: «Се, жених грядет во полунощи!», было не только окказиональной репликой из арсенала *ragodia sacra*: оно стало торжественной формулой, закрепившейся в национальном сознании. Спустя много десятилетий Державин писал об отдаленном преемнике первого императора: «Россия ныне, как невеста, Ждет с брачным жениха венцом» («Глас Санкт-Петербургского общества»). У В. Петрова в «Плаче и утешении России к Его Императорскому Величеству» страна сначала говорит Павлу I: «Я тело, ты душа; мы оба неразлучны», а затем предлагает ему себя в брачной функции: «Обымень тело всей России».

Собственно говоря, к сакрализации тяготели вообще все государственные структуры<sup>6</sup>, начиная с «мудрого правительства»; сам этот эпитет, между прочим, открыто закреплял за ним богословский и литургический атрибут Иисуса — «Премудрость» (оттого его потом так охотно приладит к своему режиму бывший семинарист Сталин). По ряду причин, и прежде всего вследствие прогрессирующего огосударствления церкви при Николае I, пик обожествления монархии пришелся именно на его правление. В 1833 г., например, «Радуга» торжественно приравняла чиновничью службу к богослужению, а государство — к телу Христову.

Тем же сакральным колоритом окрашивалась сама история империи, включая достопамятные эпизоды из жизни ее сановников. Соответствующие обертоны мы находим хотя бы в рассказе В. Ушакова «Премьер-майор» (1834), действие которого приурочено к Екатерининской эпохе. Восторженно описанный здесь граф Румянцев разгневался на своего молодого адъютанта, дерзнувшего заочно критиковать его распоряжения. Прибегнув к библейскому слогу, граф обвинил его в грехе *гордости*, сопоставимом с грехом Сатаны, восставшего против самого Бога: «Главкомандующий как будто *воззвал вас из ничтожества* и приблизил к себе, а вы, яко бы в *воспоминание первородного греха*, вы — захотели сделаться выше самого Главкомандующего!»<sup>7</sup> («ничтожество» было синонимом небытия — того именно, из которого Всевышний сотворил мир; напомним снова о пушкинских стихах: «Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал...»). А в 1830 г. в «Подснежнике» не-

<sup>6</sup> См. замечания Живова о специфике императорского культа в России, который синтезировал в образе государя-«демиурга» религиозную традицию с европейским просвещенным абсолютизмом: *Живов В.М.* Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII в. // Из истории русской культуры. Т. 4. М., 1996. С. 668.

<sup>7</sup> Новоселье. 1834. Ч. 2. С. 466.

кий И. Ал... (возможно, это был сам Е. Аладьин, издатель альманаха) опубликовал рассказ «Лучший вечер моей жизни», где почти напрямую отождествил покойного Александра Благословенного с самим Христом: «Спаситель Европы там, где и Спаситель мира»<sup>8</sup>.

---

Применительно к прежним самодержцам наибольшая концентрация святости все же закреплялась как за первым царем из династии Романовых, так и за первым российским императором. В 1833 г., к примеру, Булгарин в своей газете открыто сравнивает «божественного Петра» с вочеловечившимся Христом, вплоть до того, что в качестве главной жертвы, принесенной государем, называет смерть — только не самого монарха, а царевича Алексея. (Тут, правда, напрашивалась во всех смыслах рискованная параллель между этим сыноубийством и распятием Иисуса, отданного на казнь Богом-Отцом, — а потому в данном пункте автор впадает в лаконизм.) Согласно Булгарину, Петр «отрекся для просвещения и благоденствия подданных своих от всех земных благ смертного и Государя, пожертвовал им и неусыпными сорокалетними трудами, и непрерывными опасностями, и наконец единственным сыном Своим. Подобного Ему не было. Это венец творения, слава человечества, *причина бытия* и счастья России!»<sup>9</sup>

---

Николай I, отчасти ориентировавшийся на великого предшественника, тоже вобрал в свой культовый образ ипостаси отечественного Зиждителя-Саваофа, Христа и, соответственно, всероссийского супруга. Иногда в верноподданнической словесности на него переносили и формы поклонения, заимствованные из агиографической литературы, в частности, из жития Игнатия Богоносца. После того как в Риме тот был растерзан зверями, «при оставшихся его костях, по изволению Божию, сохранилось целым сердце», а на нем — надпись золотыми буквами: «Иисус Христос»<sup>10</sup>. Этим жанровым прецедентом явно руководствуется один из персонажей степановского «Постоялого двора» (1835), офицер Катенев, который просит: «— Сестра! когда меня убьют, вели вскрыть мою грудь, и ты увидишь на сердце отпечаток орла с шифром: *Н*»<sup>11</sup>. Сестра в восторге: «— О, если бы здесь был папа, он бы тебя задушил поцелуями от радости!»

---

<sup>8</sup> Подснежник на 1830 год. СПб., 1830. С. 35.

<sup>9</sup> СП. 1833. № 8. С. 32.

<sup>10</sup> *Брянчанинов Игнатий, святитель*. Аскетические опыты. Т. 2. СПб., 1886. С. 236—237.

<sup>11</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 2. С. 8. Ср. ту же агиографическую метафору, позднее использованную Маяковским применительно к Ленину: *Вайскопф М.* Во весь логос: Религия Маяковского. М.; Иерусалим. М., 1997. С. 6.

Что касается демиургической функции Николая, то на нее прозрачно намекает, например, Федор Рындовский, который в 1832 г. посвятил царю поэму «Сотворение мира». Неизвестный мне автор «солдатской сказки» «Царские палаты», подписавшийся буквой *i* (возможно, это был Платон Яковлев), представил государя творцом особого, российского космоса, огражденного от других миров. Так переосмыслено у него стремительное воссоздание сгоревшего в 1837 г. Зимнего дворца, которое поразило иностранцев вроде де Кюстина. Дворец изображается как возникшая по манию царя-зодчего вселенная со своими собственными светилами: «Зодчий промаха не дал (Как фельдфебель, был удал), Солнце ввел и запер зал»<sup>12</sup>.

Монарху приписывалось и главное, согласно 1 Ин 4: 16, свойство Господа: «Бог есть любовь». В этом новозаветном ключе Шатров воспеваает самодержца за то, что тот в 1830 г. отважно посетил холерную Москву, превзойдя тем самым достославных языческих правителей:

Есть в истории примеры  
 Смелых и великих дел,  
 Но такой любви и веры  
 Сам Аврелий не имел.  
 Цесарь бури под крылами  
 Плыл на лодке меж волнами,  
 Не боясь морских глубин,  
 Был велик на поле крови,  
 Но на поприще любви  
 Первый НИКОЛАЙ один!<sup>13</sup>

А в «Северной Минерве» И. Ветринский или кто-то другой из участников его издания вполне явственно сопоставил заезд государя в Москву с жертвой Христовой и Его нисхождением в преисподнюю:

Почтим хвалою непритворной  
 Мы и земного здесь Царя!  
 Он, к нам любовью горя,

<sup>12</sup> Помимо того, он способен забросить иноземные столицы в сибирскую ссылку: «А рукою богатырской — И подумать... задрожись: Лондон-город и Париж Зашвырнет за край сибирский». — Русский вестник. 1841. Т. 1. № 1. С. 13—14.

<sup>13</sup> Шатров Н.М. Осень 1830 года. Лирико-историческое песнопение слепого. М., 1830. С. 11.

В несчастное недуга бремя  
 Нес больше всех печали бремя,  
 В глубь сени смертной нисходил  
 И там, как благодать любви, светил<sup>14</sup>.

Встречались и зарисовки, наделявшие Николая Павловича неотразимым мужским обаянием. Та же СП находит государя «очаровательным»<sup>15</sup>. Ей вторит А. Папкович в «Военной песне»:

А величье, а осанка,  
 А орлиные глаза...  
 Все для сердца в Нем приманка,  
 Все в Нем диво и краса<sup>16</sup>.

Казенные дифирамбы, безусловно, способствовали развитию романтического любовного культа — и наоборот. Молитвенно-эротический настрой, который сгушался в их лирике, поэты масштаба Розена при случае переадресовывали монаршей особе. Евангельско-литургический «жених полуночный» у них тоже нередко подменялся августейшим северным женихом — «владыкой полуночи». К примеру, в монархической мистерии Станкевича «Избранный» (1830) воцарение Михаила Романова рисуется как сошествие жениха небесного. В знаменитой опере М. Глинки «Жизнь за царя» (1836), созданной под присмотром самого императора, основатель династии прозрачно соотнесен с Николаем, а сюжет произведения заполнен матримониальной аллегорикой, которую усердно манифестирует либретто Розена: «Жениха невеста ждет, Жениха и Русь зовет! Час настал, жених грядет!»<sup>17</sup> В столь же топорной драме Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» (1834), восхитившей государя, брачный венец напрямую отождествлен с царским: «И встала Русь, как юная девица, Под радостный убранная венец»<sup>18</sup>.

Сам Николай Павлович в других произведениях выступал как идеальный супруг для своих подданных обоего пола<sup>19</sup>. Сошлюсь хотя бы на стихотворение М. Маркова «Русский царь», которым открывается восьмой том БдЧ за 1835 г.:

<sup>14</sup> На случай прекращения холеры в Петербурге // Северная Минерва. 1832. Ч. 1. С. 77.

<sup>15</sup> СП. 1832. № 230.

<sup>16</sup> Киевлянин на 1840 год. Кн. 1. Киев, 1840. С. 176.

<sup>17</sup> Розен Е., барон. Жизнь за царя. СПб., 1876. С. 9.

<sup>18</sup> Кукольник Н. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. СПб., 1851. С. 224.

<sup>19</sup> О показе Николая I в качестве образцового супруга см.: Уортман Р. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии / Пер. с англ. Т. 1. М., 2002. С. 431, 435.

Кто все дела Твои расскажет,  
Могучий Севера герой?  
Жена обиженная кажет  
В пример супругу образ Твой, —  
И он дрожит от укоризны.  
Ты учишь жить сынов отчизны.  
Как сладко пламенной душой  
Тебя любить, Тебе дивиться  
И за Тебя Творцу молиться:  
Да век для нас Он продлит Твой!<sup>20</sup>

Вряд ли стоит уточнять, что какое-либо конкурентное напряжение между двумя эротическими фигурами — императрицей как официальной супругой государя и Россией как его подлинной благоверной — при этом, конечно, отсутствовало, поскольку первая принадлежала все же к домашнему или земному кругу монарха, а вторая — к реальности высшей, державно-аллегорической.

## 2. Трубадуры и средневековая любовь на страницах русских изданий

Естественно, у русских романтиков имелись и менее одиозные импульсы для сакрализации, а равно для платонической сублимации любовного чувства. Видное место среди них занимала традиция трубадуров, Данте, Петрарки и рыцарских романов, обновленная на Западе преромантической, а затем и романтической литературой, в частности Вальтером Скоттом.

Со времен Оригена и Григория Нисского христианская традиция, о чем уже говорилось во второй главе, отождествляла юницу из Песни песней и с индивидуальной душой, и с Церковью как невестой Христовой. Однако в этом своем брачном амплуа Церковь пробуждала также богородичные ассоциации, благодаря которым ее феминизированный образ в западноевропейской средневековой культуре постоянно ассимилировался с Девой Марией. Всевозможные заместительницы последней стали, в свою очередь, предметом истового поклонения в лирике трубадуров.

Именно такой ассоциативный сдвиг подразумевает в своей «Истории поэзии» (1836) Шевырев, когда говорит, что Песнь пес-

<sup>20</sup> Между прочим, тот же автор в провидческих стихах, столь характерных для официозной риторики, восславил императора и за возведение им Александрийской колонны: «Я зрю, как поздний мой потомок Стоит, невольно поражен, Гиганта взором измеряя, — И тихо имя Николая С благоговеньем шепчет он». — БдЧ. 1834. Т. 6. С. 7.

ней «была любимую, святою песнью трубадуров и миннезингеров, у которых чувство чистой любви христианской перешло в жизнь и поэзию»<sup>21</sup>. Пока еще он полностью упускает из виду абсолютно еретические — а именно катарско-манихейские — истоки столь «чистой любви»<sup>22</sup> (позднее ему укажет на них Баадер). В Германии она была заново востребована уже в канун романтизма — в частности, Шиллером в балладе «Рыцарь Тогенбург», которая у русских читателей прославилась благодаря Жуковскому (сгустившему, как известно, ноту безнадежного томления, заданную оригиналом<sup>23</sup>). Позволительно напомнить и о пафосе столь же безнадежной любви в неимоверно популярном «Вертере» Гете, генетически тоже связанном со средневековой традицией. Позднее у него в концовке «Фауста» создается культ «вечной женственности» — т.е. цели сакрально-возвышенной и тем самым, как подчеркивает Дени де Ружмон, заведомо недостижимой<sup>24</sup>.

Табу на любовное соединение господствует также в ряде французских сочинений до- и предромантического времени — от классической книги г-жи де Лафайет до «Новой Элоизы» Руссо, «Клер д'Альб» г-жи Коттен, «Эмигранта» С. де Мейяна, «Истории Эрнестины» г-жи Риккобони, «Валерии» баронессы Крюденер, «Атала» и «Рене» Шатобриана и др., — причем запрет мотивируется в них по-разному, в том числе браком, в котором уже состоит женщина<sup>25</sup>. По словам Гречаной, «разработка темы невозможной любви в романе баронессы [Крюденер] повлияла впоследствии на концепцию романов Сент-Бева “Сладострастие” (1835), Бальзака “Лилия долины” (1835) и Э. Фромантена “Доменико” (1862)»<sup>26</sup>. Можно не сомневаться, что перечисленные про-

<sup>21</sup> Шевырев С. История поэзии. Т. 1. М., 1835. С. 291. (Сегодня, правда, распространено мнение о том, что на самом деле трубадуры были гомосексуалистами, преданными вассалу и в почитании Дамы искавшими для себя алиби.)

<sup>22</sup> О связи этого катарского культа Марии с гностическо-манихейской мифологией Софии Пистис см.: *Rougemont D. de. Love in the Western World / Trans. by M. Belgion. N.Y., 1974. P. 81, 107.* Подробнее о почитании Св. Девы: *O'Carroll M. Theotokos: A Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary. Wilmington, 1983.*

<sup>23</sup> См., например, комментарий О. Лебедевой: *Жуковский В.А. ПССП. Т. 3. М., 2008. С. 352—356.* На парадигматическую роль этой баллады для русской раннеромантической эротики указал М.А. Гордин в самом начале своей книги «Любовные ереси: Из жизни российских рыцарей» (СПб., 2002. С. 5).

<sup>24</sup> См.: *Rougemont D. de. Op. cit. P. 64.* В том же контексте автор ссылается на тождественное по смыслу изречение Новалиса: «Женщина — цель для мужчины».

<sup>25</sup> Подробно об этом см.: *Гречаная Е.П. Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797—1835). М., 2002. С. 114 и сл.*

<sup>26</sup> Там же. С. 121.

изведения выказывают тем самым прямую либо опосредованную зависимость от средневекового любовного дуализма и католической эротики. Целомудренно-мазохистское почитание Мадонны или же Дамы прекрасной и недосягаемой, канонизированное трубадурами, пришлось по вкусу поздним немецким романтикам, которые в этих платонических эротоманах видели своих прямых предшественников. Говоря об отличии этого позднего романтизма от раннего, йенского (времен «Люцинды» Фр. Шлегеля), Жирмунский напоминает: «Гофман, описывая “любовь художника” (“Кот Мурр”), сравнивал ее со служением средневековых трубаду-ров, которые в сердце своем хранили образ дамы и пели в ее честь прекрасные стихи. Такая любовь основана на сверхчувственном наслаждении томлением, которое не должно узнать исполнения»<sup>27</sup>.

В России 1830-х гг. о средневековом культе любви повествуют даже далекая от романтизма «Радуга», пересказывая книгу К. Витте о Данте (1832, кн. 1), и СО в переводной статье «Об историческом романе во Франции и Англии», напечатанной, за подписью Р. В., в 1834 г. Эрос католического Средневековья прослеживается в ней к «любовному мистицизму»:

Это было преобразование школьного платонизма; новое применение теорий Сократа о чистой любви, платонического эроса. Из этих метафизических догматов делали полунабожное, полусветское употребление: необходимый результат христианства, глубокого, сентиментального, пламенного обожания Богородицы. Пресвятая дева Мария была первообразом женщины; обожая ее, обожали и слабый пол, который она представляла <...> Вот источник многочисленных рыцарских романов и их характера вместе любовного, набожного, пылкого, удалого и мистического<sup>28</sup>.

Среди русских писателей к мариологически феминизированной интерпретации вообще всей христианской культуры тянется Погодин, объявивший в одном из своих афоризмов: «Пресвятая Дева Мария есть венец древнего мира, кольцо, связующее древнюю историю с новой»<sup>29</sup>. Близок к такому подходу и Гоголь в некоторых эстетических экскурсах, как и в дебютной «Женщине», где соответствующая тенденция легко различима в монологе Платона.

В 1838 г. Полевой в предисловии к своему очередному роману противопоставляет «грубой» античной чувственности христиан-

<sup>27</sup> Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С. 10.

<sup>28</sup> СО. 1834. № 51. С. 542.

<sup>29</sup> Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 90.

ство и его рыцарство, «согревшее мир любовью, сделавшее из женщины человека — более — что-то более, нежели человека — да м у, с именем которой рыцарь соединял какую-то благочестивую идею, восклицая: “Б о г и да ма м о я!” Тогда создались <...> высокие идеалы любви счастливой и несчастной и всегда бессмертно, неугасимо горящей в душах, переносимой за пределы гроба, любви, которой мало самой вечности...»<sup>30</sup>

В том же году БдЧ в переведенном ею отрывке из труда Ампара (Ampère) о средневековом рыцарстве тоже обращается к этой теме, дав ей уже отстраненное и несколько ироническое освещение. В публикации затрагиваются глубинно религиозные основы эротического воодушевления трубадуров: «По учению провансальскому, главным правилом рыцарства было то, что называли *joie*. Это имело смысл совсем не одинаковый с нынешним *joie* и выражало любовную восторженность, источник всего великого и прекрасного». Куртуазно-мистическая экзальтация обретала для себя заведомо недостижимый культовый объект: «Первая аксиома о рыцарской любви состояла в том, что это чувство совершенно несовместно с браком. С другой стороны, нужды нет, что дама замужем и рыцарь женат; они без всякого соблазна могли заключить между собою неразрывный любовный союз». В качестве колоритного примера приводится отрывок из одной поэмы XII в., где цитируется клятва молодой королевы, которую она возгласила сразу после своей свадьбы перед всеми собравшимися и самим «Христом Искупителем»: «“Призываю вас в свидетели, что, вместе с этим кольцом, я отдаю навеки любовь мою герцогу Жерару и делаю его своим сенешалем и рыцарем. Объявляю перед всеми вами, что я люблю его более отца, более мужа и, расставаясь с ним, не могу не плакать”. С тех пор взаимная любовь Жерара и королевы продолжалась до конца их жизни, и в этом не было ничего дурного, ничего, кроме нежных желаний и тайных помыслов»<sup>31</sup>.

Романтическое воскрешение спиритуально стерилизованной любви встречало, однако, и решительные протесты — причем не только со стороны язвительных скептиков, но и в стане католических критиков, которые акцентировали в ней следы альбигойства и древних дуалистических учений. Словно подытоживая в середи-

<sup>30</sup> Полевой Н. Византийские легенды (Отрывок из цареградской были) // СО. 1838. Т. 2. 29.

<sup>31</sup> БдЧ. 1838. Т. 27. С. 130, 137—138. «В средние века, прибавляет автор, были любовные мистики. Они назывались *Gaulois*, галами: это было общество, род любовного масонства, в котором участвовали и мужчины и женщины; в доказательство, что любовь превышает всех перемен времени года и погоды, они летом зажигали большие огни, а зимою ходили в летних платьях, таких легких, что многие из этих сумасбродов замерзали у ног своих дам». — Там же. С. 140.



не ХХ в. эту давнюю полемическую традицию, упомянутый нами де Ружмон, французский иезуит, даже назвал романтизм «новой альбигойской ересью», а самих романтиков — «новыми трубадурами»<sup>32</sup>.

В романтическую эпоху убежденным противником экзальтированно непорочного эроса был знаменитый католический философ Франц фон Баадер, теоретик той сакральной любви, которая должна нерасторжимо соединять человека с Богом, мужа с женой, а власти — с подданными<sup>33</sup>. При этом тягу к мазохистски-аскетическому безбрачию он по возможности инкриминировал не католикам, а протестантским радикалам и вообще предпочитал возводить ее не к христианским, а языческим истокам; само умерщвление плоти Баадер увязывал, соответственно, с индуизмом и исламом.

Как известно, Баадер был весьма расположен к православию и даже оказал заметное влияние на славянофилов<sup>34</sup>. Любопытно, однако, что в России единственным, хотя и несколько запоздалым популяризатором его взглядов, в том числе взглядов на безбрачие, оказался Шевырев — тот самый, который прежде был истовым приверженцем именно платонического эроса, несовместимого с плотскими вожделениями. Он не только изучал сочинения Баадера, но и подолгу беседовал в Мюнхене с ним самим, о чем подробно писал в своем дневнике. В 1841 г., т.е. тогда, когда пафосно-эротический спиритуализм в русской прозе уже доживал последние дни, Шевырев напечатал в «Москвитянине» пространную статью «Христианская философия. Беседы с Баадером», где он привел, среди прочего, следующие его рассуждения: «Некоторые хотели душою умертвить совершенно тело, что доходило почти до самоубийства <...> Такого рода фанатизм был силен и на юго-западе Европы. Подобные явления должно отличать от высоких явлений первоначального христианства, которого мученики предавали свое тело на мучения перед лицом языческого человечества и кровию своею утучняли свежую почву новой веры. Между протестантами были секты аскетические, которые смотрели на брак как на нечто грешное и воздерживались от него <...> Одним из злоупотреблений психического развития в человечестве была так называемая платоническая любовь средних веков, или обожание

<sup>32</sup> Подробнее об этом см.: *Rougemont D. de*. Op. cit. P. 217—220.

<sup>33</sup> *Baader F.X.* Vierzig Sätze aus einer religiösen Erotik. München, 1831.

<sup>34</sup> См., в частности: *Лагутина И.Н.* Россия и Германия на перекрестке культур: Культурный трансфер в системе русско-немецких взаимодействий конца XVIII — XX века. М., 2008. С. 104—151. Там же, с. 116—118, см. о его дружеских отношениях со Стурдзой.

женщины, которое переходило в какое-то душевное *кумиропоклонение*»<sup>35</sup>.

Но этому аскетизму сопутствовала мистическая влюбленность в Христа или Пресвятую Деву, показательная и для альбигойства с его культом Марии, и, естественно, для самого католичества. Конечно, в каждой — не только христианской — религии (напомним хотя бы о суфиях) молитвенное и мистическое воодушевление несет на себе эротическую окраску, а любовь к божественным силам вбирает в себя жар обычной земной любви. Комментируя эротическую эсхатологию Блейка и других английских романтиков, Абрамс напоминает о ее отдаленном генезисе, лежащем в патристике: «Фигура Христа как Жениха настолько основательно переплеталась с представлением о Христе-Спасителе, что комментаторы рано ввели традицию, согласно которой слова Христовы на кресте (“*consummatum est*” в Вульгате, Ин 19: 30) означают, что Он взошел на крест как на ложе, дабы совершить на нем свадьбу с человечеством, возведенную в Воплощении — этом высочайшем акте самопожертвования, который одновременно и удостоверяет, и прообразует апокалипсическую свадьбу в конце времен». В подтверждение Абрамс приводит слова Августина (из «*Sermo suppositus*», СХХ, 8): «Он пришел ко брачному ложу креста и, взойдя на него, свершил свой брак <...> Он любовно отдал Себя на муку вместо своей невесты... и Он соединил с Собой эту женщину [т.е. все человечество] навеки». Согласно многим Отцам Церкви, в том числе Иоанну Дамаскину, продолжает Абрамс, свадьбой Агнца должен был замкнуться огромный матримониально-символический ряд, включающий в себя крещение и евхаристию, тоже трактуемую как брачное таинство»<sup>36</sup>.

Аллегорически переосмысленная Песнь песней во многом легитимизировала сексуальную метафорику, которую западноевропейская секулярная литература спроецировала со временем на фигуры обычных эротических партнеров. Однако в России эта библейская книга, как и соответствующая образность Писания, со стороны церкви встречали куда более прохладное к себе отношение — чего нельзя сказать, впрочем, о восточном христианстве в целом. Такой знаменитый православный мистик, как св. Григорий Палама, писал:

<sup>35</sup> Москв. 1841. Ч. 3. № 6. С. 416.

<sup>36</sup> *Abrams M.X. Natural Supernaturalism: Tradition and Revelation in Romantic Literature.* N.Y.: W.W. Norton Company, 1971. P. 45. Ср. у русского масона: «Ибо Евхаристия, одушевлением Любви, Любовию же и чрез Любовь, есть вход в священное Его сердце». — *Ковальков А.* Иисус пастырь добрый // Мистические творения Александра Ковалькова: В 2 ч. Ч. 1. Орел, 1815. С. 123.

<...> [К]огда душа неистовствует и как бы сотрясается неужимой любовью к единому Желанному, вместе с ней волнуется и сердце, духовной пляской выдавая общение с благодатью и словно порываясь отсюда к обетованной телесной встрече с Господом на облаках <...> Тело тоже чудесно перестраивается в том наслаждении, наполняясь чистой Божьей любовью <...> О чем-то здесь знают только испытавшие, но другое явно и глядящим извне: ласковый взгляд, сладостные слезы, любезное внимание к собеседникам по слову «Песни песней»: «Сотовый мед течет из уст твоих, невеста»<sup>37</sup>.

Автор был весьма уважаемым писателем, и все же, насколько мне известно, в дореволюционной России приведенный текст никогда не цитировался, ибо столь пылкие обороты остались чужды русской церкви. Всю эту тему она тщательно табуировала, и сама мысль о любовном слиянии с Христом или Богородицей вызвала гневные протесты со стороны здешних мистиков наподобие Игнатия Брянчанинова, осуждавшего эротические кощунства Фомы Кемпийского и других «аскетических западных писателей». «Один из них, — писал он с негодованием, — выражая свое *неправильное понимание достоинства Божией Матери*, заключает исступленное велеречие следующим образом: “Итак! кинемся в объятия Богоматери!”»<sup>38</sup> Монастырско-эротические трансы в манере св. Терезы Авильской остались за рамками и лютеранской, и русско-православной традиций. Характерна, например, неприязнь, которую питала к католической любовной риторике такая глубоко религиозная личность, как Елизавета Алексеевна, жена Александра I, перешедшая из лютеранства в православие и сохранившая при этом суровую чистоту христианских воззрений. По наблюдению Гречаной, императрица, читая анонимное католическое сочинение «*Душа на Голгофе*», «вычеркнула как неуместные слова о том, что св. Тереза “была одной из самых верных супругов и одной из самых великодушных возлюбленных (amantes) Иисуса Христа”», и произвела несколько других купюр<sup>39</sup>.

Между тем как раз теперь, в период экуменического разлива и всеобщей инфляции религиозных моделей, именно такие гаремно-мистические мотивы были секуляризованы новой культурой. Христианско-экстатическая эротика была отчасти адаптирована

<sup>37</sup> Григорий Палама, св. Триады в защиту священо-безмолвствующих / Пер., послесл. и коммент. В. Вениаминова. М., 1995. С. 94—95.

<sup>38</sup> Игнатий (Брянчанинов), святитель. Полн. собр. творений. Т. 2. М., 2001. С. 117.

<sup>39</sup> Гречаная Е.П. Указ. соч. С. 224.

ранним немецким (скандальная «Люцинда»), а потом, очень широко, французским романтизмом, который перенес сексуально-мистический напор на взаимоотношения героев (одновременно удерживая в других своих текстах прежний запрет на их любовное соединение). Стоит напомнить хотя бы о Жозефе Делорме, Сент-Беве с его «Книгой любви», Жорж Санд и прочих представителей «юной Франции». Русская литература старалась подыскать для этой темы приемлемое оформление; но если, как мы вскоре увидим, она легко адаптировала трубадурско-катарское романтическое табу на соитие, то неодолимые трудности у нее вызывала зато эта обратная сторона западного визионерства — его сексуальная экзальтация. Пушкинские стихи о «бедном рыцаре», отталкивавшиеся, в сущности, от той же религиозно-сексуальной традиции («Не путем-де волочился Он за матушкой Христа»), стояли в России особняком, а сочинения типа «Люцинды» здесь были вообще немыслимы — и не только ввиду цензурных ограничений. Дело было все в той же духовно-национальной специфике. Речь шла о других, обычно компромиссных религиозных решениях, к которым мы теперь и переходим.

### 3. Сакрализация влюбленных: базовые модели

Патетика, свойственная русскому романтическому повествованию о любви — особенно о любви несчастной, — всегда напоминает собой некую смесь жития с псалмом и проникновенной молитвой. Задолго до становления романтизма соответствующий настрой задает, в частности, ранний Жуковский в стихотворении «Монах» (1808), где любовное влечение вбирает в себя религиозные чувства или же сливается с ними, полностью подчиняя их своей тональности. В итоге создается новая религия эроса<sup>40</sup>, практически заменяющая собой православие.

Монах, который в одиночестве тосковал на берегу источника, внезапно узрел образ «прекрасной» — «призрак милый, но мгно-

---

<sup>40</sup> В своей увлекательной книге (посвященной в основном Озерову) М. Гордин говорит о Карамзине и других сентименталистах: «Ощущая осязаемое присутствие божественного начала в своей душе, они исповедуют собственную ультраромантическую религию, веруя в святость высокой любовной страсти...»; «суть новой веры» или любовного «Нового Завета» состоит в самом «обожествлении собственной страсти». — *Гордин М.А.* Любовные ереси. С. 6, 18—19. Несмотря на эти точные определения и даже на самое название книги, автор, как ни странно, практически отказывается от какого-либо теологического анализа темы, сводя ее к социально-политической стороне дела (дворянская фронда и амбиции «русских рыцарей»); роль «духовного христианства» здесь вообще не обозначена.

венный». Как известно, у Жуковского такая мимолетность — обычное свойство сакральных или родственных им видений («гений чистой красоты»). В данном же случае эта теофания — которая отчасти предвещает и опыт пушкинского «бедного рыцаря» — бросает дерзкий вызов нормативному благочестию и культуре страстей Христовых, вытесненных страстями любовными. Радикально переосмыслена сама традиция православной аскезы. Конечно, дольная жизнь есть изгнание — но, оказывается, совсем не потому, что она отдаляет душу от Христа, ввергая ее в пучину испытаний, а потому, что не позволяет герою соединиться с «ангелом Божиим» — потусторонней возлюбленной. Конечно, монастырь есть отрешение от жизни, это прообраз могилы — но совсем не потому, что он готовит души к соединению с Христом, отторгая их от земной суеты и соблазнов, а потому, что своей мертвечиной противостоит вожделенному «райскому виденью». Иноку его неведомая возлюбленная заменит самого Христа, заслонив собой божественный лик:

...С той поры прости, покой!  
 Жизнь изгнанием казалась, —  
 Келья бездной гробовой!  
 О страданье! О мученье!  
 Сладкий сон, возобновись!  
 Где ты, райское виденье?..  
 Ангел Божий, воротись!..  
 Мир лесов, дубравы сени,  
 Вечный мрак ужасных стен,  
 Старцы — горестные тени,  
 Крест, обеты, сердца плен, —  
 Вы ли страсти усмиренье?..  
 Здесь, в могиле дней моих,  
*В божества изображение,*  
*На обломках гробовых,*  
*Пред святыней преклоненный,*  
*В самый жертвы страшный час, —*  
*Вижу образ незабвенный,*  
 Слышу милый, милый глас!..

В литургических тонах потом будут преподносить свою любовь и почти все романтики. Так живописует свое чувство, например, герой Кульчицкого («Воспоминания юности», 1836): «То была какая-то тихая, безмятежная привязанность к н е й, то было *верование души* в свое благополучие и *смирненное, теплое моление* о скором свидании <...> *И я устремлял взоры на небо и с тихим вздохом, иног-*

да со слезою, изливал чистые, теплые моления пред Творцом...»<sup>41</sup> Ср. в стихотворной повести Шаховой — будущей монахини — «Гусар-затворник», проникнутой влиянием Жуковского: «Как святыне чудотворной, Верил я ее любви»<sup>42</sup>. В отличие от данного текста такая вера далеко не всегда приносит горькое разочарование и не всегда оказывается пустосвятством.

У Розена в «Очистительной жертве» само изображение скончавшейся Августины, в котором, как предполагается, «заключена чудесная сила», действительно воскрешает умирающего от горя жениха, когда на него надевают ее портрет: «Его спасение было чудом». Это эротическое благочестие тем занимательнее, что автор, будучи протестантом, икон и образков, конечно, не почитал — но для его персонажей, как некогда для героя Клушина, их заменяют образы любимых. Ведь и Августина перед своей смертью тоже попросила, чтобы ей принесли портрет жениха, и, «погрузившись в его созерцание», посулила оригиналу скорую встречу, — обещание, которое, правда, плохо вяжется с последующим исцелением суженого, равнозначным ненужной отсрочке предсказанного блаженного соединения. Тем не менее этот посмертный союз, как мы вскоре убедимся, в сущности, изофункционален браку ее души с самим Христом.

Золотой век вообще по любому поводу использует или обыгрывает эротическую — но отнюдь не сексуальную при этом — метафорику богослужения и Нового Завета. В атмосфере повальной экзальтации томление по небесному жениху сгущается — иногда пародийно, как у Пушкина, — в самых разных сюжетах. Ему «все возрасты покорны» — от младенцев до той престарелой графини, которой архиерей на отпевании приписал целомудренное ожидание «жениха полуночного». Приблизительно за год до «Пиковой дамы» в «Дамском журнале» выходит некрологическая заметка Ивана Маркова, рассказывающего о кончине его малолетней племянницы Машеньки. Девочку, отмечает автор, отпевали в том же храме, где «она любила свершать хвалу жениху своему Христу»<sup>43</sup>.

Но и на закате романтического десятилетия, в 1840 г., в самом первом выпуске «Маяка» П. Корсаков переводит «древнюю фламандскую мелодию» «Жених в полуночи» — монашеское песнопение, где «дева-невеста» исходит тоской по вожденному «Царю Иисусу»: «Жених души моей желанный: Его зову, ищу, Он мой!» В стихотворении говорится:

<sup>41</sup> Надежда. Собрание сочинений в стихах и прозе. Изд. А. Кульчицкий. Харьков, 1836. С. 51.

<sup>42</sup> Шахова Е. Стихотворения, СПб., 1839. С. 90.

<sup>43</sup> Дамский журнал. 1833. Ч. 41. № 12. С. 184.

И отдохнуть  
 Невеста не желала;  
 За Женихом  
 В Отцовский Дом  
 Отрадно поспешала, —  
 В отчизну благ, где на устах  
 Восторг звучит цевницей,  
 И в благодатных тех местах  
 Живет Она Царицей!<sup>44</sup>

Тогда же Башуцкий, уже расставаясь с романтизмом, дает этой теме отечественное выражение. Его умирающая героиня отвергает все заботы о себе и попытки отвлечь ее внимание от скорой кончины: «Мне нужно бодрствовать, да не изыду во сретенье желанного жениха, как дева юродивая, с светильником без елея»<sup>45</sup>.

Понятно, что произведения на любовную тему были буквально перегружены соответствующими ассоциациями, а земное или потустороннее соединение любящих достигало в них напряжения *unio mystica*. Герой повести Ростопчиной «Чины и деньги» (1838), готовый стать рабом или «послушником» своей возлюбленной, мысленно взывает к ней, а точнее, к ее имени; в итоге он как бы творит особую, эротическую версию Иисусовой молитвы. Его вера почти тавтологична, ибо обращена к олицетворению самой этой веры:

Вера, Вера! В тревожных смутах моей души одна мысль о тебе  
 остается светлою, отдельною, восхитительною — *я твержу беспре-*  
*станно твое имя, милое, заветное имя* — я нахожу в нем всю гармо-  
 нию итальянского, всю выразительность моего отечественного  
 языка. Для меня это имя отголосок неба, залог всех земных радос-  
 тей, — для меня оно таинственное, всемогущее слово волшебства,  
*отверзающее рай!*<sup>46</sup>

Для лажечниковского «басурмана» в самом имени его Анастасии «соединена и красота земная и красота небесная, доброта, ум, сила души. Им славословит он природу, человечество, Бога; оно союз его с Русью, ковчег его жизни и смерти».

Что касается ангельского чина, то к нему романтики причисляют своих главных героев или героинь даже мимоходом, при

<sup>44</sup> Маяк современного просвещения и образованности. 1840. Ч. 1. С. 6.

<sup>45</sup> Башуцкий А. Очерки из портфеля ученика натурного класса. Ч. 2. СПб., 1840. С. 167.

<sup>46</sup> Ростопчина Е. П., графиня. Соч. Т. 2. СПб., 1890. С. 25.

любой оказии, не говоря уже о подлинно трагических обстоятельствах. Так, розеновская Августина, по свидетельству ее брата, «свою лютую боль переносила с твердостью христианской мученицы и утешала нас с убедительностью ангела». Не довольствуясь этой солидной «убедительностью», рассказчик с нарастающим воодушевлением продолжает возводить новые ступени сакральных ассоциаций, устремляя их в разверстые небеса. Оказывается, перед кончиной Августина «была спокойна, как блаженный дух!»; а глаза ее от счастья сияли «чудным, невыразимым блеском». Умершую «одели в венчальное платье <...> Невеста, наряженная к венцу и спящая на цветах, ожидала воскресительного зова Всевышнего, чтобы предстать перед брачный алтарь Вечности!!!...»<sup>47</sup>

Ясно, что это свадебно-погребальная аллегорика, маркированная у Розена, и вообще вся христианская тема смерти как брака с Женихом небесным напрямую сопрягают здесь образ последнего с тем покинутым ею земным другом, которому она обещала соединение на небе. Но соотносительность — это все же не тождество, и, как всегда в романтизме, табуированным остается темный вопрос о том, с кем, собственно, из обоих женихов покойная там соединится.

Проще и понятнее обстояло дело с земными проявлениями небесной святости, предписанными эротическому партнеру. Даже Воейков, человек, так сказать, не самой безупречной нравственности, но все же причастный пиетизму, в стихотворении «Моей будущей невесте», созданном в преддверии романтической эпохи, декларировал верность совершенно заоблачному идеалу, которому должна будет соответствовать эта уже обожествленная, но еще неведомая суженая. Она гармонически соединит в себе все христианские добродетели (в том числе посещение узников, предписанное этикой александровского времени) с обаянием Античности, музу — со Св. Девой, кающейся грешницей и ангелом-хранителем:

О ты, которую не зная, обожаю,  
Прелестная мечта, прелестно существо!  
Тебя везде ищу, нигде не повстречаю,  
Невидимое Божество!  
<...>

Когда и гражданин, и семьянин полезный,  
Крупницу малого достатка уделя,  
Утешу сироту, отру вдовы ток слезный,  
Тогда ты, мнится, близ меня.

<sup>47</sup> Розен Е., барон. Очистительная жертва // Альциона на 1832 год. С. 98—102.



На берегу ручья, при месячном сиянье,  
 Однажды в рощице я встретился с тобой,  
 Ты с лирою была и в белом одеянье,  
 О чреслах пояса голубой.  
 Тебя заметил я в полях уединенну,  
 С слезами на очах, с поникшею главой,  
 Пред Искупителем коленопреклоненну  
 И крест объемлющу святой.  
 Тебя, как Ангела, я видел нисходящу  
 Под своды мрачные, где цепи, бледность лиц,  
 Сердцам затворников отраду приносящу,  
 Дверь отверзающую темниц.  
 Люблю воображать, что ты с улыбкой нишу  
 Последний лепт даешь трепещущей рукой,  
 Болящему елей, расслабленному пищу,  
 И кров вдовице с сиротой.  
 <...>  
 Хранитель-Ангел мой! Явись и красотами  
 Воображение поэта пристыди!  
 И друга слабого делами и словами  
 В добре и вере утверди!<sup>48</sup>

Прочитированные стихи были опубликованы за много лет до «Евгения Онегина», но, подобно некоторым другим текстам, они дают уже именно ту схему религиозного, в частности филантропического, поведения, которую Пушкин запечатлеет в письме Татьяны и которая у нее тоже будет подчинена внушениям эротического идеала<sup>49</sup>: «Не правда ль? Я тебя слыхала: Ты говорил со мной в тиши, *Когда я бедным помогала Или молитвой услаждала тоску волнуемой души? И в это самое мгновенье Не ты ли, милое виденье, В прозрачной темноте мелькнул, Приникнул тихо к изголовью, Не ты ль, с отрадой и любовью, Слова надежды мне шепнул?*»

Так же ведет себя потом героиня Коншина: «София была кумиром для всех жителей обширного села; ни один больной не оставался без помощи, собственными руками ее приготовленной; ни одна сирота не была забыта»<sup>50</sup> и ее тезка у Панаева. Аналогичную

<sup>48</sup> Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах, изданное Обществом любителей отечественной словесности. Ч. 5. СПб., 1816. С. 225—227.

<sup>49</sup> Проскурин указывает, в частности, на послание Жуковского «Нине» как на один из источников темы визионерского контакта с трансцендентным «небесным посетителем» в письме Татьяны: *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 166.

<sup>50</sup> *Коншин Н.* Граф Обоянский // Три старинных романа. Т. 2. М., 1990. С. 372.

заботу о страждущих, тоже после «Евгения Онегина», выказывает, как мы помним, и Анна из повести Гребенки. Видимо, под влиянием пушкинской модели религиозно-филантропическую доброту посвящает своему эротическому кумиру, для нее недоступному, и героиня повести Жуковой «Мои курские знакомцы»: «Наденька редко видела Александра; но она жила им одним <...> Она летела в хижину бедного, посещала больного или шла своею беседою разогнать скуку старого отца: это значило угождать Александру; это значило — исполнять его волю, жить для него»<sup>51</sup>.

Конечно, Онегин со своим пресловутым дендизмом подрывает сакрально-романтические стереотипы, владевшие воображением Татьяны; с другой стороны, не становится он и «коварным искусителем», да и вообще будет на время низведен ею чуть ли не до «пародии». Однако прозаизированный поначалу герой, как и сам строй пушкинского романа в целом, в этом смысле являет собой исключение в достаточно однородном пространстве религиозно ориентированных романтических текстов, создатели которых дено и ношно пеклись о канонизации своих главных персонажей.

Естественно, что боготворимое им существо романтик на библейский манер противопоставляет языческим «идолам». Эту весьма расхожую оппозицию использует, например, Деларю в стихотворении «К \*\*\* при посылке своих стихов». Можно было бы, однако, принять слово «богиня», которым он величает своего адресата, соединяя собственное вдохновение с «каменами», именно за «языческий» комплимент типа тех, что были так популярны в XVIII в. Но с таким прочтением расходится тот факт, что свой панегирик автор подчеркнуто аттестует в качестве христианской молитвы, которой внемлют сами ангелы; в итоге достигнут некий синкретизм кустарно-галантного пошиба:

С младенчества душой свободной  
Я лстивых песен не слагал  
И идолам толпы народной  
Даров Камен не предлагал,  
*Служил лишь божеству; и ныне*  
*Несу тебе мои мечты,*  
*Как вдохновительной богине*  
Ума, любви и красоты.  
Да жизни полные моленья  
Ему во славу воспою.  
И я пою... и с струн смятенных  
*Мольбы восходят к небесам,*

<sup>51</sup> Жукова М. Указ. соч. Ч. 2. С. 271—272.

*И Ангелы с высот склоненных  
Внимают пламенным мольбам*<sup>52</sup>.

В письме к своему другу герой повести Погодина «Сокольницкий сад» (напечатанной в 1829-м, но датированной 1825 г.) в упорении воспеваает взгляд, которым одарила его девушка: «*О, если бы так взглянуло на меня Провидение! Теперь, при одном воспоминании об оном, какая-то райская благодать по мне разливается. — Ангел! небесный ангел! Благословляю тебя, благословляю минуту, в которую я видел тебя на земле!*»<sup>53</sup>

Охотнее всего русские писатели — включая и самого Пушкина — на католический манер сравнивают своих героинь с Мадонной Рафаэля (реже — других художников). Казалось бы, эта традиция полностью разрушена у Гоголя в «Тарасе Бульбе», где любовь к панночке заставляет Андрия изменить вере, отчизне и казачьему (мужскому) товариществу; однако и там искусительница сохраняет черты Мадонны, которой поклоняются сами ангелы: «Вижу, что ты иное творенье Бога, нежели все мы, и далеки пред тобою все другие боярские жены и дочери-девы. Мы не годимся быть твоими рабами, только небесные ангелы могут служить тебе».

С Царицей небесной сопоставлена и другая полька — Мария в повести Мельгунова «Любовь-воспитатель»; вдобавок она сама подчеркивает собственную богородичную символику, многозначительно ссылаясь на «пречистую Деву, которой святое имя ношу я»<sup>54</sup> (к мельгуновскому тексту мы еще вернемся). После этого не вызывает особого удивления то обстоятельство, что герой повести Николая Андреева «Ликарион», случайно повстречав в магазине «прелестную даму», приветствует ее тем «поклоном, которым кланяются в алтарях»<sup>55</sup>. У Неёлова влюбчивый юноша почти что отождествляет Творца с творением: «Мы познаем Творца своего, мы начинаем любить Его, полюбив Его прекрасное создание»<sup>56</sup>. Герой Башуцкого, который давно покинул жену и младенца, потрясен, увидев ее с сыном в церкви перед исповедью; сам же этот показ подчеркнута ориентирован на евангельскую модель: «О Боже Великий! Так это не обман! Почти через одиннадцать лет, и в какой торжественный час, мне довелось свидеться с женою пред Святым изображением Твоей Божественной Матери»<sup>57</sup>. Князь Кемский из

<sup>52</sup> Деларю М. Опыты в стихах. СПб., 1835. С. 117—118.

<sup>53</sup> Погодин М. П. Повести. Драма. С. 69.

<sup>54</sup> См.: Мельгунов Н. Рассказы о былом и небывалом. Ч. 1. М., 1834. С. 123, 279.

<sup>55</sup> Андреев Н. Повесть и рассказ. М., 1838. С. 7.

<sup>56</sup> Закамский [Неёлов Н. Д.]. Женщина XIX столетия: В 2 ч. Ч. 1. М., 1839. С. 36.

<sup>57</sup> Башуцкий А. Очерки из портфеля ученика натурного класса. С. 111.

«Черной женщины» Греча, думающий, будто его Наташа погибла, соединяет ее мысленный образ с тройственной формулой катехизиса: «Любви, верь и надейся!» и взывает к ней, как к святой или Богоматери: «“Наташа!” — проговорит он тихо, и этим словом, как воззванием к заступнице своей у небесного престола, начинает свою молитву». У Загоскина Юрий Милославский в церкви молится своей возлюбленной, хоть и осуждает себя за это: «Несчастный! я забыл все... забыл, что стою в храме Божиим... Недоконченная молитва замерла на устах моих... Нет! я согрешил еще более: в безумии моем я молился — не на лики святых угодников... Анастасья!.. я видел одну тебя»<sup>58</sup>.

Ярчайшие, и по своей витальной энергии абсолютно невысказанные для отечественной литературы, примеры тотального обожествления эротического объекта русский читатель мог почерпнуть из нашумевшей книги Беттины фон Арним о Гете, в начале 1838 г. частично переведенной М. Бакуниним. Образ возлюбленного, принявший на себя неистовый напор религиозно-эротической риторики (двуединство Любви и Премудрости Божьей), здесь обретает, однако, уже не христианский, а поистине пантеистический размах, родственный мировоззрению самого поэта: «Бог все создал, и создал все премудро, и вся премудрость для любви, а они называют любящего — сумасшедшим! // Премудрость — атмосфера любви; любящий дышит премудростью, и она не вне его — нет! — его дыханье есть премудрость, его взгляд чувство, и это отделяет его от всего, что не воля любви, что не воля премудрости». В эгоцентрическом упоении Беттина вмняет свои любовные экстазы самому Всевышнему: «Как это прекрасно, что премудрость любви действительно управляет моими сновидениями, что сам Бог правит моим парусом там, где у меня нет воли, и несет меня, погруженную в сладком сне, к моей цели, для достижения которой я всегда хотела бы бодрствовать!»<sup>59</sup>

Привыкнув к романтической поэтике, мы уже не замечаем, что клишированное ею определение самозабвенной страсти — «любить всем сердцем, всей душой» — переносит на эротического партнера те чувства, которые, согласно Евангелию, надлежит питать только к Богу: ведь, по словам Иисуса (Мк 12: 30), наибольшая заповедь — «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душой твоею, и всем разумением твоим, и всею крепостию твоею». Именно так полюбила мужчину Вера из повести Ростопчиной «Чины и деньги»: «Она отдала мне все сердце, всю душу» и Наталья из романа Р. Зотова «Леонид» (1832): «Я люблю

<sup>58</sup> Загоскин М.Н. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 255—256.

<sup>59</sup> СО. 1838. Т. 8. С. 74—75.

Леонида, *люблю его всю силою души, всю твердостью воли!*»<sup>60</sup> Именно так полюбил женщину Богуслав из романа Коншина «Граф Обоаянский» (1834): «Я люблю вас, прекрасная София! *Люблю всеми силами моей души; я вызываю вас быть ангелом-путеводителем моей души; я обрекаю себя вам...*» А когда та отказывает ему в любви (заменяя ее «дружбой»), Богуслав, встав на колени, скорбно говорит: «*Свершилось, но я не ропщу на вас*»<sup>61</sup>.

Особенно знаменательны тут и само имя персонажа, и то, что эта прекрасная, умная София совершенно недвусмысленно ассоциируется с Софией библейской, выступающей в известных еретических традициях как обособленная женская ипостась Христа, — вплоть до того, что героиня даже живет в селе *Семипалатском*, разумеется, по аналогии с Премудростью Божией, построившей себе дом на *семи столпах* (Притч 9: 1). Но и у Тимофеева мудрая Елизавета Кульман, как мы помним, мысленно строит дом со столпами — храм небесный, предназначенный для ее грядущего Жениха.

Как и на Западе, возмущенный протест против евангелизации эротики, смешанной с эротизацией евангелия, в России исходил из религиозно-консервативных кругов, здесь, правда, не слишком влиятельных. Владимир Панаев, к примеру, вменял его косным старообрядцам. Говоря о необходимости брака, предписанного Библией, один из его персонажей ссылается на речение Господа из Быт 2: 18: «Не добро человеку жить единому...» (в русском «синодальном» переводе: «Нехорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему»). Начетчик-старовер гневно возражает: «Вспомни, что сказано далее: “Сотворим ему помощницу”. Только “помощницу”, не более: вникни хорошенько в слова сии. Вместо того, что сделали люди? Они видят в женщинах не что другое, как чашу своих наслаждений; *прилепляются к ним всем сердцем, любят их, как можно любить только Бога...*»<sup>62</sup>

При всем том «богомольная цензура» к таким романтическим литаниям по большей части относилась довольно снисходительно и, хотя время от времени свирепела, в целом не проявляла здесь особой последовательности. Комментируя очередные правительственные зигзаги, Пушкин в 1824 г. не без иронии писал Вязем-

<sup>60</sup> *Зотов Р.М.* Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона. М., 1994. С. 88.

<sup>61</sup> *Коншин Н.* Указ. соч. С. 365—366. В 1841 г., т.е., по сути, уже в постромантическое время, Квитка-Основьяненко в своей повести «Маргарита Прокофьевна» всячески пародирует эти религиозно-эротические шаблоны, вложив их в уста отъявленному лгуну, который клянется: «Обещаюсь любить пламенно, нежно, чувствительно, *всем сердцем, всем помышлением, всем желанием, всей искренностью...*» — *Квитка-Основьяненко Г.Ф.* Повести. Киев, 1954. С. 355.

<sup>62</sup> Новоселье. Ч. 1. СПб., 1833. С. 200—201.

скому, что теперь «позволят Фите Глинке говорить своей любимице, что она божественна, что у нее небесные очи и что любовь есть священное чувство». Кое-какое, впрочем, тоже не слишком эффективное ужесточение подсказывалось позднее тактическими потребностями режима, в уваровский период повысившего официальный престиж церкви, которая выступала, разумеется, против подобных метафор. Один из наиболее известных тому примеров — скандальная история с переводом из Гюго, привлекавшая внимание Пушкина и зафиксированная в его дневниковой записи от 22 декабря 1834 г.: «Цензор Никитенко на обахте под арестом, и вот по какому случаю: Деларю напечатал в “Библиотеке” Смирдина перевод оды В. Юго, в которой находится следующая глубокая мысль: “Если-де я был бы Богом, то я бы отдал свой рай и своих ангелов за поцелуй Милены или Хлои”. Митрополит (которому досуг читать наши бредни) жаловался государю, прося защитить православие от нападений Деларю и Смирдина. Отселе буря».

К счастью для цензуры, досугов у митрополита не хватило на то, чтобы читать газету «Бабочка». В 1830 г. тут вышло стихотворение П. Максимовича (просьба не путать с его куда более известным однофамильцем), герой которого небесному раю вообще предпочел бы земной, ибо здесь, на земле, обитает его «богиня». Вместе с тем текст эпатажно контрастировал и с общей эскапистски-метафизической нотой, свойственной романтическому эросу в России:

Мой дух не в небеса парит  
Восторгом чистым насладиться!  
Обманут я!.. он к ней летит,  
Он хочет с духом девы слиться.  
*И что мне рай на небесах?*  
Одна бесплодная пустыня;  
Мне лучше в низменных странах,  
Там, где живет моя богиня<sup>63</sup>.

В таких тирадах заметна, кстати, ретроспективная полемика с богобоязненным Жуковским, у которого грешная Людмила опрометчиво восклицала: «Что, родная, муки ада? Что небесная награда? С милым вместе — всюду рай; С милым розно — райский край Безотрадная обитель». Однако именно эти предпочтения различимы в некоторых текстах романтизма, в том числе в «Герое нашего

<sup>63</sup> Бабочка. 1830. № 57. С. 228. Но в других текстах у того же автора сохраняются традиционные модели: «Ты гостя в дольней сей стране, Ты неба светлое создание». — Там же. № 38. С. 151.

времени», где Вера признается Печорину: «Я, может быть, скоро умру <...> и, несмотря на это, я не могу думать о будущей жизни, я думаю только о тебе...»

Бдительнее защищали православие от других гонителей — хотя бы от Лажечникова, в романе которого «Басурман» цензора В. Флерова напугали, в частности, такие обороты: «Любовь его чиста, как первый день первого человека, как снежное темя горы, куда положила след только стопа Бога»; «Ничего не желал он, кроме того, чтобы видеть Анастасию, только смотреть на нее, как ангелы смотрят целые веки, погруженные в море блаженства»; «Будто два ангела, посланные на землю исполнить Божье назначение, стояли они на грани земли и неба, обнявшись крыльями и с тоской помышляя только о том, как бы подняться к своей небесной родине и скрыться в ней от чужих им существ». Характерно тем не менее, что граф С.Г. Строганов, попечитель московского учебного округа, вступился за автора и пропустил в печать эти и похожие фразы<sup>64</sup>.

Вообще говоря, если возлюбленная или возлюбленный — это субститут божества, то само признание в любви становилось богослужением, могущим обратить в бегство посрамленного Сатану<sup>65</sup>. Вопрос состоял лишь в том, предстояло ли влюбленным «ангелам» обрести счастье еще в сей юдоли либо, как у Розена и Лажечникова, снискать его на небесной родине, т.е. в том, какой аспект — здешний или потусторонний — все же преобладал в конкретных романтических сюжетах.

#### 4. Крест на персях: дух vs воплощение

В процессе своей земной материализации неземная красавица может деградировать до блудницы, как это происходит у Гоголя в «Невском проспекте» с героиней, похожей на «Перуджинову Бианку». Не лучше ли ей просто исчезнуть, возвратиться на тот свет или навсегда уйти в соприродные духу двумерно-идеальные пространства, навевающие память о рае? Потрясенный гоголевский живописец действительно предпочел бы развоплотить героиню, вернув ей платонический статус картины-«мысли» из «Жен-

<sup>64</sup> См. примечание Н.Г. Ильинской в изд.: *Лажечников И.И.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1963. С. 705—796.

<sup>65</sup> В графомании «низового» романтизма эту тему с топорной четкостью запечатлел Гребенщиков в своей «Мелодии» (1832): «Я помню полночь... голос твой Был серафима — не земной! Люблю, сказала тихо ты... Кого? меня?.. И ангел тьмы Со стоном адским улетел И Ангел света — прилетел!». — Северная Минерва. 1832. Ч. 2. С. 192.

щины»: «Лучше бы ты вовсе не существовала! не жила в мире, а была бы создание вдохновенного художника».

Совсем в другой ситуации запечатлен у Теплового ужас перед самим соблазном воплощения в стихотворении «Идеал». Речь тут сперва идет о тленности земной жизни и о мечтах, возносящих усталую душу ввысь, к Богу, — пока ностальгия не прерывается парализующей ее эротической теофанией:

...О, для чего столь чудное виденье?  
 О, для чего, прекрасный ангел мой,  
 Покинул ты небесное селенье?  
 Откуда эти чудные черты?  
 Художник ли в порыве вдохновенья,  
 Как идеал возможной красоты,  
 Нам изваял твое изображение?  
 Мурильо ли тебя нарисовал  
 В миг творчества в пылу очарованья?  
 Но он не мог, не он в тебя влиял  
 Всю эту силу обаянья.  
 Нет! ты живешь, ты дышишь на земли.  
 И ни резец, ни краска не могли бы  
 Воспламенить огнем такой любви  
 Все тайные сердечные изгибы.  
 Но не хочу земного я любить!  
 Прочь, прочь от глаз, могучее виденье!  
 О, помолись, чтоб мне тебя забыть!  
 О, сжался! для меня иного нет спасенья<sup>66</sup>.

Для юных персонажей житейским аналогом воплощения является само их взросление, как физиологическое, так и социальное. Протекать оно может очень болезненно. Даль в своем «Бедовике» прикидывает будущую участь институток, которым предстоит расстаться с родной

теплицей, где сквозь чистые стекла так утешительно и так приветливо улыбалось им все: и небо, и земля, и люди, и громады дворцов, где сотни приемышей жужжат пчелками вокруг заботливой матки своей, не зная ни забот, ни потребностей, ни страстей!.. А выйдут в свет — все станет иначе; вы жили в мечтательном мире, поживите теперь в настоящем и обживетесь с ним, если сумеете<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Теплова Н. Стихотворения. С. 105—106. Ср. разочарование в кумире, обрисованное в повести Ган «Идеал».

<sup>67</sup> Даль В.И. Указ. соч. С. 98.



Этот «настоящий мир» кишит соблазнами и чреват гибельной профанацией ангельского начала. Но духовное умирание, сопряженное со взрослением, может быть и добровольным. Разочарованная во всем, утратившая какие-либо иллюзии героиня «Идеала» Ган исповедуется ошеломленной подруге: «Я хочу и стараюсь довести себя до такой степени равнодушия, чтобы чувства мои сделались недоступными ни к какой нежности. Я хочу сделаться недоступной для всех умственных, духовных ощущений и жить, подобно устрице, только телом»<sup>68</sup>.

Герой В.С. Нормского («Сон на бале», 1838) с горечью осуждает одну из юных участниц бала: «Небесная краса смешалась с толпою <...> Отринула удел божественной отчизны, Сама сравнялась с судьбой не равных ей, Предавшись призраку обыкновенной жизни. Всю прелесть чистого, святого бытия, Сей луч, таящийся в душе ее прекрасной, Что манит взор ее, как утро жизни ясной, Что небу лишь дано, чего не даст земля, — Все на бесслезное сменила развлеченье, На сердце Промысла изгладив впечатленье»<sup>69</sup>.

В дебютном романе Неёлова приводится спор о любви. Своего приятеля, который витийствует об умственном и эмоциональном созревании, пробуждающем у девушек это возвышенное чувство, собеседник урезонирует словами: «— Мечтатель! Это один взрыв; он пройдет. Рассудок зреет с годами. В 17 лет девушка может быть умна, но не рассудительна. Порыв любви остановят благоразумные советы матушек, тетушек; а там и у иной расчеты заменят любовь»<sup>70</sup>.

Пример такого взросления являет собой Вера из повести Ростопчиной «Чины и деньги». Встретившись с ней после долгого перерыва, герой поначалу умилился: «Мне кажется, она еще больше похорошела; выразительность ее лица стала ощутительнее, определительнее; черты ее освобождаются от оболочки детской бесхарактерности: головка ее дышит жизнью, мыслью, чувством». Но он вскоре подметил, что эти перемены не сулят ему счастья: «Какая-то холодность оковала ее движения, взвешивала ее слова — она не была самой собою. // Ее глаза избегали моих»<sup>71</sup>.

Сходную эволюцию проделала двадцатидвухлетняя княжна Варвара из повести К. Зеленецкого «Княжна Мария». В отличие от своей наивной и обаятельной младшей сестры, она уже достигла той стадии, когда «девица покидает свою невинную резвость, все простодушие детства, которые так шли ей в осьмнадцать лет». За-

<sup>68</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 10.

<sup>69</sup> Сборник на 1838 год. СПб., 1838. С. 50.

<sup>70</sup> Закамский [Неёлов Н.Д.]. Женщина XIX столетия. Ч. 1. С. 131.

<sup>71</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Соч. Т. 2. СПб., 1890. С. 29.

конченная оформленность телесного образа придает ей характер именно той «положительной красоты древних мраморов», которой в «Поединке» Ростопчиной противопоставлялась духовно-христианская красота Дольского. У Зеленецкого же Варвара подчеркнуто сопоставлена с античным божеством, с Афродитой, бесчувственной в своем языческом совершенстве. Материализовавшийся идеал стал идолом: «Холодная душою, она была прекрасна лицом и величава станом, как идеал телесной красоты, созданный светлым гением Эллады». (Отсюда только шаг до столь же скульптурной, столь же язычески прекрасной и столь же бездушной княжны Элен в романе Л. Толстого<sup>72</sup>.) Повзрослев, вчерашнее «небесное создание» может сделаться вместо статуи и простой светской «куклой», как происходит в «Зимнем вечере» Мельгунова.

Гоголь в двух разных произведениях рисует две полярные версии девического созревания. В «Мертвых душах» Чичиков, оправившийся от восторженного умиления после первой встречи с институткой, строит уже весьма реалистические и, соответственно, прозаические прогнозы насчет ее будущего, мысленно предрекая этой пока еще «тоненькой», несформировавшейся девушке банальное перерождение и грузную «бабью» участь (которая загодя означена была символической фигурой «испытующей» ее ключницы). Зато в «Тарасе Бульбе» женское взросление интерпретируется совершенно иначе: «Вдвое прекраснее и чудеснее была она теперь, чем прежде; тогда в ней было что-то неконченное, недовершенное; теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти. То была прелестная, ветреная девушка; эта была красавица, женщина во всей разившейся красе своей».

Здесь прослеживается и конфликт между разнородными эротическими вкусами. Общеизвестно, что романтический спиритуализм ввел моду на лунную бледность, томность, прозрачность — т.е., в наших терминах, именно на недоовоплощенность, — иногда сочетавшуюся, впрочем, с чисто инфантильной живостью и летучестью. Но эпоха продолжала ценить и более внушительные прелести, включая те из них, которыми, наряду с «душой», восхищался

<sup>72</sup> Задолго до Толстого эту утрированно-христианскую вражду к языческой пластике (связанную, вероятно, также с православным неприятием скульптурных изображений) мы находим у Чаадаева и других писателей Золотого века, например у Полевого, Живописец которого признается: «Венера Медицейская мне всегда нравилась как кусок мрамора, обделанный для анатомического образца человеческого тела; я всегда смотрел на эту статую, как философ смотрит на восковое изображение трупа, изучая в нем физического человека» (цит. по: Искусство и художник в русской прозе XIX века. Сб. произведений. Л., 1989. С. 188—189). Ср. отголоски этого благочестия в репликах тургеневского Базарова по поводу Одинцовой.

Ленский, описывая свою похорошевшую Ольгу. Эти ее чары, как и само круглое, румяное лицо («Кругла, красна лицом она...»), отвечают давнему канону сентиментализма — к нему ведь, собственно, и тяготеет поэт («Но романтизма тут нимало не вижу я...»). Правда, в своих женских портретах сентименталисты уже приближались к русалочьей бесплотности, однако с румянцем расставались неохотно и оттого изобретали переходные комбинации. К примеру, о героине повести П. Львова «Даша, деревенская девушка» (1803) сказано: «Румянец щек ее бледен», тогда как лицо чарующе полногрудой пастушки из «Ростовского озера» В. Измайлова (1795) пока отличает цветовая гамма польского флага: «На щеках переливались из цвета в цвет румянец и белизна».

Тем не менее в новый, романтический период<sup>73</sup> к числу клишированных определений женской привлекательности по-прежнему относились пухлость, «свежесть» и все тот же румянец, который свидетельствовал о таком вульгарном достоинстве, как здоровье. Случалось поэтому, что его, на прежний сентименталистский манер, просто соединяли с бледностью, допуская тем самым компромиссные натяжки при портретировании героинь. Так, в 1830 г. Александр Дельвиг обрисовал героиню своей повести «Село Ивановское» Анну Пронскую (дочь вполне жизнелюбивого помещика-хлебосола): «В больших темно-голубых глазах ее была какая-то очаровательная томность, по лицу ее, *белому, как мрамор, разливался легкий румянец* и розовые уста дышали неопи-санною сладостию»<sup>74</sup>.

Подобной «сладости» безусловное предпочтение отдавала и последующая натуральная школа, актуализировавшая некоторые ценности сентиментализма. Еще до того, как окончательно переключиться с романтизма на физиологический очерк, Башуцкий в одной из своих повестей с удовольствием живописал юную «красавицу, свеженькую такую да полненькую, алую и с светлыми, будто звездочки, глазками»<sup>75</sup>. В любом случае многие романтики, подобно гоголевскому Жевакину, оставались «большими аматерами со стороны женской полноты». Весьма одобряемый автором переход от первого, худосочного типа ко второму мы находим, в частности, у О. Сомова в повести «Эпиграф вместо заглавия» (1833). Ее героиня, Ольга Раева, снабжена поначалу образцовым

<sup>73</sup> Характерный набор, запечатлевший постепенную смену шаблонов — от сентименталистских к романтическим (в сторону «роковой женщины») — дает Н. Сушков: «*Улыбка на устах, Румянец на щеках* — С самой Авророй в споре! Небесный цвет в очах *И молнии во взоре*». — НЗ. 1821. Ч. 6. С. 153.

<sup>74</sup> Царское Село. Альманах на 1830 год. С. 244.

<sup>75</sup> Башуцкий А. Указ. соч. С. 133.

запасом спиритуальных примет, которые, при всей своей томительной неопределенности, отнюдь не располагают к ней, однако, «пылкую молодежь»:

Она была бледна и сухошава. Невозможно было отгадать, болезненное ли расположение тела или мечтательность души наложили на челе ее легкую тень томности и придали какое-то задумчивое выражение ее улыбке <...> Тихий огонь больших, черных ее глаз одушевлялся каким-то неизъяснимым блеском при каждом слове, доходившем до ее сердца; правильные, тонкие черты лица удивляли своею соразмерностью внимательного наблюдателя; даже бледность, их облекавшая, сквозила некою теплотою чувства и казалась как бы новым совершенством, нераздельным с сими эфирными чертами.

Залогом положительной эволюции становится как раз эта «теплота чувства», со временем делающая облик Раевой менее эфирным и оттого более притягательным. Спиритуалистический гадкий утенок преобразится в дородного семейного лебедя. Сперва между девушкой и героем «водворилась короткость обращения», основанная на «обоюдной чувствительности ко всему прекрасному в природе и мире нравственном». Завершается эта «короткость» свадьбой и последующим появлением героини в приятно удивленных «собраниях», где увидели ее «несколько пополневшей, с лицом свежим и цветущим, с ясным отпечатком домашнего блаженства в светлых взорах <...> Правильные черты лица ее, еще более украшенные полнотою и румянцем здоровья, прекрасные глаза, теплившиеся огнем души, и стройный, прелестный стан привлекали к себе взоры людей даже самых равнодушных, и молодые люди завидовали новобрачному». Здравомыслящий наблюдатель, некий «пожилой провинциал», приветствует такую метаморфозу, осуждая заодно тощие романтические идеалы: «В этих впалых щеках, в этой бледной оболочке таилась будущая красавица, как бабочка в своем коконе»<sup>76</sup>.

Гоголевские дамы, как известно, отрадную полноту ценили и в своих супругах, полагая, что тоненький мужчина — «что-то вроде зубочистки». Сходных взглядов, с одобрения автора, придерживались также героини Бегичева — писателя, правда, антиромантического направления: «Как ты переменялся и потолстел! — сказала Софья Аглаеву. — Какой свежий цвет лица! Теперь иные в самом деле найдут тебя даже красавцем»<sup>77</sup>. В повести Александра Дель-

<sup>76</sup> КБ. С. 117, 121, 141, 143.

<sup>77</sup> [Бегичев Д.Н.] Семейство Холмских. 2-е изд. Ч. 2. М., 1833. С. 200.

вига «Маскарад» (1829) таким красавцем считают Милова, прибывшего в хворую столицу из здоровой степной глуши. Это уже романтически пылкая душа в еще доромантически пухлом теле: «Его полные, пылающие огнем юности щеки, его живые, огненные глаза, — все это было так ново, так очаровательно для женщины, не выезжавшей из Петербурга...»<sup>78</sup>

В своем «историческом рассказе» «Призрак», изданном в 1833 г., Б. Федоров связал женскую бесплотность и фантомность с готическим наследием, которое в итоге претерпело здесь позитивную трансформацию. Его смертельно бледная героиня Евпраксия лунными ночами бродит по саду, как «могильный призрак», прикрытый тонким белым покрывалом; она движется «тихими шагами <...> но с такою легкостью, как будто бы нес ее ветерок». Однако Евпраксия — не привидение и не русалка из «Майской ночи», а всего лишь молодая женщина, тоскующая по милому и страдающая лунатизмом. Все кончается благополучно, и субтильная неотмирность сменяется чадородием (вообще-то не слишком популярным в русской романтической словесности, но все же дозволенным ею для XIV в.). Князь, ее возлюбленный, «бесстрашно женился на бродячем мертвце. Думали, что князь Феодор не останется в живых, но чрез год Евпраксия была уже матерью прекрасного младенца. Румянец снова появился в лице ее, а прелестный малютка играл на коленях. Прошло еще два года, ее окружали уже трое детей»<sup>79</sup>.

Позднее, на подъеме «натуральной школы», подобные метаморфозы, поджидающие романтическую героиню, будут уже довольно саркастически описывать Рахманный (Н.Н. Веревкин) и другие авторы. При этом они сохраняют и кое-какие сантименты в отношении ее предыдущей, эфирной стадии. Герой повести того же Рахманного «Любовь петербургской барышни» (изданной посмертно в 1841 г.) изображает молодую замужнюю даму, в портрете которой еще удержан лунный колорит: «Она не отличалась той правильною красотою, которой идеал завещало нам древнее искусство, и не поражала ни слишком нежными очерками, ни тою полнотою форм, которая составляет предмет обожания русского человека, но в ней все было пленительно, все гармония, изящество, очарование, которому бледное, лунное сияние лица ее сообщало еще нечто таинственное». Впрочем, ее племянница, добавляет он, «была еще прелестнее, смесь радуги с сальфидою, нечто столь розовое, столь белое, стройное, прозрачное, эфирное, блестящее, что глаза мои помутились».

<sup>78</sup> Подснежник. СПб., 1829. С. 112.

<sup>79</sup> Новоселье. Ч. 1. С. 484—485.

Влюбиться в эту героиню ему поначалу мешала именно ее идеальность, которую автор, устами своего персонажа, превозносит, одновременно слегка подтрунивая над романтическим канон: «Есть земнородные красоты, столь воздушные, столь явственно небесные, что перед ними гаснет всякое чувственное пламя, рассеиваются, как прах, всякие чувственные мысли. Для возбуждения сладострастных желаний красота должна быть материальной, с явственными несовершенствами». Увы, со временем героиня, повзрослев, к ужасу обомлевшего героя переродится как раз в такую «материальную» — и заодно весьма расчетливую — особь: «Тогда она была стройна, эфирна, нежно и изящно изваянная, как нимфа Кановы; теперь это полная и дебелая женщина, настоящая русская кормилица, которую можно одною населить целый уезд Оренбургской губернии»<sup>80</sup>.

Пока романтизм еще только приближался к протореалистической эволюции женских типов — так сказать, от духовного к мирскому, — он также создавал для них причудливые компромиссы, внушенные традицией сентименталистской эротики. Иначе говоря, в образе своих недоспелых красавиц русские романтики, а вернее, полуромантики охотно соединяли томную девичью недоволощенность с «пышными персями» будущей матроны. Характерным примером может служить прозаический опыт молодого Одоевского «Елладий» (1824), вялая, еще как бы непробудившаяся героиня которого «принадлежала к числу тех, у кого характер в продолжении целой жизни кажется готовым развиться и не развивается». Но в этой своей мечтательной дремотности девушка напоминает одновременно какую-то ленивую и соблазнительную одалиску: «Глаза ее, с длинными ресницами, всегда полуоткрыты; светло-русые волосы; пышные перси; какая-то изнеженность во всем теле, совершенное отсутствие бодрости, столь отвратительное в мужчине и столь прекрасное в женщине — все это придавало Марии прелесть неизъяснимую»<sup>81</sup>.

Чаще всего «пышные перси» просто прибавлялись к небесным очам и родственным качествам. У другой Марии, богомольной героини «Сокольниковского бора», «цвет эфирного свода отражался в лазурных очах». Романтическая прозрачность перешла у нее в одеяние — вероятно, несколько фривольное, зато «легкое, как воздушный покров Серафима»; а «цепь кудрей <...> частью застилала волны полных груди ее, роскошно дышащих нею. Вся она облечена была в формы небесные»<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> *Веревкин Н. Н. (Рахманный)*. Любовь петербургской барышни. Предсмертный рассказ // Сто русских литераторов. Т. 2. СПб., 1841. С. 658—659, 689.

<sup>81</sup> Мнемозина. 1824. Ч. 2. С. 110.

<sup>82</sup> Цинтия на 1832 год. С. 91.

Аналогичными «формами» наделена и злосчастная Танечка из «Золотого самородка» (1834), сменившая одну свою эфирную ипостась на другую. Пережив семейную трагедию, бывшая Пери постриглась в монахини и теперь поет в монастырском хоре. В ее «неземном» голосе «все сливалось в торжественную песнь Херувима, все выражало отрадное упование в будущем, столь утешительное для человека в земном его изгнании»; но ангельская непорочность, взывающая к развоплощению, удачно соединена у нее с «пленительными округлостями» и «волнистым станом», которые, очевидно, тоже наводят наблюдателя на возвышенные мысли. Эта дева, говорит он, —

олицетворенный идеал небесной надежды, посетивший землю в виде Рафаелевой Мадонны! На лице ее, украшенном всеми прелестями юности, красоты и приятностей, сияло тихое, кроткое спокойствие добродетели. Живописно обвивавшие ее покровы густо закрывали прелестную шею и скользили по пленительным округлостям, обрисовывая стройный, волнистый [sic] стан <...> В руке, белой, как первый девственный снег, с умилением прижатой к сердцу, был разогнутый молитвенник. Я забылся: отрешенный мыслью от всего земного, я любовался уже одною душою прекрасной, я мечтал о мире, в который она должна была, сбросив глennую свою оболочку, воспарить из земного странствия...<sup>83</sup>

Стихотворение Розена «Спальня», в начале 1830 г. напечатанное в альманахе «Царское Село», содержит сладострастные фантазии того же сорта, что потом одолевают Поприщина, когда тот представляет себе спальню «ее превосходительства» («там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет»). Но свои телесные порывы Розен успешно смиряет христианским благочестием, т.е. почитанием креста, которое получает здесь, однако, довольно самобытное выражение:

Теперь бы ты передо мной  
 Почила сном любви и мира —  
 Налюбовался б я тобой,  
 Разоблаченная Эльвира!  
 Но заповедною мечтой  
 Не увлекаемый нисколько,  
 Я, в знак невинности прямой,

<sup>83</sup> Пустынный Залопанский [Петров И.А.]. Указ. соч. // Телескоп. 1834. Ч. 20. № 9. С. 57—58.

Поцеловал бы крест золотой  
На персях девственных — и только!<sup>84</sup>

В повести «Розалия», опубликованной им в альманахе сразу же вслед за «Спальной» (и кодирующей, кстати, фамилию самого барона), сексуальную инициативу автор вообще передоверил своей набожной героине. Эту прекрасную девушку, которая утратила возлюбленного, преданно утешает брат покойного. Между нею и утешителем устанавливаются целомудренные, почти «братские» отношения, и в беседе с ним Розалия растроганно восклицает: «Религия, любовь к ангелу [т.е. к умершему], твоя, я знаю, неизменная дружба, — при этих словах она прижимала мою руку к груди своей, и я чувствовал только биение девственного сердца, — теперь я спокойна!»<sup>85</sup>

Во многих случаях, как это было в сновидении Пискарева у Гоголя, спиритуальная прозрачность целомудренной героини парадоксально запечатлена именно в ее одеянии. Ср. хотя бы ростопчинскую Веру, одетую в «белое, прозрачное платье, которое так легко обвивалось около нее...» («Чины и деньги»). Продукция «вульгарного романтизма», наподобие «Сокольницкого бора», изобилует сходными картинами, в которых христиански-идеальная девственность уже весьма наглядно комбинируется с чертами, провоцирующими плотские желания. Примечательна здесь новелла «Похищение», напечатанная в 1830 г. в газете М. Бестужева-Рюмина: «Белое кисейное платье, обвиваясь вокруг высокого, стройного ее стана, показывало всю прелесть его; роскошные девственные перси волновали агатовый крест (благословение умершей матери), висевший на золотой цепочке <...> Какая-то невыразимая прелесть блистала в сих ангельских чертах: она казалась существом ангельским. // Увидев меня, Ольга потупила глаза; огонь невинности запылал во всех чертах ее»<sup>86</sup>.

Очевидно, тот же огонь опалил и героиню рассказа Алексея Павлова «Арестант», переслащенного галантерейной риторикой. Аллегория христианского целомудрия здесь выглядит, по существу, сексуальной приманкой:

На груди у нее, на том самом месте, где прелестные возвышенности атласной груди девы соприкасаются друг к другу, у ней при-

<sup>84</sup> Царское Село. Альманах на 1830 год. С. 168. Для приверженца психоанализа, вероятно, особый интерес, ввиду своей фонетики, мог бы составить третий из процитированных стихов,

<sup>85</sup> Там же. С. 196—197.

<sup>86</sup> П-с-нк-в [Пасынков?]. Похищение // Северный Меркурий. Литературная газета на 1830 год, издаваемая Михаилом Бестужевым-Рюминым. СПб., 1830. № 21.



колот был розан, как эмблема невинности, неприкосновенности девической. Часто, часто глаза мои стремились на него; они примечали, что его при каждом продолжительном вздохе лобызают украдкою эти чудные, прелестные возвышенности; в эти минуты душа моя чувствовала какое-то томительно-сладкое вожеление<sup>87</sup>.

Итак, сам мистический покров, одновременно и скрывающий и приоткрывающий, по Жуковскому, образы сакрального инобытия, может оказаться просто гардеробным соблазном. Временами прозрачность обозначалась всего лишь пеньюаром, а пафос натужной идеальности вытесняли честные альковные позывы. Герой новеллы Савинова «Четыре мгновения из моей жизни» (1831), оставшись наедине с героиней, «любовался не идеалом красоты, но простою миловидностью и добротою души ее <...> Одиночество, в котором мы находились, о н а всего лишь в своем прекрасном неглиже; все, все располагало меня к мыслям, и без того никогда не оставявшим»<sup>88</sup>.

Можно было, наконец, презрев даже «доброту души», полностью сосредоточиться именно на этих неотвязных «мыслях», как предлагает, скажем, молодой Языков: «Ее жестоко осуждают: Она проста, она пуста; Но эти перси и уста, — Чего они не заменяют?» Соответствующая «замена» наличествует, например, в рассказе «Выходец с того света», который принадлежит упомянутому Алексею Павлову<sup>89</sup>, одному из типичнейших представителей «низового романтизма». Но и этот текст интересен своей казусно-неуклюжей попыткой совместить сексуальный напор с реликтами нормативного целомудрия и потому заслуживает здесь краткого пересказа.

Федор, шестнадцатилетний подросток, попадает из родительского имения в московский пансион, где выделяется своим ростом и силой; а потому София Вильгельмовна — мадам, хозяйка пансиона (или «мадама», как почему-то на итальянский лад иногда называет ее автор), поручает ему надзирать за соучениками. Это была очень привлекательная тридцатилетняя женщина: «И теперь не могу вспомнить [подразумевается все же: «забыть»] ее прелестного, выразительного лица, ее голубых глаз, исполненных жизни и вожеления, ее пышной груди, которая, бывало, заманчиво выказывалась из-под тонкой пелеринки». За полгода пышногрудая наставница настолько привязалась к новому воспитаннику, что даже стала укладывать его на ночь в своей спальне: «Тебе нечего стыдиться: ты еще ребенок». Однажды тот, притворившись спящим, начал подглядывать за тем, как «мадама» раздевается донага — что

<sup>87</sup> Павлов А. Вечер у моего соседа. Рассказы приятелей. М., 1836. С. 118.

<sup>88</sup> Северное сияние. Альманах на 1831 год. М., 1831. С. 136—137.

<sup>89</sup> Павлов А. Указ. соч. С. 75—101.

она при нем делала, впрочем, с большой охотой — и, потрясенный новыми впечатлениями, немедленно в нее «влюбился». София, как вскоре выяснится, отвечает ему полной взаимностью. Для начала она целуется с вуайером, который испытывает при этом вовсе не плотские, а, по его словам, «чистейшие наслаждения»: «Я был совершенно невинен и целовал по наущению сердца, без всякой порочной цели».

Наставница все-таки находит ситуацию неприличной — и отсылает было пансионера в другую комнату, что доводит того до слез. Оказывается, Федора пугает ночное одиночество: «— Я спал всю жизнь с маменькой, а теперь мне должно будет спать одному», — жалуется он мадаме, а та его урезонивает, ссылаясь на разность полов. «— Но разве есть какое-нибудь отличие между мною и вами, — протестует непорочный герой, — вы, как и я, человек; следовательно, мы одинаковы». Этот руссоистский довод хозяйку, однако, не убеждает: «— Нет, друг мой, ты по неопытности своей ошибаешься». Оставшись в соседней комнате, Федор «принялся плакать так, чтобы услышала она». София возвращается, желая его утешить, — и делает это весьма успешно, неустанно продолжая затем давать ему «сладкие уроки».

Идиллию прерывает маменька, на каникулах приехавшая за сыном. Однако его любовь к «мадаме» не слабеет в разлуке. После некоторых приключений Федор, сбежавший из дома, женится на ней, завершив тем самым сексуальную инициацию. (А сама Софья, видимо, исполнив свое воспитательное назначение, через два года умерла, и тогда безутешный вдовец вознамерился было, как водится, прибегнуть к замаскированному самоубийству — т.е. «найти на войне смерть, посредством которой мог соединиться с Софиею; но вместо того получал чины, ордена и был невредим».)

Думаю, сегодняшнего читателя изумит сексуальная придурковатость этого дюжего и плаксивого недоросля, которую он сохранил в том самом возрасте, в каком Петруша Гринев успел уже набегаться по девичьим и провести беспутный вечер «у Аринушки». Но, в конце концов, казусная «неопытность» Федора была лишь благочестивой условностью, позволившей автору с должным эффектом представить сцены, близкие его сердцу и востребованные созвучной ему аудиторией.

В противовес павловскому курьезу целесообразно будет сослаться на другой, вполне осмысленный текст, затрагивающий тему полового созревания. Я подразумеваю повесть Л. Бранта, напечатанную в трех номерах ЛПРИ за 1836 г. Рассказывая о той любви, которой он когда-то, в возрасте 13 лет, воспылал к двенадцатилетней девочке, отвечавшей ему взаимностью, герой оспаривает скептическую реплику одного из собеседников, озадаченного

тем, что эта страсть пробудилась столь преждевременно: «— Я, со своей стороны, не понимаю, что можно находить в ней удивительного. Чувственность весьма рано, даже всего прежде, открывается в человеке <...> Как часто случалось мне видеть пяти-шестилетних мальчиков, которые в игре предпочитали хорошеньких ровесниц своих дурным собою». Само это детское влечение вовсе не бесплотное: то была «какая-то смесь любви земной с небесною <...> любовь души и тела, мысли и чувств, любовь очей и ощущения; словом, любовь как любовь, а не то, что видят в ней иные: совершенное отсутствие материальности»<sup>90</sup>.

Оставляя в стороне опус А. Павлова, не мешает заметить, что как у ведущих писателей, так и у бесчисленных эпигонов «скабрзные» картины в печати по большей части смягчались, включая те сюжеты, где их преподносили в качестве увлекательного, хотя и пагубного соблазна. Даже тогда, когда смаковалась обычная женская нагота, вуайер нередко норовил, так сказать, декорировать ее посредством религиозного воодушевления. По этому рецепту действуют и пугливо невинный Розен в «Спальне», и третьесортный стихотворец С. Потемкин, герой которого, спрятавшись в кустах и «едва дыша» от полноты чувств, подсматривает за купальщицей: «Грудь лилейная вздымалась, Взор вперялся в небеса!»<sup>91</sup> Это довольно характерный образчик того, как свой гормональный энтузиазм авторы уснащали эстетической мотивировкой или же старались уравновесить его христиански-моралистической интонацией.

## 5. Страх секса и его романтическая сублимация

Подобная анакреонтика, как и «любовная наука» времен Просвещения, не была в чести у николаевской цензуры; однако дело, конечно, не только в государственном контроле. Вслед за Просвещением романтическая словесность без труда сумела преодолеть средневековое отечественное презрение к женщине и сопутствующие взгляды на любовь к ней — но не средневековое отношение к любому, в том числе супружескому, соитию. Запрет на чрезмерно «соблазнительные картины», предписанный режимом, санкционировался, в конечном счете, все тем же православным дуализмом с его неизменной враждой к плоти и плотской любви. Разумеется, физическое сожительство дозволялось после таинства брака, потребного для деторождения; но в согласии и с Новым Заветом, и с

<sup>90</sup> Брант Л. Любовь в тринадцать лет // ЛПРИ. 1836. № 32. С. 250; № 33. С. 257.

<sup>91</sup> Северный Меркурий. 1831. № 58. С. 235.

Отцами Церкви предпочтение отдавалось безбрачию («Выдающий замуж свою девицу поступает хорошо; а не выдающий поступает лучше»: 1 Кор 7: 38) либо супружеству наподобие того, в котором состояла Иулиания Осоргина, десять лет по своей воле не имевшая с мужем «плотного совокупления».

Романтическая культура в России сознательно либо безотчетно переняла именно церковное осуждение секса, порой выказывая по этой части курьезное лицемерие. Так, у Кукольника один из персонажей призывает художника «поднять покров с таинственной Изиды, Но наготой не оскорбить приличий» («Джулио Мости»). Хотя, как мы только что видели, плотские соблазны увлекали немало писателей, их, вероятно, шокировал бы открытый и напористый эротизм пушкинского склада («Я нравлюсь юной красоте Бесстыдным бешенством желаний»). Несмотря на порнографические экскурсы, к которым так пристрастился Золотой век, большинству его представителям всегда была присуща, мне кажется, закоренелая, чуть ли не параноидальная асексуальность, а их литературные героини испытывали, соответственно, явный и необоримый страх перед совокуплением. Симптоматично, между прочим, что даже Поприщин, предаваясь похотливым фантазиям касательно генеральской дочки, все же представляет себе, как она *одевается*, а не обнажается: «Посмотреть бы <...> как надевается на эту ножку белый, как снег, чулочек...»

Творчество и сама жизнь Гоголя лишь утрируют эту асексуальную тенденцию, и без того широко распространенную среди его коллег. Баратынский, обличавший холодность романтической «идеальной девы» («Сердечным, нежным языком...»), сам еще в ранней молодости жаловался на нехватку или утрату «жажды сладострастия», и эти признания, мне кажется, перевешивают и его тексты вроде упомянутой эпитафии, и даже страсть к *Нине*. Ему было чуть больше двадцати, когда он писал: «Полуразрушенный, я сам себе не нужен, И с девой в сладкий бой вступаю безоружен»; «Пора покинуть, милый друг, Знамена ветреной Киприды».

Вулканическим темпераментом в русской литературе обычно предпочитали наделять роковых соблазнительей или же буйных экзотических иноземцев, еще не укрощенных христианским целомудрием. Так, двадцатидвухлетний Шевырев, рассуждая о шекспировском Отелло, объяснял «африканскими стихиями» его

чувственную любовь, пылающую огнем знойного, неутомимого сладострастия, чуждого слабонервным европейцам, которые любят чисто духовно, платонически и наслаждениями нравственными высоко заменяют чувственные. Только с сею-то любовью африканца и азиатца совместна та свирепая ревность, тот брюзгливый эго-

изм любви, который все исключает, не терпит соперников в своих наслаждениях, не может снести мысли, что пьют из одного с ним сосуда. Эта ревность была бы анахронизмом в идеальной Европе: любовь духовная не так взыскательна; она любит в предмете своем не индивидуальность, а что-то высшее, более общее. Она живет в одних бесконечных наслаждениях, а чувствами срывает разве один поцелуй невинный<sup>92</sup>.

Если эту серафическую импотенцию Шевырев приписал слабонервным европейцам в целом, то из повести М. Жуковой «Суд сердца» явствует все же, что их южные представители по части любовного жара не уступают африканцам. Роковой чувственностью, обращенной даже на статую Пресвятой Девы, отмечен у нее страстный и непомерно ревнивый итальянец Паоло (который, подобно брезгливому Отелло, не хочет, чтобы другие «пили из одного с ним сосуда»). Героя оправдывает только прямота и честность этих его, увы, слишком уж человеческих вожелений:

С самого детства странный, пылкий Паоло ребенком, как ревностный католик, обнимал алтарь Мадонны, юношей — искал женщины, которая поняла бы его сердце — жаждущее чувства. Любви мечтательной, поэтической, любви небесной не понимала страстная душа его; идеалом его было не существо, сотканное из цветов радуги, воздушное и неосязаемое, нет; идеалом его была женщина нежная и страстная, с взором огненным, с душою, полною чувства, женщина, которая умела бы понять любовь юноши и сладострастным трепетом отвечала бы на его пламенные восторги; любовь его была любовь земная, не освященная верою <...> Разврат был чужд душе его, но он любил как человек, не умел притворствовать.

Согласно Жуковой, большинство женщин чураются тем не менее грубой плотской любви, а в ее сети попадают лишь по наивной доверчивости; они «охотно обманывают себя и, находя небо в своем воображении, думают и сами парить в эфире, не замечая, что скользят по неровной поверхности земной»<sup>93</sup>. Хотя ее утверждение, вероятно, немногого стоит с житейской точки зрения, в собственно литературном плане оно имеет бесспорную ценность. Довольно похожий асексуальный настрой, противоречиво совмещаемый с бурными страстями, очень характерен и для Ростопчиной, не говоря уже о творчестве Ган и других писательниц. Не зря,

<sup>92</sup> МВ. 1828. Ч. 9. № 12. С. 429—430.

<sup>93</sup> Жукова М. Повести: В 2 ч. Ч. 1. СПб., 1840. С. 28.

например, мать героя в ростопчинском «Поединке» обрекает себя на сексуальный регресс, полностью заменив, как мы знаем, супружескую жизнь заботой о сыне, в котором она заодно инфантилизует и свой собственный образ. Но аналогичную позицию отстаивает героиня повести Шлихтера «Смолянка» (1834), горделиво восклицающая: «Не забудьте, что я женщина!» В данном случае это означает, что к сексу она относится с презрением: «Я не понимаю вас, господа мужчины — что вам в нас более нравится, наш ум, душа и сердце наши или хорошенькое личико, которое чаще ничего не выражает»<sup>94</sup>.

Правда, на сей раз перед нами именно писатель, а не писательница. Нелепо тем не менее сводить проблему только к диктату «мужского лицемерия», навязывавшего, мол, женщинам свои косные ценности, или к социальной ригидности патриархального общества — видимо, все гораздо глубже. Да и сам этот мужской «диктат» далеко не всегда стремился подарить им заоблачный сексуальный эскапизм: многие авторы (например, Гоголь в «Женитьбе»), напротив, насмешливо вменяли его именно сильному полу, который с ужасом прятался от альковной развязки, тогда как девушки торопили ее с нетерпением.

Хотя Печорин и утверждал, будто «русские барышни большую часть питаются только платонической любовью, не примешивая к ней мысли о замужестве», на этот счет существовали и совершенно иные мнения. Так, Вельтман в своем бойком романе «Сердце и думка» (1838), пародировавшем романтические шаблоны, иронически подчеркивал: «В этом случае мужчина всегда медлит, отклоняет решительную минуту воплощающегося блаженства, чтоб насладиться долее сбывчивостию желанья; а женщина торопит эту минуту, не постигая наслаждения духовного, предвкушающего сбывчивость: в женщине слишком много нетерпения и пылу, который требует существенности»<sup>95</sup>.

Столь же абсурдно, с другой стороны, каждый раз усматривать в возвышенной мужской страсти всего лишь хитроумный и напыщенный способ уклониться от супружества. Необходим поистине лилипутский редукционизм, чтобы свести к этой стороне дела лирику Жуковского, Пушкина или Тютчева, а сама неусыпная подозрительность такого рода достойна разве что гоголевской свахи Феклы Ивановны или соразмерных ей феминисток.

Тем не менее следует признать, что у многих романтических писателей, как и у писательниц, эротическая выпренность действительно маскировала элементарную боязнь секса или служила

<sup>94</sup> СО. 1834. № 44. С. 16—17.

<sup>95</sup> Вельтман А.Ф. Сердце и думка. Приключение. М., 1986. С. 97—98.

для нее сакральным алиби. В середине 1820-х гг. подтверждение тому мы найдем хотя бы в аллегории Глинки «Гостья ненадолго (К Дориде)». Герой настолько славословит ангельскую красу своей возлюбленной, что для профанно-плотских покушений просто не остается места; это не встреча влюбленных, а земное randevu небесных душ, стилизованное под Жуковского: «Он сладок мне, как жизнь, с тобой свиданья час! И груди молодой, под дымкой, трепетанье, И тихий свет прекрасных глаз (В них что-то милое, небесное светлеет), И русые власы... и все в тебе краса! Но *пред тобой желанье цепенеет*, И страсть к тебе чиста, как небеса. Моя душа твою, Дорида! душу слышит: О, друг земной! в тебе небесный ангел дышит»<sup>96</sup>.

В эти же 1820-е гг. гомосексуально-мистический экстаз «Федра» и «Пира», противопоставленный у Платона заурядной гетеросексуальной любви, у некоторых русских романтиков преломляется в пафос *дружбы*, иногда вполне специфической. В соответствующем ключе построено стихотворение Шевырева «Тайнство дружбы», напечатанное в 1829 г. в МВ. Еще за два года до того здесь излагаются «мысли Гете о дружбе»: «Все чувства заменяла древним дружба между мужчинами» — «страстное исполнение обязанностей дружества, сладость неразлучности» и пр.<sup>97</sup> Хотя более деликатные стороны этой «сладости» целомудренно опущены, безошибочный намек дает ссылка на Винкельмана, взятого в качестве ее олицетворения.

В следующем десятилетии в русской литературе появятся и панегирики дружбе уже несколько иного рода — дружбе между супругами, призванной заменить им вульгарный половой контакт. Приведу один из таких дифирамбов, заимствованный мною из упомянутой повести Алексея Шлихтера «Смолянка» (1834) и построенный по схеме школьных антитез:

Дружба выше любви! Любовь рождается из страсти к предмету; дружба из уважения к нему. Любовь питается лицом [sic], наружностью; дружба — душою и чувством. Условие любви есть красота; дружбы — добродетель. Мера первой — наслаждение; второй — откровенность. Одна — тело, другая — дух. Одна во времени, другая в вечности <...> Дружба не страшится разлуки — ей страшен один только порок!<sup>98</sup>

Телесные *наслаждения* повергают в ужас и тех романтиков, которые воспринимаются как глашатаи бесшабашной поэтической

<sup>96</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий... С. 117.

<sup>97</sup> МВ. 1827. Ч. 2. № 7. С. 283.

<sup>98</sup> СО. 1834. № 44. С. 32.

отваги. К числу наиболее пугливых принадлежит Бенедиктов, несмотря на свою скандальную «Наездницу» («Люблю я Матильду, когда амазонкой...»), так раздражившую Белинского, и некоторые другие, в основном более поздние тексты. Страх секса, постоянно угнетающий этого автора и слабо маскируемый помпезно-комплиментарной риторикой, раскрывается у него в двух аспектах.

К первому относятся те садомазохистские тексты, где, казалось бы, воспеваемая им возлюбленная соотнесена либо прямо отождествлена с пыткой, мукой, тем или иным орудием убийства. Сюда входит, в частности, одно из дебютных его произведений, «Прощание с саблей» (1831), в котором фрейдист, несомненно, распознал бы страх кастрации: «Ты сердца не радуешь в тесных ножнах. // Прощай же, *холодная, острая дева...*» и, в гораздо большей степени, «Сознание» (1835). Во втором тексте сама сексуальная притягательность героини («...твой взор блестит томленьем, А перси дышут обольщеньем») отдает эшафотом и огненной казнью, здесь тоже связанной с семантикой лезвия, острия, жала: «Казни ж, карай меня, о дева, Дыханьем ангельского гнева! <...> Так, гневная, сожги ж меня В живом огне своих объятий; Палящий жар мне в очи вдуй, И, несмотря на страстный трепет, В уста, сквозь их мятежный лепет, *Вонзи смертельный поцелуй!*» Ср. в «Ореллане»: «С рекой океан, как с тигрицею лев! <...> Река не сдалась И в грудь океану, *как жало, впилась*. Уязвлен боец огромный, Захрипел и застонал, Тише, тише — и помчал Волны с жалобой томной». Но и в пресловутой «Наезднице» (1835), где сексуальная инициатива полностью передана деспотической «амазонке», в ее образе нагнетаются черты садизма («хлыст» и пр.).

Характерна также симптоматическая соотнесенность женского образа с адом и муками в концовке его более поздней «Ревности» (1845). Связь эту трудно было бы списать на обычную гигантоманию Бенедиктова, при всей галантной гротескности использованных им гипербол: «Вы, пряди черных кос, задернутые мглой! Вы, верви адские, облитые смолой, Щипцами демонов закрученные свитки! Снаряды колдовства, орудья вечной пытки!» Еще до того, в 1840 г., в стихотворении «Три искушения», исполненном несусветного ужаса, женские кудри рисуются как некая сатанинская опасность космического масштаба (пред которой меркнет даже адская угроза, исходящая от мертвой красавицы-ведьмы в гоголевском «Вие»):

Как змеи лютые, они вились, черны,  
Как ковы зависти, как думы сатаны,  
Та черная коса, те локоны густые,  
И волны, пряди их и кольца смоляные,



Когда б раскинуть их, казалось бы, могли  
*Опутать, окружить, обвить весь шар земли,*  
*И целая земля явилась бы черницей,*  
 В глубоком трауре, покрыта власяницей.

Не менее своеобразно трактуются и «перси»: «То был мятежный край смут, прихотей, коварства; То было бурное, взволнованное царство, Где не могли сдержать ни сила, ни закон Сомнительный венец и зыблющийся трон». Конечно, этот сексуальный шторм напоминает ту исступленную динамику, которая в «Наезднице» отличала Матильду; но что касается печально шаткого «трона», то его семантика станет понятнее, если проследить за дальнейшим движением бенедиктовского рисунка. Клокочущая вагинальная бездна и пугает, и неудержимо влечет неопытного «юношу» к своему «брегу»; иначе говоря, само его вожделение замешено на страхе:

*То был подмытый берег над хлябью океана,*  
*Опасно движимый дыханием вулкана;*  
 Но жар тропический, но климат золотой,  
 Но светлые холмы страны заповедной,  
 Любви неопытной суля восторг и негу,  
 Манили юношу к таинственному берегу.

Наконец, подобно гоголевскому «Вию», ряд бенедиктовских сочинений чрезмерно настойчиво — даже для поэтики романтизма — сопрягает женщину со смертью и трупом. Тут и цитировавшая ранее «Могила» с ее некрофильской нотой («На сладостный холм посмотрю я — И чище мне кажется девы чело, И ярче огонь поцелуя»), и «Могила любви» (1841), герой которой «могилу шевелит, откапывает гроб И мумию любви нетленную находит», и стихотворение «Еще черные», где адские глаза красавицы смотрят «бездонными могилами» (ср. в «Морозе» «гибельные очи» мертвенно-мраморной красавицы). Все эти стихи заставляют вспомнить, среди прочего, и об эротическом подтексте «Смерти» Баратынского.

В бенедиктовских сочинениях второй группы лирический субъект под самыми возвышенными предложениями избегает сексуальной развязки, предпочитая ей нежные «томления»: «*Уже ждала ты моего ответа, А я стоял недвижный и немой*» («К очаровательнице»); «*Прекрасная, я вдохновен тобою; Но не моей губительной рукою Развяжется заветный пояс твой. — Мне сладостны томления и слезы. Другим отдай обманчивые розы: Мне дан цветок нетленный, вековой*» («Красавица, как райское виденье...»).

Образ любимой предусмотрительно командирруется у Бенедиктова в астральные сферы, делающие ее заведомо недостижимой для коленопреклоненного героя. Это космическая некрофилия, спроецированная на Царство Небесное: «Есть лучший мир за жизненным концом — Он будет наш; — там вечности кольцом Я обручусь, прекрасная, с тобою!» («К очаровательнице»). Иначе говоря, сам космизм или пантеизм Бенедиктова, обычно придающий его поэзии обаяние аляповатой мощи и дерзости, на сей раз оборачивается простым избавлением от секса, навсегда отодвинутого небесами: «Дева светлая моя, О, свети, мой друг небесный! <...> Ты не клонишься ко мне. О, сияй, сияй же вечно В недоступной вышине!» («Моей звездочке»).

По сути, та же смысловая картина, только распластанная по горизонтали, дана в стихотворении «Степь». Юный всадник, воспламененный любовью, мчится к суженой по романтически бесконечной степи; но именно эта бесконечность делает невесту недостижимой: «Он летит, — а все видит себя Посредине заветного круга <...> Безграничная даль, безответная тишь Отражают, как в зеркале, вечность <...> “Я лечу, как огонь, Обниму тебя скоро, невеста”, — Юный всадник мечтал, а измученный конь Уж стоял — и не трогался с места». Соответственно, секс у Бенедиктова порой заменяют отроческие воспоминания о полуневином петтинге — о том, как «дева резвая играла Саблей девственной моей» («Сослуживцу»); а в «Озере» эта ностальгия вообще отзывается детским аутоэротизмом: «детская рука», закидывающая «уду роковую», и проч. (Показательно, что Бенедиктов так и не женился; жил он вместе с сестрой.)

Другие образчики сексуального эскапизма поставляет русским читателям монументальный Кукольник. Веррино, персонаж его драмы «Джулио Мости», отчужденно и неприязненно вспоминает о своих скоротечных сексуальных порывах, удовлетворение которых, по его мнению, не только профанирует высокое чувство, но и усыпляет самую тягу к плотским наслаждениям: «Но поцелуи охлаждают чувство, Когда оно создание мечты. Насытите страстные уста лобзаньем, И тайный жар хладеет против воли». Неудивительно, что любви — по крайней мере гетеросексуальной — он еще в ранней юности решительно предпочел поэзию: «Явился Тасс, и я забыл Розину, Любовь мою теснил поэт из сердца <...> Я бросил все; как верная весталка На миг от жертвенника не отходит, Так я не отходил от Тасса»<sup>99</sup>.

Вспору напомнить здесь и о «Спальне» Розена — ведь ее трогательно-христианское целомудрие тоже объясняется, скорее все-

<sup>99</sup> Кукольник Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 358.

го, простым страхом секса. Некоторым поэтам показался бы, впрочем, излишним даже тот вороватый поцелуй, которым его герой исчерпал свои плотские порывы. Упреждая и Розена, и Кукольника, автор стихотворения «К влюбленному», подписавшийся Василий Неизвестный, увещевал своего адресата: «Тебя любовь хранит, живет и водит! — *Молися ей и торжествуй!* Смотри в глаза своей Лаилы милой, *Люби ее — но не целуй: Ах! поцелуй — любви уже могла!*»<sup>100</sup>

Напомню, наконец, и о той сцене гоголевского «Невского проспекта», где зачарованный художник «взлетает» по лестнице в жилище прекрасной незнакомки: «Он не чувствовал никакой земной мысли; он не был разогрет пламенем земной страсти, нет, он был в эту минуту чист и непорочен, как девственный юноша, еще дышащий неопределенною духовною потребностью любви». Сегодня мы, пожалуй, решились бы возразить, что автор не совсем адекватно представлял себе процесс полового созревания. Использованный тут эпитет «девственный», заряженный евангельскими реминисценциями, прилагался тогда, кстати, к чему угодно — к «челу», ресницам, устам, рукам и т.д. Трудно, конечно, предъявлять тут претензии Селиванову, который воспевал «девственные сны девушки»<sup>101</sup>; но у самого Гоголя в «Женщине» говорилось даже о «девственной груди юноши».

Возможно, однако, что у некоторых «девственных юношей» сексуальное взросление и впрямь протекало с серьезными заминками, как у кукольниковской «весталки» мужского пола или — до поры — у курьезного павловского героя. Среди самих литераторов в России к данной категории относился, видимо, Шевырев — и не только потому, что двадцатидвухлетний критик отвергал даже те поцелуи, которые у кукольниковского персонажа вызывали скоропостижное охлаждение (кажется, этот любомудр вообще был приверженцем нежной мужской дружбы). Ведь еще задолго до того, когда Шевыреву было всего 19 лет, в аналогичных предпочтениях он или, вернее, его лирический двойник признавался своей идеальной возлюбленной:

Люблю не огонь твоих очей,  
 Не розы свежее дыханье,  
 Не звуки сладостных ночей,  
 Не юных персей волнованье.  
 <...>  
 Ты любишь, ты живешь душой.  
 Тебя одну я понимаю,

<sup>100</sup> Бабочка. 1830. № 16. С. 99.

<sup>101</sup> [Селиванов И.В.] Повести Безумного. Ч. 1. М., 1834. С. 173.

Ты душу поняла мою:  
В тебе не прелесть обожаю:  
Нет! Душу я люблю твою!  
(«Идеал»)<sup>102</sup>

По сути дела, телесная кастрация, запрещенная законом и церковью, в качестве идеала заменялась кастрацией духовной — тем «странным духом оскопления», сдавившим русскую жизнь, о котором писал Розанов. Сублимированный страх перед сексом во многом был константой не только романтической, но и всей последующей русской культуры.

Со второй половины 1880-х гг. Лев Толстой попытается полностью освободить ее и от романтической сублимации. Напомню, что в «Крейцеровой сонате» он, устами своего героя-женоубийцы, яростно и язвительно осудил половую жизнь как таковую: «Духовное сродство! Единство идеалов! <...> Но в таком случае незачем спать вместе <...> А то вследствие единства идеалов люди ложатся спать вместе». В послесловии к повести он аргументированно, со ссылками на Евангелие (Мф 6: 5—12; Ин 4: 21), писал: «Христианского брака быть не может и никогда не было»; в черновике сказано еще резче: «Похоть к женщине есть нехристианское чувство, с которым всегда боролось и борется истинное христианство»<sup>103</sup>. На те же заветы «истинного христианства» ссылались и некоторые современные ему западные группы вроде упоминаемых им шекеров. Тем не менее, при всей своей близости к протестантизму, Толстой, подобно другому его герою, отцу Сергию, или же русским скопцам, был укоренен в отечественной духовной почве. К церкви писатель уже тогда относился крайне пренебрежительно, однако отсюда вовсе не следует, будто он полностью избавился от ее влияния. Говоря иначе, агрессививно антисексуальная проповедь Толстого выказывает бесспорную зависимость от российской православной аскетики, которая опиралась, в свою очередь, на восточнохристианскую гностическую традицию, резко враждебную половому сожителству. Другой характерный пример этой неизбывной преемственности являют собой в русской литературе столь же антисексуально настроенные сектанты Н. Лескова, вроде тех, что изображены в его рассказе «Фигура», или, допустим, большевистские коммунары в «Чевенгуре» А. Платонова.

Хорошо известно, что само скопчество в России тем не менее почти всегда подвергалось суровым преследованиям, — среди прочего, ввиду своей демографической вредоносности, — а при Ни-

<sup>102</sup> Урания. Альманах на 1826 год. С. 12. (Текст был написан еще в предыдущем году, судя по дате ценз. разрешения: 26 ноября 1825 г.)

<sup>103</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1933. Т. 27. С. 417.

колае Павловиче церковно-полицейские гонения на него резко ужесточились. Тогдашняя беллетристика отразила официальную враждебность в отношении скопцов, хотя и признавала популярность секты. Ср. обличения этого «мерзкого раскола» в историческом романе Свиньина «Шемякин суд» (1832), где сказано, что скопчество, восходящее к «первым векам христианства», «распространяется от превратного толкования XIX главы Св. Матфея». Как поясняет один из персонажей, скопцы лишают всякого смысла христианскую борьбу с «вождедениями» и победу над «плотью и миром», поскольку неимоверно облегчают себе эту святую задачу: «Какое тут спасение — не любить того, чего желать не можешь!»<sup>104</sup> Разумеется, сама святость этой войны с плотью ни здесь, ни в других сочинениях ничуть не оспаривается.

## 6. Между Афродитой площадной и небесной

При всем том бесцензурная русская словесность неумоимо производила сексуальные, в том числе обценные, тексты наподобие пресловутого «Луки». Ведь, как бы то ни было, половая жизнь поощрялась самой «натурой», а значит, получала некое условное право на существование. Природа в этом деле была скорее на стороне беса, временно допущенного в действительность — до той поры, пока его не изгонит хилое и душеспасительное старческое целомудрие. Вытесненный официальной культурой, секс находил убежище в тех заведениях, откуда с ужасом бежал гоголевский живописец. Из-за спины Афродиты Урании, радушно подмигивая, высматривала своих почитателей похабная Афродита Пандемос.

По необходимости упрощая ситуацию, мы можем сказать, что в русской литературе с гораздо большей определенностью, чем на Западе, эротика распадалась на два полюса — высокий и низкий, подчеркнута «грязный». На одном находилась, допустим, «Молитва» Лермонтова («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), на другом — его юнкерские поэмы. Эта почти узаконенная раздвоенность была парадоксальным порождением принудительной чистоты нравов. Обратной ее стороной было отношение к любому сек-

<sup>104</sup> Явно предостерегая читателей, склоняющихся к той же ереси, автор вдобавок пишет, что у скопцов «мнимое охлаждение сердца порождает другие ужасные в человеках волнения. В мужчинах нежное чувство любви заменяется ненавистию, в девицах — стыдливость злобою, веселость — брюзгливостью. Лица юных жертв сего раскола делаются желтоватыми, румянец багровеет и веки обводятся каким-то синеватым кружком». — *Свиньин Павел*. Шемякин суд, или Последнее междушарствие удельных князей русских. Исторический роман XV столетия. Ч. 4. М. 1832. С. 45—46.

су как к заведомой пакости<sup>105</sup>, и это восприятие инстинктивно подхватила массовая рукописная эротика (в своем кустарном убожестве, конечно, абсолютно несопоставимая, например, с пушкинскими шедеврами). Пахучая грязь, размазанная по ее страницам, в свою очередь, способствовала тому, что половая жизнь как таковая отождествлялась со сплошной непристойностью. Более того, временами к ней приобщали и любовь романтическую во всем ее духовном антураже — и тогда какой-нибудь третьестепенный поэт, подписавшийся Н. Г—в, бросал вызов литературному канону:

В любви нет чистых наслаждений...  
Она в порок облечена;  
Она для неги рождена —  
Не для высоких вдохновений!..<sup>106</sup>

Другими словами, применительно к русскому романтизму речь и на сей раз идет о специфической форме «двоемирия», обусловленной преимущественно давлением восточнохристианского дуализма. Ведь православие в целом так и остался чужд тот западный пафос воплощения, который при всех — порой очень важных — оговорках отбрасывал, как отмечала Хэгструм, сакральный отсвет на половую жизнь (разумеется, в конвенциональных ее проявлениях). В русской религиозно-романтической картине мира плотским «персям», по существу, надлежало растаять в сиянии духовного света, излучаемого крестом.

Подобные тенденции действительно для нее достаточно характерны. Если еще в «Нежившей душе» эротические порывы героини обращены были к земле, то, как мы увидим, во множестве других тогдашних текстов — и у самой Ростопчиной, и у ее коллег — они, напротив, сплетаются либо напрямую отождествляются именно с метафизической ностальгией. Но осваивались, конечно, и иные, не столь эфирные маршруты. К ним мы обратимся позже. Главное, что как позитивный, так и негативный путь ро-

<sup>105</sup> Об этой стороне отечественной жизни Розанов изъяснялся с беспрецедентной жесткостью, внушенной отчаянием: «Так как абсолютно бесплотный идеал непереносим для человека, ибо по самой природе своей человек не монофизитен, то у русских и православных вообще плотская сторона в идее отрицается, а на деле имеет скотское, свинское, абсолютно бесцветное выражение». — *Розанов В.В.* В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 17.

<sup>106</sup> Северное сияние. Альманах на 1831 год. С. 183. См., кстати, по соседству в том же издании, на с. 181, традиционно морализаторский «Совет» Тростина: «Не беги от наслажденья К наслажденью, милый мой: Наша жизнь одно мгновенье Под мерцающей луной».

мантического сюжета predetermined был его общей установкой на освящение эротики, и тут все зависело от того, в каком ракурсе оно проводилось.

## 7. Брак земной или брак небесный?

Не все авторы, конечно, относились к брачному соитию с монашеской враждебностью. Характерно все же, что именно «языческий», а потому вполне жизнерадостный взгляд на бракосочетание один из тогдашних писателей — П. Кудряшёв восславил в «Башкирской свадебной песне»; сюда он вплел заодно и барковский мотив «девичьей игрушки» (тот же самый, что, видимо, уже вслед за ним использовал Баратынский в своей эпиграмме «Не трогайте парнасского пера...»<sup>107</sup>):

В младенчестве заботы нет —  
И все вертятся, как вертушки!  
Но девушке в семнадцать лет  
Уже не нравятся игрушки;  
Ей надобен другой предмет;  
Ее не веселят подружки,  
Ни игр невинных резвый рой —  
Супруг ей нужен молодой<sup>108</sup>.

С другой стороны, безотносительно к какой-либо религии аналогичный вердикт выносит у Вельтмана и рассудительная дама, озабоченная недугами своей дочери: «Для девушки в 18 лет одно только лекарство — муж»<sup>109</sup>.

Весьма положительный подход к супружеской жизни, скоординированной с евангельскими ценностями, можно было найти в рамках иноконфессиональных, и прежде всего протестантских, традиций. Так, в Ревеле пиетистски-экзальтированная — но при этом совершенно чуждая романтизму — «Радуга» в статье «Отношение ума к религии», напечатанной в 1833 г., тоже проводит за-

<sup>107</sup> Об этой барковской аллюзии у Баратынского см.: *Коровин В.И.* Две заметки о стихах Баратынского // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М., 1995. С. 439. Что касается кудряшёвского текста, то его подлинным источником, вероятно, были какие-то французские куплеты.

<sup>108</sup> Весенние цветы, или Собрание романсов, баллад и песен А. Пушкина, Жуковского, Козлова, Баратынского, Туманского, Ф. Глинки, Ознобишина, Раича, Маркевича, Вяземского и прочих. М., 1835. С. 65. (Сборник почему-то пролежал в типографии целых пять лет: ц. р. 26 марта 1830.)

<sup>109</sup> *Вельтман А.Ф.* Сердце и думка. С. 170.

данную ап. Павлом (2 Кор 5: 22—27, 31—32) и Мк 25 параллель между соединением души с Христом и обычным браком. Однако небесный жених тут не противостоит нашей жалкой юдоли, а скорее освящает ее собой, и образ земного супруга в ней полностью сохраняет свою насущную, а не потустороннюю значимость. Словно в подтверждение этого вывода, в том же номере журнала публикуется письмо некоей дамы, которая, вторя речению Павла (Еф 5: 22—23), попросту распространяет на Христа любовь к собственному мужу: «Так как муж жене есть то же, что Христос Церкви, то я таким образом думала об отношении к Христу своему»<sup>110</sup>.

Само собой, этот лютеранский взгляд на брак решительно расходится с тем, который отличал православную церковь. От ревельской положительности отрекся даже лютеранин Розен, очевидно сроднившийся с дуалистическими ценностями русской культуры, которая приняла его в свое лоно. С воззрениями «Радуги» или с вельтмановским «лекарством» для девушек резко контрастирует, например, его «Венчальный обряд», отдающий скорее заупокойной службой. Бледная и подавленная невеста, которая выглядит «райским существом», горько плачет во время венчания, вызывая этим скептическую иронию у собравшихся — они видят в ее скорби всего лишь «жеманный вздор»:

Меня терзал твой вид унылой,  
Твоих очей померкший свет, —  
И я насмешникам в ответ:  
«Не осуждайте девы милой!  
Она святые слезы льет!  
Скажите: что обряд венчальный?  
Он только ангела исход  
Из рая девства в мир печальный!»<sup>111</sup>

Короче, брак у Розена тождествен пагубному воплощению души, попавшей в земное заточение. Взгляд на любовь как на небесное слияние душ («Их двое здесь с единою душой»), которому противопоказана дольная жизнь, он запечатлел в другом своем стихотворении — «Путь любви», напечатанном в том же выпуске СЦ, где появился «Венчальный обряд». Кончается этот путь стагнацией героев, утративших райскую благодать и охладевших друг к другу; здесь, на земле, их слитые некогда души разъединяются:

<sup>110</sup> Растроганно комментируя это послание, издатель Бюргер вопрошает: «Не блаженнейшим ли человеком в мире почел бы себя Данте, если бы удостоился обладать такою Беатрисой?» — Радуга. 1833. Кн. 1. С. 13, 67.

<sup>111</sup> СЦ на 1830. С. 37.



В молодых сердцах уже нет страсти той;  
Не слышно горнего напева!  
Они дошли до области земной —  
И разошлись с хладающей душой  
Навеки юноша и дева!<sup>112</sup>

Как же быть тогда с библейским законом о телесном соединении полов? Розен, скорее всего, вообще не задавался этим неприличным вопросом. Иногда он, правда, тревожил других авторов, но и они избегали внятного ответа, довольствуясь скорее намеками на то или иное решение — чаще всего негативное. Достаточно сослаться хотя бы на отчужденно-язвительное упоминание брачного «закона» в репликах Кочкарева из гоголевской «Женитьбы».

Любопытный образчик религиозно-романтического недоумения мы найдем в беседе двух друзей из упомянутого ранее романа Неёлова (автору, кстати, было тогда всего 20 лет). Один из них, Зорин, превозносит счастье эроса: «Это вторая жизнь, земной рай! И если он мог быть, то в любви. // — Идеальной — да, — сказал холодно Владиславлев. — Недаром запрещено было Адаму и Еве вкушать плод, чтобы не утратить блаженства идеальной любви. // Зорин не ответил ни слова»<sup>113</sup>. Молчание его знаменательно. Действительно, можно ли после грехопадения освятить на земле «идеальной любовью» любовь физическую, к чему, очевидно, стремится Зорин? Первая, судя по всему, так же слабо увязывается со второй, как романтическое «слияние душ» — с ветхозаветным речением о браке: «И будут одна плоть» (Быт 2: 24). Не мешает только добавить, что и процитированная заповедь, и само благословение на плотское сожителство были даны еще до вкушения плода. Эту сторону дела русские писатели предпочитали, однако, игнорировать.

Образ возлюбленного или возлюбленной, окутанный кадильным дымом, они возносят на те храмовые высоты, за которыми сквозит Царство Небесное. Неудивительно, что романтики постоянно испытывают колебания: вести ли столь неземных героев к банальному земному венцу или, на манер Розена, отсылать их прямо к венцу небесному (а порой, как мы потом увидим, даже сочетать их подземной свадьбой). Второй, потусторонний финал обычно предварялся трагическими, если не мелодраматическими перипетиями.

Давали себя знать, естественно, и мощные западные импульсы родственного эскапистски-альтернативного свойства. Луиза из

<sup>112</sup> СЦ на 1830. С. 9.

<sup>113</sup> *Замский [Неёлов И.Д.]*. Ч. 1. Указ. соч. С. 160.

«Коварства и любви» Шиллера мечтала о загробном соединении любящих душ. Другая шиллеровская героиня, Текла, с того света сулила русским читателям загробное блаженство, которое в переводе Жуковского («Юлия. Голос с того света») получило, как известно, эротическую тональность, чуждую оригиналу. У того же Розена шиллеровскую третью строфу («Wort gehalten wird in jenen Räumen / Jeden schönen, glaubigen Gefühl!..») — кстати, опущенную Жуковским — слезливая Августина цитирует при расставании с героем, причем еще до своей смертельной болезни — и как бы впрок. При этом стихи она декламирует каким-то особым «духовным голосом». Понятно, почему ее брата издавна одолевали вешие сомнения: «Если она женщина, так пускай выйдет замуж; если же ангел, то ее супружество будет на небе!» — и ему вторит не кто иной, как сам жених Августины, который говорит своей возлюбленной: «Ты можешь быть подругою только ангела, но никакого человека!.. Твои прелести и добродетели, твои слова и слезы — все в тебе неземное!»<sup>114</sup>

Даже тогда, когда внимание романтической мечтательницы сосредотачивалось на самых обычных, т.е. *земных* матримониальных надеждах, искомый партнер чуть ли не в буквальном смысле ей заменял Христа — и весь вопрос опять-таки был только в том, состоится ли Его брачное воплощение в нашем мире или же здесь ему не место.

В тимофеевской зарисовке «Сентиментальное путешествие под косынку 18-летней девушки» (1835) эротическое томление героини, каким оно рисуется рассказчику, подано, во вкусе французской «неистойвой» литературы, как созидание ею свадебного «храма», где «с каждым днем огонь *жертвенника* горит с новою силою <...> “Приходи и вечеряй со мною! Я готова!”» Тоска по этому грядущему жениху совершенно открыто ориентирована на универсальную евангельскую притчу о девах, которые с зажженным светильником ожидают жениха-Христа (Мф 25: 1—13): «*Зажегши все свои светильники, о н а спешит во сретение жениха своего <...>* Еще минута, и храм исполнится благоуханием давно ожидаемой жертвы, и сам Бог посетит его!»<sup>115</sup> Но в размышлениях рассказчика все кончается печально — предполагаемой стагнацией и гибелью героини. Это значит, что, как и в розеновской «Очистительной жертве», брак предстоит ей только на небе. В стихотворной драме Тимофеева смертельно больная Елизавета Кульман свои брачные надежды, тоже сопряженные со строительством ею «храма» — только не земного, а небесного, — изначально переносит на

<sup>114</sup> Розен Е., барон. Очистительная жертва // Альциона на 1832 год. С. 64, 78.

<sup>115</sup> Тимофеев А. Опыты. Ч. 3. СПб., 1837. С. 267, 270.

потустороннюю жизнь: «Любовь лишь там, а здесь — страдание; Любовь тоскует на земли. Ей нужно больше, чем лобзанье, Чем жар пылающей души»<sup>116</sup>.

У романтических персонажей смерть всегда стоит за плечами как спасительный выход из тягостных и запутанных перипетий жизни. Небо и земля сообщаются между собой, граница между ними приоткрыта — но все же не распахнута, и надо терпеливо дожидаться загробного благоденствия. Надежда на него освобождает героя от многих земных забот, связанных с продолжением рода. Сплошь и рядом кончина сакрального эротического партнера типа Августины становится безупречной мотивировкой для последующего безбрачия, на которое с величайшей готовностью обрекает себя овдовевший друг.

## 8. Целомудренное бегство от брака

В «Очистительной жертве» Розен реализовал свою эскапистскую модель даже не в одном, а сразу двух сюжетных планах. Дело в том, что у Августины имелась предшественница, уездная барышня Елизавета Шушкова. Она была умна, добродетельна и мила, но в отличие от небесной баронессы, на свою беду влюбилась во Владимира Штерне слишком уж по-земному, тем самым вселив в него нестерпимый ужас. Позднее он поведал офицерам-сослуживцам:

— Однажды, в минуту милого самозабвения, она глядела на меня так нежно, так невыразимо нежно... она будто силилась удерживать признание любви, готовое сорваться с языка; грудь ее томительно наливалась чувством; глаза будто закатились в томной неге — кровь во мне остановилась, члены мои хладели, и мурашки бегали по спине... Я уже одолел этот глупый страх и, находя Лизаньку милою и достойною, хотел было приступить к любовному с нею объяснению — глядь! Мимо окон проходит Криницын с бранчливою женою, с многочисленным потомством, няньками и пр. — признаюсь: это вдруг остудило опять мое чувство!<sup>117</sup>

Характерно, что «глупый страх» охватывает Штерне по двум причинам: сперва его парализует само сексуальное возбуждение Лизаньки, вызывающее к встречной активности, а потом — перспектива брачного сожителства, сопряженного с деторождением и тягостной бытовой рутинной. При таком подходе единственно при-

<sup>116</sup> Тимофеев А. Опыты. Ч. 1. С. 249.

<sup>117</sup> Розен Е., барон. Указ. соч. С. 36.

емлемой альтернативой для него действительно остается лишь невеста загробная.

Что касается несчастной, удрученной горем Елизаветы, то ей пришлось выйти за другого — и вскоре тоже скончаться. За нее хочет было отомстить герою его сослуживец Санин, любивший Лизаньку. Но все завершается не дуэлью, а благородно-добровольной гибелью обоих офицеров в сражении — т.е. разыгрывается вариант скрытого — «военного» — самоубийства, безвредного для души и полезного для отечества. Короче, все приносят себя в закляние на алтарь долга, скорби и святости. В целом же трудно отделаться от впечатления, что перед нами какие-то мистические Подколесины, сбегаящие от брака в смерть — вроде того, как в «Тарасе Бульбе» Подколесины самостийные сбегали от него в холостяцкую Сечь и на «войну за веру».

Необоримый страх перед гетеросексуальной жизнью выказывают и герои Тимофеева — например, Художник из одноименной повести. В полюбившей его молодой женщине он решительно предпочитает видеть создание чисто духовное, «без всяких требований на чувственность». Эта небесная «дружба» «всегда была в моей душе, с тою только разницею, что прежде сфера ее ограничивалась одними идеалами, а теперь к этим идеалам *присоединилось* существо, облеченное в тело. *Что мне за нужда до этого тела?..*»<sup>118</sup> В таком контексте понятнее становится нежнейшая *мужская дружба* других героев: «Обними меня, Джулио, крепче; еще крепче! Так... Чего мне еще надобно?» Этой фразой завершается и все собрание тимофеевских сочинений.

Более затейливую версию сексуально/асексуальной темы в 1834 г. предложил зато Шлихтер в своей «Смолянке», подсказанной, без сомнений, эпистолярным романом г-жи де Суза «Адель де Сенанж» (откуда взят центральный сюжет его повести и сама расстановка фигур в любовном треугольнике). Вечером на улице герой случайно знакомится с молодой дамой по имени Надежда Феодоровна. Та приглашает его к себе, а дома переодевается в соблазнительный белый капот, в котором выходит к гостю из спальни. Это одеяние — сложный компромисс женского кокетства с доверчивой невинностью, подсвеченной сакральными и, в частности, богородичными коннотациями.

«Лицо ее, — продолжает герой, — было открыто для созерцания, как картина Рафаэля, без рамы, без украшений. Лицо ее было пленительно». В ней «выразился один из идеалов, созданных нашим Мартосом. Сей идеал в ней олицетворился, душа ее перешла

<sup>118</sup> Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. С. 306.

в бессмертный камень. Я любовался ею». Восхищенный этим духовным идеалом и красотой хозяйки, гость «с жаром схватил ее за руку. Рука не отнималась. Она смотрела на меня, как смотрит святая на смертного». Интригующее поведение Надежды Феодоровны будет и впредь сочетать эту приветливую и кроткую эротичность со священным целомудрием, надолго сохраняющим за ней статус одушевленной картины или статуи, которой можно только любоваться.

Внезапно гость, уже успевший в нее страстно влюбиться, узнает, что хозяйка замужем — как раз посреди визита ее супруг, Иван Иванович, возвращается со службы. Это почтенный *старец 60-ти лет*, высокопоставленный, состоятельный, но вместе с тем очень добрый чиновник. Позднее Надежда Феодоровна рассказывает герою историю их брака. Оказывается, она лишилась родителей еще в раннем детстве и воспитывалась в провинции у злой тетки. Случайно ее там заприметил и начал опекать Иван Иванович. Поскольку своих детей у них с женой не было, он решил удочерить Надю, забрав ее к себе в Петербург; но пока он вез туда девочку, жена скончалась. Сердобольный чиновник пристроил сиротку в знаменитый Смольный монастырь (отсюда и название повести) — «этот нетленный рассадник добродетельных, образованных женщин», — где та провела девять лет.

Едва она закончила курс, как дряхлеющий Иван Иванович, этот ее «другой отец», тяжело заболел, и девушка преданно за ним ухаживала. В соответствующем пассаже Смольный монастырь как воспитательное учреждение обретает у автора все добродетели настоящего женского монастыря: «В это время, — вспоминает героиня, — проявились во мне плоды учений и наставлений монастырских. Я исполнила святую заповедь Божью любить ближнего и была награждена! Он выздоровел».

Исцеленный вдовец пожелал обеспечить будущее Надежды, т.е. защитить ее посредством женитьбы от своей алчной родни: «Позволь мне для собственного твоего счастья переменить имя отца и благодетеля на имя твоего мужа». При этом, ввиду его преклонного возраста, с самого начала подразумевалось лишь номинальное супружество. Смолянка, преисполненная к нему дочерней любви, без колебаний приняла предложение. В этом фиктивном браке она сохраняет вынужденную девственность и добровольную верность своему немощному кумиру, который условно соединил в себе статус отца и мужа, не имея ни на тот ни на другой никакого физического обоснования. «Но этот человек был более для ней, нежели мужем. Он был ее другом, отцом, покровителем, спасителем».

Познакомившись ближе с молодым героем, официальный сожитель Надежды Феодоровны поведал ему, что дружил с его покойным отцом. Иными словами, Иван Иванович теперь как бы замещает умершего родителя и для самого героя; а последний, в свою очередь, привязывается к хозяину и вообще становится постоянным и желанным гостем у этой странной четы. «Старик», человек мудрый и пронизательный, к нему не ревнует, ибо полностью доверяет своей юной жене. Он знает, что, хотя на любовь героя та отвечает взаимностью, она никогда не изменит своему законному супругу и не посрамит его чести.

Доверяет он, видимо, и самому герою, но все же устраивает ему некое испытание. В задушевной беседе Иван Иванович признается: «Слывя женщиною, она необыкновенная девушка. Она меня не должна и не может любить, как бы ей должно было». Не лучше ли ему, старику, просто умереть, чтобы не мешать их счастью? Герой оскорблен самой этой мыслью и порывается навсегда покинуть их дом — но тут неожиданно появляется заспанная героиня, которая выходит из спальни во всеоружии своей ангельской невинности — в «пленительном полураздетом наряде» (sic). Узнав о рассуждениях Ивана Ивановича, она возражает: «— А мне после его смерти надобно постричься в монастырь, — только не в Смольный».

Вообще, ее образ соединяет в себе разнородные качества: это все та же помесь ангела с ходячим спальным капотом. Однако даже ангел у Шлихтера получился какой-то амбивалентный. Он жизне-радостно «витает», но при этом витает «по земле», а вместе с тем, несмотря на присущую ему веселую подвижность и готовность к «наслаждению», одновременно будто замещает того библейского херувима, который был приставлен как грозный страж к раю, закрытому для согрешивших прародителей: «Веселая, острая, *пылка*, умная, она создана была для счастья, радости и *наслаждения*. Душа и сердце ее были во взоре, слове, движении. Она витала по земле, как *веселящийся Ангел на часах у рая*». Другими словами, она в одно и то же время и оберегает запретный рай, и носит его в самой себе.

Этот контroversальный набор отвечает общей двупланности всего нарратива, который то воспламеняется эротическим энтузиазмом, то с ужасом бежит от него в пароксизме стерильного целомудрия. Резонно допустить, что вся описанная здесь ситуация, подготовленная возрастными и моралистическими мотивировками, — только сюжетный предлог для того, чтобы максимально продлить стадию сладостных предвкушений, т.е. максимально отсрочить итоговое супружеское сожительство, поджидающее влюбленных.

Ту же стратегию навязывает им и сам Иван Иванович, который в своей аргументации переходит от Просвещения к библейским аллюзиям: «Я человек старой школы, и потому я буду всегда согласен с Вольтером (конечно, не во всем). Он сказал: “В любви и на охоте наслаждение — в преследовании”. И без сомнения, так!.. <...> Сорвите цветок, который привлекал вас благоуханием! Отведите плод, которым гордилось, существовало целое растение!.. Что будет? Великолепные вначале “ах! ох! моя! мой!..” — и больше ничего». Проповедь воздержания он завершает призывом: «Любите друг друга, как брат и сестра», а умиленный герой в ответ «обнимает его как отца».

Понятно, что для этой невинной четы вещей старец выступает в роли Бога из Быт 2: 17, завет которого насчет древа познания оба хранят куда добросовестнее, чем их преступные прародители. Смежная функция отца-мужа, обусловленная его ветхими годами, состоит в том, чтобы служить магическим полумертвым стражем сексуальных сокровищ, предположительно таящихся в героине, или, если угодно, быть олицетворенным мечом, разделяющим новых Тристана и Изольду. Заблокированный сюжет надолго остается именно в том состоянии, какое, согласно де Ружмону, характерно для этой парадигматической средневековой легенды, усердно громоздящей препятствия на пути влюбленных: хоть они и разлучены, но «во имя страсти и ради любви к самой любви»<sup>119</sup>.

Для Шлихтера задача упрощается тем, что сами его влюбленные на деле не слишком стремятся к соитию, а что касается молодого героя, то, как сказал бы Гейне, обет воздержания дается ему легко. Довольствуясь сладострастной мечтой, оба охотно удерживаются от ее профанной реализации:

И как прекрасно протекала эта идеальная, духовная жизнь! Добродетель для нас облачилась в праздничный, блестящий свой покров. Мы торжествовали ее святое сошествие на землю! Нам было хорошо, легко. Мы были непорочны. Мы поселились у берега неизданного, со временем обещанного всем людям! Фантастическая перспектива привлекательно манила нас далее и далее. Добродетель сторожила нас, она не пускала нас за этот опасный еще людям берег! Мы оставались на нем. Это было лучшее время нашей жизни. *Жизнь наша была подобна жизни первых людей — до искушения!*

Следует тот самый дифирамб дружбе между женщиной и мужчиной, который я уже приводил в 5-м разделе этой главы. Есте-

<sup>119</sup> Rougemont D. de. Love in the Western World. P. 37.

ственно, что запретный «плод» в домашнем райском саду останется благополучно нетронутым вплоть до самой смерти Ивана Ивановича, открывающей — как и смерть благородного старика де Сенанжа у баронессы де Суза — влюбленным путь к браку.

Увы, «быстро пролетел прекрасный, девственный год нашей жизни!» — с грустью оглядывается на прошлое герой. Через два года благородный Иван Иванович умер, завещав все свое состояние жене с тем, чтобы она вышла за героя. Рассказчик заканчивает повесть словами:

Я у них часто бываю; у них уже двое детей. Она из прекрасного друга сделалась прекрасною супругою и доброю матерью. Он счастливейший человек в полном смысле сего слова. Но, не знаю отчего, он иногда проговаривается, что будто бы он был бы еще счастливее, если б Надежда Феодоровна оставалась по-прежнему *смолянкою*.

Такое упоительно-бессрочное безбрачие, пожизненное жениховство или пожизненное «монашество» — если не институтское, то самое настоящее — оставалось наилучшим решением для слишком многих певцов вдохновенной любви. В своей повести «Воскресенье в Новой деревне» (1840) М. Сорокин пишет: «Чье состояние может быть приятнее состояние жениха? Мы все стремглав бежим к желанной цели, чтобы, достигнув ее, в горьком разочаровании познать ее ничтожество <...> Не лучше ли любоваться счастьем издали, медленно подходя к нему и думая: это у меня еще впереди?»<sup>120</sup>

Протест против этого тягучего целомудрия заметен как раз на стыке романтизма с натуральной школой. Художник, герой повести И. Панаева «Дочь чиновного человека», рассказывает старушке-матери о своей любви к Софье: «Я люблю ее душу, ее ум, ее сердце <...> Мне более ничего не нужно, как глядеть на нее, любить ее, слушать ее речи... Она будет моею светлою мечтою, моим вдохновением, моею святынею». Но мать, воспитанная в мещанских правилах здравого смысла, недоумевает: «Бог знает, что это ты говоришь, Саша! Полюбить — это значит захотеть жениться, это так искони века водится».

Очень показательно, что такой прозаик, как Бегичев, укорененный в совершенно другой традиции — традиции англо-протестантского семейного нарратива, — счел необходимым подчеркнуть специфику своей книги, несовместимую с отечественным романтизмом. В заостренно полемическом предисловии к «Семей-

<sup>120</sup> СО. 1840. Т. 4. С. 41.



ству Холмских» автор язвительно перечислил черты, которые кардинально отличают его рассудительную, набожную героиню от спиритуально-романтических клише. Ведь она

не подверглась даже ни одной горячке; горечь и отчаяние не снедали чувствительного ее сердца; она не исхудала, не пожелтела; никто не замечал никакой милой томности в ее глазах; словом, никаких необыкновенных признаков страсти в ней не обнаруживалось. Она сохранила здоровье, свежесть, хороший цвет лица, была почтительною дочерью, доброю родственницею. И чем все это кончилось? Влюбленные мои, как мешане, сочетались с законным браком и поселились жить в деревне! Вообще, все похождения, как их, так и других действующих лиц моих, не представляют решительно ничего романтического<sup>121</sup>.

Действительно, наступившую брачную жизнь большинство русских романтиков описывать не хотели, да и не умели. Влюбленные, избавленные, наконец, от гнета житейских обстоятельств, застывали в пустоте праздного напряжения, словно кариатиды, лишенные потолка, который они поддерживали.

### 9. Страдания девицы Катеновой, или Борьба двух Заветов: «Постоялый двор» А. Степанова

Как попытка позитивного решения матримониальной темы особый интерес вызывает «Постоялый двор» (1835) — книга, которую мы не раз упоминали и к которой не раз будем возвращаться. Точнее сказать, она примечательна именно своей идеологической сбивчивостью, сопряженной с этими усилиями, ибо здесь наиболее выпукло представлена проблематика романтической школы, слабо понятная ей самой и принципиально неразрешимая в ее конфессиональных пределах. Специального разбора заслуживает прежде всего эротическая составляющая этого издания, беспрецедентная для России по характеру и объему затронутых здесь мотивов и по той смелости, с которой автор их излагает. Впрочем, цензурная предыстория книги еще ждет своего исследователя.

Степанова, при всем его консерватизме — как эстетическом, так и социальном, неизменно отличал повышенный, но тревожный интерес к женской похоти. Единственно приемлемым для нее выражением он считал, естественно, освященные церковью брач-

<sup>121</sup> [Бегичев Д. Н.] Семейство Холмских. Ч. 1. С. XXV.

ные узы — однако даже супружеское соитие внушало ему опасливую антипатию. Беда не только в самом вожделинии — к нему пришиваются неотделимые от любви греховные страсти. Соответствующие взгляды в «Постоялом дворе» излагает повествователь, он же главный герой, Горянов. Ему уже 47 лет, и ввиду столь преклонного возраста молодежь величает его «дедушкой». Это натурфилософ и мудрый резонер, который выполняет роль всеобщего наставника или, вернее, даже духовника для других персонажей. Свою любознательную собеседницу, Дедову, он поучает:

Остается, сказал я, любовь известная: Венера Афродита. Венера Урания теперь не входит в состав моих рассуждений <...> Любовь земная есть любовь самая нечистая, корыстолюбивая; язва хуже чумы и холеры <...> Чего тут нет? и самость турецкого султана со всею его тираниею, и ревность со всеми муками ада, и мщение необузданное, и лукавство самое утонченное. Ах! сколько трудов и страданья для минутного наслажденья <...> Нет, нет чистой любви на земли. Тайная цель самой любви супружеской есть сближение с царством животных.

К идеальному царству Венеры Урании этот моралист, на манер Шлихтера, согласен отнести разве что *дружбу* супругов, способную облагородить их неизбежно скотоподобное сожительство: «Одна только дружба, милая, нежная дружба может освятить любовь супругов»<sup>122</sup>. Вероятно, подразумевается что-то вроде брака Иулиании Осоргиной.

В плане религиозной эротики весь «Постоялый двор» представляет собой затяжную маневренную войну духа с плотью, в многосложных перипетиях которой интеллектуально изнемогает сам автор, а телесно — одна из центральных его героинь, девица Катенева. Завязанный на ее метаниях основной любовно-матримонийный сюжет книги (ибо в ней есть и параллельные эротические сюжеты) обильно уснащен новозаветными реминисценциями того же дуалистического характера.

Главная проблема заключается в непомерно «пылком нраве» Катеньки Катеновой. Ее отец — генерал, патриот и лютейший полонофоб — разлучает дочь с возлюбленным, поляком Адольфом Долинским (поскольку его соплеменники повинны в восстании 1830—1831 гг. и безжалостном истреблении русских в Варшаве). Долинский — это тот лучезарный праведник, о котором уже говорилось в предыдущей главе и который, будучи русским офицером,

<sup>122</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 2. С. 190—191.

а затем и бригадным генералом, на самом деле беззаветно предан России, о чем Катенев-старший пока не догадывается.

Для героини любимый является как бы отечественным воплощением Жениха небесного, отторгнутым от нее расстоянием и национальными предубеждениями. Она безропотно покорствуется родительской воле, однако жгучий темперамент обрекает ее на невыносимые терзания; иначе говоря, девица Катенева рисуется мученицей, вступившей в изнурительную борьбу с демоном собственной похоти.

«Прежде, при всякой скучной, горестной минуте, — исповедуется она Горянову, — образ Долинского носился перед моими глазами; всякая идея моя цеплялась, так сказать, за него; я беседовала с ним о чувствах облагороженной любви, всегда последовательно, правильно, *сообразно святой любви Предвечного*». Но потом, вместе с вытесненным образом возлюбленного, эта правильная сообразность исчезла. Все рухнуло.

Дальнейшая история героини совершенно явственно приспособлена у Степанова к обычной церковной классификации и динамике грехопадения — только покинутого Иисуса тут опять-таки замещает Адольф Долинский. Согласно всевозможным духовным наставлениям, в опустелом сердце, утратившем или изгнавшем из себя любовь ко Христу, воцаряются взамен того скука или *тоска*, а затем отчаяние как главное предвестие бесовщины; вместе с любовью покидает его и надежда (эту свою безнадежность Катенева трансформирует в бесплодно-рациональную деятельность). А потом приходит и сам дьявол.

— Когда я решила изгнать его [Долинского] из мыслей моих, тогда скука моя о п у с т е л а , как пустой дом после смерти хозяина: я не находила в ней никакого предмета для своего рассеяния. Скука моя сделалась похожа на тоску. Однако ж *безнадежность* и, беспрестанно, постоянная работа одержали верх. Я изгнала Долинского из души моей, но вместе с ним оставила меня и теплота любви небесной: так любовь моя к нему была связана с сею последнею <...> Я очистила себя от ангела-хранителя, чтоб опростать место для пира страстей! <...> Я не знала, что любовь и желания различны; я думала, что в одной только любви могут они возрождаться; но я ошиблась: желания действуют без любви<sup>123</sup>.

Целительную, но все же недостаточную — только ночную — поддержку Катенева получает у Пречистой Девы. Горянов записывает в своей хронике:

<sup>123</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 3. С. 56—57.

Говорят, что в глубокую ночь, когда все предается покою, она часто бросается с постели своей, рыдает, ломает руки, распростирается перед образом Девы Марии и возвращается не иначе на постель свою, как почерпнув силу и спокойствие в пламенных мольбах. // Она всячески старается скрывать свою слабость <...> О как ей бывает трудно, когда в разговоре о чистой небесной любви голос и взоры начинают изменять ей!.. Она не наслаждается мукою любви, как иногда сердца слабые, увлекаемые страстью. Она ее ненавидит от чистого сердца, и, как ангел небесных сил, окрещает себя мечом чистого пламени от прелестного духа земных наслаждений<sup>124</sup>.

Евангельский и агиографический ассоциативный ряд дополнен упоминанием о некоем зловещем «сыне Иуды», интригующем против хриstopодобного героя. Это лживый еврей, подсланный коварным соперником Долинского — графом Чижовым; он извещает героиню, будто ее возлюбленный женился на другой. Повебив навету, подкрепленному поддельным письмом, Катенька горестно сопоставляет мнимого изменника с апостолами, покинувшими Христа, а себя, очевидно, — уже с Ним самим. Словом, любовная измена приравнивается ею к ужасающему религиозному отступничеству; но, подобно самому Иисусу, девица Катенева прощает отступника, ссылаясь на евангельский прецедент: «Когда ближайшие к сердцу Спасителя могли забыть себя, что же мудреного и ему изменить?» В ответ Горянов утешает ее тем же мистическим слогом: «Помоги вам Господь! <...> Вы проходите испытание, как дух, посвященный в таинство небес».

В набор этих испытаний включается опасный для нее флирт или скорее полуроман с Чижовым, который использует отсутствие Долинского, чтобы занять должность искусствителя. Героиня вызывает тем не менее способность противостоять его любовным чарам, приправленным вольнодумными софизмами. Как бы в согласии с идеалом Горянова, она предлагает графу лишь чистейшее «наслаждение дружбы», что, естественно, не вызывает энтузиазма у этого закоренелого развратника.

В тоске по Долинскому Катенева претерпевает и состояние временной смерти, вернее, даже несколько таких фаз. Она заболевает от горя, бредит и в своих видениях встречается с мнимым изменником. Согласно этим символическим галлюцинациям, сама их свадьба некогда уже праздновалась на небесах, в родном раю; прозрение героини слито здесь с мотивом предсуществования душ

<sup>124</sup> Там же. Ч. 1. С. 245—246.

(соединяемых брачным союзом именно потому, что они были предназначены друг другу еще до своего земного воплощения):

Иногда напоминала она ему о святости клятв, которые они произносили пред алтарем в храме беспредельного пространства, и где руки их соединял не священник, но сам Предвечный. — О! какой тогда был брачный праздник! — сказала она однажды. — Ангели в кругах небесных пели над нами и нам прислуживали. Толпа душ святых, занимающая все пространство воздуха, наслаждалась нашим счастьем...<sup>125</sup>

Чижев, избалованный в обмане, бесславно покидает поле боя. Однако «прелестный дух» гормонального возбуждения не отступит от одинокой героини, и та все чаще поддается его напору. В сфере его губительного воздействия включаются и натурфилософские раздумья Катеневой (подсказанные, скорее всего, Океном), в которых она ищет теоретическое обоснование для своих сексуальных порывов: «Все силы действующие и страдательные природы пронеслись последовательно передо мною: различия, соразмерности, электричество, магнетизм... все обнимала я вдруг, соображала, поверяла; из всего выводила блаженство гармониею вселенной»<sup>126</sup>. Но это только соблазн.

Меч духовный выпадает из ее слабеющих рук. По убеждению Горянова, девице Катеневой грозит духовная гибель, в трактовке которой церковная риторика соединяется у него с натурфилософией, но уже иного толка. Аморфное шеллингянство явно уступает место Гердеру с его учением об эволюции всего творения, только обращенной тут вспять. Горянов опасается, что героине предстоит трагический и необратимый регресс: путь от человека как богоподобного существа, увенчавшего собой мироздание, назад к его исходной, т.е. еще бездушно-неорганической стадии.

Прошло еще несколько времени, и Катенева совершенно немогла, не от борьбы с самой собою: она давно уже не принималась за грозный меч свой, — но от пламенных желаний, которые пожирала ее. Открылись признаки ужаснейшей болезни: сильное воображение начало представлять ей чудовищные образы; она убежала мужчин. Перестала молиться <...> Она перешла в царство растительное <...> Скоро, думал я, перейдет она и в царство ископаемое, скоро окаменеет душа ее, и тогда — прости, Ангел небесный.

<sup>125</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 2. С. 103, 204.

<sup>126</sup> Там же. Ч. 3. С. 57.

Не найдя спасения в привычных заботах о ближнем, Катенька оставляет филантропию, и с тех пор ее занятия сводятся к чтению романов — «но вовсе не Вальтер Скотта», а растленных французских литераторов. Горянов «содрогнулся, увидев у нее на столе обезглавленного осла» (т.е. роман Ж. Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина», изданный в 1829 г.).

Труд и религия больше не помогают. Распаленная фантазия заставляет девицу Катеневу неусыпно прислушиваться к своим счастливым подругам, к обрученным и молодоженам, заочно «тая от неизвестного ей наслаждения». У них, как и у своей собственной прислуги, она неустанно добывает и накапливает завистливые впечатления: «Проведя время днем с женихом и невестой, ночью, погрузясь в пуховик свой, она долго не отпускала от себя горничной»<sup>127</sup>, выпрашивая ее о тайнствах любви. Одна из ее приятельниц, Малова, как повествует героиня, никогда «в присутствии моем не ласкалась к мужу. Но вся наружность ее была вывескою того, что я пожирала всякий день глазами. С нею разговаривала я о блаженстве супругов, и она, увлеченная моею ласкою, рассказывала мне со всею откровенностью о тех негах сердца, которые ощущала при ласках мужа. Из ее разговоров чистейших, где вся мистерия любви прикрывалась непроницаемым покровом благопристойности, жадная проницательность моя открывала сведения, которые возбудили новое любопытство».

Как и надлежит грешникам, она внутренне сроднилась с охватившим ее адским пламенем: «Вся природа казалась мне адом, и я наслаждалась мучением своим; и я, как *подруга ангела тьмы*, желала плавать в огненной атмосфере его».

Снедаемая желаниями героиня боится собственной постели, а потому каждую ночь бродит по садам и лишь к утру возвращается в спальню, чтобы забыться «легким сном на два, на три часа». Страх этот понятен: девицу Катеневу неудержимо тянет к мастурбации. «Мой ум, — откровенничает она, — начинает расстраиваться. Я боюсь мужчин: взгляд на них заставляет меня трепетать всеми членами. Я боюсь собственных глаз своих, языка, рук: этих обличителей моего безумия. // Целомудренная еще телом, но развращенная душою, я готова утратить все при первом удобном случае».

Сообразно религиозно-этическим ценностям александровской традиции, которой сохраняет преданность сам автор, общество удручено деградацией героини и по-христиански силится ей помочь. «В богоугодных заведениях со слезами просили Творца милосердного о спасении души их благодетельницы; священник не

<sup>127</sup> Там же. С. 46—50.

умолкал в молитвах пред алтарем правосудного». Но мольбы эти пока безуспешны.

Наконец, преодолев колебания, за дело решительно берется многоопытный Горянов, который ставит перед ней вопрос со всей христианско-дуалистической определенностью: «К духу или к материи! — Выбирайте!»; «Вы опростали сердце свое от чистой любви и пустили в него порок; вы могли это сделать? Поступайте же теперь наоборот!» Отчаяние — смертный грех. Еще не все потеряно в борьбе небесного начала с низменной страстью, а награда велика; любопытно, что у Горянова ее описание не лишено католического привкуса: «Зато какое облегчение, свежесть, успокоение! какая отрада чистая, непорочная, продолжительная при встрече с прежним другом своим — *чистою любовью к Долинскому*. Не отчаивайтесь! все будет: любите, терпите и надейтесь!»

Прямое отождествление небесного жениха с земным в этом диалоге нагнетается в подчеркнутом параллелизме той «чистой любви», которую надлежит питать к ним обоим: «Но будет ли *чистойшей любовью к Творцу* моему жить в сердце обветшалом, там, где гнезвился гнусный порок?» — возражает Катенева, не скрывающая своих сомнений.

Наставник, однако, изыскивает для нее способы лечения, оптимально соединяющие в себе социальную опеку и медицинско-гигиенические меры с духовным врачеванием. Прежде всего надо окружить себя бдительной и доброжелательной женской стражей, а кроме того, отучиться спать на пуховиках. «Ступайте в дом гостеприимный, — велит он ей, — и пробудьте в нем подолее; потом утомите себя движением и ночь успокойтесь [sic] здесь, на этом твердом диване», причем непременно в компании зорких девиц<sup>128</sup>. (С одной из них, как мы вскоре увидим, подопечная успеет завести между тем лесбийские отношения.) Кроме того, Катеновой следует обучать детей и играть с ними, ибо педагогика тоже отвлекает от неутоленных страстей.

Теперь в битву введено и главное оружие спасения — «слово Божие». Однако именно на этом этапе у Степанова самым знаменательным образом расслаиваются между собой два Завета, и теологическая основа его книги с беспримечной ясностью обнаруживает свои маркионитско-гностицистские корни, столь живучие в восточном христианстве.

Немка Малова, хотя и вышла за православного, сохранила протестантское уважение к Библии и старается приохотить к ней Катеневу, а также прочих своих подруг, которые сообща оберегают

<sup>128</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 3. С. 50—65.

ее от искушений. Но Горянов резко пресекает эту вредную лютеранскую склонность к пристальному изучению Св. Писания:

Катеневу застали мы посреди ее штата. Все были превеселенькие; на столе покоились две книги: русская и немецкая Библия.

— Мы сличаем тексты, — сказала Катенева.

— Хорошо, — отвечал я хладнокровно, — но пора к житейскому, — и сбросил обе книги на диван<sup>129</sup>.

Ссылка на житейские нужды звучит тут несколько странно и, во всяком случае, никак не объясняет этого демонстративного пренебрежения к «слову Божию», сброшенному на диван (который для Катеневой служит ареной ее битвы с плотью). Причина совсем в ином. В протестантской традиции высочайший авторитет Библии непременно предусматривал и почитание ее основного массива — Ветхого Завета. А это тот самый свод текстов, что санкционирует брачную жизнь («плодитесь, и размножайтесь, и наполняйте землю»: Быт 1: 28) — между тем как, согласно христианской логике Горянова, благословляемое здесь свадебное совокупление всего лишь тождественно постыдному «сближению с царством животных». Да и вообще еврейская Библия слишком часто, чуть ли не на каждом шагу, касается сексуальных тем, не говоря уже об их экстагической подаче в Песни песней.

Легко догадаться, что с точки зрения Горянова, именно эти ветхозаветные пассажи, включая сюда, конечно же, и Песнь песней, крайне опасны для «обветшало́го сердца» девицы Катеневой, особы еще нестойкой и чрезмерно пытливой. На библейское благословение в свое время ссылался, между прочим, и демонический граф Чижов, склоняя ее к сожителству: «Воля Предвечного при мироздании открыта каждому».

Новый же Завет, при всех оговорках и исключениях (свадьба в Кане Галилейской), необходимых в демографическом отношении, предлагает по возможности воздерживаться от супружества: «Хорошо человеку не касаться женщины <...> Безбрачным же и вдовам говорю: хорошо им оставаться, как я <...> Имеющие жен должны быть, как не имеющие» (1 Кор 7: 1, 8, 29); «Нет уже <...> мужского пола, ни женского» (Гал 3: 28). В Ветхом Завете также нельзя представить себе неженатыми царей иудейских, как в Новом — женатым «царя иудейского» — Иисуса. Даже аллегория Христа-Жениха, взыскуемого душой-Суламифью, сама по себе отнюдь не санкционирует плотских связей.

<sup>129</sup> Там же. С. 69.



У Степанова, кстати, не совсем понятно, какую такую «русскую Библию» подруги могли сличать с немецкой. Ведь в ходе православной реакции, окрасившей собой заключительный период александровского царствования, продажа ее современных переложений была запрещена, а весь еще не разошедшийся тираж русского Пятикнижия весной 1825 г. был сожжен в печах кирпичного завода. Очевидно, перед нами просто анахронизм, и действие, которое разворачивается после 1831 г., прикреплено к более раннему времени, т.е. к поре Библейского общества, когда правительство усердно внедряло такие переводы во все учреждения — от почтового до богоугодных. В целом религиозная атмосфера романа отражает духовный климат именно «сугубого министерства» — но, примечательным образом, за вычетом этой темы. По большей части чурались ее и другие русские романтики. Помимо всего, они просто не получили той капитальной библейской и теологической подготовки, которая, по замечанию Абрамса, отличала романтиков немецких и английских, как и ведущих философов Германии — Фихте, Шеллинга, Гегеля<sup>130</sup>.

Фактически, в чем мы сейчас убедимся, Степанов, несмотря на всю свою пиетистскую выучку, безоговорочно отвергает Ветхий Завет в пользу Нового, явно воспринятого здесь в его святоотеческом и православно-асексуальном ключе.

Для классической русской литературы весьма характерно, что аналогичную и, в сущности, весьма традиционную неприязнь к Ветхому Завету, табуированному ради Нового, выказывают в ней Толстой и Достоевский, несмотря на все идеологические расхождения между ними. Невозможно вообразить, к примеру, чтобы Соня Мармеладова принесла Раскольникову в дар Библию, а не Евангелие (как это было бы в соответствующем религиозно-дидактическом пассаже любого английского романа)<sup>131</sup>.

<sup>130</sup> Abrams M.X. Natural Supernaturalism: Tradition and Revelation in Romantic Literature. P. 33.

<sup>131</sup> Столь же естественно, с другой стороны, что Розанов, который люто ненавидел «бессемянный», особенно православный, аскетизм, а «христианский брак» считал заведомой фикцией («О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира»), безоговорочное предпочтение отдавал именно Ветхому Завету. В своей статье «О некоторых подробностях церковного воззрения на брак» он возмущался: «Богословы наши ведь совершенно отвергают боговдохновенность всего Ветхого Завета, признавая его *так же, как и брак*, только концами губок, а не бурей сердца»; «Библия, как я всюду оговаривался, нами вовсе забыта». — Розанов В.В. В темных религиозных лучах. С. 16—17, 55, 59. Еще более радикальные выпады см. в его «Темном лике» и «Людах лунного света» (1911), а также в «Апокалипсисе нашего времени» (глава «Правда и кривда»): Розанов В. Избранное. Мюнхен, 1970. С. 466—470.

Изучению священного текста, только разжигающего страсти, Горянов поначалу противопоставляет целительную трудотерапию, отвлекающую от секса, и пиетистскую филантропию, к которой он успешно возвращает героиню вместе с ее приятельницами. Но бороться с Библией трудно — вероятно, картины ее чересчур соблазнительны. Беседуя о Катеневой с одним из своих друзей, Горянов сетует:

«— Я уверен, что назло мне она примется читать священную книгу; ей стало жалко, что я бросил ее на диван. О! женщины, женщины!.. А мужчины, Алексей Павлович? Хороши гуси и мы! До того освоились со страстями, что нам нет и упрека». В своей хронике он продолжает: «После обеда я собрал потихоньку все Библии, какие только были в доме, и увез к себе. Священникова была уже у меня. Из богоугодного заведения доставили мне два экземпляра, последние <...> // Дома сказали мне, что Катенева четыре раза присылала за какими-то книгами. // Когда я приехал к ней, первое ее слово было: “— Библия!” <...> “— А на что она вам, скажите, пожалуйста!” “— Меня тянет по-прежнему, — сказала она стыдливо, — хоть немного по утрам читать ее”».

Однако, к удовлетворению Горянова, Ветхий Завет в ее душе уже побежден Новым. Будто очнувшись от наваждения, героиня внезапно прибавляет:

«— Знаете что? пришлите Новый Завет: больше мне ничего не надо» // «— Извольте», — отвечал я громко. «Не худо», — подумал про себя<sup>132</sup>.

Только теперь наступает выздоровление — и телесное, и духовное, в котором Катеневой споспешествует образ ее Адольфа: «Она до того передалась самоотвержению, что уже признавалась, что воспоминание о Долинском способствует ей много к подкреплению сил»<sup>133</sup>. Так снова включается в текст мифологема Жениха небесного, которого олицетворяет здесь столь же благодатный и пока недостижимый земной возлюбленный.

Тем временем, как выясняется, и сам Долинский, уже будучи бригадным генералом, чуть было не умер на службе отечеству, купив тем самым свое польское происхождение. Из публикации в СП Катенев-старший с ликованием узнает, что тот отважно спас множество русских солдат, включая его сына, полковника. (По

<sup>132</sup> Степанов А. Указ. соч. С. 74—75.

<sup>133</sup> Там же. С. 81.

существу, Долинский действует тут в согласии со своим евангельским амплуа, и знаменательно, что в соответствующих пассажах его величают «избавителем».) Теперь ему осталось воскреснуть, воссияв в генеральском нимбе. Хотя, спасая солдат, Адольф «за-немог жестокою простудною горячкою», врачи сумеют вылечить его кровопусканием. Предчувствуя этот исход, Катенев-старший восклицает в приступе патриотической благодарности: «— Ежели вся польская кровь выпущена из Долинского, и он получил жизнь, то за спасение 24 русских ему должна быть наградою — дочь моя Катерина»<sup>134</sup>.

Так почти сказочные испытания, выпавшие на долю влюбленных, счастливо завершаются свадьбой — хотя и земной, но предельно приближенной к небесному таинству, некогда явленному героине в ее сновидении. Во время церковной службы «девица Катенева была вся слух и с гимнами Божественными переходила вся в Бога». А сразу же после венчания она свой «первый шаг в супружестве начала союзом с небесами <...> Когда под сводами храма раздалась торжественно хвала Господу, она пришла в такой Божественный восторг, что все черты лица ее изменились в красоту неизъяснимую».

За этим фаворским преображением дано весьма откровенное соотнесение героини с самой Богородицей. Напомню о том, как ее величают в литургии: «Честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим». У Степанова же получается, что новобрачная едва ли ее не превосходит, поскольку она «сама, казалось, вмещала в себя ангелов, архангелов, херувимов и серафимов».

Итак, в «Постоялом дворе» с невероятной настойчивостью сгущается все та же, уже хорошо нам знакомая, общеромантическая сакрализация эротических образов. Но соответствует ли ей сама брачная жизнь, предстоящая счастливой героине? Ведь ее «союз с небесами» теперь неминуемо должен увенчаться «сближением с царством животных», которое, согласно Горянову, собственно, и представляет собой «тайную цель любви супружеской». Как согласуется с небесным апофеозом столь приземленный его итог?

Ответ писатель вынужден был подменить компромиссом, уклончивая двусмысленность которого соответствовала, однако, такой же неуверенной позиции церкви в этом вопросе. Напомним: «Хорошо человеку не касаться женщины. Но, во избежание блуда, каждый имей свою жену и каждая имей своего мужа <...> Безбрачным же и вдовам говорю: хорошо им оставаться, как я. Но если не могут воздержаться, пусть вступают в брак; ибо лучше всту-

<sup>134</sup> [Степанов А.] Указ. соч. С. 110.

пить в брак, нежели разжигаться <...> Имеющие жен должны быть, как не имеющие <...> Выдающий замуж свою девицу поступает хорошо; а не выдающий поступает лучше» (1 Кор 7: 1—2, 8—9, 29, 32—33, 38).

Последующее поведение Горянова определяется точно такой же тактической покладистостью. Навестив наутро молодоженов, он поощрительно напомнил им, что Спаситель в совершенстве знал «состав божественной и сотворенной природы; знал общую гармонию вещей и *не наложил запрета на браки*». Конечно, это совсем не то ветхозаветное благословение, которое Создатель дал первой чете, а всего лишь молчаливое, чуть ли не вынужденное согласие на брак или скорее попушение, обусловленное знанием «состава природы». Но и «знание» это своим безрадостным реализмом принципиально отличается от той натурфилософской картины мироздания, увенчанного любовным «блаженством», к которой апеллировала в прошлом девица Катенева.

Зато отныне, уже перестав быть и девицей, и Катеневой, героиня чудесным образом утрачивает заодно свой былой чувственный пыл, явно неуместный в столь священном союзе. Прекратив «разжигаться», она теперь сохраняет остатки темперамента, очевидно, лишь в гомеопатических дозах, потребных для исполнения супружеского долга. Молодая признается Горянову: *«Чувственное наслаждение было бы для меня отвратительно, если бы не существовало Долинского. В нем оно очаровательно; за всем тем, не усиливает моей к нему любви; напротив, оно служит какую-то неприятную паузу в той небесной гармонии, которая сливает мой дух с его духом. Земная любовь мешает мне любить его так, как бы мне хотелось. Она мешает нам вместе следовать непрерывно за идеалом душ чистых, непорочных и приготовить для себя в мире то, что не разлучало бы нас в бессмертии»*.

Зачем же тогда, спрашивается, предаваться столь «неприятной паузе», раз она служит только помехой для слияния душ? Иными словами, нужен ли вообще земной брак? Словно упреждая этот подразумеваемый вопрос и порицая избыточную теперь духовную чистоту г-жи Долинской, Горянов в новой проповеди радикально меняет свои былые воззрения, никак не объясняя проделанную им метаморфозу. Искомое Царство Небесное он на сей раз по-натурфилософски уравнивает земной материей, а Спасителя — Создателем. Прежний его христианский дуализм (*«К духу или к материи! — Выбирайте!»*) внезапно обличается им уже в качестве греховной гордыни, в которой он, однако, винит не себя, а свою собеседницу:

Перестаньте буянить против Провидения! *Все дело рук Его: дух и материя, чистое и нечистое. Везде премудро устроена связь между*

*тем и другим.* Силы отторгающие и притягивающие содержат в равновесии миры. Что отвергает дух по возвышенной природе своей, то привлекает он к себе через силу неизъяснимого удовольствия. Действие грубое облагораживается процессом неизведанной тайны <...> Прочь гордость духовную!<sup>135</sup>

Но чем, собственно, это «неизъяснимое удовольствие», полагающаяся Катеневой в замужестве, отличается от того «наслаждения», по которому она изнывала в девичестве? Только тем, что «грубое действие» — т.е. «сближение с миром животных» — теперь оправдано церковным обрядом? Где здесь прежняя трактовка самого полового акта как следствия грехопадения, отразившаяся в сентенции Горянова: «Нет, нет чистой любви на земле»? Теперь оказывается, что совокупление облагораживает совсем не «дружба» супругов, как это изображалось раньше, а еще не изведанная ими телесная «тайна». Иными словами, речь идет уже о ветхозаветном «познании» брачующихся. Стоило ли тогда сбрасывать Библию со стола?

Все эти идеологические зигзаги и блуждания автора в религиозно-догматическом тупике, декорированном натурфилософией, призваны оправдать как необходимость, так и святость брака, сделав из житейской нужды христианскую добродетель. Степанов и в прочих своих сочинениях пытался наметить какую-то равнодействующую между асексуальным спиритуализмом и требованиями «материи». Проблема состояла, однако, в весьма слабой совместности его кустарного философствования с отечественной духовной традицией.

## 10. Лесбийская любовь как аналог «мужской дружбы»

Заодно мы находим у автора и любопытные зарисовки лесбийских нежностей, необычно пространные для тогдашней русской литературы. Видимо, они представляют собой адекват той «дружбы», которая, как некогда утверждал Горянов, может одухотворить плотское сожителство, и в этом смысле относятся к царству «Венеры Урании», мельком упомянутой им в беседе с Дедовой. Скорее всего, сапфические пристрастия вообще казались русским романтикам какой-то безобидной заменой той идеальной гомосексуальной любви, которую Платон противопоставлял профанной и бескрылой гетеросексуальной связи.

<sup>135</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 4. С. 3—4.

Соответствующие эпизоды Степанов обычно живописует с восторженным умилением и казусной наивностью — быть может, несколько деланой. Необходимо, правда, учитывать, что благодаря той жеманно-идиллической манере, которую романтики унаследовали у сентименталистской культуры при изображении женской дружбы, граница между ее приторно-экспансивными, но все же конвенциональными проявлениями и собственно лесбийскими ласками далеко не всегда проступала с достаточной отчетливостью, так что неискушенный наблюдатель легко мог принять вторые за первые.

Поначалу страстная женская дружба становится у Степанова лишь одним из способов, привлекаемых для избавления девицы Катеневой от ее необузданного влечения к мужскому полу. Пока что это как бы временный суррогат будущего гетеросексуального брака, а потому на помощь страждущей героине приходит другая девица — Настенька Картукова, ранее облагодетельствованная ею и теперь с величайшим радушием открывающая ей свои объятия. Горянов растроган этой сценой, которую он противопоставляет лицемерным «приличиям», предписанным барышням в знак их взаимной приязни: «Какая восхитительная картина — объятие двух молодых девиц! Я разумею не такое, где участвует притворство или какое-нибудь приличие, но в котором нежится, без всякой примеси, одна только взаимная привязанность душ». Последняя принимает, однако, самое осязаемое выражение, безнадежно далекое от «какого-нибудь приличия»:

Катенева и Картукова почти лежали, последняя утопила свое личико в груди первой, обняв ее крепко своими руками. Катенева обвила свою руку вокруг шеи молодой подруги своей, которая вдруг подняла голову и очутилась к ней лицо с лицом. Губки их слиплись<sup>136</sup>.

Между тем «взаимная привязанность душ» не исчезает и после того, как Настенька выходит замуж, поселившись со своим Родищевым в уютном «домике». Но подлинным хозяином в этом ее локусе, почти что уже аллегорическом, предстает вовсе не супруг:

*Все, что было у Настеньки вне и внутри домика, дышало именем ее благодетельницы. Любовник самый страстный не мог бы придумать ничего приятнее и быть предупредительнее для своей милой, как Родищева для Катеневой<sup>137</sup>.*

<sup>136</sup> Там же. С. 105.

<sup>137</sup> Там же. С. 199—200.

Как ни странно, их обоюдная любовь только крепнет и после замужества самой Катеневой, к которому она так долго стремилась. По-видимому, послесвадебные лесбийские утешения для обеих служат необходимым дополнением к узаконенным, но все же грубым радостям обычного, гетеросексуального брака. В репликах молодой госпожи Родищевой приоткрывается прежняя степановская иерархия земной и сакральной любви; но вторую для нее олицетворяет Долинская, с которой в этих признаниях и вообще во всем поведении Настеньки знаменательно связана зона религиозных ассоциаций. На горяновский вопрос о том, кого она больше любит, жена Родищева отвечает:

— Сильнее люблю мужа; но лучше, несравненно лучше люблю Катерину Михайловну. За мужа я готова умереть, за нее переносить все адские муки инквизиции.

— Если бы вам оставляли на выбор: жить с мужем или с нею?

— Лишение было бы для меня страшная пытка; но я выбрала бы последнее.

— Чья смерть из них была бы для вас ужаснее?

— Ах, полноте пытаться меня...

Неугомонную любознательность Горянова пресекает приход четы Долинских. При одном только виде подруги Настенька тает «от удовольствия». Как всегда, она выказывает ей чисто религиозное поклонение — то самое, которое в других романтических текстах принято было резервировать лишь за эротическим партнером противоположного пола. «Настенька поместилась у ног ее на скамеечке; сложила голову на ее коленях и, подняв голову, смотрела ей в глаза», — причем, как подмечает Горянов, смотрела с «неимоверной нежностью». Майор Родищев, муж Настеньки, явно озадаченный этой сексуально-молитвенной позой, не в силах решить, кому он больше завидует, «Катерине Михайловне или жене»; а Долинский, в свою очередь, говорит, «что он завидует обеим и вообще всем женщинам в их дружеских связях»<sup>138</sup>.

На каком-то этапе дружеских связей даже чугунная невинность самого повествователя начинает подвергаться коррозии. В одной из ключевых сцен, представленных в последней части книги, мужчин, включая Горянова, сперва смешит безутешная скорбь Настеньки, которая причитает: «Боже мой! Боже мой! более месяца не получала я никакого ответа <...> от Катерины Михайловны». «Милый друг мой не мчится ко мне», — горестно прибавляет она, симптоматически меняя пол возлюбленной. Все вместе звучит, однако,

<sup>138</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 4. С. 10—12.

цитатой из зловещей «Светланы» Жуковского: *«Милый друг далеко <...> Год промчался — вести нет; Он ко мне не пишет; Ах! а им лишь красен свет, Им лишь сердце дышит».*

Но в эту самую минуту Родищева узнает, что Долинские наконец возвращаются. Дело происходит зимней ночью. Не успев одеться потеплее, Настенька прыгает в сани, на которых компания отправляется навстречу друзьям. Она дрожит от холода и возбуждения, и Горянов кутает ее в медвежью шубу. Внезапно вся эта картина подкрашивается у него могильно-балладным колоритом. Действительно, есть нечто сходное между еще умильной, но уже бестиальной Настенькой, которая в лесбийском исступлении лунной ночью мчится к подруге, и мертвым женихом у Бюргера-Жуковского; сказывается, возможно, и влияние «Евгения Онегина» (медведь в сновидении Татьяны):

Я запахнул ее с головы до ног и любовался ее белым личиком, которое выглядывало из черной мягкой шерсти медведя. Ночь была ясная; мы неслись во весь дух. Мне пришла в голову Ленора: месяц светит, живой с мертвым едет.

Если, однако, в «Светлане» все кошмары и треволения благополучно заканчиваются свадьбой, то нечто подобное происходит и у Степанова. Еще немного — «и Настенька была уже в объятиях Долинской; *прильнув к губам ее, целовала грудь и руки; Долинская делала то же.* Весело было смотреть, как они дурачились»<sup>139</sup>, — резюмирует Горянов, веселость которого кажется мне несколько наигранной.

С другой стороны, автор «Постоялого двора» вряд ли сможет порадовать читателей, захваченных темой мужеложества, ибо на этот счет проявляет фантазию, постыдно скромную по нынешним меркам. Она почти полностью исчерпывается симптоматической, правда, параллелью между лесбийским азартом обеих подруг и тем восторгом, который одушевляет самого рассказчика, когда он слышит обещание Катенева — выдать свою дочь за Долинского, раз уж тот доказал свою преданность России: «Я бросился целовать генерала, и в самое это время она вошла. // Она была не в состоянии удержать себя, чтобы не смеяться нашим нежностями. // — Это пондан [sic], сказал я, той картине, которая представляла мне вас в объятиях вашей Настеньки»<sup>140</sup>.

Прочие мужские нежности того же сорта не заслуживают и упоминания. «Больше ничего не выжмешь из рассказа моего».

<sup>139</sup> Там же. С. 83—84.

<sup>140</sup> Там же. Ч. 3. С. 110—111.



## 11. Проблема инцеста: ее религиозные и демонологические истоки в поэтике романтизма

Знакомясь с нашим описанием романтических текстов, читатель, должно быть, уже обратил внимание на странное эротическое двуединство двух евангельских образов — Сына Божьего и Богородицы, которые с большей или меньшей отчетливостью выступают здесь в роли парадигматических брачных партнеров. Судя по всему, инцестуальный оттенок их взаимоотношениям придавали парадоксы чисто теологического свойства.

Первый из них предопределялся ключевым догматом о «триипостасности»<sup>141</sup>, инициировавшим после Никейского собора множество ересей. Ведь, согласно ему, получалось, что Богородица, зачиная от Бога-Отца посредством единосущного Ему Св. Духа, как бы вступала тем самым в брак и с собственным Сыном, который *единосущен им обоим*; а рождая Христа, Она тем самым рождала и Его Отца (= Небесного Отца всего человечества, а значит, и своего собственного). Такое восприятие триипостасности, не говоря уже о его «психоаналитических» предпосылках, находило опору и в более архаических представлениях о кровосмесительной природе сакрального брака<sup>142</sup>. Рассуждая об отдаленных источниках пушкинской «Гавриилиады», Франк-Каменецкий в статье «Разлука как метафора смерти в мифе и поэзии» ссылался, среди прочего, на «раннехристианские воззрения, отождествлявшие архангела Гавриила с Логосом, который является одновременно супругом и сыном Марии»<sup>143</sup>.

<sup>141</sup> Догмат о триипостасности божества — «коренной или основной. Утверждение его служит основанием всего христианства и христианского верования». Согласно символу св. Афанасия, «каков Отец, таков и Сын, таков и Святой Дух <...> Целы три ипостаси, соприсуши себе и равны». — Троица Пресвятая // Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. М., 1992 (репринт). Стб. 2180, 2183.

<sup>142</sup> Ср.: «В мифологическом восприятии непорочного зачатия “творец” неплодной (или непорочной) мыслится первоначально как ее отец; отсюда тесная связь между мотивами партеногенезиса и кровосмешения. Небесный отец Христа есть в то же время отец родившей его Марии; только на почве низведения божьей матери на степень смертной девы выражение “отец” или “творец” понимается в смысле творца (или отца) всего живущего. В египетской мифологии, где отчетливей проглядывают первоначальные воззрения, зачатие небесной богини происходит от связи ее с отцом (солнечным богом), который затем вновь рожден ею в результате кровосмесительного брака». — Франк-Каменецкий И.Г. Пророки и чудотворцы // Франк-Каменецкий И.Г. Колесница Иеговы: Труды по библейской мифологии. М., 2004. С. 59.

<sup>143</sup> Цит. по: Алексеев М.П. Заметки о «Гавриилиаде» // Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 303.

Романтическая эротика заблудилась в Троице, как в трех снах. Но еще до того сентименталистскую дань подобным смещениям в России отдала, например, А.П. Хвостова, подпавшая, как и многие образованные ее соотечественницы, под сильное влияние мистической сексуальности католицизма. Как пишет Гречаная, ее «сочинения в духе чувствительной литературы “Камин” и “Ручеек”, ходившие в рукописи и опубликованные в 1796 г. без имени автора под названием “Отрывок”, были переведены на французский, немецкий и английский языки <...> Определенное своеобразие придает ламентациям А.П. Хвостовой <...> настойчивый мотив тоски по умершему отцу, обостряющий субъективное мировосприятие, неутоленную жажду любви, ибо перед нами *одновременно томление по Отцу, возлюбленному и Богу* <...> В конечном итоге мистическое слияние с Богом стало центром духовной жизни А.П. Хвостовой»<sup>144</sup>.

Инцестуальный налет религиозному эросу прибавляла сама экзегетика «префигурации» — а именно симметрическая соотнесенность грехопадения Евы с его спасительной антитезой — последующим Благовещением. Иначе говоря, считалось, что грех праматери был упразднен Марией как «второй» или «новой» Евой; Богочеловек же, искупивший грех ветхого Адама, стал «Адамом новым» (1 Кор 15: 21—22, 45—47). Но поскольку «прежняя» Ева в любом случае была именно супругой «прежнего» Адама, на их новозаветных преемников неизбежно падала тень прежних супружеских связей. Литературное, в том числе романтическое, сознание, не изощренное в богословско-диалектических метафорах, по необходимости тяготело к прямой — разумеется, еретической — реализации этой брачной модели. Наконец, Мария делалась словно бы невестой своего Сына еще и потому, что, согласно прочной традиции, олицетворяла собой Церковь, объявленную, как мы знаем, Невестой Христовой либо даже Его женой: «Как Церковь повинуется Христу, так и жены своим мужьям во всем. Мужья, любите жен своих, как и Христос возлюбил Церковь» (Еф 5: 24—25). В статье «Голубь и лилия» мне уже приходилось писать, что производной отсюда инцестуальной путаницей проникнута, среди прочего, тимофеевская «Елизавета Кульман».

Подспудным, но, вероятно, более существенным стимулом должна была служить для романтиков и предыстория самих прародителей. Ведь Ева была извлечена из тела Адама — а это значит, что ее муж, по сути, выступал также в роли ее собственного отца<sup>145</sup>.

<sup>144</sup> Гречаная Е.П. Указ. соч. С. 142—143.

<sup>145</sup> Ср. официальный образ Петра I, высекающего из камня — т.е. из самого себя — Россию (обыгрывалась этимология Петр — petros); страна же, как говорилось, представляла аллегорической супругой императора.

С другой стороны, именно плотским праединством супругов мотивировалось и ветхозаветное повеление об их последующем слиянии — т.е. как бы возвращении — в «единую плоть» (вовсе не доводимое, однако, до пресловутой андрогинности). Заменяв это исходное и затем предписанное в браке телесное единство изначальным родством, а потом слиянием любящих душ, романтизм по необходимости педалировал заодно и инцестуальный оттенок в их союзе, просвечивающий в показе их ранних, еще словно бы добытийных семейных взаимоотношений. Я подразумеваю, в частности, тему детей-сиблингов или полусиблингов, произрастающих обычно в одной семье и влюбляющихся друг в друга (см. об этом в двух ближайших разделах).

Инцестуальную сумятицу в русскую мысль привносил вдобавок теософский культ Софии, инициированный Якобом Беме и его западными преемниками — культ, всесторонне усвоенный «каменщиками», а потом их романтическими преемниками. Как значительно выше (гл. 2, раздел б) говорилось по поводу И. Лопухина, в одних и тех же масонских нарративах олицетворенная Премудрость подвизалась то в качестве матери и «водительницы», то юной невесты «ученика мудрости»<sup>146</sup>. Если с первой из этих ролей мы встречались в «Мудрости» Шевырева, датированной 1828 г., то совмещение их обеих — материнской и эротической — дается у романтиков еще раньше, например в аллегории Глинки «Заветное зеркало».

Премудрость выведена здесь в обличье «благодетельной Феи», опекающей душу человека. Сперва она ласкала и лелеяла *младенца*, который называл ее своей *матерью*. Когда он вырос, Фея отослала его на испытание в наш мир, вручив «заветное зеркало» (видимо, обозначение совести). «У ворот большого города *юноша* ощутил последний *поцелуй своей... подруги, аромат и сладость остались на устах его*». Опутанный в городе «сетями света», он поддался затем честолюбию и другим греховным соблазнам. Наконец, «в томлении, в грусти вспомнил он завет *матери*, захотел увидеть ее небесный образ и воскресить свою увядающую душу». Но зеркало замутилось и потемнело. Лишь тогда, когда грешник омыл его слезой покаяния, оно вновь прояснилось: он увидел в нем родное небо и, наконец, «из-за розового облака мелькнули золотые кудри и голубые глаза. Это восхитительное лицо его небесной *подруги*»<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> О браке с Софией у Сен-Мартена и Пордеджа см.: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1. М., 1913. С. 418, 424—425; см. также: Соколовская Т.О. Обрядность вольных каменщиков // Масонство в его прошлом и настоящем / Под ред. С.П. Мельгунова, Н.П. Сидорова. Т. 2. М., 1915. С. 94.

<sup>147</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и прозе. С. 71—74.

Разумеется, дело осложнялось тем, что, в принципе, при любых обстоятельствах даже сакрализуемый мотив кровосмешения отдавал смертным грехом. В этом негативном своем аспекте тема инцеста стала модной на Западе в XVIII в. Соответствующую проблематику русский романтизм черпает из западных беллетристических резервуаров<sup>148</sup>. По замечанию Вацуро, мотив инцеста, заданный, с одной стороны, готической, а с другой — сентиментально-романтической традицией, «продолжил свое существование в романтической литературе от Шатобриана до Байрона и далее; он являлся в ней в разных интерпретациях, но понятие греха, преступления, унаследованное от готики, включалось в его семантику совершенно органично»<sup>149</sup>. Сюда, конечно же, входило и то кровосмешение, которое традиционно принято было инкриминировать всевозможным чернокнижникам или «страшным грешникам» вроде Адама Вейсгаупта, — а на русском материале здесь в первую очередь вспоминается, естественно, гоголевский колдун из «Страшной мести».

## 12. Романтическая безличность и семейные взаимоотношения персонажей

И все же, за вычетом однозначно демонологических привязок, словесность Золотого века, как ни странно, в целом не слишком тревожили кровосмесительные мотивы, легко просачивавшиеся в ткань ее любовного нарратива.

Объяснение следует искать прежде всего в довольно эфемерной персонализированности, свойственной огромному большинству романтических персонажей, — при том что эта их безличность парадоксально сочеталась с подчеркнuto индивидуалистическим мироощущением или даже нарциссизмом, которые автор вменял главным из них. Друг от друга они отличались, по существу, так же слабо, как и от своих небесных протагонистов. Забота о том, чтобы придать героям подлинное своеобразие, отличавшая таких

<sup>148</sup> См., например, об инцестуальных мотивах в «Рене» Шатобриана и «Валери» баронессы Ю. Крюденер: *Гречаная Е.П.* Указ. соч. С. 116..

<sup>149</sup> *Вацуро В.Э.* Н.М. Карамзин. «Остров Борнгольм». «Сиерра-Морена» // Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 92. Впервые тему инцеста на русском материале он проанализировал в статье: Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969. Его работу по изучению повести дополнили Х. Риттенбах и другие исследователи. Подробнее см. в вышеупомянутой главе из книги Вацуро о готическом романе.

писателей, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь (при всем его антипсихологизме и типизации) или Н. Павлов (многому научившийся у французской литературы), была, как правило, чужда их современникам.

В русской, причем не только массовой, литературе романтические титаны либо страдальцы функционировали преимущественно на уровне ходячих шаблонов, лишенных подлинной глубины и самобытности; вся специфика заключалась разве что в более или менее оригинальной прорисовке абстрактного контура или, если прибегнуть к иной метафоре, в какой-либо перестановке готовых блоков, из которых складывались эти статичные типы. Практически большинство героев можно было без всякого ущерба заменить другими, взятыми из иных произведений — а иногда из тех же самых. Массовый романтизм 1830-х гг. лишь усугубил проблему, придав ей мелодраматическое напряжение. Приведу пример.

В новелле В. Карлгофа «Ландыш»<sup>150</sup> изображена нежная чета влюбленных: Евгения и Александр, ставший для нее «идеалом». Герой вынужден надолго уехать, а тем временем в город вместе с гусарским полком прибывает его друг, граф Невский, который принимает на себя функцию соблазнителя. Евгению, томимую разлукой, поражает его «необыкновенное сходство» с любимым: «тот же рост, те же волосы, все те же приемы, как у Александра, только этот юноша был двумя или тремя годами постарше». Пользуясь доверием друга, опытный ловелас успел вникнуть во все свойства его характера и заодно выведать «сокровеннейшие тайны ее сердца». Граф «охотно беседовал о нем, изображая его всегда таким, каким желала Евгения видеть Александра, каким она его знала. Идеал Александра невольно сливался в ее понятиях с графом» — но последний «в то же время был действительно представителем своего друга, с его лицом, с его нравственными достоинствами, даже с его странностями...» Постепенно, однако, копия вытесняет оригинал, а дружба сменяется взаимной любовью; граф оставляет стезю разврата и женится на счастливой Евгении — а Александр погибает на войне.

Сексуальная подоплека сюжета состоит, впрочем, в раздвоении одного и того же типа, связанном с половым созреванием героини, которая свою мечтательную нежность заменила на более осязаемые чувства: пока что ее «роскошные формы окружились [sic], взор налился этою негою, уста совершенно развернулись [sic] для поцелуев любви»; в браке она выгля-

<sup>150</sup> НА на 1832 год. С. 86—112.

лит «как жена эдема, как оживленное создание Рафаэля» (т.е. успешно совмещает в себе черты и прежней, и «новой» Евы).

Неудивительно, что претенденты на романтический венец всячески старались отмежеваться от своих чересчур схожих с ними соперников, дезавуируя их или осмеивая. Даже такому усложненно контroversальному романтику, как Печорин, приходилось прилагать немало усилий, чтобы не выглядеть усовершенствованным двойником Грушницкого, романтика уже запоздалого, изготовленного по рецептам ветшающей литературной моды.

Слабая индивидуализированность сказывалась, разумеется, и на показе внутрисемейных ситуаций. Конечно, герой очень часто вступал в вынужденный конфликт со всем своим окружением — в первую очередь с отцом и/или матерью, когда те отвергали его духовные ценности, эстетическое призвание либо матримониальный выбор, — и тогда нагнеталось моральное противостояние между ними, вплоть до того, что жестокосердый родитель мог подвергнуться демонизации. Так же обстояло дело с конфликтом между дочерью и ее родителями — одним или обоими (чаще демонизировался лишь один из них).

Но если эти отношения оставались благополучными, отпрыск выглядел, в сущности, всего лишь омоложенным двойником старшего поколения: сын и внешне и внутренне клонировал в себе отца, дочь — свою мать. Случайно попав на бал, заезжий герой розеновской «Очистительной жертвы» говорит девушке, с которой встречается впервые: «Вот в той почтенной даме, сидящей возле старика с звездой, нельзя не заметить вашей матери: есть чрезвычайное между вами сходство! *В ваши лета она долженствовала быть точно как вы*». В «Психее» Кукольника старушка рассказывает: «Моя Аврелия <...> умерла, оставив мне живое изображение в десятилетней дочери». «Живой портрет» его отца окружающие при первой встрече узнают и в малолетнем герое Жуковой («Падающая звезда»). Изредка, например, у Ростопчиной в «Поединке», встречалось также трансгендерное, «перекрестное» повторение.

Редупликация наблюдается и в тех повествованиях, где потомство словно замещает собой умерших родителей, если сами дети или другие члены семьи лелеют о них благодарную память, иногда переданную им в пересказе от старших родственников. Такую ситуацию мы находим, скажем, у В. Карлгофа. Вдовец, «живописец Л.», растроганно говорит гостю, что его дочь Лиза «лицом совершенно походит на добрую мать свою, — тут он снял занавес с одного портрета, — не правда ли?»<sup>151</sup> А «добрая мать», в свою оче-

<sup>151</sup> Карлгоф В. И. Живописец // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. С. 50.

редь, была дочерью столь же «доброй старушки», некогда облагодетельствовавшей самого живописца. В повести Н. Мундта «Домик в Подгорной слободке» (1839) дед сосредоточил всю свою любовь на внучке Елене, «которая с каждым днем все более и более напоминала ему единственную и так рано потерянную дочь»<sup>152</sup>. Практически речь идет просто о более или менее очевидной реинкарнации, подсказанной народной культурой, — ибо последняя, вопреки христианской антропологии, видела в потомке перевоплощение умершего предка<sup>153</sup>.

Зато демонизации или, чаще, просто негативной трактовке подвергались различные заместители покойного, узурпировавшие его полномочия: мачеха или отчим, нелюбимая родня, жестокий опекун; иногда демонизировался заодно и сам оставшийся в живых отец — отчаявшийся, очерствевший либо подпавший под зловредное влияние новой жены, которая натравливает его на сироту-мученика (хотя, в виде исключения, положительную или просто нейтральную трактовку временами получала и мачеха). Развратный отчим, со своей стороны, мог склонять падчерицу к сожительству, что само по себе, конечно, отзывалось инцестом. Понятно, что такой деградировавший семейный круг включался в общий состав бесчеловечного и враждебного герою социума. И напротив: иногда сирота находил спасительный приют у деда или бабки, у своей крестной, в сердобольном чужом семействе, у совестливого опекуна либо заботливой родственницы — чаще всего у какой-нибудь доброй старушки, посильно заменявшей ему умершую мать.

Как отмечалось в 1-м разделе 4-й главы, сиротство и одиночество суть знаки богооставленности героя. Соответственно, покойный отец или мать проходят почти неприменную сакрализацию и становятся для него небесным заступником или «ангелом»<sup>154</sup>. Но поскольку такому же точно процессу в сознании персонажей подвержен и их эротический партнер — уже реальный или еще только грезящийся, — на его заветный образ подчас накладывается образ этого сакрализованного предка, способствуя некоторой инцестуальной путанице.

Соне, героине «Советницы» А. Емичева, приснился сокровенный, памятный душе, но все же незримый «он» — тот, «которого

<sup>152</sup> Утренняя заря. Альманах на 1839 год. С. 215.

<sup>153</sup> См.: *Пропп В.Я.* Мотив чудесного рождения (глава «Рождение как возвращение умершего») // *Пропп В.* (Собрание трудов.) Сказка. Эпос. Песня. М., 2001. С. 75 и сл.

<sup>154</sup> Ср. хотя бы в стихотворении Деларю, адресованном осиротевшей Лизаньке Дельвиг: «Но, крылатый небожитель, Этот Ангел — кто же он? То угасший твой родитель: Он слетел в твою обитель Усладить младенца сон». — *Деларю М.* Опыты в стихах. С. 123.

я пламенно прижала бы к груди моей, который, при поцелуе свиданья, измок бы от слез моих». Примечательны при этом сами ее колебания: «Не отец ли это мой? Но он невозвратим, не здесь я с ним увижусь, не мне его ждать, не услышать его приветных речей, не увидеть его ангельской любви...»<sup>155</sup>

Если же предок-хранитель, как и умерший сиблинг, принадлежит к одному полу с осиротевшим потомком или братом (сестрой), то он может на том свете сохранять с ним полную духовную идентичность, быть его alter ego. Иногда он способствует самой, как сказал бы К.-Г. Юнг, индивидуации отпрыска. Достаточно сослаться на юношеское письмо Гоголя, написанное им матери 24 марта 1827 г., где, объявив своего покойного отца «небесным ангелом», он говорит о нем так: «Это чистое, высокое существо, которое одушевляет меня в моем трудном пути, живит, дает дар *чувствовать самого себя* и часто <...> *небесным пламенем входит в меня* <...>. В сие время сладостно мне быть с ним, я заглядываю в него, *т<о> е<сть> в себя*, как в сердце друга».

У нас есть немало сочинений, где героиню или героя от беды предостерегает покойная мать, являющаяся им в вещих видениях<sup>156</sup>; порой — это умершая жена героя. Но ангельское призвание родитель (реже — близкая родственница или какой-либо благодетель, заменяющий покойного) способен обрести еще при жизни, хотя уже достаточно условной и не слишком разнящейся от смерти. Часто так происходит, когда, вследствие какого-либо потрясения, он или она уходит в монастырь, покидая отпрыска, но не лишая его при этом своего очного или заочного духовного попечения. К примеру, в гоголевском «Портрете» религиозным наставником для героя делается его отец, мудрый и праведный старец, постригшийся в монахи и наделенный всеми атрибутами святости. В несколько более ранней (1832) повести Мельгунова «Да или нет?» — написанной под сильным влиянием как метьюринского «Мельмота», так и гофмановских «Эликсиров дьявола» — сходную функцию выполняет мать героя. Она давно уже стала католической монахиней, но при этом тайно и явно ему благодетельствует — правда, повинувшись лишь велениям Промысла, а вовсе не родительскому чувству, умершему в ней после ее пострижения: «Сам Бог послал меня к тебе, да вразумлю грешника! Знай: ты здесь не для того, чтобы видеться с матерью по плоти — эта мать давно умерла

<sup>155</sup> ОЗ. 1839. Т. 6. № 10. С. 53.

<sup>156</sup> Бывает, что эти предостережения, по готической традиции, исходят от оживающего портрета. См., например, у Дуровой в повести «Игра судьбы, или Противозаконная любовь»: Избр. сочинения кавалериста-девицы Н.А. Дуровой. М., 1983. С. 340.



для тебя, — ты здесь перед лицом матери духовной, которая не перестает радеть о твоём блаженстве»<sup>157</sup>.

Герой «Воспоминаний юности» Кульчицкого видит во сне, что его возлюбленная умерла — причем, как затем выяснится, видит это в тот самый час, когда та действительно скончалась. Он просыпается — возле него сидит плачущая мать. Судя по ее поведению, она откуда-то уже знает, что именно ему снилось; и мать утешает его словами самой возлюбленной, прозвучавшими в сневидении.

Героя одной из книг Греча всячески оберегает некая таинственная покровительница, являющаяся ему в вещих грехах, — Черная женщина, в честь которой и назван роман. В конце концов выясняется, что это была тетка его возлюбленной и затем жены, Наташи: некогда, при самых ужасающих обстоятельствах, она утратила жениха и отреклась от мира, сделавшись старицей Екатериной. Впрочем, фактически все положительные героини здесь представляют собой последовательное, воплощенное в разных поколениях и разных лицах повторение одного и того же сакрализуемого женского типа, а сама их преемственная редупликация мотивирована как в духовном, так и в биологическом плане: все они, в той или иной степени, «черные женщины», что уже само по себе сообщает изложению монотонно-инцестуальный привкус. А вообще бесчисленные нити, связывающие персонажей Греча в клубок, настолько пестры и затейливы, что своей сложностью напоминают систему родства китайцев. Пожалуй, избыточным семейственным теплом согрет в «Красном покрывале» Марлинского и образ покойного русского поручика, которого безутешно оплакивает его мусульманская возлюбленная: «Он был мне все на земле: *отец мой, брат мой, любовник, супруг!* Как заботливый родитель, он дал мне новую душу; как нежный родственник — лелеял меня; как нежный жених — любил меня»<sup>158</sup>.

Какие же взаимоотношения в романтическом сюжете характеризуют представителей младшего поколения? По большей части не слишком индивидуализированы и такие фигуры, как братья героя, — персонажи заведомо тусклые или вытесненные им на самые задворки повествования. Правда, они могут приносить определенную пользу сюжету, выступая в роли защитников героя либо мстителей за него, а если его портрет получает агиографическое освещение, то и в роли злобных гонителей. Порой, в отдающей манихейством традиции шиллеровских «Разбойников», предельно драматизировался моральный контраст между двумя братьями-

<sup>157</sup> Мельгунов Н. Рассказы о былом и небывалом. Ч. 2. М., 1834. С. 111.

<sup>158</sup> Гирланда. 1831. Ч. 1. № 3. С. 76.

антагонистами (Марлинский и др.) или даже, как у Гоголя в «Страшной мести», между побратимами. Значительно реже возник конфликт между братом и сестрой, наделенными полярными нравственными свойствами.

Если же автор живописал неприязнь, вражду, прямое или подразумеваемое соперничество между сестрами — нередко сводными либо единоутробными, — этот расклад ориентировался обычно на схему сказки, в которой преимущество, моральное или практическое, отдается младшей из них. Зато в бесконфликтной ситуации сестры, в общем, различались между собой достаточно слабо, посредством весьма условных портретных и биографических штрихов. Часто одна сестра помогала другой либо, особенно в эпистолярных жанрах, становилась, подобно близким подругам, просто ее confidentкой, информирующей о подробностях действия если не самого героя, то хотя бы читателей.

Аналогичную миссию выполнял временами и брат девушки, если, как это часто бывало, он дружил, а не враждовал с героем. Последнее же случалось тогда, когда тот на поверку оказывался ее соблазнителем, и разгневанный заступник, естественно, вызывал коварного сластолюбца на дуэль (иногда, впрочем, мстителем-дуэлянтом делался благородный соперник злодея). Вообще брат героини нередко подвизался в амплу ее покровителя или опекуна (бывало и наоборот, если сестре приходилось принимать на себя функции матери) либо даже, как у Розена в «Очистительной жертве», — на правах восторженного почитателя и свидетеля ее святости. Главное же для затронутой здесь темы состоит в том, что брата и сестру обычно отличали весьма нежные — иногда слишком нежные — отношения. Временами такое же избыточно-интимное тепло согревало и взаимную любовь самих братьев.

### 13. На краю инцеста

Во всех ситуациях такого рода кровное родство — это и субститут духовного, о котором подробнее мы будем говорить в 7-й главе. Сама материя романтической семейственности, особенно если она предваряла развитие сюжета в качестве его ранней, еще райски-эмбриональной фазы, выглядела какой-то теплой и мутной полуинцестуальной взвесью, питательной средой для неохотно созревающих героев. (Приверженцы фрейдистской и постфрейдистской мифологии легко тут подыщут привычные для них обозначения.) Всю эту утробную благодать, как и разрушающие ее коллизии, романтикам оставили в наследство сентименталисты. В «Истории бедной Марьи» В. Милонова (1805) мы читаем о стра-

даниях героини, которая уже тянулась к любви, но ее еще не знала: ведь «она всех мужчин любила как братьев своих». Модель сохраняет живучесть и в следующих десятилетиях. Так, молоденькая девушка в повести Н. Мамышева «Несчастливая Н..... (Истинное происшествие)» (1818) «любила отца, любила его знакомых; не знала только сладостного чувства, которым два существа влекутся одно к другому, которое два сердца сливает, так сказать, воедино <...> Она не понимала, что есть на свете еще большая приятность, нежели родственная их любовь»<sup>159</sup>. Познание этой «приятности» обернется для нее трагедией.

У Гоголя, однако, старосветские помещики пребывают в таком незрелом и слитном состоянии до самой смерти, заменив деторождение и, видимо, даже половое сожителство своим гастрономическим элизием; инцестуальный оттенок в их почти физиологическом симбиозе передает общее отчество супругов — Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Как и должно быть в сюжетах, скоординированных — пускай в несколько ироническом преломлении — с сентименталистской поэтикой, идиллию разрушает искуситель, проникающий из внешнего мира: в данном случае его замещает кошечка, предавшаяся сексуальным соблазнам и несущая смерть.

Иное и более традиционное для данной темы распределение семейно-сексуальных функций мы найдем, допустим, в повести Шлихтера «Последний день Помпеи» (1834), в зачине которой о героине сказано: «Юная, невинная, незнаемая светом, она, как младенец, была счастлива на груди отца своего. В нем одном ей выражался целый мир, все человечество! Она никого не знала, никого не любила, кроме отца своего. Отец наполнял ее мечты, всю ее жизнь. Она блаженствовала жизнью отца своего»<sup>160</sup>. Сходный вариант парадиза очерчен в сентименталистски-архаичной и открыто ориентированной на «Бедную Лизу» повести Мундта, где героиня до роковой поры блаженно живет с дедушкой: «Не зная света и его удовольствий, она была счастлива настоящим своим положением; весь мир ее ограничивался маленьким домиком Подгорной слободки <...> Она в семнадцать лет была чиста, как голубица»<sup>161</sup>, пока в ее жизнь не вторгся хищный сластолюбец Ардимин.

По такому почти физиологическому слиянию, только с несуществующим братом, вздыхает в «Черной женщине» одинокая Надя Берилова. В ее полудетских мечтаниях брат и возлюбленный

<sup>159</sup> Благонамеренный. 1818. Ч. 1. № 3. С. 327.

<sup>160</sup> СО. 1834. № 50. С. 445.

<sup>161</sup> Утренняя заря. Альманах на 1839 год. С. 215—216.

еще попросту неразличимы: «Для чего я сирота? — думала я. — Для чего у меня нет хоть брата. Если б у меня был такой брат, как бы я была счастлива! Как бы любила его! Я любила бы его так нежно, так горячо, что он и не вздумал бы жениться!» Но ее безадресной и никем не востребованной сестринской любви предстоит трансформироваться в любовь к другому сироте — и тогда кровное родство заменит духовная близость.

В некоторых сюжетах отказ от домашне-пасторальной, инцестуально окрашенной эндогамии может получить, как у Мундта, самый плачевный исход, коль скоро экзогамия разрушает двуединство счастливых сиблингов или существ, им подобных. Ср. рассказ Арсения в «Бале» Баратынского (1828), где описано, как инфантильный симбиоз сменяется зарождением любовного чувства — а затем трагедией:

*Росли мы вместе. Как мила  
Малютка Оленька была!  
<...>  
Я называл ее сестрою,  
С ней игры детства я делил;  
Но год за годом уходил  
Обыкновенной чередою.  
Исчезло детство. Притекли  
Дни непонятного волнения,  
И друг на друга возвели  
Мы взоры, полные томленья.  
Обманчив разговор очей.  
И руку Оленьки моей  
Сжимая робкою рукою,  
«Скажи, — шептал я иногда, —  
Скажи, любим ли я тобою?»  
И слышал сладостное: да.*

Однако Ольга отдает свое сердце коварному другу героя, что ввергает того в отчаяние и приводит к дуэли со счастливым соперником; затем, оправившись от ранения, Арсений уезжает за границу (а уже после его возвращения завязывается основной сюжет поэмы, включающий в себя воссоединение героев).

В низовой литературе аналог этому раскладу являет собой повесть Машкова «Мария» (1833)<sup>162</sup> — правда, допотопно-сентименталистская по своей структуре, — в экспозиции которой преподносится инфантильно-усадебная идиллия «на бархатистых бе-

<sup>162</sup> Машков П. Повести и мечты. Ч. 2. СПб., 1833.

регах Дона». В семье Доброва растут двое детей: дочь и приемыш, сирота Евгений. Они обожают друг друга, «как брат и сестра». Но когда Маше исполнилось 15 лет, она начала дичиться влюбленного в нее Евгения; к тому же отец хочет выдать ее за другого. «— Так ты не должна любить меня? — спросил уныло Евгений, осыпая руку Марии пламенными поцелуями. — Разве запрещено любить брата?» — туманно отвечает ему Мария. «— Брата? — повторил, вздохнувши, Евгений; и в первый раз это слово ему не понравилось». Однако «с этого времени свидания наедине сделались часты. Мария и Евгений узнали, что любят друг друга более, чем брат и сестра».

Этот уже эротический симбиоз сиблингов разогрет до взаимной, почти близнецной телепатии (адекват метафизического родства душ, речь о котором — впереди), но пока еще свободен от плотской связи: «Мысли одного всегда были известны другому <...> Они любили пламенно, нежно; но скромность, как гений-хранитель, ограждала два сердца от заблуждения». Их любовь продолжает пребывать в теплично-подготовительном состоянии, не выходя из эмбриональной фазы накопления сладостных чувств. Фатальный разрыв плаценты происходит тогда, когда в замкнутый мирок вторгается искуситель, который увозит с собой доверчивую Марию — а потом жестоко ее бросает. Действие кончается жалостной смертью всех положительных персонажей, включая сюда героиню, вернувшуюся домой в порыве раскаяния — увы, запоздалого.

Сирота Евсей Лиров, герой повести Даля «Бедовик», в детстве воспитывался у своей благодетельницы Голубцовой. Та «любила его, как сына, и он не называл ее иначе, как матушкой». Ее маленьких дочерей Евсей «нашивал на руках». Пройдет много лет — и с одной из них Лиров случайно встретится в дороге, успеет в нее влюбиться — и только потом узнает, что это та самая Мелаша, с которой он когда-то нянчился. Теперь бывшие полусиблинги поженятся.

В «Советнице» Емичева, где героиня, как мы помним, смешивает своего покойного отца с пригрезившимся и еще неведомым ей возлюбленным, эта путаница симптоматически усугубляется за счет смежного мотива. Выясняется, что «кто-то», пригрезившийся Соне, — это ее кузен Андрей (такое родство всегда создавало в русской литературе поле инцестуального или, вернее, полуинцестуального напряжения). Вскоре он приезжает к ним в гости. «Милой сестрице» растроганный и взволнованный Андрей рассказывает, как играл с нею, когда ей было всего один год. Утраченный детский рай дополнен сексуальными тонами: «Мне самому тогда было каких-нибудь девять лет. Я полюбил вас от души; бывало, так

и торопился из училища, поиграть с маленькой Сонечкой, расцеловать у ней ручки и ножки <...> А как вы хороши, милы были!» Следует двусмысленное заключение: «Теперь мы оба сироты; нам надобно крепко любить друг друга»<sup>163</sup>.

У Степанова девица Катенева вспоминает, что когда-то она целовала своего Долинского, «как брата, без всякого желания, воздушно, просто», но после его отъезда те поцелуи, которыми при ней увлекались невеста с женихом (Катукова и Родищев), стали пробуждать у нее непонятное ей «наслаждение». Ср. созревающую героиню Бранта («Любовь в тринадцать лет»): «Она любила меня не так, как брата, хотя не могла отдать себе верного отчета в свойствах своей привязанности».

В новелле Мельгунова «Зимний вечер» любовная интрига строится с учетом исходной неопределенности родства, связывающего еще совсем юных персонажей. (Она, Верочка, — это тот чарующий «воздушный призрак», что промелькнул перед героем в аллее; см. в главах 4 и 7.) Как бы то ни было, сам статус «родственника» все же дает гостю приятные привилегии: «По старинному обычаю, который теперь редко соблюдается между родственниками, я и Верочка целовались в губки каждое утро и каждый вечер». Герой и его «сестрица», как он ее называет, влюбляются друг в друга — но сразу же на несколько лет расстаются. Повзрослев за это время, т.е. достигнув восемнадцатилетнего возраста и став благоразумной светской барышней, «сестрица», однако, выходит замуж по расчету — причем неудачному, за «бездушного эгоиста»; а герой, в отместку ей, тоже женится на нелюбимой женщине. Но и муж Веры, и жена героя довольно быстро умирают, расчищая сюжетное пространство для нового витка. Овдовевшие родственники встречаются в Вене — и признаются друг другу в любви. После некоторых бидермайеровских перипетий, стилизованных под готические ужасы (заклятие на новый брак, наложенное покойной женой героя, мнимая смерть Веры, похороненной живьем, и проч.), история заканчивается счастливым супружеством. Словом, родственная связь то сжимается в тексте до ситуации сиблингов, то эластично растягивается: как подчеркивает герой, «ее дальнейшее со мною родство не могло служить препятствием» к бракосочетанию. Возникает впечатление, что сама отсрочка их союза и связанные с ней злоключения была все же некоей платой за его инцестуальный характер и что их свадьба была сыграна на гробах.

Другой любопытный пример окологинцестуального симбиоза представляет собой не раз упоминавшийся «Поединок» Ростопчи-

<sup>163</sup> Емичев А. Советница (Губернские происшествия) // СО. 1840. Т. 1. С. 60—61.

ной — тот самый текст, где рассказано, как вдова воспитала единственного сына по своему образу и подобию (что, явно вопреки авторской воле, придало ему кое-какие гомосексуальные симптомы). В итоге Алексей Дольский, «набравшийся около нее» нежности и «мягкости обращения», чуждых грубому мужскому полу, является собой в одно и то же время и предельно феминизированный тип героя<sup>164</sup>, и некий одомашненный эротический идеал его одинокой матери, вместившей в него всю свою нерастраченную любовь, подернутую почти что лесбийскими тонами.

Больше всего она страшится военной службы, ибо та чревата для сына предреченной гибелью на дуэли, — иными словами, боится его взросления как роковой маскулинизации. Но Алексей, следуя неизлечимо мужским реликтам своей природы, все же поддается искушению и уходит в армию. Во время службы он влюбляется в некую очаровательную Юлию. Однако та замужем и, хотя тоже любит Дольского, хранит верность своему подагрическому супругу, так что эта любовь отчасти напоминает невинную женскую дружбу. Вместе с тем и Юлия, в свою очередь, «берегла и голубила его, как мать бережет и голубит своего первенца». Неудивительно, что для Алексея Дольского обе они сливаются чуть ли не в единый образ: «Эти две женщины, мать и милая, разделяли все помыслы, все чувства мои — их одних успел я узнать и любить в мире». В обоих случаях инцестуальные мотивы приглушены патетикой нежной, кроткой асексуальности.

Тем не менее брутальный мужской мир все же уничтожает героя<sup>165</sup>, самоотверженно оберегавшего доброе имя возлюбленной. Но Дольский рад предстоящей смерти, ибо погибает «за боготворимое существо»; надеется он и на то, что страдание матери «долго не продлится — она меня не переживет». Действительно, эротически столь запутанные ситуации, как и многие другие в словесности романтизма, попросту не имеют «земного» решения — поэтому оно проецируется на Царство Небесное. (Потустороннеспиритуалистический выход нашла для себя и безутешная Юлия, только в ее случае смерть заменена мирским отшельничеством: она навсегда «удалилась в деревню», где воспитывает детей, «ходит за

<sup>164</sup> Истоки подобных образов лежат все же в сентименталистской поэтике с ее «ориентацией на женский эталон». См.: *Иванов М.В.* Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996. С. 132—134.

<sup>165</sup> Убийца Валевиц, завидовавший Дольскому, питал к нему, однако, смешанные чувства, которые кажутся порой весьма близкими к однополю любви. Ни о каком гомосексуализме Ростопчина при этом, конечно, не помышляла — просто, феминизировав своего героя, она по контрасту усилила в Валевице мужские черты, заставив его тянуться к женственно обаятельному Дольскому.

устаревшим, хилым мужем <...> — там она живет жизнью души, таинственную, невысказанную»<sup>166</sup>.)

Почти инцестуальной спаянностью провиденциально отмечен зачастую сам облик будущих супругов. Так, у Полевого в Эпиллоге «Абадонны» жених и невеста настолько похожи друг на друга, что их принимают за брата и сестру<sup>167</sup>. Даже в сочинениях, казалось бы необратимо противостоявших романтическому канону, маркировалась какая-то исходная соприродность брачующихся. К примеру, у Бегичева в «Семействе Холмских» мачеха героя, Пронского, говорит пасынку, что его возлюбленная Софья во всем изумительно похожа на его покойную мать — т.е. Пронский словно женится на ее омоложенном двойнике. «Кому на ком жениться, тот в того и родится», — резюмирует другая героиня книги.

Стоит напомнить в таком контексте и о повести А. Павлова «Выходец с того света», поскольку инцестуальные мотивы звучат в ней весьма отчетливо. Действительно, герой, по его словам, «спал всю жизнь с маменькой» — пока не сменил ее спальню на спальню «мамамы». Непонятно, во-первых, почему мать предпочитала укладывать у себя на ночь шестнадцатилетнего парня вместо своего супруга; а во-вторых, как в подобных условиях он ухитрился так и не подметить различий между мужским и женским полом, которые столь поразили его в общении с «мамамой». Вероятнее всего, это загадочное неведение должно было сигнализировать о безоговорочном табу на сексуальное влечение к матери. Соответственно, ее оптимальной заместительницей выступает тридцатилетняя хозяйка пансиона — и симптоматично, с другой стороны, что именно мать приезжает к ней, чтобы забрать домой сына.

Иногда в сцены разгоряченной семейной любви приходилось вносить корректирующие уточнения вроде тех, к которым в беседе со своей приятельницей прибегает рассказчик из «Постоялого двора»: «— Какого бы, например, вы были мнения о женщине лет 33-х, свежей, красивой, полной, которая теснит в объятиях своих прекрасного молодого человека? <...> Он тогда находился в положении довольно странном, в положении академического натурщика. Женщина осыпала его нежнейшими поцелуями. Что вы скажете о такой женщине? — Что она безумно влюблена в него, и все тут, — отвечала Дедова полусердито. — Не угадали, это мать. Я видел эту группу вчера в рекрутском наборе, когда закричали сыну: “Лоб!” Видите, наружность обманчива!»<sup>168</sup>

У Бегичева о мачехе героя недоброжелатели «говорили, что она сама влюблена в пасынка своего». Но это тоже лишь обман-

<sup>166</sup> Ростопчина Е. П., графиня. Соч. Т. 2. СПб., 1890. С. 99, 105.

<sup>167</sup> БдЧ. 1838. Т. 4. С. 69.

<sup>168</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 2. С. 215—216.



чивая наружность: вместо мачехи в Пронского буквально влюбилась, уже «на старости лет», Свяжская, крестная мать его невесты Софьи: «Когда он подошел ко мне, то показался таким красавцем, что я совсем забылась <...> Сердце мое завлекло меня, и я сама, бросившись к нему на шею, начала целовать его <...> Могла ли я когда-нибудь поверить, что дожив до старости и весь век мой следуя рассудку, вдруг так завлекусь?»

Сама же мачеха влюбилась вовсе не в пасынка, а, наоборот, в его избранницу, и брак позволяет ей наконец осуществить свои давние желания: «— Тебя, Сонечка, я не отпущу от себя». — С этими словами схватила она руками голову ее, посмотрела ей прямо в глаза и начала опять целовать ее губы, щеки, глаза, шею, руки. «— Нет, голубушка! теперь ты от меня не отделаешься! Я долго терпела! С первого свидания нашего, до сих пор, всякий день, мне страстно хотелось целовать тебя; но я удерживалась. Теперь могу предаться влечению моего сердца и вознаградить себя за все время». — Она опять крепко прижала Софью в своих объятиях и принялась снова ее целовать». Но мачеха Пронского так бурно полюбила ее, оказывается, именно за то, что она очень похожа на ее покойную подругу, мать героя<sup>169</sup>. Словом, все тонет в счастливом свальном грехе, сдобренном лесбийскими ласками.

Герой тимофеевского «Художника» узнает, что влюбился в свою единокровную сестру. Однако это обстоятельство ничуть его не заботит — он настолько поглощен собой, что на подобные мелочи просто не отвлекается, да и любовь его носит слишком уж преходящий характер. Понятно вместе с тем, что у других авторов такие повороты могли использоваться для вящей драматизации действия. К примеру, в «Лунатике» Вельтмана жених и невеста накануне свадьбы с ужасом узнают, что они брат и сестра. Решение состоит здесь в элементарной рокировке брачных партнеров, впрочем, тоже почти что инцестуальной: герой женится на сестре друга, а друг — на сестре героя. В повести К. Домонтовича «Медальон и письмо» (1835) обрученным так же сообщают фатальную весть за неделю до назначенного торжества:

— Брат! — вскричала Амалия, отскочив от Александра. // — Брат! — с каким-то ужасом повторили гости. — Итак, свадьба не состоится! // <...> Пагубное сие открытие разорвало союз сердец. Но вскоре нежные имена «брат, сестра» уврачевали их горесть; они привыкли ограничивать себя святою, родственною любовью. Особливо Аделаида, набожная и смиренная, совершенно покори-

<sup>169</sup> [Бегичев Д. Н.] Семейство Холмских. Ч. 4. С. 267, 287, 291—295.

лась воле Промысла; в Александре же часто вспыхивало дикое пламя прежней страсти.

По счастью, через три года герой получает письмо, которое «покойный папенька» завещал Александру вскрыть в день его 25-летия: «“Александр, ты не мой сын, ты сын бедного, но честного художника” <...> Любовники нежно и страстно смотрели друг на друга; прежняя их любовь вспыхнула со всею силою. // — Дети, я вас понимаю», — восклицает «маменька», Эмилия Карловна, «соединяя руки любовников»<sup>170</sup>.

В подобных ситуациях нарратив скользит по самой кромке инцеста, что обеспечивает для сюжета добавочное напряжение; но в итоге опасность благополучно устраняется — или скорее все же маскируется автором.

#### 14. Угроза инцеста как спасение от брака

Очень часто, однако, удачное решение состоит совсем в другом. Сама угроза кровосмешения, нависшая над героями, спасает их от того, чего они на деле больше всего боятся, — от любовной связи и соития.

В «Падающей звезде» Жуковой инцестуальный мотив бурно вырывается на авансцену сюжета, ошеломляя влюбленных сиблингов. «Что, ежели узы крови соединяют нас? Что, ежели любовь моя к ней есть преступление?»; «Она сестра мне! Но не братскую любовь горело сердце мое, не как сестру любил я ее...» — восклицает герой. В то же время табу, наложенное на кровосмешение, дает обоим идеальный предлог для романтической спиритуализации чувства, огражденного самим этим запретом от плотских связей и потому устремляющегося в небеса. Сестра-возлюбленная пишет герою: «Друг мой, брат мой! И ты можешь роптать? <...> Нам не дано в удел земное счастье, как оно дается другим; *но мы знали лучшее: высочайшую любовь, и принесем ее к престолу Вышнего*»<sup>171</sup>.

В России у Жуковой на этот счет имелись предшественники, находчиво использовавшие любую, еле уловимую, опасность инцеста для того, чтобы вообще уйти от брачного сожительства. Среди этих новых трубадуров был известный нам Шлихтер со «Смолянкой», где, как мы знаем, молодые героини до самой смерти своего благодетеля, пожилого импотента, охотно подчиняется его призы-

<sup>170</sup> Домонтович К. Медальон и письмо // ЛПРИ. 1835. № 38. С. 301—302.

<sup>171</sup> Жукова М. Повести. Ч. 2. С. 154, 161, 165—166.

ву — «любить друг друга, как брат и сестра». Тут необходимо напомнить, что библейской, а значит, наиболее влиятельной моделью именно для таких заклинаний неизбежно остается Песнь песней, поскольку она то табуирует сексуальное напряжение, придавая ему запретно-кровосмесительный характер, то, напротив, сочетает мнимых сиблингов браком (вроде того, как это происходило у Мельгунова). В ней жених называет свою возлюбленную «запертым садом — сестрой моей, невестой» (4: 12); а последняя сокрушается: «О, если бы ты был мне брат, сосавший груди матери моей! тогда я, встретив тебя на улице, целовала бы тебя, и меня не осуждали бы» (8: 1); следует каскад раскаленных сексуальных метафор.

У Шлихтера герой, все же сбитый с толку той версией *ménage à trois*, в которую, вслед за г-жой де Суза, вогнал его автор, фактически повторяет именно эти библейские стихи; но одновременно он их специфически переинтерпретирует. Путаясь в личных местоимениях, он бормочет своей Надежде: «О, зачем ты... вы не мужчина, тогда я мог бы любить вас, как брат, как друг; любил бы и не боялся любви своей». Ясно, что в собственно сексуальном аспекте такая любовь выглядит еще менее приемлемой, чем обычное кровосмешение; поэтому для героя она служит, вероятно, совсем уж надежным щитом от соития. (Замужняя девушка апеллирует, однако, к более традиционным запретам: «Я буду вашей сестрой, любите меня как сестру».)

В другой повести Шлихтера — «Последний день Помпеи» — дана, в сущности, аналогичная по своему асексуальному смыслу картина, только перенасыщенная готическими мотивами во вкусе Марлинского и подтянутая к «трагедии рока». Здесь секс тоже пресечен отцовским авторитетом, хотя совершенно иного характера. Отца прекрасной Лоры, кроме которого она поначалу «никого не знала, никого не любила», убил его ненавистник, демонический барон фон Роо. Девушка потрясена; однако в нее влюблен сын барона Эдуард, и сирота, по-христиански преодолев семейную вражду, отвечает ему взаимностью. Влюбленные собрались пожениться — но тут старый сластолюбец-барон обманом отобрал у сына невесту и сам насильно повел ее под венец. Тем не менее до обладания дело здесь тоже не доходит, ибо потрясенная героиня умирает сразу после венчания, упав в объятия к своему возлюбленному, вошедшему в этот миг в церковь, — так что в итоге она не досталась ни тому ни другому. (Отныне ей суждено стать привидением, которое будет мстить всему роду фон Роо.) Резонно предположить, что и в данном случае перед нами — очередной уход от секса, на сей раз мотивированный угрозой замещения, типологически близкого к инцесту.

## 15. Инцестуальная асексуальность: случай барона Розена

Особый интерес представляет тут проза Розена, вернее, та изобретательность, посредством которой его герои сгущают и одновременно разряжают инцестуальный настрой, в обоих случаях, однако, под тем или иным предлогом отрекаясь от половой жизни. Мотивируется само это отречение — чаще всего смертью одного из потенциальных брачных партнеров, их разлукой, разницей в возрасте или, наконец, подразумеваемой угрозой кровосмещения — нигде прямо не высказанной, но проступающей вполне отчетливо.

В повести «Розалия» (альманах «Царское Село» на 1830 г.) обрисована нежная, неразлучная тройца сиблингов: два брата и прелестная сестра, по прозвищу Миньона. Братья до того «полюбили друг друга», что «родители наши с улыбкою говаривали: “Они будто страстны друг к другу!”». Оба брата боготворили и «Миньону», однако та рано умерла, причем ее смерть подается в пленительном антураже загробного венчания: «Хотя мы много плакали, но глядя, как обивали ее гроб алым бархатом, мы утешались детскою мыслию, что она ляжет в прекрасную постель! <...> И без рюмьянца жизни, лицо ее было еще прекрасно!»

Нагнетается некая — не только гетеросексуальная — некрофилия инцестуально-мистического пошиба. В ночь перед похоронами героя разбудил его брат Вильгельм, чтобы совместно «проститься с Миньоной». Их очаровал «этот спящий ангел, озаренный луною, как будто облитый преображением <...> Он стал по правую, а я по левую сторону гроба; мы смиренно сложили руки и молились. Потом брат мой, наклонившись к лицу умершей, “— Миньона!” — сказал. — Маменька говорит, что ты теперь наш ангел-хранитель; правда ли?” Я поцеловал ее: “— Прости, Миньона! Мы также умрем и свидимся с тобою!” “— Мы также умрем! — повторил он; — но вместе ли умрем мы? Нет, один всегда прежде другого умирает! Так я умру и буду твоим ангелом-хранителем, ибо я не мог бы жить на свете без тебя!” Эти слова испугали меня, я заплакал! “— Милый Вильгельм, не умирай!” — просил я и заключил его в мои детские объятия <...> И кто более достоин был любви, чем этот братец, с прелестною наружностью, с нежною, пламенною душой!»

Они вместе поступили на военную службу, но рассказчику по болезни пришлось ее покинуть. С Вильгельмом он расстался так, как расстаются только с женой или возлюбленной: «Мы не стыдились слез, кои сливались в прощальном лобзании! <...> “— Кланяйся и могиле Миньоны!” — было последнее, что он произнес

дрожащим голосом <...> Он еще раз обернулся — страстным движением простер объятия ко мне — и в эту минуту облако пыли скрыло его от глаз моих!» Словом, Миньона, видимо, в силу своей пресловутой андрогинности, становится загробной покровительницей для этой, пожалуй, чересчур пылкой братской любви.

Вскоре герой узнает, однако, о внезапной смерти Вильгельма, навсегда скрывшегося от него в своем пыльном нимбе. «Мне нужна была помощь религии — и я склонил тяжелую главу к мраморному подножию изваяния Христа». Легко заметить, что с Христом в этой сцене ассоциируется и сам покойный, которому тоже ведь суждено было, подобно Миньоне, стать «ангелом-хранителем». Что касается почитания статуи, как и всевозможных «ангелов», несколько избыточного для писателя-лютеранина, то надо уточнить, что в своем литературно-религиозном антураже Розен обнаруживал утрированную зависимость от соответствующих аспектов католичества (присущую очень многим романтикам, в том числе неизмеримо более даровитым). Некоторая специфика состояла в том, что тут у него выведен какой-то особый, *страстный* ангел; ср. через несколько строк: «Я думал о своем преображенном ангеле-хранителе: он мечтался мне в том *страстном* положении, как облако пыли его навеки скрыло от меня — из сени вечности он простирает ко мне руки...»

По дороге домой в Эстонию герой решил навестить старого друга их родителей, барона К., ибо в его дочь Розалию был влюблен, оказывается, покойный Вильгельм — хотя тот, как обычно бывает у нашего автора, так и не решился заблаговременно высказать ей свое чувство, опасаясь «страстным признанием нарушить священный мир этой светлой души». С немецкой основательностью визитер первым делом «намеревался выведать, почтила ли она его память слезами — и как сестру родную, хотел полюбить ее за эти слезы». Выведывание показало, что девушка, которая, как выясняется, чуть не умерла от горя, вполне заслужила такое ответственное к себе расположение. Кроме того, в роли сакрального существа она ничуть не уступает обоим покойникам, поскольку тоже наделена «ангельским лицом, запечатленным страданием», мечтательными голубыми глазами и прочими реликтами райского состояния, уцелевшими в здешней жизни.

В разговоре с нею герой, по просьбе старого барона, который опасается за здоровье дочери, скрывает свое имя. Поначалу он даже выдает себя за таинственного посланца небес — утешителя, выполняющего посмертную волю Вильгельма: «Я пришел возвестить тебе, что ты любовница ангела, который во дни странствования по земле прожил с тобою сладкое мгновение и родным языком своим, языком чувства, говорил тебе о своей бессмертной

любви! Будучи отозван в свою дальнюю отчизну, он мне завещал свой голос, свое чувство — и завещал твоим слезам литься на грудь мою!»

Однако еще до того, как услышать это запоздалое признание в любви, чуткая Розалия, оказывается, успела догадаться, что перед ней брат Вильгельма, — а теперь она бросается в объятия к гостю: «Мое чувство узнавало тебя: твой голос, жар твоих речей, разительное сходство движений — все тревожило меня сладким воспоминанием о нем!» (Братья, кстати, вовсе не близнецы — лицо скорее ментальное двойничество.) Растроганный герой плачет от умиления, мечтая лишь о том, чтобы умереть самому и своей смертью воскресить Вильгельма «для счастья Розалии» — но, увы, «Провидение неумолимо». «Мой голос замер, но слова мои и долгое, пламенное лобзание досказали ей неоконченную речь».

После такого лобзания — а затем и не менее выразительного жеста героини, которая возложила руку гостя себе на грудь, — естественно было бы ожидать, что он женится на ней вместо Вильгельма, субстанциально ему тождественного. Однако в столь серафическом контексте этот ветхозаветный левират абсолютно неуместен. Уход героя от секса мотивирован тут весьма грациозно — переключением образа Розалии в особый религиозно-эстетический план, инспирирующий у посетителя еще более возвышенные чувства, чем те, что окрыляли его предтеч-трубадуров: «Это не любовь к сестре, не любовь к любовнице — она выше обеих! Это восторг-любовь к изящному произведению Небесного Художника!» Короче, он мысленно причисляет красавицу к миру особых сакральных артефактов, неподвластных низменной реальности и земным вожделениям (чем упреждает гоголевского Пискарева, предпочитавшего, чтобы очаровательная блудница превратилась в картину). Герой возвращается домой, чтобы утешить «скорбящих родителей» — ибо сам он уже «утешен» и ему осталось лишь исполнить завет покойного: «кланяться могиле Миньоны!»

Итак, Розен, верный себе, взамен супружества сочетал главных персонажей — и живых и мертвых — общим ангельским чином, щедро раздав им картонные нимбы, вырезанные по трафарету. Подобно тому как имя героини повторяет фамилию самого автора, все вообще обитатели его повести отражают друг друга в каких-то мутных астральных зеркалах, всякий раз являя собой чуть обособленную вариацию некоего схематического первообраза. Мы узнаем, что Розалия — единственная дочь в семье. Все остальные дети давно умерли, как и сама ее мать-красавица, которая на портрете представлена еще только невестой, т.е. в нынешнем возрасте Розалии. Последняя, выходит, словно замещает собой всех умерших, и в первую очередь собственную мать, что, в свою оче-

редь, сказывается на особо нежном и заботливом отношении к ней со стороны ее одинокого отца. В придачу мы узнаем, что покойная баронесса была крестной матерью самого героя. Все перемены и сражены со всеми.

Герой — одновременно и ментальный двойник своего непомерно страстного к нему брата, которому он отвечает столь же экспансивной любовью, но который умирает, и чуть ли не жених их общей гробовой сестры — Миньоны, т.е. персонажа не только мертвого, но и с довольно сомнительной половой природой. Однако Миньону в нашем мире заменяет Розалия; эта прекрасная девушка вроде бы гасит весь прежний гомосексуально-некрофильский заряд повести, переводя отношения в чисто гетеросексуальный контакт — но контакт абсолютно бесплодный. Герой предпочитает видеть в ней только «сестру» и заместителем Вильгельма становится лишь в том смысле, что тоже воздерживается от любовного признания. В итоге супружеских уз успешно избегают оба брата: один — уйдя в смерть, другой — назад в родительский дом (т.е. избрав для себя сексуальный регресс).

Могила Миньоны, замыкающая собой движение сюжета, становится своего рода алтарем мертвенно-стерильного и потусторонне-абстрактного эроса, воспетого в этой повести. Ведь и прототипическая героиня Гете, давшая ей свое имя, мечтает о таком же бесполом райском бытии, где «не спрашивают, кто мужчина, кто женщина»: «sie fragen nicht nach Mann und Weib» («Годы учения Вильгельма Мейстера»; кн. 8, гл. 2; впрочем, сам этот стих — цитата из Гал 3: 28). С другой стороны, в повести одобрительно упоминается Сведенборг, веривший в небесные браки, — но, поскольку у него это браки чисто духовные, они не могли встревожить Розена.

На сквозной метафоре зеркала строится весь инцестуальный план другого его сочинения — «Зеркало старушки» (1833)<sup>172</sup>. Герой, двадцатитрехлетний офицер, в младенчестве утративший мать и выросший под отцовским присмотром, случайно квартирует в деревне у вдовы, сорокапятилетней «старушки» Серафимы Ильменевой, женщины еще очень пригожей, а к тому же доброй и обаятельной. Когда та узнает, что герой «не был ласкаем матерью», ее сердце наполняется состраданием и необычайной, необъяснимой симпатией, встречающей у него полную взаимность: «Я целовал ей руки и выказывал ей сладостное, дотоле неиспытанное чувство; обнимал и уверял ее, что она мне родная мать; что если она не носила меня под сердцем и не кормила грудью, то теперь н о с и т н а р у к а х и питает духовным млеком материнства <...> Слушая изъявление моих чувств, она часто не могла говорить от умиления».

<sup>172</sup> Альциона на 1833 год.

В экстазе этого умиления помещица показывает гостю только что полученное письмо от своей дочери Marie, которая пока гостит у приятельницы: девушка беспокоится, не скучно ли матери одной и не пора ли к ней вернуться? Но г-жа Ильменева заверила ее, что не стоит торопиться с приездом, «клянясь Богом, что еще не скучает нисколько». Как ни странно, герой очень доволен таким решением, которое лишает его встречи с красавицей, — безусловно, он куда сильнее тянется к ее матери. В то же время этот геронтофильский мотив, получивший здесь инцестуальную окраску, имеет совсем другое сюжетное назначение, которое отвечает сексуально-эскапистской стратегии автора. Розен и на сей раз находит для конвенциональной половой жизни набор замещений, организованных здесь таким образом, что именно инцестуальная подоплека последних табуирует самую ее возможность.

С хозяйкой героя связывают таинственные родственные нити, ему пока непонятные. Ведь это действительно не его настоящая мать — нет сомнения, что та умерла: «Я с отцом бывал на гробе моей матери; уезжая на службу, я простился с прахом ее» (ср. прощание с могилой Миньоны в «Розалии»). Откуда же такая привязанность к Серафиме?

Однажды вдова показывает ему портрет молодой девушки «необычайной красоты», который приводит его в восторг: «Какая свежая жизнь и прелесть — словно божество, с улыбкою небесной радости! Как блистательный гений, как дух, она сверхъестественно — сквозь стену — казалось, входит в комнату!» Но изображена тут вовсе не дочь хозяйки, как подумал было герой, а сама она в юности. Это и есть «зеркало старушки». Перед нами словно омоложенный и эротически, естественно, более приемлемый образ Серафимы, который можно было бы принять за некую проекцию любовных вожделений героя, если считать, что он на таковые способен.

Но все обстоит иначе. Устами хозяйки излагается вставная новелла — сюжетный субстрат всей повести. Оказывается, картина запечатлела Серафиму, когда та была еще невестой — но невестой не своего ныне покойного мужа, а его предшественника, прекрасного юноши. Еще в детстве, рассказывает Серафима, он приснился ей в сладостном образе «какого-то светлого человека» — небесного садовника, который обнял ее в раю. Пытаясь вновь испытать «дивное чувство и думая, что оно обретается в объятиях мужчины, я обнимала своего отца — и наконец убедилась, что т а к можно чувствовать только во сне». Однако Серафиме довелось, хотя совсем недолго, вкусить это блаженство и наяву, после того как она обручилась с тем, кто когда-то ей снился. Ее инцес-



туальный импульс подавлен: отца заменил кроткий и нежный юноша, «светлый ангел».

Портрет создан был по просьбе самого жениха, желавшего хотя бы на полотне увековечить их брненное счастье, сиявшее во взоре любимой; глядя на их совместное отражение в зеркале, он сказал Серафиме: «Я хотел бы, чтобы эта милая девица, из зеркала смотрящая на меня, как небесный гений, осталась вечно моей невестой». Увы, их счастьем и впрямь не суждено было упрочиться: «Любовь, подобная нашей, не вознаграждается земным благословением...» — поясняет рассказчица. Ведь такая любовь слишком хороша для здешнего мира.

В их жизнь вторгается жестокий и угрюмый соперник, «гений судьбы». На дуэли жених убивает его, но тогда между любящими встает мстительная тень убитого, которая невыносимо омрачает их жизнь. Потрясенные случившимся, они решают навсегда расстаться. Портрет — вот все, что осталось героине от бывшего блаженства. По православному обычаю она собирается было постричься в монахини, но жених — следуя внезапно пробудившимся лютеранским принципам автора — упрощает ее не уклоняться «от гражданского долга и от закона природы» (о последнем Розен здесь вспоминает впервые, просто сообразуясь с исходными условиями повествования).

Влюбленные прощаются на могиле соперника. По совету жениха Серафима вышла за его друга, человека редких достоинств, — а он женился на другой. Оба, однако, почти сразу овдовели: она осталась с единственной дочерью, он — с сыном. Так вот, этим незабвенным ее женихом, открывает она, наконец, истину гостю, был его отец. «Маменька!» — «с особой значительностью» восклицает ошеломленный герой, заливаясь слезами.

При расставании, завершает теперь вдова свой рассказ, несостоявшиеся супруги решили «не переписываться, даже не осведомляться друг о друге <...> мы отложили все — до другой жизни!..» Герою, правда, «сие показалось аскетической строгостью»; но он вспоминает, как однажды услышал от отца имя Серафимы вместе с пояснением: «Это сестра Серафимов; это ангел, которого мы увидим на Небеси!» Если вспомнить, что тот и сам выступал раньше в роли садовника Божьего и «светлого ангела», то небеса действительно предстают наиболее подходящим местом для этой межангельской встречи.

Кончается повесть риторическим обрывом, т.е. ничем. Вернувшись к отцу, герой поведал ему о своем знакомстве с Серафимой — и тогда «старик» (ему 50 лет), судя по всему, цепенеет в позе священного умиления, в которой он, вероятно, обречен пребывать «до другой жизни». Можно только допустить, что овдовевшие

влюбленные смогут теперь поддерживать какие-то контакты — разумеется, уже чисто духовные, а не плотские, от которых автор их уберег, приписав обоим возраст, весьма почтенный по тогдашним меркам. Для своего бывшего жениха Серафима навсегда осталась той, какой была на портрете: «милой девицей» или «вечной невестой». Объемный мир свернулся в картину — в стадию недо-воплощенного идеала.

Что касается самого героя, то во время своего общения с приемной «матушкой» он, конечно, также не вступал с ней в сексуальную связь, заменив ее нежностями, пусть изобильными, но, в сущности, того же уклончивого свойства, которыми ограничился герой «Розалии» во время беседы с девушкой, ставшей для него «сестрой». Полуинцестуальная аура знакомства, как и сам возраст «старушки», дают визитеру идеальное алиби для отказа от того, к чему он и в более подходящих условиях явно не расположен. Вместе с тем, замешая в процессе этой встречи собственного отца, он в сексуальном аспекте наследует заодно и родительский эскапизм, компенсируемый надеждой на небеса. Характерно, во всяком случае, что с прекрасной Магic он так и не удосужился встретиться. Подобно другим героям Розена, это колобок, счастливо ушедший ото всех амурных ловушек. Вероятно, брачные триумфы барон готов был славословить разве что в тех случаях, когда, как в «Жизни за царя», речь шла о делах государственных.

Если считать русскую литературу хоть сколь-нибудь адекватным выражением самой жизни, то совершенно непонятно, почему народонаселение николаевской империи продолжало расти.

## Глава шестая

# НЕДРУГИ И ВРАГИ РОДА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

Это безводные облака, носимые ветром;  
осенние деревья, бесплодные, дважды умер-  
шие, исторгнутые; свирепые морские волны,  
пенящиеся срамотами своими; звезды блуж-  
дающие, которыми блюдется мрак тьмы на  
веки.

*Послание Иуды. 1: 12—13*

### 1. К генеалогии и типологии романтических демонов

Наряду с мечтателями, страдальцами или непризнанными гениями в романтических текстах функционировал герой/антигерой существенно иного — демонического или близкого к нему — типа, с которым мы уже бегло соприкасались в 3-й главе. В рамках данной книги достаточно будет предельно краткого экскурса в российскую версию этой обширной и увлекательной темы, которая в новой европейской литературе проделала сложную эволюцию от Мильтона и некоторых ближайших его предшественников к Клопштоку, Байрону, Муру и Гете. Поскольку и чертей (ведьм, колдунов, ворожей и пр.), и роковых титанов в русской романтической словесности превеликое множество, позволительно будет свести этот обзор к рабочему минимуму.

Мрачный и величественный образ Демона в русской поэзии закрепился, конечно, благодаря Лермонтову, но задолго до того, еще с XVIII в., к нему обращались и другие авторы, включая Хераскова во «Владимире». В 1777 г. В. Петров перевел с английского первые три песни «Потерянного рая», а через три года — правда, с французского и прозой — поэма Мильтона была уже полностью переведена архиепископом Амвросием (Серебренниковым); с тех пор она часто переиздавалась. Что касается байроновского «Каина», который оказал столь очевидное влияние на Лермонтова и на некоторых других писателей, то необходимо все же учитывать, что его переложения были безоговорочно запрещены цензурой. Хотя эта поэма, особенно во французских ее переводах, была, несомненно, доступна русским романтикам, следовать ее главной манихейской канве они бы, конечно, не решились. В интересующий нас период парадигматическую роль для литературной демонологии сыграли прежде всего тексты Жуковского, который перевел

2-ю песнь «Мессиады» («Абадонна», 1815), и Пушкина («Демон», 1823).

Так или иначе, романтическую разработку этого образа всегда отличала сбивчивая многоплановость, обусловленная его не совсем внятной христианской интерпретацией; а последняя, в свою очередь, опиралась на расширительное или «прообразовательное» прочтение соответствующих ветхозаветных стихов. Позволю себе вкратце напомнить об этой традиции, оставив в стороне апокрифы или смежные сюжеты (например об «исполинах» из Быт 6: 1—4 и пр.).

Итак, по утвердившейся версии, Сатана, распираемый гордостью и завистью, вместе с другими ангелами восстал против Создателя. Потерпев поражение, он был низвержен (Лк 10: 38) в ад, в глубины преисподней (2 Петр 2: 4; экзегеза основана на Ис 14: 13—16), где обречен был на вечные муки (Иуд 1: 6). Но затем дьявол почему-то сумел покинуть преисподнюю и появиться в райском саду, приняв облик змия (отождествление обеих фигур дано в Откр 12: 9) — того самого, что из зависти к людям ввел их в грех и принес им смерть.

Русский романтизм в лице Вельтмана попытался все же как-то разобраться с той проблемой, которую представляло собой освобождение низвергнутого было Сатаны. В своем псевдоисторическом романе «Светославич, вражий питомец. Диво времен Красного Солнца Владимира» (1835) Вельтман ввел ее в масонско-теософское русло, увязав эту загадку, в присущей ему беспечно-эклектической манере, одновременно с темой утраченного благоденствия вселенной, мифом об Атлантиде и собственными домыслами:

Когда природа была моложе <...> когда человек жадно, внимательно слушал ее плавные речи, — когда жизнь человека была не ношею, не оковами, не темницею духа, но чувством самозабвения, блаженною любовью, невинною, ненаглядною девой <...> // В это время *ржа переела оковы Нечистой силы, заключенной при создании мира в недрах земли*, и духи злобы, почувствовав волю мышц, встрепенулись, прорвали 77 000 слоев земли, хлынули на Белый свет посреди цветущей Атлантиды, понеслись сеять вражду между стихиями и людьми<sup>1</sup>.

Почему мир был создан столь подверженным эрозии и столь уязвимым<sup>2</sup>, автор, конечно, не объясняет. Его больше занимают

<sup>1</sup> Вельтман А.Ф. Романы. М., 1985. С. 239—240.

<sup>2</sup> Ср., кстати, похожее и столь же странное рассуждение у Гоголя в «Портрете» редакции «Арабесок», только отнесенное к будущему времени: Анти-

последствия. Этой высвободившейся нечистью он заселил всю нашу планету, начиная с Халдеи и вплоть до Киева (где ее одолеет, однако, князь Владимир).

Понятно, что вельтмановская картина имеет весьма слабое отношение к церковной версии; но и та многое оставляет неясным. После диверсии с грехопадением биография черта и впрямь расплывается. Согласно Ветхому Завету, змей, этот хитрейший «из всех зверей полевых» (Быт 2: 1), приговорен был Богом к тому, чтобы ползать по земле: семя жены будет поражать его в голову, а змей — «жалить его в пята». Зооморфное обличье Сатаны тем не менее понимается затем всей христианской традицией вроде бы в чисто аллегорическом ключе: в конце времен змей-дьявол будет сокрушен (Рим 16: 20) новым Адамом, т.е. Христом (= Агнцем) как «семенем», или порождением новой Евы, искупившей грех прародительницы. Но он себе еще вернет на время бестиальный облик.

Само местопребывание дьявола после трагедии, постигшей прародителей, вызывает при этом некоторые недоумения. Спустя тысячелетия Богочеловек «попрал смертью смерть», внесенную в мир врагом человечества, и своим воскресением победил ад. Спаситель на три дня сошел туда, и, по той же христианской традиции, освободил узников от власти дьявола (в католическом варианте речь идет о младенцах и праведных язычниках, вызволенных из лимба). Но отсюда ясно, что еще прежде, после эпизодической вылазки в Эдем, Люцифер со своими присными вновь очутился в соприродном ему пекле. В то же время он продолжал нести вину и за все зло, творившееся за его пределами, — словом, дьяволу, подобно Создателю, свойственна чуть ли не вездесущность.

В должности владыки преисподней Сатана, оставаясь ее узником, предстает в ней вместе с тем жестоким исполнителем Божьих кар — при том что это их исполнение отвечает, естественно, его собственной любви к мучительству. Такое соответствие сохраняется и позднее, за вычетом эпизода с сошествием Христа в ад. Хотя, освободив в тот раз безвинных страдальцев, Спаситель упразднил тем самым прежнее Божественное определение относительно их участи, доверенной тюремщику-дьяволу, ситуация вскоре восстанавливается. Ад вовсе не разрушен — меняется лишь состав его обитателей. После освобождения пленников он — конечно, снова на радость бесам — начинает пополняться новыми жертвами, т.е. грешными душами, отныне осужденными на вечную муку самим Спасителем. В результате получается, что Сатана как правитель ада продолжает

---

христ сумеет прорваться в мир потому, что земля, по законам Создателя, ветшает, а оттого неизбежно разрушаются природные границы, которые пока еще сдерживают сатанинский напор.

состоять, так сказать, на Господней службе. При этом он по-прежнему сам чинит все зло в мире — но сам же свирепо карает за него грешников.

Ясно, что как инспиратор греха он и теперь не ограничен стенами преисподней, а неустанно действует снаружи. Более того, из Евангелия (Ин 12: 31; 14: 30; 16: 11) мы узнаем, что дьявол является «князем мира сего». Правда, воплотившийся Спаситель предрекает здесь же (Ин 12: 31; 16: 11) освобождение от его власти, которая тождественна тиранической власти самого «мира»: «Но мужайтесь: Я победил мир» (Ин 16: 33), — и все же, несмотря на эту победу, мир, оказывается, по-прежнему пребывает под игом Сатаны. Павел в 2 Кор 4: 4 даже величает его «богом века сего», а в Кол 2: 15 отождествляет с ним земные «начальства и власти», посрамленные распятым Господом (хотя в другом месте требует повиноваться тем же властям, объясняя их существование волей самого Бога). В Еф 2: 2 апостол распространяет владычество «князя» и на воздух, а затем на все поднебесное пространство: «Ваша брань не против крови и плоти, но против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных» (Еф 6: 12).

Уже в качестве «великого дракона» Сатана — древний змей, согласно Иоанну Богослову, — затеет потом реванш и на самом небе — рецидив праисторического мятежа. Это та война, которую он, восстав из «бездны» со своим воинством, будет вести против Михаила и его ангелов, — но и в ней ему предстоит разгром (Откр 12: 7—9). Рухнув на землю, дьявол зато одолеет ее «святых», и Антихрист-«зверь» воцарится на сорок два месяца, однако не сумеет предотвратить рождение Спасителя-Агнца. В ходе различных космических катаклизмов дьявол будет снова разбит и на тысячу лет заточен в бездну. Потом «на малое время» его выпустит оттуда ангел, и наконец, после очередного военного провала, «древний змей» вместе со смертью (побежденной как бы вторично) и с самим адом будет навеки ввержен «в озеро огненное и серное» (ад для ада?), куда после Страшного суда будут низринуты и грешники (Откр 20: 10). Возникнут новое небо и новая земля, на которой воссияет новый, святой Иерусалим, он же — невеста Агнца.

В этой истории о монотонном богоборчестве скептиков удивляет прежде всего хроническая туповатость дьявола, которая как-то плохо вяжется с его «хитростью» и изначальными достоинствами. Действительно, самый мудрый и сведущий из бывших ангелов почему-то многократно восстает против Вседержителя — очевидно, при всем своем «уме» он неспособен уразуметь такого простого обстоятельства, как исходное соотношение сил (творение против Творца, часть — против целого) и неизбежность поражения. Возможно, этот абсурд озадачивал и кого-то из людей романтической эпохи, но им нелегко было подвергнуть логической ревизии догмы, вошедшие в катехизис. Незадачливый мятежник зато обладал для них неотразимым и сумрачным обаянием. Очень охот-

но, а порой даже сочувственно рисовали они также скорбь, одиночество и смятение, преодолевающие его после изгнания. Ср. хотя бы у Подолинского (1840):

Отгрянуло в безднах творящее слово,  
 Стихии, как волны, кипят,  
 Сошлись — разделились — и жизнь новую  
 В несчетных светилах горят.  
 Все к цели стремится; один, в непрерывном  
 Волнении, без цели гоним,  
 Один, неприютный, в создании дивном  
 Отпадший летит серафим<sup>3</sup>.

Теоретически говоря, авторам всякий раз оставалось только решить вопрос о выборе того или иного готового сюжетного ампула для этой фигуры: изобразить ли, как здесь, дьявола в виде тоскующего ангела, отлученного от отчих небес, либо грозного бунтаря, идущего на них войною, либо, наконец, коварного соблазителя. Открывались и промежуточные варианты или комплексные сочетания мотивов; порой, как в «Демоне» Лермонтова, они смешивались между собой и обрастали побочными решениями.

За всеми этими перспективами сквозила еще одна, в религиозном плане самая главная. Вопрос, с которым мы не раз соприкасались, состоял именно в том, кто, собственно говоря, правит миром. Неужели, утратив эмпирии, Сатана взамен и впрямь сделался самодержавным владыкой земного бытия, «князем мира сего»? В таком случае укрыться от его тирании можно было разве что в каких-то духовных оазисах либо сакральных заповедниках вроде монастыря; можно было на время спрятаться от него и в любовь — но по-настоящему избавиться от «врага рода человеческого» предстояло лишь в потустороннем царстве Христовом — открытом, увы, только для самых достойных. Тогда воображению романтика представлялся не титан-неудачник, способный вызвать сочувствие, а незримое чудовище, родственное свирепому Року (если не мелочной, безжалостной судьбе): «И жизнь ничто, как сон пустой, Насмешка неба над землей?»

Дуалистические импульсы, управляющие движением сюжета, заставляют его блуждать во всех этих версиях и смешивать их между собой. Порой тут возникают неодолимые препятствия. В принципе мятежного беса изобразить было не так уж сложно, хотя его подлинная природа оставалась довольно туманной. Иное дело —

<sup>3</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 2. Л., 1972. С. 340.

Люцифер как гностический владыка или просто губитель изначально благой вселенной. Если вся наша жизнь лишь игралище бесчеловечных сил, то сам показ этих последних становится для романтика делом крайне затруднительным. Как, собственно, добраться до такого непостижимого существа, как «князь мира сего»? Изредка русские писатели все же решались на такие попытки; но даже у Гоголя он управляет действием анонимно, скрываясь за кулисами и зажигая во тьме свои лживые светильники, как тот глумливый «адский дух» из «Невского проспекта», который с хохотом разрушает «гармонию жизни» и оскверняет небесную красоту.

Естественно, что Сатану-мироправителя, как правило, замещают те или иные его агенты либо эпигоны вроде гофмановских механиков и оптиков, а в русской литературе — персонажи наподобие гоголевского ростовщика-антихриста в «Портрете», Варфоломея в «Уединенном домике на Васильевском острове», загоскинского барона Брокена в «Искусителе» или, допустим, Сегелиэля у Одоевского. Но тогда круг владычества этих извергов заведомо сужается, очень часто — до тягостных и оскорбительных мелочей повседневной жизни. Иными словами, воплотившийся дьявол обладает уже не абсолютной, а ограниченной властью, хотя свою сущность она нередко изрекает в символах, исполненных глобального значения. Для консервативной беллетристики (поздний Гоголь, Степанов, Загоскин, Калашников и др.) тут характерно маркирование связи между дьяволом, с одной стороны, и европейским вольнодумством, рационализмом и просвещением, с другой. В «Импровизаторе» Одоевского сатанинский доктор Сегелиэль успешно сочетает умение повелевать бурями, которые он насыляет на своих врагов, с вредительским лечением и «европейским просвещением», поставляющим ему множество поклонников и покровителей; это носитель холодного рационального анализа, убивающего душу и разрушающего красоту жизни.

Порой такие демоны захватывают в плен душу какой-либо прекрасной женщины, как это делает Шреккенфельд в «Блаженстве безумия» у Полевого, а у Гоголя — колдун в «Страшной мести» или неведомый демон в «Невском проспекте». Но, вообще говоря, нераскаянный «враг» силится всячески расширить сферу своего могущества, которое в онтологическом плане получает чисто негативный смысл. Он продолжает вести наступательную войну против Творца, вернее, против созданного Им *бытия*, захватывая в плен души, — ибо вся его воля состоит в отрицании, разрушении и уничтожении всего сущего<sup>4</sup>. Знаменательна поэто-

<sup>4</sup> См., например, стихотворение Колачевского «Демон-разрушитель»: Галатея. 1829. № 36. С. 257—259.



му сама приуроченность пушкинского «Демона» к «тем дням, когда мне были новы *Все впечатленья бытия*», т.е. как бы к заре или юности творения, заново переживаемой лирическим субъектом. Если Всевышний благословил весь сотворенный Им мир, то Сатана вполне симметрично его отвергает, и естественно, что этой модели следует у Пушкина демонизированный им Александр Равевский:

Неистошимой клеветою  
Он Провиденье искушал;  
Он звал прекрасное мечтою,  
Он вдохновенье презирал;  
Не верил он любви, свободе;  
На жизнь насмешливо глядел  
*И ничего во всей природе*  
*Благословить он не хотел.*

Соответственно, обрисованный у Пушкина другой, уже настоящий Демон есть именно «дух отрицанья, дух сомненья» («Ангел», 1827). Ср. Мазепу, в котором этот сгущенный «дух отрицанья» сплавлен с гордыней и бесовской мстительностью (противостоящей, конечно, христианской незлобивости и прощению обид):

Не многим, может быть, известно,  
Что дух его неукротим,  
Что рад и честно и бесчестно  
Вредить он недругам своим;  
Что ни единой он обиды  
С тех пор, как жив, не забывал,  
Что далеко преступны виды  
Старик надменный простирал;  
Что он не ведает святыни,  
Что он не помнит благостыни,  
Что он не любит ничего,  
Что кровь готов он лить как воду,  
Что презирает он свободу,  
Что нет отчизны для него.

Примерно так же настроен, однако, и тот Демон, которого обличает Трилунный: «*Ты ненавидишь Божий свет, Его разрушить ты желал бы, Вторично Бога ты предал бы!*» Подражая своему тотему, сходной программы придерживаются прочие романтические богоборцы или титаны, включая колдуна в «Страшной мести», попросту обреченного на истребительные порывы: «Его жгло, пек-

ло, ему хотелось бы *весь свет вытоптать* конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море. Но не от злобы хотелось ему это сделать; нет, сам он не знал отчего». Граф Чижов, коварный соблазнитель из степановского «Постоялого двора», одержим такой же почти немотивированной ненавистью к миру: «Он рвет и мечет в неистовых поступках своих, он мстит всем и каждому; кажется, он мстит и природе за то, что она выплюнула его на свет»<sup>5</sup>. Из приведенных примеров, к слову, можно заключить, что сама граница между падшим — а потому страдающим — ангелом и жестоким, коварным бесом подчас вообще неуловима.

Имеется вместе с тем немало обстоятельств, сближающих этот загадочный типаж с другими, порой центральными героями романтического повествования. Речь идет прежде всего о так называемом роковом герое (который, со своей стороны, смыкается иногда с титаном-художником). Но от дьявола он все же разнится тем, что его душевный склад не исчерпывается лишь отрицательными свойствами. Более заурядным фигурам он вообще противостоит не столько в этическом аспекте, сколько по иным параметрам: как правило, этот персонаж неизмеримо превосходит окружающих за счет мощи и масштабов своей духовной личности.

Подобно самому року, с нравственной точки зрения он амбивалентен, а точнее, попросту внеморален, поскольку может сочетать в себе черты добра и зла, варьирующиеся сообразно актуальным потребностям изложения. Всегда открытым в таких ситуациях остается вопрос о степени его внутренней свободы — т.е. о том, действует ли он только по собственной воле или же, как, например, в немецкой «трагедии рока», его поведение предопределено свыше. (Последний вариант отнюдь не упраздняет вопроса, а лишь сдвигает его в потусторонние сферы.) Сюжетные факторы, однако, чаще всего требовали от него именно злодеяний, и тогда роковой герой становился героем демоническим.

Но и при таком раскладе непроясненным оставался ряд загадок, изначально сопряженных с фигурами подобного калибра. Классическим примером непреодоленных трудностей на русском романтическом материале остается в этом отношении лермонтовский «Демон», сбивчивая многоплановость которого постоянно дебатировалась в литературе. На деле в центральном образе автор склеил несколько персонажей, включая сюда рокового героя, в принципе тяготеющего к герою демоническому — и все же ему не тождественного. Однако и осевой демонический типаж, судя по той же поэме, сам по себе не наделен незыблемой устойчивостью и, в свою очередь, легко смешивается с роковым.

<sup>5</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 2. С. 251.

Вообще говоря, сатанизм чаще всего предстает скорее семантическим магнитом, по-разному притягивающим к себе разных персонажей, нежели их главной и единственной сутью. Кто inferнален в «Медном всаднике» — амбивалентно-роковой царь, по-смертно перевоплотившийся в «кумира» («ужасен он в окрестной мгле»), или его злосчастный и мятежный антагонист, «обуянный силой черной»? В какой мере демоничны — либо не демоничны — такие лица, как вздорная, капризная и злобная графиня в «Пиковой даме»? Действует ли она в качестве именно inferнальной мстительницы, карающей Германна с того света? Inferнален ли в своей страстной и необузданной прозаичности сам Германн, похожий всего лишь «на портрет Наполеона»? Inferнален ли несравненно более таинственный, но все же соотнесенный с главным героем пушкинской повести Сен-Жермен, человек, наделенный необъятными магическими дарованиями, которые он, с присущей ему «любезностью», может использовать и во благо?<sup>6</sup>

Помимо безнадежных злодеев, русская словесность знает и более сложные, гибридные или переходные образования наподобие лермонтовского Вадима, в своем величии наделенного антиномическими чертами и потенциальной способностью к добру: «Его душа расширилась, хотела бы вырваться, обнять всю природу, и потом сокрушит ее, — если это было желание безумца, то, по крайней мере, великого безумца». (Подробнее о нем — ниже.)

Портрет любого романтического губителя ориентирован, естественно, не только на облик самого Сатаны, но и те или иные его аватары — такие как библейский Змий, Каин, Иуда Искариот, Симон Маг (вместе с Понтием Пилатом ставший главным источником фаустовских легенд). Романтизм унаследовал этот комплексный типаж от Байрона, а также от штурмерской литературы и готической традиции, устранив каузально-рационалистические мотивировки, свойственные последней. Для европейской преромантической и романтической культуры в целом характерна была контаминация Иуды с Эдипом-отцеубийцей и Фаустом<sup>7</sup>, а также

<sup>6</sup> Ср. остроумное замечание В. Шмида, указавшего на эту контрастную соотнесенность (как затем и на амбивалентность самого образа Германна, разрушающую у Пушкина антинемецкие стереотипы): «Prosaic, greedy H e r m a n n is contrasted with mysterious S a i n t — G e r m a i n, whose merits are amiability, generosity, and unselfishness, as even his name suggests». — *Schmid W.* German Heroes in «The Queen of Spades» and Other Works by Alexander Pushkin // Gold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia / Ed. by G. Barabtarlo. N.Y.; Oxford: Berghahn Books. 2000. P. 50.

<sup>7</sup> Подробнее обо всем этом см.: *Palmer P.M., More R.P.* The Sources of the Faust Tradition: From Simon Magus to Lessing. N.Y., 1965; *Жирмунский В.М.* История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. (Литературные памятники). М., 1978.

с Вечным жидом, мода на которого задолго до книги Э. Сю утвердилась благодаря Эдгару Кине. Напластовывались сюда, как известно, и демонизированные исторические авантюристы либо чернокнижники типа Пьетро Алоне, Калиостро или Адама Вейсгаупта. Черты Агасфера из переводной новеллы «Таинственный жид», которая в 1830 г. вышла в МТ, отозвались в «Страшной мести»<sup>8</sup> — хотя, в отличие от этого персонажа, гоголевский колдун, вобравший их в свой облик, совершенно непригоден к покаянию. Иногда, правда, романтический изверг, даже из числа каящихся, претендует на еще большую преступность, чем его духовные предки. Таков, например, герой поэмы Барышева «Еврей», который говорит о себе: «Сам Егова меня обрек В добычу злости и презренья!»; «Я всем кажусь страшней Иуды»<sup>9</sup>.

## 2. Портреты демонических или полудемонических героев: общие замечания

Облик инфернального персонажа может символизировать присущую ему внутреннюю мертвенность, переданную в мрачной статике поведения, лишённого мимики и жестикюляции, но парадоксально согласованного с неодолимой магической мощью. Так выглядят, например, некоторые демоны у Гоголя, в том числе антихрист-ростовщик в его «Портрете»; но этот типаж хорошо известен и заурядным беллетристам — хотя бы Воейкову (портрет ростовщика из «Еврейского семейства в Петербурге», 1833), Сенковскому (ростовщик Шпирх как движущаяся смерть в повести «Предубеждение», 1837) или, допустим, барону Вольфу в «Рассказах Асмодея» (1839): «В глазах его, мутных и безжизненных, не

<sup>8</sup> См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. 2-е изд. М., 2002. С. 81. Там же — о влиянии этой новеллы на показ Великого инквизитора у Достоевского. В романтическую эпоху Вечный жид появляется и в других прозаических переводных сочинениях — в рассказе английского писателя Генри Нила (Neele), переложённом Погорельским («Посетитель магика»: «Бабочка», 1829), и Амедя Пишо (Pichot) «Очарованное зеркало. Эпизод из жизни Корнелия Агриппы» («Молва», 1833); см.: *Погорельский Антоний.* Сочинения. Письма. С. 667—668 (комментарии М. Турьян). Фигурирует Вечный жид и в отечественной повести В. Ушакова «Густав Гацфельд» (ОЗ, 1839), не говоря уже о ряде поэтических произведений. О генезисе и семантике образа см.: *Leschnitzer A.L.* The Wandering Jew. The Alienation of the Jewish Image in the Christian Consciousness // The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend / Ed. G. Hasan-Rokem and A. Dundes. Bloomington, 1985. P. 230—234; *Maccoby H.* The Wandering Jew as a Sacred Executioner // Ibid. P. 237—261; *Вайскопф М.* Покрывало Моисея. Еврейская тема в эпоху романтизма. М.; Иерусалим, 2008 (по Указателю).

<sup>9</sup> *Барышев Е.* Еврей. Поэма. М., 1837. С. 11, 12.

видно было ни единой искорки огня, ни одного человеческого чувства. Взор его не был ни дик, ни страстен; но вы бы потупили бы глаза, если бы он поглядел на вас пристально <...> // Разговор его дышал холодом самого ужасного разочарования во всем»<sup>10</sup>.

Эта безжизненность, если проигнорировать дополняющий ее духовный холод, не столь уж отличается, однако, и от сакральной застылости романтических «ангелов» вроде розеновской Миньоны (уже скончавшейся) или Августины (еще только собирающейся это сделать). Но, подобно последней, демоны тоже способны соединять в себе мертвенность с подвижностью. Иногда, как в гоголевском «Вие», трупная окоченелость восполняется невероятной динамикой, указывающей на какие-то запредельные источники питающей их энергии.

Романтический демон может запечатлеть в своем облике и мятежный напор буйных пороков, полыхающих заревом преисподней. Уже к середине 1820-х гг. Ф. Глинка довел такой рисунок до непредумышленной пародии: «Молнии освещали глубокое отчаяние на оливковом лице его; черные кудрявые волосы стояли щетиной, грудь холмилась... Мера преступления его исполнилась, душа требовала очищения...»<sup>11</sup>

Злодеи не столь холмисто-щетиновые удерживали в своем портрете приметы опять-таки хорошо нам знакомые и по обычным, т.е. самым положительным, романтическим героям. Сюда нередко входила пресловутая худоба, устремленность ввысь и почти всегда бледность, сигнализовавшая о причастности иному миру; однако демонизированный персонаж дополняет ее не томным свечением эдема, а темным огнем ада. Показателен здесь своей отстоявшейся — а во второй половине 1830-х гг. уже и несколько замшелой — типичностью портрет барышевского отщепенца: «Он был высок, но худ и бледен, Весь в черном с головы до ног. Какой-то дьявольский восторг В глазах еврея был заметен»<sup>12</sup>. Иногда, особенно в продукции «низового» романтизма, выделялись только адские «огненные» глаза — все остальное для вящего эффекта отступало в столь же аллегорическую тьму: «Шлем его был надвинут на самые брови, и воротник плаща закрывал остальную часть лица так, что можно было видеть одни черные сверкающие глаза его»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> *Вольф А., барон.* Рассказы Асмодея. Ч. 1. М., 1839. С. 4. Потом окажется тем не менее, что этому персонажу не чужды были и остаточные человеческие чувства.

<sup>11</sup> *Глинка Ф.* Опыты аллегорий, или иносказательных описаний в стихах и прозе. М., 2009. С. 25.

<sup>12</sup> *Барышев Е.* Указ. соч. С. 8.

<sup>13</sup> *Жукова М.* Суд сердца // Жукова М. Повести. Ч. 1. СПб., 1840. С. 14.

Опять-таки, сверкающий взор был общебайронической приметой как бесовских, так и амбивалентно-таинственных персонажей. Мы найдем ее, например, в «Искусителе» Загоскина (1838), живописующем вторжение дьявола в Москву. Огненными глазами снабжены здесь и щедрый, великодушный чародей-провидец Калиостро, и его страшноватая кошка Биондетта (очевидно, прародительница булгаковского кота Бегемота), и дьявольский барон Брокен (= Сатана), и лорд Байрон — главный агент самого Брокена, участвующий, вместе с ревнителями западного Просвещения, в его шабаше<sup>14</sup>.

К исходу романтической эпохи инфернальный или интригующе-мрачный типаж, у Лермонтова вульгаризированный Грушницким, был уже, правда, до того растиражирован, что легко скатывался в пародию, причем даже у авторов, в остальном вполне преданных «френетическим» шаблонам. В 1839 г. в своей повести «Медальон» Ган описывает одного из таких дежурных претендентов на сатанинское величие, который пытается заворожить салонную красавицу. Этот

чиновник по особым поручениям, страстный охотник производить сильные впечатления, старался прослыть во мнении прелестной баронессы одним из Бальзаковых тринадцати, Мельмотом или хоть вечным жидом, всем, чем угодно, только не невинным чиновником восьмого класса. В его глазах и голосе пробивалась, будто невольно, скрытность человека, посвященного в глубокие таинства, он говорил баронессе о любви своей гробовым, удушливым голосом, переплетая изъяснения рассказами об удовольствии мучить человечество, о несравненном наслаждении упитьсь кровью друга — хоть ему только раз в жизни удалось замучить до смерти ящерицу <...> К несчастью, баронесса, не веруя в существование мельмотов, слушала его с равнодушной улыбкой<sup>15</sup>.

Впрочем, как в мужском, так и в женском своем варианте негативный романтический герой описан западными исследователями, начиная с Марио Праца, настолько обстоятельно<sup>16</sup>, что его

<sup>14</sup> См.: Загоскин М.Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1987. С. 584, 589, 605, 631. О влиянии «Искусителя» на роман «Мастер и Маргарита» см. в моей статье: «Черный плащ с красным подбоем: Булгаков и Загоскин» // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души. М., 2003. С. 520—524.

<sup>15</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. С. 227.

<sup>16</sup> См. в его старой (напечатанной впервые в 1933) и чисто дескриптивной, но все еще полезной книге: *Praz M. The Romantic Agony*. N.Y.: Meridian Books, 1956. Выразительный портрет «рокового мужчины» читатель найдет на с. 59. Показ «роковой женщины» см. в 1-й главе книги — «The Beauty of the Medusa».

более детальным показом позволительно будет здесь пренебречь. Я ограничусь далее главными метафизическими и религиозными компонентами образа, значимыми для нашей темы.

Важное свойство, указывающее на внутреннее, субстанциальное родство потусторонних начал, причастных и добру, и злу, — их общая полупризрачность, недопроявленность в нашем мире. Это значит, что те и другие наделены общей — неполной — модальностью. Речь идет, конечно, не только о привидениях, но и о фигурах совсем иного рода. Та же точно безликость, *отсутствие образа*, которое у Жуковского и его подражателей предстает знаменем сакрального инобытия, может вменяться и владыкам преисподней. У самого Жуковского в ауре апофатической «невыразимости» и безвидности подан каратель, вселяющий ужас в преступного Агасфера:

...В беде всеобщей  
 Мечталась мне страшнейшая моя:  
*Чудовище с лицом закрытым, мне*  
*Еще неведомым, но оттого*  
 Стократ ужаснейшим.  
 Что он сказал мне —  
 Я слов его не постигал значенья:  
 Но звуки их ни день, ни ночь меня  
 Не покидали...  
 <...>  
 Неведенья ужасный призрак,  
 Страшилище *без образа*, везде,  
 Куда мои глаза ни обращал я,  
 Стоял передо мной и мучил страхом  
 Неизглаголаным меня.

Жестокий и злобный Дедан — обезумевший юдофоб из «Хеве-ри» Соколовского, — напротив, радостно проникается инфернальной стихией, которая поработщает его грешную душу: «Вот вижу я: открылась настезь дверь Безмерного, чудовищного ада, И пламенем незримого огня Так хорошо пахнуло на меня!.. Встают, спешат подземной силы чада <...> И вот, как дым, разорванный грозой, *Без образов* над миром разлетелись».

У Вельтмана в «Светославиче» нечистая сила постепенно выступает из мрака как его прямое порождение. При этом она столь

---

См. также: *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 144—160. На русском материале роковой герой байронического происхождения обрисован, в частности, в работе Ю. Манна «Русская литература XIX в. Эпоха романтизма» (М., 2001. С. 103).

же бледна, полупризрачна, что и мертвенные романтические персонажи нейтрального либо положительного свойства. Есть, однако, принципиальное различие — холодность, бесцветность и безвидность демона тождественна хищной пустоте, алчущей заполнения:

Теплоту воздуха прорезал холодный ветерок быстрою стрелкой. Струйка его понеслась, посвистывая, вдоль берегов Днепра, врезалась в вечерний туман; туман гуще, гуще, сумрачнее, темнее, чернее; стрелка несется далее, далее, путь ее обращается в мрак, в крошечную тьму, в синеватое зарево, в бледный, холодный свет; необозримое пространство наполнено мелькающими безобразными тенями; на черной скале сидит *бесцветный, страшный лик, как прозрачный, пустой, огромный сосуд*; около него, как около бездны, сидят бледные лики, его подобия, дряхлые, искаженные вечностью страданий, как люди, которые изгорелись, измаялись<sup>17</sup>.

Но недовоплощенность либо неотмирность сатанинских сил может отражаться, помимо того, на повседневном поведении их земных представителей или агентов — еще одна черта, сближающая их с персонажами положительно-романтического или даже сакрального круга. Очень часто, подобно художникам и мечтателям, байронический или готический злодей — например, колдун в «Страшной мести» — ведет загадочную, ночную или пульсирующую жизнь, испещренную внезапными исчезновениями и появлениями: «Откуда он, зачем приходил, никто не знал. Гуляет, пьянствует и вдруг пропадет, как в воду, и слуху нет. Там, глядь — снова будто с неба упал, рыскает по улицам села» («Вечер накануне Ивана Купала»).

В согласии с фольклорными стереотипами, сама его внешность нередко тоже маркирована зияниями: он может быть босым, полураздетым (подобно юродивым или некоторым святым), прятаться в темноте и тумане, скрываться за какой-то преградой. Его образ изъеден червоточинами небытия — например, следами оспы, частичной слепотой и пр. Любопытно, что в лермонтовской «Тамани», исполненной в новой, псевдореалистической поэтике, традиционная связь между такими изъянами и нечистой силой уже получает и псевдопсихологическую мотивировку, камуфлирующую ее романтические нюансы. Попав ночью в «нечистую» и пустую хату, Печорин поначалу находит там только одного обитателя — слепого мальчика. «Признаюсь, — говорит он, — я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, не-

<sup>17</sup> Вельтман А.Ф. Романы. С. 274.



мых, безногих, безруких, горбатых и проч. Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душой: как будто, с потерей члена, душа теряет какое-нибудь чувство».

Однако всяческие лакуны и провалы в романтизме имеют, в сущности, магическое значение, ибо сквозь них веет сверхъестественное начало — не только дьявольское, но и сакральное. Напомню вновь о невидимости и «невыразимости» как свойстве небесных сил. Та же слепота — это культурная универсалия, которая может интерпретироваться и в самом позитивном смысле: как знак пророческого дара, скрытых возможностей и т.п. Сплошь и рядом она компенсируется способностями, вызывающими богобоязненное почтение или, напротив, страх перед ходячими мертвецами. Намек — но всего лишь намек — на такое толкование, в данном случае клонящееся к демонизму, содержится и в «Тамани», где подозрительный герой сперва даже сомневается в слепоте мальчика, а потом удивляется ловкости его безошибочных движений; наутро казак по-своему подтверждает сомнения Печорина: «Здесь нечисто <...> Да и в самом деле, что это за слепой! ходит везде один». Чуть выше мотив *слепоты* или невидимости пересекается с «*безобразностью*»: «На стене ни одного образа — дурной знак!», а потом дополняется мотивом старушечьей *глухоты*, на сей раз действительно мнимой. Ночной образ самой «ундины» строится на переходе от тьмы, слепоты и «безобразности» к тени, промелькнувшей при лунном свете, ночному голосу и, наконец, к туманной «белой фигуре». По существу, весь этот стадиальный ряд неотличим от техники развертывания черт, организующих появление недоовоплощенных женских образов сакрального толка; но об этом глубинном их сходстве речь у нас пойдет значительно ниже.

В большинстве других романтических произведений кардинальное различие между недоовоплощенностью бесовской и сакральной либо позитивно-магической заключается в том, что дьявол, во-первых, обычно асимметричен (пресловутый кривой или хромой черт) и/или отталкивающе безобразен. Тем не менее в других ситуациях он очаровывает своей совершенной красотой как реликтом небесного сияния. Оба этих полярных варианта мы встретим, допустим, в степановском «Постоялом дворе», где, с одной стороны, выведен камергер Шебаров, хитрый и уродливый искуситель со следами оспы на лице, а с другой — ослепительно прекрасный негодяй Зарембский, убийца и беглый каторжник, в которого беззаветно влюбляется героиня, уже подготовленная Шебаровым к нравственному падению.

Через несколько страниц мы вернемся к этому примечательному сочетанию внешних и внутренних контрастов в показе бе-

совщины, но предварительно стоит уточнить, что мелкие бытовые заместители или подручные Сатаны далеко не всегда наделены столь сложной и амбивалентной природой и их облик может подаваться всецело негативно. Именно так изображают светское общество многие авторы, включая Ган, Полевого или, допустим, Греча в «Черной женщине»: «Ему казалось, что он окружен какими-то духами злобы, что стоит в преддверии ада, где ожидают его муки и терзания».

Личностям столь inferнальным очень часто присуща была, в то же время умелая маскировка или мимикрия. Где, однако, проходит тогда грань между маскирующимся бесом и просто хитрыми притворщиками вроде скупщика мертвых душ у Гоголя? Уже в силу самой этой типологической однородности второй образ в поэме с такой легкостью смыкается с первым, обрастая мифами демонологического (слух об «антихристе») или смежного содержания.

С другой стороны, наиболее грандиозные сатанинские персонажи в романтической словесности легко отказывались и от маскировки, сохраняя наглядное указание на свою потустороннюю природу — некий, так сказать, ее фирменный знак, запечатленный в самом их облике. Но даже при такой маркированности граница между этими inferнальными лицами и героями полудемоническими, титаническими либо просто загадочными оставалась по-прежнему размытой.

Соответственно, одна и та же Каинова печать на лбу — метафорическая или подлинная — соединяет небесных и земных преступников<sup>18</sup>. «Слезой раскаянья сотру Я на челе, тебя достойном, Следы небесного огня», — обещает Тамаре Демон (хотя, надо признаться, это действие выглядит несколько странным, если учесть, что чело располагается все же над глазами, а не внизу). «На челе моем чернеет отвержения печать!» — говорит о себе Див у Подолинского. Зато демонический негодяй Зарембский из «Постоялого двора» носит на лбу печать настоящую — клеймо каторжника, которое он выдает за шрам, оставшийся от боевой раны. А всамделишный боевой шрам обнаруживает inferнальную суть другого коварного авантюриста — крещеного еврея Никласзона из романа Лажечникова «Последний новик»: «Лицо его всегда улыбалось, хотя в груди его возились адские страсти <...> Черты лица

<sup>18</sup> Проблема «Каиновой печати» связана с переводческими интерпретациями понятия «от» (знак, буква) из Быт 4: 15; в еврейской традиции говорится об одной из букв на лице или руке Каина (см.: *Mellinkoff Ruth. The Mark of Cain. Berkeley and Los Angeles: California UP, 1981. P. 28—29*). В «Монахе» Льюиса «Каинова печать» переходит на Вечного жида, а у романтиков она, соответственно, проступает на лицах демонических евреев.

его вообще были правильны, но обезображены шрамом на лбу, этим неизгладимым знаком буйной жизни»<sup>19</sup>. Таким же реликтом Каиновой печати маркирован роковой персонаж (но при этом даровитый музыкант) — мрачный офицер из повести Н. Павлова «Именины»: на его широком лбу «лежал большой рубец, по-видимому, признак сабельного удара»<sup>20</sup>.

Клеймом, нарезанным из морщин, помечен кающийся преступник — Чернец у Козлова: «Утраты, страсти и печали Свой знак ужасный начертали На пасмурном его челе». Однако сходный узор несет на себе и Арсений из «Бала» Баратынского: «Следы мучительных страстей, Следы печальных размышлений Носил он на челе», — персонаж, в общем, довольно заурядный<sup>21</sup> и даже не причастный преступлениям. Все же он представлен «посланником рока» — и одновременно его жертвой («судьбину, Казалось, в чем-то он винил»): комбинация, столь же обычная<sup>22</sup>, как тесная связь — но отнюдь не тождество — между Роком и сатанизмом. Иногда, впрочем, это клеймо налагает и сам Рок, жестоко преследующий изгнанника или «пришельца», как то рисуется у Э. Губера в стихотворении «Три сновидения» (1835): «Печать враждующей судьбы Прожгла чело кровавыми браздами»<sup>23</sup>.

Сами по себе такие метки — часть общеевропейской традиции; ей отдал дань, например, немецкий писатель Ф.М. Клингер в своем очень популярном романе о Фаусте, впервые изданном в 1791 г.<sup>24</sup> Вероятно, Каинова печать, помимо того, ассоциировалась с тем «начертанием», которое, согласно Апокалипсису, наложит «зверь»-Антихрист на лбы всех своим подданным (Откр 13: 16). Но там же, в Апокалипсисе (14: 1), упомянуты и праведники, сра-

<sup>19</sup> Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1963. С. 121.

<sup>20</sup> Павлов Н.Ф. Избранное: Повести. Стихотворения. Статьи. М., 1988. С. 36.

<sup>21</sup> На что в 1829 г. обратил внимание уже критик «Атеня», сомневавшийся, будто в подобного героя могла влюбиться страстная и необузданная Нина. См.: Хетсо Г. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo, 1973. С. 327. Такое мнение, как и аналогичную оценку С.А. Венгерова, разделяет и сам Хетсо.

<sup>22</sup> Именно этой постоянной взаимосвязи обеих функций — быть одновременно и жертвой, и воплощением (либо карающей десницей) рока — не учел Хетсо, когда писал о том, что Нина «иррациональна, как сама судьба. Арсений служит только орудием в руках Фортуны, орудием для подавления воли героини» (Там же. С. 328). Чем же, собственно, различаются в этой градации «судьба», олицетворяемая героиней, и подавляющая ее «Фортуна»?

<sup>23</sup> Поэты 1840—1850-х годов. Л., 1972. С. 137.

<sup>24</sup> См. перевод соответствующего фрагмента: Лагутина И.Н. Россия и Германия на перекрестке культур: Культурный трансфер в системе русско-немецких взаимодействий конца XVIII — XX века. М., 2008. С. 54.

жающиеся против него на стороне Агнца: на челе у них тоже написано «имя Отца Его». Возможно, не без этого влияния романтики рисовали и такую картину, когда Каинов или роковой знак сменяется иным, ангельским. Так, герой «Абадонны» Полевого мечтает «на челе падшего духа» узреть «отблеск небесного света»<sup>25</sup> — тот же самый, конечно, что и «отпечаток небесного начала» в облике Пери у Подолинского.

Что касается этого «небесного света», то здесь надо помнить, что для романтиков побежденный Люцифер даже в падении сохранил отсвет былой красоты и того горделивого величия, которое привело его к катастрофе. Это его двусмысленное обаяние романтизм часто переносит и на своих земных героев, соприродных сатанинскому началу. Мы вскоре увидим, однако, что по существу дело обстоит гораздо сложнее и что такое потустороннее сияние само по себе может иметь какой-то другой могущественный источник, внеположный эдему.

### 3. Земные перипетии падших духов

В сущности, история Сатаны, отринутого родными небесами, для романтической литературы была, вместе с историей грехопадения, наиболее авторитетным прецедентом изгнания из горнего рая, о котором вспоминали ее герои. Картина, правда, осложнялась тем, что низвержение Люцифера должно было выглядеть и своего рода негативным аналогом жертвенного нисхождения Христа (или даже его «прообразованием» — насколько позволительно воспользоваться в подобном случае механикой «префигурации»). Отвечая потребностям сюжета, сам мотив предсуществования романтического героя в конечном итоге тяготел то к первой (демонологической), то ко второй (евангельской) модели, заимствуя у них как inferнальную, так и сакральную окраску его фигуры. Иногда он даже соединял обе.

В любом случае и низринутому мятежнику, и ни в чем не повинным душам, ниспавшим на землю, свойственны были сходные чувства по отношению к прежней отчизне. Если в нашем бренном мире эту ностальгию пробуждает искусство, то сами его творцы и адепты тоже сопоставляются у романтиков с Демоном. Ср. в стихотворении Делару «К гению» (1829):

...Зачем твой вдохновенный вид  
Своей небесной красою

<sup>25</sup> Полевой Н. Абадонна. Ч. 4. 2-е изд. СПб., 1840. С. 198.

К стране надземной за собою  
 Земного странника манит?  
 На миг единый очарован  
 Сияньем звездной синевы,  
 Дух встрепенется — но, увы!  
 К темнице грустной он прикован,  
 И разорвать оков нет сил!  
 Так древле вождь отпавших Сил  
 В минуту сладкого забвенья  
 О крае вспомнивши родном,  
 Взмахнул опущенным крылом, —  
 Но опаленное Творцом,  
 Крыло повисло без движенья  
 Над мощным Демона плечом<sup>26</sup>.

Такой же тоской измучен и сам Демон в одноименном стихотворении Трилунного (1837), причем автор, со своей стороны, сравнивает его с поэтами: «Неложный призрак он поэта! <...> Но не забыл он, неутешный, Сиянье дивное небес, И проклинает мир кромешный, И миг, как блеск его исчез!»<sup>27</sup> Конечно, знакома была эта ностальгия и роковым персонажам, переводившим ее в тот же бытовой план, что и грех своего архетипического пращура.

Кроме того, одиночество и отверженность Люцифера сами по себе в какой-то мере сближают с ним любых романтических отщепенцев — от злодеев до непризнанных гениев и безвинных страдальцев. Так возникают примечательные биографические параллели. Земной заместитель Сатаны тоже ощущает свою безысходную отчужденность уже в раннем детстве; и если с будущим колдуном в «Страшной мести» «никто из детей сызмала не хотел играть», то в этом отношении, как уже говорилось, он ничем не отличается от множества своих романтических ровесников, включая, например, тимофеевского Художника, «бывшего предметом насмешек своих сверстников товарищей».

Популярным аналогом праисторического мятежа, за который дух зла был сброшен с небес, губительного искушения, подстроенного Змеем, или Каинова греха выглядело, как правило, то или иное страшное преступление наподобие убийства либо братоубийства («Страшная месть», «Нищий» Подолинского и пр.), совершенное романтическим грешником. Сниженной или смягченной

<sup>26</sup> Поэты 1820—1830-х гг. Т. 1. С. 501. Забавный штрих к истории атеистической цензуры: «творец» напечатан в этом издании с маленькой буквы, а «Демон» — с большой.

<sup>27</sup> Там же. Т. 2. С. 252.

его версией могла стать некая, порой глухо упоминаемая, дуэль с роковым исходом.

Как в случае Сатаны или Каина, — да и согрешившего Адама, — за преступлением неизбежно следовало изгнание, бегство либо скитальчество. «Прежними друзьями Я был отвергнут; как Эдем, Мир для меня стал глух и нем», — рассказывает лермонтовский Демон; но тождественными воспоминаниями могут поделиться, конечно, очень и очень многие романтические герои. Это еще одна общая стадия в житии падших духов — как потусторонних, так и земных. Нагляднее всего она заметна в поэмах («повестях») Подолинского. Его Див обретается в мрачных, безлюдных пространствах:

Вечный мрак моя стихия:  
Недра гор, леса глухие —  
Мне жилище; ночь и день  
Я скитаюсь, как тень.  
Я клянусь существованье<sup>28</sup>.

Но такова же у Подолинского участь его обычных, земных беглецов:

Под небом чуждым бедный странник,  
Владимир Борский много дней  
Провел, скитаясь, как изгнанник,  
Вдали от родины своей.  
(«Борский»)

Далеко родина моя! Ее давно покинул я...  
Давно... но душу старика томит по родине тоска!  
(«Ниший»)

Ср. беглого каторжника Флегонта Зарембского у Степанова: «Я скитаюсь по лицу земли. Я живу в лесах с зверями; я ползаю с змеями в оврагах, между полей открытых. Я прячусь людей». Нередко для подобных преступников — например, у того же Подолинского или в трагических сюжетах о дуэли — изгнание могло быть добровольным решением, вызванным раскаянием, некоей моральной епитимьей. В других случаях оно подается в виде административной репрессии. Последняя подробность связывает многих, совершенно по-разному очерченных «антигероев»: так, бу-

<sup>28</sup> Подолинский А. Повести и мелкие стихотворения. Ч. 1. СПб., 1827. С. 27—28.

душий изменник завистливо-злобный Швабрин попадает в Белогорскую крепость, а иррационально усложненный Печорин — на Кавказ.

Вообще, на авансцене сюжета роковой герой, подобно Каину или Вечному жиду, — везде и всюду *чужак и пришелец*. «Чужое все! Весь мир чужой!» — восклицает Нищий у Подолинского<sup>29</sup>. Тут напрашивается, естественно, и очередная аналогия с гностико-романтическими персонажами совсем иного типа, т.е. гениями или мечтателями. Неудивительно, что всех этих героев — демонов, роковых титанов, скитальцев, поэтов, нежных визионеров — характеризуют и одинаковые топографические пристрастия. Все они часто обретаются на стыках разнородных пространств, на краю бесконечности, т.е. на самой границе неба — или бездны. Их любимое пристанище — горы, отвесные скалы, темные леса, море, дорога, уходящая в никуда, мост над смертью, готические руины, замки, пещеры и кладбища (исключением остается только идиллически-райский домашний пейзаж, влекущий к себе романтиков сентименталистски-позитивного типа). И большинство отличает все та же контрастная смесь застылой статики со взрывной динамикой — внешней или внутренней.

#### 4. Надежда на спасение

Разумеется, имелось принципиальное различие между более-менее безобидными персонажами, отторгаемыми средой, и сатанинским либо роковым злодеем. Сказывалось оно, конечно, и на их посмертном уделе: преступностью злодея обусловлена была поджидающая его загробная кара. Но она тем не менее могла существенно варьироваться. Новый Завет гарантировал как безнадежным грешникам (Мк 9: 43—48), так и падшему ангелу (Откр 20: 10) нескончаемые муки, не подлежащие отмене или смягчению, и романтики часто повторяли эту угрозу: «На муку вечности безбрежной Ты вечно предан, Демон, плачь! Кто Херувим был лучезарный, Тот стал мучитель и палач!» (Трилунный, «Демон»). Вместе с тем фигура Абадонны у Клопштока привнесла в отечественную литературу тему сострадания к падшему духу, отозвавшуюся и у Жуковского, и в пушкинском «Ангеле», и в лермонтовском «Демоне». Абадонна, примкнувший поначалу к воинству Сатаны, затем раскаялся и обрел прощение.

Выказывая эту способность к покаянию, дьявол или его земной приспешник в большинстве случаев смягчает присущую ему

<sup>29</sup> Подолинский А. Указ. соч. С. 47, 133, 170.

богоборческую злобу и ненависть, убавляет ее охват, как происходит с пушкинским мятежным Демоном. Узрев небесного Ангела, сияющего в дверях эдема, «дух отрицанья, дух сомненья» ограничивает в себе и то и другое:

Прости, он рек, тебя я видел,  
И ты недаром мне сиял:  
Не все я в мире ненавидел,  
Не все я в мире презирал.

Снискал спасение и Падший серафим из одноименного стихотворения Деларю (1829):

Но вдруг на миг с святых небес  
К нему раскаянье слетело,  
И сердце хладное согрело  
Своей небесной теплотой  
<...>  
И что же? дивной красотой  
Его шесть крыльев вновь цветут —  
И он летит... туда, где ждут  
Прощенных милостью святою...<sup>30</sup>

Веру в такой исход исповедует — или, возможно, только имитирует — также лермонтовский Демон. Ближайшим по времени его литературным предшественником, сподобившимся этой участи, — причем даже помимо собственной воли — был демон из стихотворения кн. Элима Мещерского «К молодой девушке». Вышло оно в 1839 г. (а, согласно авторской датировке, написано было за семь лет до того):

Нет, ты меня не понимаешь!  
Клянусь, небесная моя,  
Ты задрожешь, когда узнаешь,  
Кто я таков, откуда я!  
<...>  
Я сын порока, обольщенья,  
Я спутник не благих духов.  
Я горд — и не ищу прощенья,  
И рад гореть в огне грехов!  
И всюду я влачусь над бездной!

<sup>30</sup> Царское Село. Альманах на 1830 год. С. 235—236. Ц. р. 2 дек. 1829. (Впрочем, сам автор приурочил текст к 1827 г. — тому же, которым у Пушкина был датирован «Ангел».)



Из бездны я к тебе пристал,  
 Дабы навеки мир надзвездный  
 Одной душой беднее стал!

<...>

Скажи, ужель мои объятья  
 Не облили тебя огнем?  
 Ужель мое *клеймо проклятья*  
 Не блещет на челе твоём?  
 О, Боже! чудо совершалось —  
 Ты мне открыла рая дверь!  
 Дитя! ты ангелом осталась  
 И я — не демон уж теперь!<sup>31</sup>

Чудо это для героя, спасенного девушкой, выглядит тем внушительнее, что сам автор был мужеложником; но он следовал здесь религиозно-гендерным дихотомиям «неистойвой» французской литературы, к которой, очевидно, приохотился за время своей дипломатической службы в Париже. Помимо того, Мещерский христианизировал тут и ставший уже традиционным сюжет о Пери-избавительнице. Не исключено, что в своем «Демоне» Лермонтов учитывал этот текст.

Подолинского для его повести «Див и Пери» (1827) — как и для последующей «Смерти Пери» — гуманным решением снабдила именно иноверческая, условно-иранская мифология, почерпнутая им у Мура и Жуковского («Пери и Ангел»). В земном плену, в очарованном гроте дивов, Пери — создание из породы «духов не чистейших, но добрых» — тоскует по «родине Эдему», лелея надежду на возвращение. Она пытается внушить ее и Диву, но тот уныло отвечает:

— Пери, жребий наш — страдать!  
 Несть ярмо существованья  
 И насильно заглушать  
 Сердца тайные роптанья!

<...>

Мы отторгнуты от рая —  
 И отторгнуты — навек!

Пери пытается его переубедить:

— Див! Но падший человек,  
 Смертный, немощный пред нами,

<sup>31</sup> Новогодник. СПб., 1839. С. 93—95.

Не надеется ль, что вновь  
С ним Предвечного любовь  
Примирится? —

Понурый Див упоминает в ответ о тех спасительных преимуществах, которых сам он лишен, но которыми наделена зато его собеседница. Ему уповать не на что:

Так! небесного начала  
Отпечаток сохранила, Пери, ты и на земле!  
Я — забытый брошен в мгле;  
<...>  
Мысль одна, одно желанье,  
Чтоб незапно на меня  
Грянул гром неотразимый;  
И, как ветром дым носимый,  
Так рассеялся и я!

Тогда Пери ссылается, наконец, на возможность прощения даже для самого дьявола — существа несравненно более грешного и злобного, чем Див:

Если б гордый возмутитель,  
Если б Эвлис пред Творцом  
Пал в раскаяньи челом,  
И ему бы Вседержитель  
Слово Милости изрек.  
А к тебе Он будет век  
Непреклонен? — В день паденья,  
Ты, в обмане обольщенья.  
Злодеянье совершил;  
Ты ни в ком не зарождал  
Страшной мысли возмущенья!..  
Див, надейся и молись!  
Грех искупишь ты моленьем<sup>32</sup>.

Поэма кончается тем, что Див, спасенный молитвами Пери, действительно обретает прощение.

По-настоящему закрепить подобным трактовкам, даже поданным в антураже мусульманской экзотики, мешала тем не менее их близость к сомнительному апокастазису (еретическая или,

<sup>32</sup> Подолинский А. Повести и мелкие стихотворения. Ч. 1. СПб., 1837. С. 27—28, 32.

скорее, полуеретическая вера во всеобщее избавление, восходящая к Оригену). Поэтому чаще встречалась тема смертного, успешно спасающего свою преступную душу — хотя и земной грешник, судя по «Страшной мести», далеко не всегда мог рассчитывать на благой исход.

В романе «Абадонна», название которого Полевой непосредственно взял у Жуковского, содержатся назидательно-пессимистические рассуждения о падшем духе. Его участь сопоставлена с уделом прекрасной, но, увы, тоже многогрешной героини — актрисы Элеоноры: «Так и из людей, опаснее и глубже падают прекраснейшие, как будто с величием и красотой соединено и величайшее искушение и падение». Характерно, кстати, что сам этот сатанизм Элеоноры проступает не в каких-то ее бесовских кознях, а преимущественно в неукротимой страсти и внутренней силе, ужасающей ее бывшего друга — поэта Рейхенбаха; после многих мытарств тот предпочел для себя скромное счастье бюргерского образца и теперь отвергает пламенное чувство своей неистовой почитательницы. Стоит ли ему сейчас заниматься таким хлопотным и сомнительным делом, как ее духовное спасение?

Поучительным прецедентом для героя служит как раз история клопштоковского Абадонны, подвергнутая у Полевого суровой ревизии. Его возрождение в повести вообще оспаривается: «Есть предел, после которого возвращение к добру невозможно», — иначе говоря, демонам уготованы лишь отчаяние и гибель. «Невозможность платить муками за свой грех — эта участь страшнее всякой муки, заставляющая падшего Духа самого претвориться в неумирающее зло...» Отец поэта, олицетворяющий житейскую мудрость, твердо считает, что лучше держаться подальше и от абадонн женского пола — т.е. от грешников вроде Элеоноры. Спасти их нельзя, а связываться с ними опасно: «Погибель таких людей бывает тяжка, глубока и — невозвратна!»; «Пусть, как брат, плачет человек об участи ближнего, пусть подает он ему руку помощи; но пусть и бережется он, ибо порок хитер, оболъстителен, завистлив... Думая спасать, человек может погибнуть...»<sup>33</sup>.

Не всех отличало, однако, столь опасливое благоразумие. Многие писатели заботились о спасении злодеев, если те сумели сберечь хоть какие-то остатки совести, податливой к увещаниям. Для Жуковского, Кюхельбекера и Бернета промежуточной фигурой между обоими мирами служил Агасфер — древний грешник, прозревший, раскаявшийся и снискавший прощение. Необъятный жизненный опыт, накопленный им за долгие века, делал его, ко

<sup>33</sup> Полевой Н. Указ. соч. Ч. 4. С. 192, 195.

всему прочему, идеальным экспертом по истории мирового зла и греха, который он сумел преодолеть в самом себе.

Необходимо отметить, однако, что и здесь, и в любой другой ситуации, представляющей промежуточное или переходное состояние души романтического титана, вырисовывается не только раздирающая ее борьба добра со злом, но и постоянное присутствие обоих начал, указывающее на какое-то скрытое родство между ними.

## 5. Добро и зло как исходное двуединство

Русские авторы склонялись к прямому олицетворению элементарных этических дихотомий, но при этом, подобно своим западным коллегам, нередко наделяли персонифицированное зло привлекательностью или, согласно Печорину, «обаянием». Последнее романтики понимали преимущественно как простое орудие сатанинского соблазна или, в лучшем случае, как отблеск утраченной горней благодати.

Между тем эта небесная красота, отсвечивавшая в чертах падших духов — правда, далеко не всех, — могла иметь и принципиально иное, более сложное происхождение. Я подразумеваю здесь общий генезис добра и зла, с очевидностью проступавший в некоторых романтических сочинениях и говоривший о том, что их создатели поневоле соприкасались с глубочайшей теологической проблемой, хотя в абсолютном большинстве случаев не умели или не решались ее сформулировать. Наглядным ее выражением служило прежде всего манихейское распределение контрастных этических функций между двумя братьями, характерное для повествований, навеянных шиллеровскими «Разбойниками».

В русской литературе 1830-х гг. это изначальное родство, если не тождество, полярных категорий — как нравственных, так и эстетических — с наибольшей ясностью сумел осознать и запечатлеть один только Лермонтов. Возможно, в какой-то мере он опирался на иранский дуализм (в принципе, неплохо известный русским романтикам), в котором персонифицированные добро и зло — соответственно, Ормузд (Ахурамазда) и Ариман (Ангро-Манью) — это родные братья.

Уже в его первом, незавершенном романе появляются сопряженные между собой ближайшим кровным родством олицетворенные половины единого образа, поданные как *брат и сестра*: столь же злобный, сколь безобразный демон Вадим — и прекрасная Ольга, этот «ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве». Повествователь сам указывает на метафизический

генезис этого парадоксального двуединства: «Далеко ли от брата до сестры? — а какое различие!.. эти ангельские черты, эта демонская наружность... Впрочем, *разве ангел и демон произошли не от одного начала?*» (По шиллеровской традиции, моральными антиподами выведены у него и два брата из одноименной драмы 1836 г.) И ниже: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга».

Комментируя последнюю фразу, Эйхенбаум убедительно соотнес ее с лермонтовской — несомненно, опосредованной — рецепцией шеллингианства и с афоризмом Шеллинга из «Философских разысканий о сущности человеческой свободы»: «Добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон». «Учение Шеллинга о зле, — продолжает исследователь, — стояло для Лермонтова в одном ряду с такими вещами, как “Каин” Байрона, как “Разбойники” Шиллера».

Вызывает интерес все же некоторая сбивчивость этого комментария. С одной стороны, Эйхенбаум соединил лермонтовскую этику с Шеллингом. Последний же, напоминая он, в своем трактате оспаривал Августина и Лейбница, которые (следуя, как известно, неоплатоникам) полагали, «что зло есть чисто отрицательное понятие недостаточности или отсутствия добра». Этой доктрине Эйхенбаум, собственно, и противопоставляет воспринятое Лермонтовым мнение Шеллинга о том, что добро и зло имеют общий корень («хотение» или «воля») и что «основа зла должна, таким образом, содержаться <...> в высшем положительном, какое имеется в природе». (Можно уточнить, что сама теория Шеллинга напрямую восходит к Беме и, возможно, при его посредстве к каббалистическим учениям насчет «ситра ахра» — левой, или отрицательной, стороны божественной эманации.)

Однако чуть раньше Эйхенбаум в той же статье заявил, что у Лермонтова «высокое зло, связанное со страданием (“демонизм”), <...> есть, в сущности, результат недостаточности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника»<sup>34</sup>. Но первая часть этого заключения странно контрастирует со второй: ведь здесь дано именно августиновское представление о зле как простой «недостаточности добра», принципиально несовместимое с шеллинговской идеей насчет их общего «источника». Трудности, с которыми пришлось тут столкнуться Эйхенбауму, отражают, однако, самую суть проблемы, сопротивляющейся однозначному философскому решению.

<sup>34</sup> Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // ЛН. Т. 43—44. Кн. 1. М., 1941. С. 17—22. Статья включена также в книгу: Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

На склоне лет такой поздний романтик, как Фет, обратится к соответствующим воззрениям — с поправкой на их шопенгауэровскую деформацию — в стихотворении «Добро и зло». Согласно автору, эти фундаментальные религиозно-нравственные категории необходимы только для приземленно-социальной жизни, но отнюдь не для люцифериански гордого романтического гения, воспаряющего над ними. В концовке содержится открытая полемика с библейским речением: «Вот, Адам стал, как один из Нас, зная добро и зло» (Быт 3: 22). У Фета гений уже уподобился Богу и бросает вызов Его запретам, парадоксально причащаясь тем самым «миру святыни»:

И даже в час отдохновенья.  
Подъемля потное чело,  
Не бойся горького сравненья  
И различай добро и зло.  
Но если на крылах гордыни  
*Познать дерзаешь ты, как Бог,*  
Не заноси же в мир святыни  
Своих невольничьих тревог.  
*Пари всезрящий и всеильный,*  
*И с незапятнанных высот*  
*Добро и зло, как прах могильный,*  
*В толпы людские отпадет.*

Отсюда, конечно, уже рукой подать до символистского имморализма брюсовского типа. Но дело в ином: поздний Фет манифестировал именно внеэтическую сущность «высот», «не запятнанных» этическими дефинициями. Ясно в то же время, что его странный «мир святыни» никак не тождествен библейскому либо евангельскому раю, а указывает на какие-то другие варианты инобытия.

## **6. Амбивалентность и антиномизм как весть о параллельных мирах**

Непостижимая амбивалентность этих запредельных сил волновала и Пушкина в «Медном всаднике», и Гоголя в «Вие», и Лермонтова в очень многих его произведениях. Она проступает у него уже в юношеском стихотворении «Мой демон», к которому принято проследивать его дальнейшие тексты того же рода. «Собранные зол его стихия» сказано здесь о «гордом демоне» — но вместе

с тем тот приоткрывает герою некое таинственное «совершенство». Мы не знаем, идет ли речь всего лишь об искушении или же о настоящем блаженстве, вызревающем за горизонтами земной жизни; его лучезарность может быть не только отсветом Люцифера, но и намеком на какое-то иное потустороннее сияние — манящее и недостижимое:

И гордый демон не отстанет,  
Пока живу я, от меня  
И ум мой озарять он станет  
Лучом чудесного огня;  
*Покажет образ совершенства*  
И вдруг отнимет навсегда  
И, дав предчувствие блаженства,  
Не даст мне счастья никогда.

Героиня одного из предсмертных лермонтовских произведений — Тамара «прекрасна как ангел небесный, как демон коварна и зла». Наивно было бы всецело сводить этот двупланый образ лишь к inferнальной его составной, интерпретируя красоту царицы только как орудие дьявольского соблазна. Редукционистскому пониманию решительно препятствуют последние строки стихотворения:

И было так нежно прощанье,  
Так сладко тот голос звучал,  
Как будто восторги свиданья  
И ласки любви обещал.

За такими обещаниями приоткрывались другие, непостижимые состояния духа, инспирированные у Лермонтова предромантическим (Шиллер, Гете) и романтическим (барон де ла Мотт Фуке, Тик, Гофман, Гейне и многие другие) обращением к ночным или неведомым стихиям мира. Маловероятно, чтобы как западные (хотя бы Андерсен в своей «Русалочке»), так и русские романтики всерьез солидаризировались со средневековой католической традицией, которая оптом причислила стихийных демонов к падшим ангелам. Поющую рыбку из «Мцыри» никто все же не считал какой-то разновидностью беса.

Ночной мир «Вия» изобилует у Гоголя оксюморонными «восторгами», пронизанными сладким ужасом. Ведьма, оседлавшая Хому, уже в самой динамике своего образа запечатлела двуединство полярностей (старуха и юная красавица; мертвец, но «живой»,

и пр.); спектром необъяснимых превращений<sup>35</sup> означен и колдовской ландшафт скачки:

Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря <...> Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-под осоки выплывала русалка. Мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему — и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пенем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему <...> // Но что там? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какой-то нестерпимой трелью...

Исчерпывается ли самая суть этих видений, со всеми их звенящими цветами, пронзительной трелью, смеющейся русалкой и т.д., одним только дьявольским наваждением? Раздавлено ли их обаяние чудовищной поступью Вия как подлинного владыки хтонического царства; избличены ли они задним числом как мнимость благодаря финальному разгулу бесов, заполонивших церковь? Крайне сомнительно, чтобы при изображении сияющих ночных откровений Гоголь заранее руководствовался лишь этой скудной, хотя и душеполезной установкой. Ее тут не больше, чем в подводных миражах Мцыри.

Мне уже доводилось указывать на немецкие, в первую очередь гофмановские, источники волшебного ландшафта у Гоголя — на

<sup>35</sup> В своей статье «Балладный мир Жуковского и русская романтическая повесть эпохи романтизма» В.М. Маркович сближает «странные чувства» Хомы Брута с балладной традицией Жуковского — с двойственностью безотчетных переживаний героев «Рыбака» и «Лесного царя» (см.: Жуковский и русская культура: Сб. научных трудов. Л., 1987. С. 161). Тут стоит указать заодно на общую — и для Жуковского, и для его немецких предшественников или современников — религиозную основу этого литературного приема, который Д.И. Чижевский назвал «антитетическим оксюмороном». См.: *Tschizewskij D. Gogol: Artist and Thinker // Gogol. Turgenew. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts / Forum Slavicum / Bd. 16 / Hrsg. Von Dmitrij Tschizewskij. München, 1966. S. 92—93.* См. замечание Лотмана («Проблема художественного пространства в мире Гоголя»): «В космическом мире “Вия” человек не может существовать потому, что здесь сняты все пограничные столбы и все качества амбивалентны». — *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 437.



«Фалунские рудники» и «Золотой горшок»<sup>36</sup>. Примечательно между тем, что в первом из этих текстов такие чарующие картины представляют собой демонический морок, а во втором — несут весть о блаженном инобытии. Отсюда можно заключить, что, несмотря на их идеологическую раздвоенность, они имеют общее происхождение, подлинная природа которого остается, однако, по-настоящему не проясненной. Как бы то ни было, они не только не равнозначны христианскому раю, при всем гипотетическом плюрализме его «обитателей», но и замещают его, суля романтику более многоликие и, вероятно, более заманчивые образы потусторонних утопий. Зачастую, как, например, у Тика и Гофмана, эти блаженные и томительные картины знаменуют собой ту или иную чисто языческую версию эдема (острова фей, очарованные гроты, подземные владения эльфов, Джиннистан и пр.). В любом случае они являют замороженному взору зарницы каких-то сопредельных миров, альтернативных вселенных, синтезирующих или преодолевающих в себе земные антиномии.

Теоретическое обоснование для существования этих вселенных можно было найти у популярного тогда мюнхенского натурфилософа, шеллингианца-мистика Г.Г. Шуберта, известного исследователя *Nachtseite* — «ночной стороны» души. В России им увлекались философы духовной школы — архиепископ Иннокентий (Борисов) и П. Авсенов (позднее архимандрит Феофан)<sup>37</sup>. Допустимо его, скорее косвенное, влияние на Одоевского и Лермонтова и самое прямое — на тему ночной жизни, «родимого хаоса» и сновидений у Тютчева.

У Полевого в «Блаженстве безумия» Шуберта, наряду с прочими своими кумирами, изучает Антиох, которому автор подарил безукоризненное владение немецким: «Эккартсгаузен, Шведенборг, Шубарт [sic], Бем были самым любимым его чтением»<sup>38</sup>. Но соотечественники Полевого могли ознакомиться с ним и во фрагментарных русских переводах. Во всяком случае, он был популярен настолько, что в 1837 г. увлечение Шубертом высмеивает Рахманный в своей памфлетно-антиромантической повести «Женщина-писательница». Ее наивный герой Евгений штудирует «Шубертово философическое исследование снов» и в смятении даже «покрывает голову вместо шляпы Шубертом», чья «сонливая философия прилипла» к нему. Героиня, в свою очередь, явно претен-

<sup>36</sup> *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. С.185—198.

<sup>37</sup> См.: *Шпет Г.Г.* Очерк развития русской философии // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 196, 198—199; *Флоровский Г.* Пути русского богословия. С. 198, 241.

<sup>38</sup> *Полевой Н.* Указ. соч. С. 102.

дует на знакомство с тем же автором, когда призывает Евгения навещать ее «во сне и в дремоте», т.е. «в те фантастические мгновения, которые предшествуют сну, когда перед глазами нашими пляшет синее пламя, и мы внутренними взорами созерцаем мир бестелесный»<sup>39</sup>. Одним из предметов пародии мог послужить хотя бы трактат Шуберта «Главные черты мироведения», отрывки из которого за три года до того перевел М. Розберг. Рассуждая здесь о «небе неподвижных звезд», окружающих, по его мнению, нашу планетарную систему, философ пишет:

Может быть, сей тончайше-вещественный, разноцветно-лучистый мир света, относящийся к нашему планетному почти как свет и теплота к тяжелым, твердым телам, заключает свойственную ему живую природу, коей неизвестен постоянный спутник менее совершенного мира — смерть; может быть, там существа, подобно образам, создаваемым душою во сне, переходят неприметно из одного вида в другой; может быть, там дышит естество, коего вечными, неувядающими прелестями наслаждаются создания, не испытывавшие никогда тягостного, долу влекущего бремени грубой телесности<sup>40</sup>.

Не тот ли это мир света, в который, согласно М. Павлову, «из глубины падения» должна будет вернуться вся земная природа?

Околдованный волшебным перстнем сирийский царь Нурредин, герой сказки И. Киреевского «Опал» (конец 1830), возносится душой на неведомую планету или звезду. Ее показ, согретый архетипами утопий, фатально разнится, однако, от христианского рая, ибо никак не сопряжен с праведностью и святостью. Здесь «сияло другое небо, светлее нашего, и другое солнце, такое же яркое, лучезарное, но как будто еще веселее и не так ослепительно». Словом, здесь все как на земле — только несравненно лучше и краше: горы и утесы из драгоценных камней, «изящные статуи», фонтаны, бьющие вином, упоительно благоуханные тенистые роши. Кое-где эта картина перекликается с будущим «Вием» (сказка Киреевского при жизни автора не печаталась). Ср., например, у Гоголя: «Но что там? Ветер или музыка?» — и у Киреевского: «Вместо ветра здесь веяла музыка». В общем, видения Нурредина отзываются Эльдorado, хотя заметны и ассоциации с Новым Иерусалимом из Апокалипсиса: тут и бесчисленные драгоценные камни, и сияющий воздух, который своим светом заменяет солнце (ср. Откр 21: 23; 22: 5). Разум и дух наполняют собой преображенную

<sup>39</sup> БлЧ. 1837. Т. 23. С. 56—60.

<sup>40</sup> ЛЛПОВ. 1834. № 2—3. С. 19.

материю. Есть, наконец, и чисто романтическая аллюзия на искомое тождество этого мира с творением гениев:

Там светлая река тихо плещется о зеленые берега свои; но в этом плесканье, в этом говоре волн есть что-то разумное, что-то понятное без слов, какой-то мудреный рассказ о несбыточном, но бывалом <...> Вместо ветра здесь веяла музыка; *вместо солнца здесь светил сам воздух*. Вместо облаков летали прозрачные образы богов и людей; как будто снятые волшебным жезлом с картины какого-нибудь великого мастера, они, легкие, вздымались до неба и, плавая в стройных движениях, купались в воздухе<sup>41</sup>.

В то же время у Киреевского за всеми видениями героя скрывается злонамеренная, враждебная ему воля, коварным орудием которой предстает прекрасная дева, олицетворенная Музыка Солнца — обитательница дивного небесного царства. И все же сущность этой астральной вестницы остается до конца неразгаданной. Но о космологической функции женских персонажей такого рода речь пойдет в следующей главе.

## 7. Непостижимость как общее свойство рокового и демонического героев

Из сказанного можно заключить, что все или почти все негативные либо амбивалентные герои обладают набором более или менее идентичных качеств. Именно поэтому так трудно подчас провести резкую границу между типажом демоническим и роковым, особенно с учетом того, что в принципе они оба, хотя и в разной степени, могут пройти процесс моральной реориентации. Если демон выказывает временами способность к исправлению, то роковой персонаж, напротив, часто сгущает в себе inferнальные признаки — а в других случаях внезапно смягчает свой буйный нрав, порой даже являя миру свои альтруистические задатки.

Оба типа то беспрепятственно перетекают друг в друга, то удерживают некую обособленность. В 3-й главе уже говорилось о том, что Рок по своей необъятно-амбивалентной — то жесткой, то прихотливо-переменчивой — природе попросту намного шире сатанизма как силы, которая при всей ее увертливой изобретательности стремится лишь к чисто отрицательной цели. Тем не менее Лермонтов в своем «Демоне» сумел придать и самому сатанизму

<sup>41</sup> Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1861. С. 53, 54.

героя яркий многоаспектный характер (отчасти, правда, за счет логической связности и цельности изложения)<sup>42</sup>.

В качестве примера, полезного своей элементарной наглядностью, стоит привести образ злодейского разлучника, сраженного на дуэли, в розеновском «Зеркале старушки». Этот «гений судьбы», «роковой враг» счастья влюбленных величается «титаном по душе» и «грозным, пламенным громовержцем». Созвучные метеорологические метафоры противопоставляют его солярному герою: «Я вас между собою сравнивала, — говорит Серафима своему жениху, — он зловещая туча с молниями; ты весеннее солнце, милое, радостное! но солнце на краю сей великой, черной тучи». Если в «мрачном, величавом» губителе нагнетаются тем самым инфернальные черты, то в его кротком светозарном антагонисте — христологические свойства, которые драматически раскрываются в сцене дуэли: раненный, он великодушно прощает противника, отказываясь было от права на выстрел. Но тот настаивает на этом ответном выстреле — и погибает. Перед смертью он успел написать герою письмо, где приоткрыл завесу своей «души хаотической». Оказывается, и для него не был заказан путь к духовному спасению — вся беда в том, что Серафима его отвергла: «Ее взаимность сделала бы меня ангелом». Сами же корни его любви — за пределами нашего бытия: «Страсть моя подлежит не суду мирскому!»<sup>43</sup> Итак, роковой персонаж волею обстоятельств соскальзывает в демоны — хотя в принципе он, подобно его противнику, мог бы возвыситься до «ангела».

Но загадочная неотмирность фатальных героев обретает и более притягательные формы. Подобно духам стихий или сияющим подводным существам «Мцыри» и «Вия», персонаж, которого мы называем роковым или титаническим, очевидно, также может представлять от каких-то неведомых и пленительных состояний или сил, не укладывающихся в рамки христианских бинарных оппозиций, как не укладывается в них и лермонтовский Демон. Вместе с тем чары, исходящие от этих созданий, толкуются как неодолимое и опасное искушение, противостоящее религии. Героиня знаменитого романса Н. Павлова «Она безгрешных сновидений...» (1834) не только «гасит веру в лучший край», но и делает ее ненужной. Это Афродита земная, заставляющая забыть о самой иерархии ада и рая, который она заменяет «храмом» собственного тела, его бесовской «прелестью»:

Она манит во храм чудесный,  
Но этот храм — не светлый рай...

<sup>42</sup> См. соответствующий аналитический обзор у Э.Э. Найдича и И.Б. Роднянской в статье о «Демоне»: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

<sup>43</sup> Альциона на 1833 год. С. 23—25, 31, 34.

&lt;...&gt;

Она не ангел-небожитель, —  
 Но, о любви ее моля,  
 Как помнить горную обитель,  
 Как знать, что небо, что земля?  
 С ней мир другой, но мир прелестный,  
 С ней гаснет вера в лучший край...  
 Не называй ее небесной  
 И у земли не отнимай!

Отсюда уже пролегает путь к толстовскому «Дьяволу» и чеховской «Тине», хотя сам Павлов все же не слишком порицает свою грешную героиню. За подобными образами, наделенными пугающей яркостью и энергией, сквозит именно «мир другой», пусть даже, как здесь, это всего лишь царство бескрылой земной страсти. Через много лет после Павлова, в стихотворении «Земная ты», тот же образ подхватил Бенедиктов, в фейерверке метафор приписавший своей чаровнице, весьма далекой от «девы идеальной», особый демиургический дар, создающий ночную, альтернативную вселенную:

Земная ты... Но небеса  
 Творит сама твоя краса:  
 Ее вседвижущая сила  
 Свои ворочает светила,  
 Твоя взволнованная грудь  
 В себе хранит свой Млечный путь...

Знаком подлинной проблемы, не поддающейся исчерпывающему решению, обыкновенно служит какая-либо «тайна», окутывающая прошлое и настоящее рокового героя: «Откуда он, никто не знал...» Тайна эта вроде бы раскрывается на ситуативном, внешнем уровне сюжета (как, допустим, в «Бале» Баратынского), но по своей сокровенной сути остается иррациональной, ибо выносит героя за горизонты плоской, «земной» логики. Другими словами, его личность заведомо ускользает от любого каузального анализа, в том числе и от того, которому пытается подвергнуть ее сам персонаж. Классический тому пример — Печорин, с несколько жеманным недоумением размышляющий о собственной жизни.

Таинственность усугублялась любыми способами. Симптоматично, в частности, что — немногочисленным, правда, — роковым женщинам или дьяволицам в русской литературе обычно предпочитали приписывать иноземное и уже потому загадочное проис-

хождение, отдающее неким разнузданным язычеством. Сексуальные тигрицы Бенедиктова, лишённые какой-либо национальной специфики, тут остаются скорее исключением, как и Аграфена Закревская — княгиня Нина<sup>44</sup> у Баратынского; но её неукротимый темперамент тоже сдобрен языческим колоритом: «Как зла в словах, страшна собой, Являлась новая Медея!»; «В ней жар упившейся вакханки, Горячки жар — не жар любви». К антуражу «вакханки» приплюсовывался — хотя не всегда — мотив демонического безбожия, приданного, например, той же Нине<sup>45</sup> (и согласованного с её последующим самоубийством): «Ты позабыла Бога... да! Не ходишь в церковь никогда; Поверь, кто Господа оставит, Того оставит и Господь».

И всё же, несмотря на хорошо известную роль Закревской при создании образа *femme fatale* у Пушкина и Баратынского<sup>46</sup>, приметы последней резервировались преимущественно для восточной (включая царицу Тамару у Лермонтова), испанской, цыганской, еврейской, польской и т.п. иноплеменной или заграничной экзотики. Приведу расхожий портрет подобной героини, взятый мною из повести И. Селиванова «Любовь и долг», т.е. из продукции низового романтизма, который с ликованием утрировал этот типаж:

Огненная испанка, осененная тучею полуночных кудрей, она жгла сердце пылкою отравой страсти <...> То быстра, как серна пустыни, то роскошна, как бархат нагорной зелени, то упоительна, как голубое небо Андалузии, то пылка, как огненный поцелуй страсти, она манила к себе близкою надеждою обетованного счастья.

Для нашей темы, впрочем, важнее, что этот фейерверк уцененных гипербол симптоматически включает в себя соотнесение роковой женщины и её ураганного гормонального напора именно с первичным *хаосом*, предшествовавшим гармонизации мира: «Она приковывала взоры безумною жаждою лобзания, она палила сердце неведомым терзанием муки или нежила его чарующими взо-

<sup>44</sup> Семантике этого имени в русской литературе посвящена книга А.Б. Пеньковского «Нина: Культурный миф золотого века в лингвистическом освещении» (М., 2003).

<sup>45</sup> Для поверхностно-дуалистического восприятия показательна та прямолинейность, с которой Белинский (в 1842) акцентировал в этом женском образе именно «демонический характер», а «посланника рока» счел карателем, ниспосланным Нине за её грехи: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1955. С. 484. Ср. по контрасту куда более благожелательную и амбивалентную пушкинскую оценку.

<sup>46</sup> См. на этот счет обобщающую реплику В.Э. Вацура в его книге «О Лермонтове» (с. 365).

рами, безбрежными, как первобытный хаос творения»<sup>47</sup>. В таких, хоть и кустарных, образах мир как бы возвращается к своему первоначалу, приоткрывающемуся за их бутафорской выделкой. Селиванов здесь ценен именно своей ходульностью, которая, собственно, и позволила ему воспринять главные тенденции темы и озвучить их своим самопальным слогом.

Превосходно известно, что психологический, физический и поведенческий портрет рокового героя или героини часто монтируется из контрастных и принципиально несовместимых между собой черт. Применительно к женским образам классическим примером такого набора могут служить стихи Баратынского, обращенные к Закревской (правда, обглоданные цензурой, не пропустившей имя Магдалина<sup>48</sup>): «Как Магдалина, плачешь ты, И как русалка, ты хохочешь». Впоследствии подобные комбинации полярностей адаптирует Тургенев к своей княгине Р. из «Отцов и детей»; весьма интенсивно их будет использовать и Достоевский при создании женских персонажей типа Настасьи Филипповны в «Идиоте». Все это, к слову сказать, только лишний раз подтверждает неизбывную зависимость обоих прозаиков от романтической школы.

Безотносительно как к биографическим обстоятельствам, так и к религиозной позиции упомянутых писателей я нахожу в таких сгустках оппозиций безотчетное выражение самого принципа *synthesis oppositorum*. В сущности, перед нами смутная память об абсолюте, пусть даже в обиходной словесности этот принцип суживался порой до галантерейно-неистового селивановского вздора — а у Бенедиктова в «Трех искушениях» вообще локализовался в «юных персях»: «О! то был дивный край, Где жили свет и мрак, смыкались ад и рай».

Любопытный пример такой антиномичности в 1836 г. преподнес Сатин в своей «фантазии» «Раскаяние поэта», которая представляет собой коллекцию мелодраматических штампов, оприходованных низовой словесностью романтического десятилетия. Сатинская героиня, воспетая как «роскошь Божьего творения от искры Божьего огня», знаменательна тем, что в ее облике это самое творение, оказывается, сочетает в себе сладострастие «обольстительной вакханки» — с сакральными свойствами: «Порой же ангелом смирения Сидишь, задумчива, со мной И тихо в горние селения Паришь восторженной душой!»<sup>49</sup>

<sup>47</sup> [Селиванов И.В.] Повести Безумного. Ч. 1. М., 1834. С. 10—11.

<sup>48</sup> Подробнее см. в комментарии к изданию: Баратынский Е.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. М., 2002. С. 121—122.

<sup>49</sup> Телескоп. 1836. № 14. С. 162—163. Правда, для женщин, претендующих на звание «роковых», контroversальность служит и средством для того, чтобы

В более осмысленных версиях романтического нарратива то разомкнутое, надчеловеческое бытие, которое в своем гипнотическом обаянии олицетворяют подобные женщины, невыносимо и губительно для обиходного, «дневного» сознания — и потому вселяет оксюморонно-«сладкий ужас» в его обладателей вроде Вальтера Эйзенберта у К. Аксакова. Классическим образчиком таких описаний остаются, конечно, переживания Хомы Брута в первых ночных сценах «Вия».

Что же касается рокового титана, то он бывает настолько амбивалентен, что даже в своих дьявольских злодеяниях подчас удерживает осанку благородства и какую-то способность к добру, — вероятно, дабы окончательно сбить с толку читателя, а главное, намекнуть на свое нездешнее прошлое. В то же время сама эта комбинация дихотомий роднит его и с романтическими мечтателями типа Аркадия из «Живописца» Полевого или его же Антиоха (оба героя смонтированы из противоположностей), либо того персонажа, которого изобразил, например, В.С. Нормской (псевдоним) в стихотворении «Сон на бале»: «Вы чудный человек! В вас близок смех от слез... Как Этна, сердце в вас, А в голове — мороз...»<sup>50</sup>

Для Печорина знамение прабытия остаются невостробованные силы и благие начала, таившиеся некогда в его душе. Сам его образ тоже собран из контрастных психологических свойств. Достаточно тут сослаться уже на бытовой портрет этого человека «с большими странностями», каким он подан в рассказе Максима Максимовича: «Вот, например, в дождик, в холод, целый день на охоте, все иззябнут, устанут, — а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один; бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха».

Сюжетной реализацией всевозможных дихотомий иного рода становится затем само жизнеописание этого героя. Контрасты вытягиваются параллельными рядами<sup>51</sup>, которые уходят в неизвестность — и смыкаются где-то там, в запредельных неевклидовых

---

привлечь к себе внимание мужчин, заинтриговать их. Соответствующую тактику освоила, к примеру, графиня Нельская в сомовском «Эпиграфе вместо заглавия»: она «попеременно то приветлива и заманчива, то холодна и строга, то детская доверчива и ласкова, то скрыта и равнодушна, то язвительна, то добродушна и добра, то остроумна и насмешлива». — КБ. С. 78.

<sup>50</sup> Сборник на 1838 год, составленный из литературных трудов... СПб., 1838. С. 52.

<sup>51</sup> См. о них хотя бы: *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 554.



небесах. Но антиномичность автор подарил также симпатичным ему второстепенным персонажам — включая вполне безобидного доктора Вернера, самый череп которого поразил бы «френолога странным сплетением противуположных наклонностей», или полудемоническую «русалку» в «Тамани».

Конечно, в случае Печорина речь идет о подчеркнуто усложненной личности, разработка которой, инспирированная французской психологической традицией<sup>52</sup>, бросала вызов опыту русского романтизма (и, как продемонстрировал Вацуро, — в первую очередь поэтике Марлинского<sup>53</sup>). Имелись у него, однако, и отечественные предшественники — в частности, живописец Аркадий у Полевого, демонстрировавший, пусть на поверхностном уровне, похожую комбинацию полярных качеств: «— Престранный, сударь, у него характер <...> Он скромнен, но упрямец, тихий, но пребешеный! Никогда, бывало, ссоры не заводит, а участник во всякой ссоре. Молчалив, а заговорит, так заслушаетесь. То вдруг учится прилежно, первый — и досадует; то совсем не учится, последний — и радехонек!» Столь же амбивалентен Валевиц из «Поединка» Ростопчиной (1838).

Да и сам Лермонтов вместе со своим романом как бы заканчивает жизненный путь там, где у Ростопчиной с него сбился этот персонаж, истомленный «мрачным опытом» и холодным скепсисом. Даже предсмертное поведение самого поэта, одержимого духом мелочной злобы, столь контрастирующей с его последними стихами, тоже, пожалуй, имеет нечто общее с поведением Валевица — при всем колоссальном различии между самим Лермонтовым и тем персонажем, которого произвела на свет незатейливая фантазия его приятельницы. Но о перекличке предсмертных лермонтовских стихов с исповедью Валевица речь пойдет в конце этой книги.

## 8. Владетель, разлучник, змей-искуситель

Как правило, в собственно эротических сюжетах назначение демонического/рокового персонажа либо его бытового заместителя исчерпывается все же тремя ролями: *А) владетель* (нередко узурпатор) эротического субъекта или объекта; *Б) разлучник* и *В) соблазнитель*, соотнесенный с библейским Змеем-искусителем. Два

<sup>52</sup> *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. Изд. 2-е. СПб., 2008. С. 213 и сл.

<sup>53</sup> См. в его статье «Лермонтов и Марлинский»: *Вацуро В. Э.* Указ. соч. С. 34—51.

последних ампула являются, впрочем, лишь наиболее броской разновидностью универсальной миссии демона — нести всюду гибель и разрушение.

Вместе с тем *владелец* — персонаж сам по себе скорее амбивалентный, поскольку он примыкает к силам *судьбы*, которой временами свойственна бывает неоднозначность и переменчивость решений. В ряде нарративов он, повышаясь в этическом статусе, изначально вообще отождествляется с проповедским *дарителем* или *помощником* (посредником, союзником героев); а иногда герою (героине) постепенно удается его расположить к себе и добиться согласия на брак. В подобных ситуациях этот образ функционально как бы раздваивается: один из владельцев (допустим, мать героини) находится на стороне влюбленных, а другой враждует с ними. Случается, что злого владельца рок вообще лишает своего покровительства, внезапно переходя на сторону жертв.

В настоящей главе речь идет все же о заведомо негативной версии образа. Это навязанный героине злой и постылый муж (совсем не того типа, что дан в «Смолянке» у Шлихтера); богач, вельможа либо начальник самого героя, мешающий его счастью; деспотические родители или старший родственник, мачеха, завистливая и коварная сестра и т.п. — в общем, все те, кто безжалостно налагает запрет на брак или на душевные влечения отпрыска (например, в «Черной немочи» Погодина). Эти персонажи по большей части представляют от окружения, изначально чуждого одинокому романтическому мечтателю. При всем том они далеко не всегда подвергаются отчетливой и законченной демонизации (отец-антихрист в «Страшной мести» или сатанинская бабушка в «Лафертовской маковнице» — скорее исключение). Порой даже наиболее отталкивающие фигуры, вплоть до Шреккенфельда, все же выказывают пригодность к покаянию, хотя по большей части оно бывает обусловлено, увы, самой смертью сына или дочери, жестоко разлученной с эротическим партнером. Некоторые вообще таят в себе положительный нравственный заряд как залог христианского пробуждения. Тогда выясняется, что враждебный владелец объекта (скажем, тот же родственник), будучи человеком косным, поверхностным либо слабовольным, просто поддался злым внушениям или социальным предрассудкам; но его может усовестить посещение церкви (фон Драк у Греча) или вразумить начальственный окрик (как Голову в «Майской ночи» Гоголя). По большей части, однако, владелец объекта с начала и до конца сохраняет враждебность к любовным чаяниям героев.

Если девушку заставляют выйти за нелюбимого или ненавистного ей человека, тот принимает на себе тем самым сразу обе роли: *злого владельца* и *разлучника*. Понятно, с другой стороны,

что, намереваясь полностью овладеть эротическим объектом, негативный персонаж часто становится и *соблазнителем*: ведь, для того чтобы разлучить влюбленных, он должен соблазнить героиню — и наоборот. Иными словами, налицо совершенно элементарная тенденция к слиянию всех трех функций, полностью реализованная, кажется, только в «Страшной мести». По большей части, однако, негативный персонаж довольствуется лишь двумя последними.

Как раз такое их соединение, хотя и в существенно трансформированном виде, являет собой поведенческая стратегия Печорина, влюбившего в себя княжну Мери уже для того только, чтобы пресечь намечающийся роман Грушницкого с нею (кстати, мать Мери выступает потом в неуютной роли отвергнутого дарителя). Но при этом сама функция соблазнителя отдает здесь изначально заложенным в ней inferнальным зарядом, т.е. увязана с более широкой миссией губителя. Вообще говоря, в амбивалентности Печорина доминируют именно те составные — холод, нарциссизм, тяга к жестоким психологическим экспериментам, — которые сдвигают его образ к однозначно демонологической доминанте<sup>54</sup>. Печоринский пример с не меньшей убедительностью, чем пример «Демона», показывает, как легко могут при случае стягиваться ведо едино роковой и сатанинский типажи.

Уже с первых строк «Княжны Мери» мы вправе заподозрить, что ветхозаветным патроном Печорина — который только что поселился в Пятигорске и, на манер Демона, навис над его почти райским ландшафтом — был Змей-искуситель. Одновременно герой всего лишь подчиняется inferнальным импульсам, которые идеально совпадают здесь с велениями судьбы, — несмотря на его эпизодические колебания, туманно предполагающие возможность какого-то выбора. В целом вопрос о свободе воли рокового героя здесь, как и всегда, не поддается однозначному решению.

Агрессию, направляемую Сатаной на уничтожение всего Божьего мира, Печорин по необходимости обращает лишь на ближайшее пространство, подвластное его чарам. Но даже в своей

---

<sup>54</sup> Еще в 1960-х гг. В.М. Маркович дал резко отрицательную этическую интерпретацию образа Печорина — в частности, в своей статье «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе» (Русская литература. 1967. № 4). Эта позиция вызвала энергичные, хотя и не слишком убедительные возражения; см., например: Мануйлов В.А. Можно ли назвать Печорина сознательным поборником зла? (Полемические заметки) (1971) // Михаил Лермонтов: Pro et contra. Личность М. Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 2002. См. также: Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. С. 280; Удодов Б.Т. Указ. соч. С. 555—556.

неуемно-деструктивной витальности он обречен только на пассивную и «жалкую роль палача или предателя», «роль топора в руках судьбы», «орудия казни»: «Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды?»

Все же, коль скоро речь идет именно о его отношении к женщинам, Печорин следует тут общеромантическому канону. По определению Марио Праца, роковые герои «разрушают сами себя и разрушают несчастных женщин, которые втягиваются в их орбиту. Их отношения с возлюбленными таковы же, как у инкубатора с его жертвой»<sup>55</sup>. Такому описанию адекватно отвечает, конечно, и «герой нашего времени», взятый в его эротическом аспекте.

Другим печоринским тотемом, помимо Сатаны или Змея, становится соотносимый с этим последним псевдобайроновский Вампир, которому и уподобляет себя герой. Сама мысль о душевной боли, причиненной девушке, доставляет ему «необъятное наслаждение: «Есть минуты, когда я понимаю Вампира!» Любопытно, что в каком-то отношении его предшественником послужил похотливый садист, старик Палицын из «Вадима» — растлитель, вампирические повадки которого поданы с элементарной броскостью<sup>56</sup>: «Бедная девушка! Немного повыше круглого плеча ее виднелось красное пятно, оставленное губами пьяного старика».

В случае Печорина или родственников ему персонажей этот вампиризм обусловлен, однако, той же самой недовоплощенностью, которая отличала положительных героев русского романтизма, но которая на сей раз получает совершенно иное освещение. Если юные романтические мечтатели были недовоплощены еще просто в своем психологическом состоянии (наивность, житейская неопытность) и телесном облике (легкость, летучесть), то фигуры печоринского типа, при всей их амбициозности, по существу, недосозданы как самобытные нравственные личности. Герой, отторгнутый от родного прабывтия и лишенный в своем земном существовании этической доминанты, пресловутого сакрального

<sup>55</sup> Praz M. The Romantic Agony. P. 75.

<sup>56</sup> Можно напомнить, что тема вампиризма, снискавшая столь скандальную известность после повести Полидори, долгие годы оставалась весьма востребованной у романтиков — как на Западе (Нодье, Мериме, Готье и др.), так и в России (ср., например: *Олин В.* Вампир. Рассказ из хроники Секста Грамматика // ЛПРИ 1833. № 27. С. 214). См.: *Одесский М.* Явление вампира // Стокер Б. Дракула. М., 2007. С. 7—53; *Он же.* Вампирическая топика в ранней прозе А.К. Толстого // Одесский М. Четвертое измерение литературы: Статьи о поэтике. М., 2011. С. 275—316; *Вацуро В.Э.* Эпизод из истории русского байронизма («Вампир») // Вацуро В.Э. Готический роман в России. С. 497—514.

«центра», постоянно испытывает зловещий метафизический голод и оттого хочет заполнить зияющий контур души мучениями жертв, напитать этот вакуум — сосущую его мертвую пустоту («ненасытное сердце») — кровью и соками чужой эмоциональной жизни:

*«Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы»; «Я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться».*

Это всепожирающее властолюбие одновременно поставлено самим Печориным в весьма прозрачную ассоциативную связь с гордыней Люцифера: «Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость». (Напомним, что в данном случае «кто-нибудь» — это княжна Мери, которую мучит герой, отучившийся любить.)

Столь же отчетливо до того в «Поединке» у Ростопчиной демонизируется и роковой Валевич (который все же находит потом в себе нравственные силы для раскаяния). Действительно, все его поведение, приведшее к катастрофе, открыто стилизовано под стереотип мятежного, завистливого и мстительного сатанинского Змея; да и сам он признается, что владевшее им «бесовское искушение» подсказано было «змеем зависти». Зато показ Юлии, невинной возлюбленной ангельского героя, которая сумела морально противостоять его врагу, так же явственно ориентирован на образ новой Евы, поправшей главу бунтующего Змея.

Демонизм тоже сплетается тут с исходной ущербностью Валевича, которую этот антигерой компенсирует своей злобой. Как и Печорин в истории с Мери, он ухаживал за Юлией вовсе не по любви. «Ненасытному сердцу» лермонтовского героя у Ростопчиной предшествует сходный мотив, также указывающий на этическую недосозданность, неполноценность Валевича, которую он, упреждая Печорина, компенсирует сатанизмом: «Я не любил Юлию — видно, я создан с *неполным сердцем!* Но есть страсти кроме любви, и те все кипели во мне, грозные, неукротимые. Душа моя была потрясена до основы — ее терзало оскорбленное *самолюбие*, ее волновала сокрушенная мечта, ее *язвило жало шипящей зависти!* Я *приподнял униженную голову* и поклялся отомстить этой

Юлии, отомстить и ее Дольскому <...> кого возненавидел я всюю враждою *гордеца*, ради его *попранного ногами женщины*»<sup>57</sup>.

Значительно проще во всех своих кознях выглядит степановский граф Чижов, который стремится окончательно разлучить героиню с ее возлюбленным, чтобы овладеть ею. (В другой ситуации Чижов соблазняет замужнюю женщину, а заодно сожительствоует с ее сестрой.) В магическом сновидении Катеневой, которое возводит действующие лица к их потусторонним прототипам, он преобразуется в павшего ангела, Люцифера. Сам же рассказчик весьма нетривиально сконтаминировал в образе графа библейского Змия с русским фольклорным персонажем: «Этот змей Горыныч, искусный принимать на себя все виды и терпеливо и постоянно выдерживать самопроизвольно принятый характер для достижения цели, прикинулся добрым, откровенным, пылким».

Повесть Мундта «Домик в Подгорной слободке», любопытная своим топорным морализмом, позволяет лишней раз убедиться, насколько тесно сплетены между собой приметы рокового и демонического персонажей. С одной стороны, губительную для героини встречу со сластолюбцем Ардиминим подстроила ей сама «судьба»; с другой — этот искуситель представлен в подчеркнута демонических тонах. Соответственно, из мыслей Елены он прежде всего вытесняет Священное Писание, а точнее, псалмы, к которым приучал ее дед: «Она как-то невольно думала о нем и даже в то время, когда старик читал Псалтирь, образ молодого человека, носясь перед ее глазами, отвлекал ее мысли от божественного чтения, которому еще недавно внимала она с таким благоговением»<sup>58</sup>.

Со всеми этими амплуа негативных персонажей — владетель, разлучник и искуситель — мы будем иногда соприкасаться в ходе дальнейшего изложения. Вместе с тем сама символика библейского змея получит там и другую, более сложную интерпретацию.

## 9. Дополнение к теме: гордость vs кротость

Отдельного изучения заслуживало бы, видимо, такое сложное качество, как *гордость*. Мы уже не раз могли удостовериться, что в романтической словесности эта черта присуща всем без исклю-

<sup>57</sup> *Ростопчина Е.П., графиня*. Соч. Т. 2. 1890. С. 75.

<sup>58</sup> *Мундт Н.П.* Указ. соч. С. 216. В итоге Ардимин губит не только тело, но и душу Елены. При всей своей архаичности этот финал характерен для мелодраматических вкусов того времени. Героиня, забеременевшая и покинутая своим соблазнителем, который женится на другой, кончает с собой, бросившись под карету новобрачных. Но столь же характерно, что Ардимин обнаруживает способность к раскаянию, правда весьма запоздалую.

чения инфернальным титанам, причем у них она принимает характер высокомерия — «порока отверженных», как, живописуя черта, определяет ее рассказчик в пушкинско-титовском «Уединенном домике на Васильевском».

Но отсюда еще не следует, во-первых, что гордость свойственна вообще всем демонам — так, она чужда представителям фольклорной либо псевдофольклорной бытовой бесовщины (типа той, что действует у Погорельского в «Лафертовской маковнице») и мелочной земной судьбы (у них ее заменяет иногда разве что плебейское или, напротив, аристократическое чванство). Во-вторых, гордостью наделены не только могущественные демоны или сходные с ними герои. Правильнее было бы сказать, что это общая примета любых персонажей, обладающих чувством собственного достоинства или же претендующих на величие — зачастую безотнositельно к его нравственной оценке.

В этом случае гордость примыкает к области *возвышенного*, неотразимо притягательной для романтизма и его адептов — в частности для Веры, которая говорит Печорину: «В твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное <...> Ни в ком зло не бывает так привлекательно; ничей взор не обещает столько блаженства».

В то же время подобная привлекательность сопряжена была с серьезной проблемой как религиозного, так и социального характера. Ведь при всем том *гордыня* считалась главным грехом, побудившим Сатану восстать против Всевышнего. Естественно, что христианской ее антитезой была кротость или *смирение*.

Между тем, хотя последняя добродетель чрезвычайно высоко ставилась в православии, российский жизненный уклад с его многоярусным деспотизмом ей не слишком благоприятствовал, поощряя ее разве что в виде дисциплинарной покорности. В течение долгих веков этот деспотизм способствовал зато всевозможным проявлениям кичливости и самодурства, т.е. той же *гордости*, только взятой в ее самой несуразной, гротескной форме и обращенной против лиц подчиненных и зависимых, не говоря уже о крепостных. Еще в XVIII столетии как мастерами, так и бесчисленными жертвами этого вдохновенного самодурства были, естественно, и дворяне. Постепенно, однако, екатерининские реформы, упразднившие тотальную зависимость высшего сословия от государственной службы, стимулировали у него сознание *чести* в ее западном понимании и ощущение собственной корпоративной значимости<sup>59</sup> (отсюда, между прочим, эпидемия дуэлей, захватив-

<sup>59</sup> См.: Гордин М.А. Любовные ереси: Из жизни российских рыцарей. СПб., 2002. С. 85.

шая столичную элиту и офицерские круги<sup>60</sup>). Личная честь, самоуважение и связанная с ними *гордость* со временем стали обязательной ценностью для каждого цивилизованного дворянина и дворянки.

Понятно, однако, что гордость неизбежно сохраняла при этом и оттенок своего прежнего демонологического значения. Можно ли было согласовать ее с заповедью смирения? В итоге сложилось компромиссное мироощущение, хорошо известное и на Западе, — мироощущение, попросту распределявшее эти ценности по разным поведенческим и этическим зонам: секулярной и религиозной. То, что в одной почиталось смертным грехом, в другой было главным достоинством благородного человека. Иногда эти зоны пересекались, и тогда между ними возникало напряжение, не поддающееся сколь-нибудь целостному логическому урегулированию в пределах данной конфессиональной системы.

Особенно интересно, как воспринималась та же дихотомия в иной, чисто политической сфере, где понятие государственной гордости изначально было неотъемлемой частью общественного мировоззрения. Тема эта, в принципе, довольно обширна, и я ограничусь краткими замечаниями.

В 1802 г. Карамзин, следуя ломоносовской традиции, написал статью «О любви к отечеству и народной гордости». Здесь он восславил гордость как качество, необходимое для нации, — и ясно дал понять, что евангельское смирение для нее непригодно: «Мне кажется, что мы излишне с м и р е н н ы в мыслях о народном своем достоинстве, а *смирение в политике вредно*. Кто самого себя не уважает, того, без сомнения, и другие уважать не будут»<sup>61</sup>. Руководствуясь той же логикой, он мог бы сказать, что христианство вообще вредно в политике. Заодно уместно было задаться вопросом: полезно ли смирение и в других областях и как увязать его там с потребностью в самоуважении? Разумеется, эти проблемы Карамзин предпочел обойти молчанием; но спустя несколько десятилетий к затронутой им теме в целой серии полемических стихотворений обратился Хомяков, который надумал призвать отечество именно к смирению: «“Гордись!” — тебе льстецы сказали...» («России», 1839). Впрочем, голос Хомякова существенно диссонировал с патриотическим хором<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> Подробно об этом см.: Рейфман И. Ритуализованная агрессия: Дуэль в русской культуре и литературе. М., 2002.

<sup>61</sup> Карамзин Н.М. Избр. статьи и письма. М., 1982. С. 94.

<sup>62</sup> Тютчевское противопоставление «гордого взора иноплемennого» и Христовой смиренной России под этой последней подразумевает все-таки народ и страну («край родной долготерпенья»), а вовсе не империю, об экспансии которой мечтал автор.



Отголосок двойственной — «карамзинской» — логики, закрепившейся в культурном сознании, мы найдем, естественно, и в массовой литературной продукции Николаевской эпохи — например, в повести Рахманного (Н.Н. Веревкина) «Женщина-писательница» (1837). В Казанском соборе сердце его персонажа одновременно «содрогнулось чувствами патриотической *гордости* и умирительного *смирения*. Как *русский*, он склонил голову перед <...> звучными строфами торжественной эпопеи нашего оружия; как *грешник*, он пал ниц перед алтарем Христовым»<sup>63</sup>.

Мы помним, что у Степанова в «Постоялом дворе» бригадный генерал Долинский умудрился соединить в себе ангельскую кротость с профессиональной воинственностью. Там же рассказано о христоролюбивом молодом мужике Петре, который безвозмездно вызвался заменить другого деревенского парня при рекрутском наборе. Его самоотверженность была вознаграждена свыше: с годами Петр дослужился до подполковника, сохранив при этом изначальную кротость<sup>64</sup>. Кроткий и отважный генерал выведен также у Греча: это убежденный патриот князь Кемский.

С другой стороны, в романтической традиции может иметь позитивную эстетическую значимость и сама гордость, если речь идет о художественном гении (у Одоевского, Кукольника и прочих авторов). Как же согласовать ее с добродетелью, предписанной всякому христианину? Поскольку романтический художник выступает как новый творец, чуть ли не барочный «второй Бог», то евангельский ореол смиренной, безропотной жертвы действительно не слишком гармонирует со столь амбициозным статусом. Решение состоит здесь в том, что гордость и смирение также распределяются по разным поведенческим сферам — соответственно, сакрально-эстетической и бытовой. К примеру, выведенный в «Черной женщине» Греча (кн. 1, гл. 15) одаренный живописец, бедняк Бериллов, «был скромн, тих, покорен <...> доколе речь шла о чем-нибудь, кроме его художества. Когда же он говорил об искусствах, когда пред ним была хорошая картина, особенно собственной его работы, он становился тверд, смел до дерзости». Порой гордость, правда, не столько противоречит христианским достоинствам художника, сколько экзотически их оттеняет. Так, музыкант Карл Шульц из «Истории двух калов» Соллогуба «был одарен душой любящей и нежной; но в то же время гордость его доходила до упрямства».

Героиня эротических нарративов — например, Юлия в ростопчинском «Поединке» — нередко соединяет в себе благородную

<sup>63</sup> БдЧ. 1837. Т. 23. С. 130.

<sup>64</sup> Степанов А. Указ. соч. Ч. 2. С. 156—161.

женскую гордость (не лишенную, конечно, дворянски-корпоративных коннотаций) с робостью и добротой, приличествующей ее полу. Классифицируя в самом начале «Постоялого двора» характер девицы Катеновой, Горянов отмечает, что ее облик «показывает гордость». Можно ли сочетать ее с христианскими ценностями? Пытаясь ответить на этот подразумеваемый, хотя прямо не высказанный вопрос, Горянов развертывает целое диалектическое рассуждение, скорее благочестивое, чем вразумительное: «Если бы она была падший дух, то, конечно, уже первой степени; но, к счастью, она ангел, как называют ее все, и то, что кажется в ней гордостью, есть чувство собственного своего достоинства, чувство ангела, служащего с кротостью Богу на земле»<sup>65</sup>.

У женщин образованных гордость непосредственно увязывалась с интеллектом, сила и проницательность которого, по тогдашним представлениям, приличествовала скорее мужчине; но избыточный ум счастливо уравновешивался у них нежным сердцем. Таковую комбинацию мы часто находим, к примеру, у Ган, причем в одном из своих произведений («Медальон», 1839) она создает деликатный аналог той оксюморонной смеси, которая была универсальной особенностью образцово-загадочных мужских особей. Характер Софьи, подобно самой ее внешности, был «составлен из противоположностей: ум гордый, быстрый и наблюдательный, всегда показывал наклонность к самой холодной иронии; как будто созданный для предметов возвышенных, он смотрел с презрением на бледные мозаики нашей жизни, но редкая чувствительность и доброта сердца смягчали все, что было жестокого в этом расположении ума». Женская гордость на время становится для нее и благочестивым средством защиты, подкрепляемым «теплой молитвой», которая в церкви помогает героине противостоять дерзким взорам соблазителя.

Не совсем ортодоксальной, с другой стороны, выглядит готовность многих романтических «ангелов» женского пола — скажем, в повести Мельгунова «Любовь-воспитательница» (1834) — принести свою гордость в жертву — но не христианскому смирению, а домогательствам эротического партнера (иногда даже упреждая эти последние).

Согласно Жуковой («Черный демон», 1840), мужчина гордо сражается с судьбой, однако со временем все же изнемогает под ее гнетом. Иное дело женщина: «безропотно, охотно даже, преклоняет она голову под ее удары... Но это потому, что она понимает тайну наслаждения страдать за своего любимца»<sup>66</sup>. Бесспорно, в таких

<sup>65</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 1. С. 45.

<sup>66</sup> Утренняя заря. Альманах на 1840 год, издаваемый В. Владиславлевым. С. 169.

трактовок женщины ориентированы на агиографический идеал. Но какая религиозная роль отведена тут мужчине?

Мы знаем, что воители (или, в виде исключения, воительницы) против Рока, как, впрочем, и его зловещие олицетворения — а оба этих типа постоянно отождествляются или смешиваются между собой, — в романтической поэтике отнюдь не лишены богоборческих<sup>67</sup>, т.е., на деле, демонологических привязок. В том самом употребительном случае, когда роковым персонажем представлен мужчина, а жертвой — женщина, перед нами, казалось бы, более или менее очевидная дихотомия христианского толка. (Гораздо реже, например, в «Вальтере Эйзенберге» К. Аксакова, невинный и доверчивый юноша подпадает под inferнальную власть *femme fatale*.)

Тем не менее соответствующая расстановка дуалистических акцентов не обязательно вела к какой-либо, прямой или подразумеваемой, религиозной конфронтации, вроде той, что обрисована в лермонтовском «Демоне» между героем и набожной Тамарой. Обычно необходимым условием для нее была все та же роль владельца, разлучника либо соблазнителя невинной жертвы, которую брал на себя роковой мужчина (реже — женщина), зачастую выявлявший тем самым свою сатанински-бесчеловечную подопку (впрочем, возлюбленный или возлюбленная могли изменить, просто поддавшись социальному искушению либо капризу, и тогда измена, безотносительно к личности самого соперника, легко стилизовалась под вероотступничество). В подобных коллизиях все выглядело так, словно христианство было некоей специальной женской религией, малопригодной для мужчин, которые предпочитали для себя необузданное язычество, демонизм или смежный с ним разгул мятежных страстей.

Возвращаясь к разобранным ранее текстам, следует добавить, что оригинальное отклонение от привычного гендерно-религиозного расклада дает, казалось бы, «Очистительная жертва» Розена, где евангельским обаянием наделены не только девушка, но и нежный, незлобивый юноша, который противостоит роковому злодею. Даже во время поединка он по возможности ведет себя с христианской кротостью; но последняя объясняется именно женственными чертами этого ангелоподобного дуэлянта. Еще явственнее про-

---

<sup>67</sup> Иногда строптивый герой вообще не проводит различия между судьбой и Провидением, объединяя их в негативном семантическом поле. Ср. ноту горделивого богоборческого отчаяния, которая просквозила, например, в повести Ган «Теофания Аббаджи»: «Ничего не надеюсь, ничего не смею вымаливать у неба; а настоящее принадлежит мне, и от него не оторвут меня никакие, ни земные, ни сверхъестественные силы!..»

рисованы они в «Поединке» Ростопчиной, где роль сакральной жертвы безропотно принимает на себя Дольский, который в предсмертном письме к жестокому Валевичу называет того орудием Рока. Амнистируя своего завтрашнего убийцу: «Я вас прощаю — прощаю и здесь, и на будущую жизнь: прощаю всем сердцем и всеми помыслами»...<sup>68</sup>, — этот юноша следует, конечно же, Христовой заповеди. (Характерно, кстати, что в очередной раз судьба оказывается на земле заведомо более могущественной силой, чем то божество, к которому апеллирует обреченный.)

Однако и здесь не устранены противоречия, обусловленные сплавом контрастных этических достоинств, очевидно, равно притягательных для писательницы в ее герое. Если новозаветные добродетели этого смиренного праведника были предопределены его изначальной феминизацией, то ему не чужда и гордость, в истолковании которой Ростопчина, впрочем, слегка запуталась. Оказывается, Дольский лишь «с виду был робок и кроток, но на деле упрям и непоколебим»; да и вообще он «с гордым презрением смотрел» на своих грешных, развратных сослуживцев.

В собственно эротических ситуациях оппозиция гордости и смирения кое-где принимала существенно иной характер благодаря любовному чувству, которое связывало разнополых героев, персонафицировавших эти полярные начала. В союз вступали, с одной стороны, все те же безропотные страдалницы, гонимые либо испытываемые Роком, а с другой — его бесстрашные, высокомерные антагонисты. Последних отличала та необузданная, рвущаяся на простор витальность, о которой, как бы подытоживая романтическую тему мятущегося духа, вспоминает героиня григорьевской драмы «Два эгоизма» (1845): «Во мне по-прежнему неведомая сила Искала расширенья...»

Коль скоро христианское смирение вменялось в обязанность преимущественно женщине, а дерзновенно-языческий или, скорее, все же inferнальный активизм — преимущественно мужчине, их эротический союз мог бы сойти за некий суррогат духовного синкретизма, если бы авторы хоть как-то заботились о том, чтобы примирить столь контрастные религиозно-этические установки. Но они об этом вовсе не помышляли — либо из простой осторожности, либо ввиду полнейшего отсутствия богословских склонностей. Взамен господствовала религиозная эклектика, молчаливо взятая за литературную норму. Именно так обстояло дело, например, у Росковшенко-Мейстера в стихотворении «Миньоны нет». Напомню, что героине предписывались тут евангельская кротость и всепрощение; но в тех же самых строках ее жертвенная

<sup>68</sup> Ростопчина Е.П., графиня. Указ. соч. С. 95.

пассивность перед испытующим «роком» незамедлительно компенсировалась противоположным мужским идеалом, которому следовал воинственный герой. Приведу соответствующий пассаж в развернутом виде:

Не изменить судеб таинственного рока!  
*Без ропота неси свой крест; прости врагов;*  
 Не изливай на них проклятий и упреков:  
*Ты ангел: твой удел смиренность и любовь.*  
 Оставь на долю мне дышать одним страданием  
*И переведаться с врагами и судьбой.*

Если героиня, покорная христианским заповедям, обрисована в качестве «ангела», то кто же тот герой, что бросает им вызов? Решение проблемы вроде бы можно найти в отповеди мельгуновского персонажа («Любовь и смерть»), которую он дает другому «ангелу» — своей кроткой и рассудительной подруге: «— Где вам понять меня? Вы женщина, я — мужчина, *демон*, которому остался один закон в мире — чувство мщения»<sup>69</sup>. Но перед нами скорее экспансивный риторический ход, лишь вскользь затрагивающий эту крайне рискованную религиозную тему. «Закон мщения», конечно, совершенно несовместим с Евангелием; однако на практике он был именно нормой, так что демонизм тут остается эмоциональной, а не конфессиональной самооценкой героя. Хотя сама гордость всех этих байронических мстителей опять-таки явственно указывает на их родство с Люцифером, это все же только родство, а не полное тождество.

Позднее обе эти гендерно-религиозные модели — христианская и обратная ей (либо, скажем деликатнее, несовместимая с нею) — встретятся в только что упомянутой драме Аполлона Григорьева «Два эгоизма», окрашенной сильным влиянием Лермонтова. Измученная героиня, безнадежно влюбленная в байронического эгоиста, говорит ему: «Решена / Моя судьба. Пред вечным роком / *Смирненно* голову склоня, / Его не оскорблю упреком...» Но горделивый герой выбирает для себя другой удел, который решительно не согласуется с ее унылым христианским фатализмом, прячущим Бога под личиной судьбы: «Нет! есть страдание без страха и смирения, Есть непреклонное величие борьбы, С улыбкой *гордою* насмешки и презрения На вопль душевных сил, на бранный зов судьбы...»

Короче, тема гордыни в самых разных ее проявлениях и определениях (не говоря уже о корпоративной или женской чести)

<sup>69</sup> Мельгунов Н. Рассказы о былом и небывалом. С. 244, 246.

отнюдь не исчерпывается одной лишь демонологической семантикой: как уже сказано, она, по существу, взывает к сфере «возвышенного» — сфере разомкнутой и зачастую нуминозно-амбивалентной. С таким положением дел мы соприкасались в 1-й главе, говоря о романтических гениях, несущих в себе мощный демиургический дар. В конце концов, природное высокомерие рокового персонажа также может оказаться врожденным знаменем его сакрального прабытия, противопоставленного нашей жалкой юдоли. Но и при таком понимании его гордость тоже несовместима с идеалом самоуничтожения, возглашенного христианством.

Как все же скоординировать два столь полярных подхода? Отзвук печального недоумения уловим в «Предсмертной исповеди» Аполлона Григорьева (1846), где гордость героя, с одной стороны, осуждается им самим — конечно, с христианских позиций, — а с другой — объясняется им его причастностью именно Божеству (а вовсе не сатанинскому началу): «Я слишком гордым создан был, Я слишком высоко ценил в себе частицу божества...» С озадаченностью того же рода мы будем сталкиваться и в других обстоятельствах.

Итак, практически все герои русского романтизма — это те или иные одушевленные и часто слабо различимые между собой проекции запредельных начал, воплощенные в земных образах.

Условия определены, фигуры расставлены и введены в действие. Осталось приступить к его основному этапу.

## Глава седьмая

### ВСТРЕЧА

И было все для них ответ:  
И холм помолоделый,  
И луга обновленный цвет,  
И бег реки веселый,  
И воскрешенны деревья  
С вершинами живыми,  
И, как бессмертье, небеса  
Спокойные над ними.

*В. Жуковский.*

*«Двенадцать спящих дев»*

#### 1. Основная схема: предварительный обзор

Суммируя сказанное, мы постараемся выстроить в данной главе общую схему повествования о любовной встрече, уделив главное внимание ее экспозиции и начальной стадии самого контакта. (Его дальнейшие перипетии будут освещены в 8-й главе.) Правда, далеко не обязательно в каждом тексте будут наличествовать все перечисляемые нами элементы — иногда они пребывают как бы за кулисами повествования, подразумеваются им и оказывают незримое, но ощутимое воздействие на его структуру. С другой стороны, одни и те же мотивы (например, обмирание или временная смерть) либо даже целые мотивные блоки часто повторяются в одном и том же сочинении, всякий раз меняя свою функциональную нагрузку. Инвариантом схемы мы условимся считать всю совокупность мотивов, неравномерно представленных в конкретных произведениях.

Понятно, что необходимым условием эротического сюжета является одиночество героев — то самое, о котором здесь столько говорилось в связи с метафизической топикой романтизма и которое с ее точки зрения трактуется как изгнание и богооставленность. Между тем это чувство способно облекаться и в иные формы, навеянные еще сентименталистской традицией, где ощущение неприкаянности часто возникает по прямому контрасту с весенним пробуждением и цветущей самодостаточностью природы, струящейся любовными токами, — и тогда этот парадиз как бы приглашает героя к поискам собственного эротического партнера: «Приди, л ю б и м а я, взгляни на этот луг, Натуры верною рукою

округленный <...> Поставим храм любви в местах приятных сих И с каждою зарей, в молитве душ смиренных, Мы будем воспевать блаженство и покой <...> Супругов и детей зрю лица я веселы — Блаженствовал бы здесь... т е б я недостает»<sup>1</sup>.

И у сентименталистов, и у романтиков подросток, обретающийся в аграрно-руссоистском или просто детском эдеме, в любом случае неизбежно проходит стадию физиологического созревания, которое заставляет его испытывать смутную неудовлетворенность своим нынешним положением. Впрочем, под деликатным пером русских романтиков это чувство по большей части сопрягается скорее с душевными, чем биологическими потребностями, и ему подвержены не только молодые герои.

Обычная романтическая изоляция может чередоваться с исходно сентименталистской моделью: мечтатель, изгнанный в чужую среду, — а иногда и человек духовно деградировавший — тоскует по некогда утраченному им детскому парадизу как субституту небесного рая, а сама эта ностальгия вскоре принимает у него эротический характер. И наоборот: он может попасть из состояния прежней принудительной либо даже добровольной (счастливое детство) социальной изоляции в то окружение, которое самим своим видом провоцирует у него тягу к восполнению собственного бытия. К этим стимулирующим факторам у романтиков, в отличие от их ближайших предшественников, относится не только природа (обыкновенно парк, лес или сад, переполненный цветами и птичьим гамом), но зачастую и какая-либо форма общественной жизни, провоцирующая мысли об эротическом партнере, — например, веселый бал, участники которого разбиты на влюбленные пары, — или же просто чужая супружеская жизнь (та, что вызывает завистливый интерес у героини Степанова).

Сперва персонажей мучит внезапная и неодолимая «скука». Они испытывают *томительное* ощущение какой-то ущербности, недостаточности или *пустоты*, которая не находит внятного определения, а потому маркируется терминами «*что-то*», «*нечто*» и проч.; подробнее об этом — в 3-м разделе. Пустота оттеняется *полнотой* и самодостаточностью окружающей их среды и, соответственно, тоже требует восполнения (негативный вариант — вампирическая внутренняя пустота печоринского типа). Иногда эта экспозиция словно удваивается, повторяется, как и сама встреча. Так, Луиза из повести Погодина «Сокольницкий сад» рассказывает

<sup>1</sup> Дубровин Н. Призывание // Благонамеренный. 1820. Ч. 10. № 8. С. 286—288. Ряд ценных наблюдений о сентименталистском восприятии природы содержится в кн.: Шайтанов И.О. Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989. См., в частности, на с. 217—223.



подруге, что впервые и мельком увидела героя в своем саду вечером («перед сумерками») и якобы «позабыла тотчас об этом призраке». Но на другой день ей почему-то «было скучно» и она «чего-то дожидалась, разумеется, не его», — Луиза «села на скамейку; там было просторно; зачем нет тебя, подумала я». Другими словами, мотив *пустоты* здесь получает элементарно-наглядное выражение. (Ср. далее жалобы самого героя на отсутствие друга, обретающегося вдалеке.) Девушка продолжает: «Подошла наконец к фортепьяно, пропела один романс и со скуки отправилась домой». Тут-то и материализуется вновь «призрак-незнакомец», словно завлеченный ее музыкальными пассажами.

Томление, как правило, претворяется в *грезе об идеале*, сначала довольно аморфную; имеется, впрочем, немало сочинений, где фаза томления лишена этой компоненты, но внезапное, казалось бы, появление эротического партнера уже исподволь подготовлено соответствующей сменой эмоций — от сумрачных до выжидательно-оптимистических.

Если изначально речь не идет о брачном ликовании природы, тревожащем еще невостребованного и одинокого героя, то его душевное беспокойство или подавленность находят прямое — а вовсе не контрастное — соответствие в окружающей действительности, которая в таком случае преподносится в совершенно других тонах. Тогда его внутренний хаос коррелирует с хаосом наружным — социальным (чуждая, непонятная среда, ошеломляющая персонажа) или пространственным; последний имеет черты как динамические (буря, наводнение, пожар и т.п.), так и статические (мертвенно пустые поля, недвижные воды, царство мертвых, куда попадает герой, и проч.). Граница между хаосом внешним и внутренним размывается: «Она слышала, видела грозу и не понимала еще: в самом ли деле наяву гремят эти громы или только гремят они в ее душе?» (Полевой, «Эмма»).

Иногда автор подыскивает совершенно экстраординарные мотивировки для смятения, овладевающего персонажем, а само это состояние неотличимо у него от визионерской экзальтации. Во время московского пожара 1812 г. Аврелий, лунатик из одноименной повести Вельтмана (1834), не в силах понять, почему Москва обратилась в ад, «где сердце разрывается от полноты непонятных чувств, где душа смущена и ни одно чувство не в силах определить: разорван или нет союз ее с телом?» Глядя на незнакомую девушку, лежащую без чувств подле убитого отца, он терзается вопросами: «Где я? кто я? что растет в груди моей? сердце ли это? чем оно наполняется? Любовью? страданием? страхом? Жалостью?»<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Вельтман А. Лунатик. Случай. Ч. I. М., 1834. С. 88—89.

---

Его переживания отчасти предвосхищают растерянность Хомя Брута («Вий» вышел несколько позже «Лунатика») в сцене ночной скачки на ведьме — хотя замороженный бурсак все же весьма далек от того, чтобы влюбиться в поверженную им на землю красавицу: «*Что это?* — думал философ <...> Он чувствовал *какое-то* пронзающее, *какое-то* томительно-страшное наслаждение. Ему часто казалось, как *будто сердца уже вовсе не было у него*, и он со страхом хватался за него рукою <...> Жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им». Но в данном случае перед нами скорее панически-асексуальная ревизия мотива, и стоит вернуться к более привычному его использованию.

---

Знаменем изначальной душевной невнятицы часто служит двигательный импульс, который внезапно одолевает тоскующего мечтателя, отправляя его в далекие или просто забытые им края либо в путь по незнакомой местности; порой, впрочем, его отсылают туда с каким-нибудь поручением или же он попадает туда случайно. В самом процессе этого движения душевное состояние путника меняется. От негативного, сумрачного хаоса он, вместе с окружающим его фоном, переходит к хаосу светлому, уже сливающемуся с блаженной гармонией или ее предвещающему. (Изредка, при усеченной разработке схемы, просветление наступает почти сразу, не предваряясь стадией уныния.) Психический вакуум — адекват или коррелят пустоты внешней — заполняется невнятной, расплывчатой эмоцией — сперва преимущественно тоскливой, но уже соединяемой с немотивированно «сладостным» настроением либо просто им вытесняемой. Сквозь завесу неконтролируемых эмоций постепенно всплывает туманное, но радостное предощущение, пока беспредметная эйфория, нередко побуждающая его к тому, чтобы раскрыть объятия всему миру, включая врагов; правда, она может стать и непосредственным следствием самой встречи. Так происходит, например, с героем «Двойника» Гребенки (1837): «То же солнце казалось ему пышнее, краше обыкновенного, деревья непонятно хорошо зеленели <...> самого канцеляриста [своего соперника] Андрей готов был дружески прижать к сердцу»<sup>3</sup>.

Сочетание и смена полярных аффектов («Душа его таяла от какого-то *горестного счастья*». — Соллогуб, «История двух калош») типологически соотносимы, а возможно, и генетически связаны с традицией мистических трансов, адаптированной еще немецкими

---

<sup>3</sup> Гребенка Е.П. Твори: В 3 т. Т. 1. Київ, 1980. С. 216. Ср. здесь и далее совершенно аналогичные переживания религиозного свойства: Джеймс В. Многообразие религиозного опыта / Пер. с англ. М., 1910. С. 129, 201, 307, 314—315, 331.

предшественниками русского романтизма — в частности, Шиллером в стихотворении «Des Mädchens Klage» (1798). Разумеется, сама эволюция чувств — от уныния к радостной надежде — может обойтись в принципе и без пространственного импульса, но в любом случае она сопрягается обычно с образом возвращенного рая, например со святынями отечественной истории, с празднеством, музыкой, которая пробуждает память о родине — как земной, так и потусторонней, с каким-нибудь озаренным пространством или, еще чаще, с тем же лесом или садом, где персонажу, наконец, суждено встретить искомую «половину».

Либо еще на первой, депрессивной стадии, либо на переходе ко второй часто нагнетается мотив «снятого», отключенного сознания, теряющего всякую определенность и, соответственно, напоминающего об известных мистических техниках. Практически это состояние граничит с обмиранием или временной смертью, за которой последует пробуждение, хотя и то и другое может стать также непосредственным результатом ошеломляющей встречи с эротическим партнером.

---

Временами из «скуки», т.е. душевной пустоты (психическое обмирание), рождается отчаяние, которое вскоре счастливо изгонит судьбоносная встреча. Поскольку отчаяние или уныние считается тем не менее смертным грехом, оно может иметь и противоположные, т.е. самые плачевные, результаты — а именно вторжение демона, который поработает душу героя. За пределами собственно эротической темы эту перспективу реализовал Гоголь в своем «Портрете»; а в рамках рассматриваемого здесь сюжета ее использовал, помимо Степанова в «Постоялом дворе», например, К. Аксаков в новелле «Вальтер Эйзенберг». Ее герой, одинокий мечтатель-художник, который невыносимо страдает от холодности и равнодушия окружающих, доходит до «верха отчаяния» как раз перед тем, как влюбиться в страшную Цецилию (инфернальный негатив «музыкально-романтического» образа). В большинстве случаев, однако, русский романтизм избирает не столь зловещие решения.

---

На этом этапе или даже чуть раньше, возвещая разлив эйфории, «идеал», как правило, начинает облекаться в почти неуловимые, но вполне индивидуальные черты, чем подготовлено будет его опознание. Нередко контакт предваряет или сопровождает музыка (см. о ней в разделе 10), голос, заветное слово либо фрагментарное, мерцающее видение; еще чаще — комбинация этих элементов, постепенно выстраивающихся в целостный облик (подробнее о технике такого выстраивания речь пойдет в следующей главе).

Томительное настроение вместе с предвкушением счастья одолевает героя преимущественно *вечером*, в сумерках; к вечерне-

му времени часто бывает приурочена и первая встреча. Так происходит, например, в «Сокольниковом саде» Погодина.

По всей видимости, тут скрещиваются две темпоральные модели. Первую романтизм унаследовал от общеизвестной сентиментально-готической, в том числе оссиановской, традиции, которая связывалась, при поддержке фольклора, с ночными призраками, видениями, надеждами и т.п. (отсюда и обычные определения сюжетных циклов в качестве «вечеров»). Сумрак размывает границы между мирами<sup>4</sup>, как бы вознося землю к небу или низводя его к ней, либо приоткрывая хтонические и демонические глубины бытия; оттого время действия в романтических нарративах так легко сдвигается к ночи, заряженной кошмарами и вешими сновидениями или, напротив, мучительной бессонницей героев.

В одних ситуациях такие болезненные состояния, которые граничат с *временной смертью* (подробнее см. в 8-й главе), мотивируются перипетиями полового созревания; в других — тоской по любимой или любимому, горестной разлукой, каким-либо душевным потрясением и прочими экстатическими переживаниями. Вряд ли стоит уточнять, что в негативных вариантах сюжета та же приуроченность получает демонологическую семантику, и тогда манящие ночные или вечерние видения оборачиваются, как у Гоголя в «Невском проспекте», дьявольским мороком.

Вторая, и в религиозном плане более плодотворная, темпоральная модель задана, очевидно, Книгой Бытия, где сам процесс творения — увенчанный появлением человека — отнесен именно к вечернему времени: «И был вечер, и было утро: день шестой». Авторитетным образчиком для усвоения этого мотива русским писателям уже в XVIII столетии мог послужить, в частности, переведенный (прозой) Клопшток, у которого искупительная жертва Христа изначально сопряжена с воссозданием или обновлением земли: «Холмы, вокруг лежащие, покрылись вечерним мраком, подобно как бы вновь уже процветали они по образу Едема сотворенные»<sup>5</sup>. Неудивительно, что библейские реминисценции порой ощутимы и в вечерних идиллиях сентиментализма, где лесной либо сельский эдем, в котором разыгрывается эротический контакт, прямо или опосредованно соотносен с вводными главами Ветхого Завета. У сентименталистов любовная идиллия всегда санкционируется «законами природы», а последние для них нерасторжимо

<sup>4</sup> Ср., например, в повести Ган «Идеал», где описывается встреча героини с ее любимым поэтом: «Настала восхитительная пора сумерек, когда <...> туман стелется на предметы и облекает их в неопределенные, фантастические формы». — Ган Е. Полн. собр. соч. СПб., 1905. С. 29.

<sup>5</sup> Мессия. Поэма, сочиненная господином Клопштоком. Пер. с нем. Ч. 1. М., 1785. С. 6.

связаны с сотворением мира и заветами Создателя (как, с другой стороны, и сюжет о грехопадении, столь же парадигматический для этой культуры). Естественно, что и у русских романтиков закатными тонами или благодатными сумерками очень часто окутывается тот райский ландшафт, где происходит встреча, сулящая духовное возрождение.

Но кульминационный момент, который подытоживает собой смутные и радостные ожидания, вполне органично может соединяться также с рассветом. Действительно, животворная встреча и у сентименталистов, и у романтиков порой происходит не вечером, а утром: тем самым она вторит пробуждению всей природы — и, вместе с ним, ходу церковной службы, напоминающей растроганному герою о Творце.

Тут мы касаемся одной из важнейших идеологических констант рассматриваемого сюжета. Эта его установка довольно слабо зависит от стилистических, технических, а зачастую и жанровых различий между текстами, разделенными иногда огромным временным промежутком. Реализация ее может носить как вполне декларативный, так и более или менее латентный характер; она не всегда ясна даже самим авторам, многие из которых лишь пассивно воспроизводят отработанные до них решения, подключаясь к готовым мифологемам. Речь идет о том, что в предромантической и романтической поэтике *обретение эротического партнера в принципе изофункционально самому обновлению, созданию или воссозданию мира*. Ср. в «Вадиме» Жуковского:

Вдруг солнце в пламени лучей  
 На крае неба стало...  
 И витязь в блеске перед ней!  
 Как облак, покрывало,  
 Слетело с юного чела —  
 Их встретились взоры!  
 <...>  
 Свершилось! всё — и ранних лет  
 Прекрасные желанья,  
 И озаряющие свет  
 Младой души мечтанья,  
 И всё, чего мы здесь не зрим,  
 Что вере лишь открыто, —  
 Всё вдруг явилось перед ним,  
 В единый образ слито!  
 <...>  
 О, сладкий воскресенья час!  
 Им мнилось: мир рождался!

Вдруг... звучно благовеста глас  
В тиши небес раздался!

Приведем сходный — в символическом, а не ситуативном аспекте — комплекс мотивов, развернутых на совершенно ином, причем прозаическом, материале, созданном вдобавок через четверть века после «Вадима». Я говорю о повести Соллогуба «Большой свет» — точнее, о том ее фрагменте, который нам уже приходилось вкратце упоминать по несколько другому поводу и в котором рассказывалось о мимолетной встрече ее героя, князя Щетинина, с девочкой.

Мы найдем тут, в несколько смещенной последовательности, исходные элементы, содержащиеся у Жуковского: это переход от ночного мрака к рассвету, пробуждение мира (в повести описанное гораздо подробней), церковная служба (на сей раз это упоминание о ранней обедне) и, наконец, сама встреча, интегрирующая здесь пробуждение. Некоторая специфика соллогубовского текста применительно к схеме заключается в том, что тут отсутствуют промежуточные поиски «идеала», а применительно к «Вадиму» — в том, что в сцене опущены именно «мечтанья»; но они растворены в самом умилении героя. Перед нами рассказ о намечающемся моральном воскресении кающегося грешника.

Ему давно уже опостылела пустая и суетная светская жизнь. Ночь он провел за игрой в карты. «Желая освежиться прохладой утреннего воздуха», Щетинин возвращается на дачу пешком.

Утро было чудесное. Солнце, тихо подымаясь, весело играло утренними лучами по пестрым крышам приневских дач. Деревья едва колыхали вершинами. Птички перелетали с ветки на ветку. Цветы, распускаясь, улыбались сквозь слезы росы. Воздух был свеж и чист и благоуханен. Вправо, на зеленой лужайке, паслось пестрое стадо. Вдали шли крестьяне на дневную работу, да священник шел к ранней обедне. // Щетинину стало совестно <...> Целый вечер, проведенной в разгульном забытии, показался ему так гадок, так унизителен перед величественной, божественной картиной, которая развивалась в глазах его.

Этим новым чувством, по сути, и подготовлено появление сакрального образа, словно венчающего собой все творение и наполняющего душу героя благодатным теплом и смыслом:

«В эту минуту порхнула перед ним девочка лет тринадцати <...> Никогда Щетинин не видел ничего лучше, свежее этого полужемного существа. Оно как будто слетело с полотна Рафаэля, из толпы его ангелов, и смешалось с цветами весны, с лучами ут-

ренного солнца, для общего празднования природы. Душа Щетинина стала светлее и *как будто расширилась*. // Отрадное ощущение чудного утра врезалось в душе Щетинина; он сохранил его, как святыню, которую прячешь от неверующих». И ниже: «Когда ему было грустно, когда он уединялся в своих мыслях, он всегда призывал милое видение, и тогда тихо над ним веял детский образ, который нечаянно *дополнил ему в то незабвенное утро все красоты природы и все отрады Провидения*»<sup>6</sup>.

Ангельскому «существу» суждено будет потом стать женой героя.

Итоговый апофеоз, обусловленный таким богоявлением, — общая черта романтизма, присущая самым разным его представителям. Вот пример, взятый нами из обиходной словесности: «Весь мир слился для нее в одной единице; все идеалы, все неясные мечты, доселе несбывшиеся, все смутные видения разгоряченной фантазии и, наконец, все то, что на девственной постели, в часы мучительной бессонницы должна была чувствовать девушка... о! теперь все это осуществленное льстило ее [sic] блаженную отравую безбрежного счастья и восторга»<sup>7</sup>.

Вообще говоря, влюбляются романтики с первого взгляда или даже полувзгляда. Все дело в том, что эта любовь есть мгновенное возобновление, актуализация райских первоначал мира или предвечного праединства душ. Правда, кое-где их родство заменяется полным культурно-эмоциональным сходством, если не прямым духовным тождеством влюбленных.

В большинстве текстов сама встреча с эротическим партнером осмысливается персонажем одновременно и как узнавание, и как *реализация его более-менее кристаллизирующейся «идеи» или, чаще, «идеала»*, памятного ему по предыдущему существованию и общей духовной отчизне — небесной или хотя бы земной (детство и пр.), где он надеялся его отыскать. Герой повести Титова «Несчастливец» свою возлюбленную «созерцает как предмет определительный, найденный, наконец, его душою, которая в прежние юные годы тщетно искала этот предмет, искала его, созерцая бездонный океан синевы-тверди с мечтательною, полусветлою полосой млечного пути, тщетно искала его на кротком и задумчивом челе полного месяца». И далее: «— Я любил вас, — шептал он ей тихонько, — я любил вас, еще не зная вас, еще не видевши вас»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 84—85.

<sup>7</sup> [Селиванов И.] Предчувствие // Повести Безумного. Ч. 1. М., 1834. С. 106—107.

<sup>8</sup> [Титов В.] Неправдоподобные рассказы чичероне дель К.....о. Ч. 3. СПб., 1837. С. 154, 273.

Предвестием или отражением прабытия, угадываемого в героине (герое), может служить ее портрет, увиденный героем еще до знакомства с нею, — в том числе картина Рафаэля или другого именитого мастера — неясный, полупризрачный силуэт, волшебный облик, просвечивающий из-за завесы или мерцающий в зеркале (магические коннотации которого слишком хорошо известны, чтобы на них задерживаться). Самая распространенная версия предвидения — туманная, но пленительная греза или вещий сон.

Я опускаю здесь демонологические и «роковые» версии нарратива, но стоит все же отметить, что нередко они сопряжены с узнаванием ошибочным: герой или героиня принимают за давно грезившийся им идеал личность заведомо того недостойную или хотя бы неадекватную. По большей части речь идет именно о преднамеренном искушении, и в этом смысле «Евгений Онегин» стоит тут особняком. Для низовой словесности характерны пояснения вроде тех, что содержатся в «петербургской были» Безмолвного, снабженной исчерпывающим названием — «Жертва обольщения»: «Ей казалось, что это тот самый воображаемый ею идеал; что она нашла себе друга... что... она сама не знала — что?»<sup>9</sup>; но все это лишь «казалось».

Как бы то ни было, нередко возникает вопрос о том, действительно ли искомый партнер — а иногда и сам герой — заслуживает подобной идеализации: быть может, он всего лишь коварный соблазнитель, сластолюбец, лицемер или человек слабый, подверженный искушениям. В остальном движение сюжета определяется его главной религиозной проблемой — способен ли эротический идеал укорениться в земной жизни. Решение опять-таки будет зависеть здесь от того, предпочитает ли автор дуалистически-эскапистскую перспективу (счастье мыслимо только на том свете) или же благополучный матримониальный финал.

Но как дуалистическая, так и позитивно-жизнестроительная версии сюжета предполагают преобразование (иногда, увы, эпизодическое) или воскрешение героя, потрясенного увиденным. В контексте XVIII — первых десятилетий XIX в. оно ассоциируется, конечно, с пресловутым пиетистским «*пробуждением*», т.е. религиозным озарением и обращением души к Христу. В ходе встречи — либо даже в ее предвкушении — герой восторженно размыкает круг изоляции и/или довершает процесс собирания, достраивания своей личности. Сам этот контакт знаменует достижение им цели и целостности, обретение всей полноты бытия, отныне высветленного небесным началом. В любимой открывается *Anima mundi*: «Дыхание Лидии да будет благовонным эфиром, наполняю-

<sup>9</sup> Осенний вечер. Альманах. СПб., 1835. С. 129.



щим пространства между частями вселенной!..» (Вельтман, «Луна-тик»). Душа героя и окружающий его мир словно созданы заново и соединяются теперь друг с другом:

«В глазах моих расцвел новый, неведомый дотоле, очаровательный мир» (Кульчицкий, «Воспоминания юности»).

Мне новый мир открылся с Аделгейдой;  
Мой разум шире, сердце веселей,  
Надежды краше.

(Кукольник, «Князь Холмский»)

Неужели он влюбился в свой идеал, созданный им из мечты детства? <...> Да, разве он жил до сих пор? Душа его, жизнь его только теперь ему сказались впервые; он не жил — он прозябал; теперь он живет и чувствует бытие свое <...> Ему было, для чего жить (Н. Полевой, «Колыбель и гроб»).

Там, где описывается взаимная любовь, преображение захватывает обоих. Адам и Ева возвращаются в рай, которым становится вся природа, обретающая для них *голос* и сливающая с ними:

В лоно пламенных объятий  
Двух любовников как братьев  
Мир приемлет, — и тогда  
С ними жизнь его слита:  
Звезд и месяца сиянье,  
Шум дерев и говор вод,  
И цветов благоуханье —  
Все им голос подает,  
Все в них жизнь переливает,  
Как с природой их одно  
Навсегда соединяет  
Неразрывное звено.

(Подолинский, «Отчужденный»; 1836)

Ясно все же, что если в одном случае это просветление возвращает душу к ее земному существованию, то в другом — напротив, к ее небесному источнику (дуалистическая перспектива).

## 2. Сентименталистская модель

Что касается сентиментализма и его прозы, то наибольшую роль в символическом осмыслении и стилистической подаче ряда

мотивов сыграл, естественно, Карамзин, хотя у него присутствуют далеко не все компоненты сюжета, востребованные впоследствии романтизмом. Если же говорить о мотивной схеме как более-менее целостной конструкции, то надо признать, что сентименталистская культура заготовила ее лишь в элементарно-контурном виде и запустила с наивной стремительностью. В качестве иллюстрации полезно будет привлечь «Ростовское озеро» В. Измайлова (1795)<sup>10</sup>, поскольку повесть эта примечательна как довольно широким репертуаром сюжетных функций, прокладывавших дорогу романтическому нарративу, так и столь же конспективной их трактовкой.

О своей жизни рассказывает здесь сам герой. Он рано осиротел, но, по счастью, произрастал в деревне «между добродушными людьми», под опекой «благодетельной природы», которая заменила ему «нежную мать» (аграрный *детский рай*). Но потом ему пришлось поступить в Московский университет (*изгнание*), где мыслящий и чувствительный юноша страдал от одиночества (рецидив *сиротства* и болезненный переход к взрослению): «Самое товарищество юных моих сверстников было мне тягостно».

Затем, вспоминает герой, «просветив разум мой, удоблив сердце, возвратился я в объятия друзей своих в веселую деревню», где почувствовал «в сердце своем теплоту того весеннего утра жизни, когда <...> мы дышим на земле райским эфиром». Иначе говоря, земной рай заново обретен им почти во всей его полноте, включая накопленное интеллектуальное богатство. Но теперь герой хочет «*наполнить* душу» свою, найдя «нежную подругу». Поиски пока безуспешны, и он впадает в уныние, обусловленное новой фазой горького одиночества, от которого его не избавят никакие друзья (самоизоляция; ср. потом в романтических текстах). В душе высвобождается место для будущей супруги: «Сердце мое чувствовало мучительную пустоту и днем и ночью тосковало [*томление*] о нежной сочувственнице».

Однако в этой «пустоте» уже обосновался сентименталистский прообраз возлюбленной, ее, так сказать, мысленный макет. Иначе говоря, герой создает для себя, еще с неромантической быстротой и отчетливостью, чисто книжный *идеал* (самого этого слова тут пока что нет — сентиментализм просто не успел его усвоить). Заимствован он, само собой, из Руссо: «*Образ новой Элоизы*, прекраснейшего из всех существ, когда-либо воображением произведенных, обитал в душе моей и служил мне путеводителем в моем искании. Но сколько ни старался я ловить некоторые черты чувств ее между

<sup>10</sup> Русская сентиментальная повесть. М., 1979.

знакомыми девушками, не мог встретить нигде и ничего сходного с этой несравненной и во всем совершенною женщиною».

Вместо предвечного родства душ, означенного у Карамзина, здесь еще преобладает мотив их взаимной предназначенности, вызывающий в то же время к библейскому прецеденту: герой-рассказчик мечтает о той подруге, которая бы «для меня так, как я для нее, сотворена была». Как-то вечером, на закате, он остановился возле озера. Его умилила благодатная красота природы, озвученной «легким дыханием ветерка», блеяньем стад и «песнями веселых поселян, оживляющих воздух» (акустические сигналы, предвещающие встречу). «Все это, — продолжает герой, — привело меня в какое-то неописанное восхищение [стадия эйфории]. Оно, казалось, было *предчувствием близкого счастья* и темным образом говорило: “Здесь найдешь ты то, чего ищешь!”» (Ср. потом еще более туманное предчувствие у романтиков.)

И в самом деле, мечтатель сразу же встретил близ озера пастушку, которая читала книгу, — девушку настолько очаровательную, что вид ее поверг его «в беспмятство и восторг». Перед нами обмирание — мотив, в каком-то смысле эквивалентный мотиву «снятого сознания» или даже временной смерти, только данной тут с положительным знаком. Понятно, что герой с первого взгляда влюбился в этого «ангела» (здесь — беглое обозначение, всего лишь сентиментально-риторическое клише — но вместе с тем и легкий симптом сакрализации, уже свойственной некоторым текстам того времени). Любовь окажется взаимной.

Едва увидев красавицу, он внезапно «почувствовал всю цену жизни». Это тот уже описанный нами мотив *пробуждения*, который станет одним из узловых пунктов романтической схемы. Напомним, что речь идет о перерождении, пересоздании или духовном воскресении персонажей под непосредственным влиянием или же накануне судьбоносной эротической встречи.

---

Ближе к романтической поэтике стоит здесь, кстати, позднесентименталистская повесть П. Шаликова «Темная роща, или Памятник нежности» (1819). Уста влюбленных слились в поцелуе — и они почувствовали «в это мгновение *новое бытие, новую душу, новое сердце*; не знали, где они, куда переселило их блаженство наслаждений, что делается с ними». При всем том добрачные поцелуи кажутся автору недопустимой вольностью, а потому сцену сексуального преображения он дидактически обрывает внезапным ударом грома, который вразумляет любовников и заставляет их «отступить друг от друга в ужасе»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 193.

У Измайлова вместе с героем оживает теперь и сама природа, концентрирующаяся в прекрасной поселянке, — природа, тоже словно бы сотворенная заново или, скорее, стяжавшая в ней свою душу. Действительно, героиня являет собой для героя как бы локальную разновидность *Anima mundi*: «Образ ее оживлял в глазах моих красоты весеннего утра <...> Все предметы вокруг меня дышали нежностью и беспрестанным о ней напоминанием <...> На каждой травке, на каждом листочке видел я голубые глаза и черные волосы».

Вскоре юноша узнает, что встреченная им красавица — это «бедная сирота», по имени Анята, дочь крестьянки и богатого дворянина (облагороженный вариант пасторали). «Увидя в ней оживающий образ покойной матери» (обычное клонирование или *дублирование*, о котором говорилось у нас в 5-й главе), тот дал девочке прекрасное воспитание и хотел было оставить ей в наследство свое имение — но скоропостижно скончался, а жадные родственники выгнали сироту из дому, и ее приютили у себя добросердечные поселяне.

Оказывается, пастушка прекрасно говорит по-французски, а любимая ее книга — именно та, которую она тогда читала, — это «Новая Элоиза». Короче, искомый идеал наконец реализовался. Родство душ и, соответственно, взаимное *узнавание* влюбленных сперва заменяются их полным *культурным тождеством*; но сокровенная духовная связь уже закреплена в акустическом плане, посредством зова и отзыва: «божественный голос» Аняты отзывается в «глубине сердца» героя. Чуть далее мотив потустороннего родства, здесь пока еще означенного типично сентименталистской «симпатией» душ, начинает проглядывать в показе самой героини: «Она так, как и я, искала нежного друга души своей в тихие ночи при свете месяца в уединенных прогулках, забывая сон и спокойствие. Симпатия сотворила нас одного для другого, она сама и сблизила нас».

Юноша женился на Аняте, однако все кончилось трагически: она умерла родами, и отныне вся природа кажется ему мертвой. Безутешный герой доживает свои дни при монастыре, среди могил, мечтая только о смерти, чтобы на том свете воссоединиться с любимой. Короче говоря, тут развернут столь же типичный для сентиментализма, как и для романтизма, эскапистски-негативный вариант эротического сюжета, проповедующий тленность земной жизни и тщету земного счастья.

Теперь мы можем приступить к более подробному и планомерному изучению собственно романтических текстов, вернувшись сперва к наиболее значимым их мотивам.

### 3. «Давно сердечное томление теснило ей младую грудь»: абстрактно-эротическое влечение и «сладкая грусть»

Как отмечалось в 1-м разделе, одиночество героя преломляется в мотив *пустоты*, как бы высвобождающей место для вожделенного друга или подруги — т.е. для *восполнения* его жизни. Сумрачный хаос в его душе сменяется — либо изначально оттеняется — благодатной гармонией или полнотой, которая царит в природе, сияющей райским совершенством и полнотой бытия.

Внешним аналогом мертвенного/животворного психического хаоса может стать пустыня или даже пустырь (пространственный адекват душевной пустоты), тьма, вечерний туман, какие-то странные, незнакомые места, территория, пробуждающая сакральные либо патриотические ассоциации, а потому отрывающая героя от убогой повседневности; кладбище или знакомая могила (ее посещение обычно обусловлено душевной угнетенностью), причем такой маршрут сам по себе очень часто ассоциируется с временной смертью; море, скалы, готические руины или замок, дорога с ее пестрой сменой реалий.

Знаменем райской полноты, как бы бросающей вызов герою, будет сад или парк, любая цветущая местность, реже — картина чужого семейного счастья. Амбивалентным фоном предстает разнородное и чужое общество, куда попадает герой (оно легко сближается с изгнанием из рая), театр, раут, маскарад или бал: это одновременно и символ светской суеты — т.е. разновидность хаоса — и выставка красавиц, где герой находит ту, о которой мечтал.

Церковь, естественно, выполняет сразу несколько ключевых функций: это одновременно и многолюдное помещение, подходящее для случайной или преднамеренной встречи, и то сакральное пространство, где воцаряется новое, эротическое божество, и место для венчания счастливых влюбленных, и, наконец, то святилище, где удрученные герои каются, просят о небесном заступничестве либо возносят в проникновенной молитве свои упования на мир грядущий.

Итак, отправной точкой сюжета является смутное томление (*selige Sehnsucht*), овладевающее персонажем, который выходит из детского либо подросткового возраста, — а зачастую и в более поздние годы. В сентименталистской традиции, подхваченной романтизмом, эта тревога стимулируется не только внутренним созреванием героя или героини, но и любовью, разлитой в окружающей природе. Вначале томление еще несфокусировано и, соответственно, окутано дымкой приблизительности, заведомой условности и неадекватности любых определений; отсюда обилие

вышеотмеченных формул: «что-то», «нечто», «как будто», «какой-то» и т.п. Аморфное влечение, как сказано, лишь постепенно открывает свой объект, трансформируясь в предощущение встречи с тем, чья личность не обрела пока ни имени, ни очерченного образа.

Любой религиовед опознает в этих неразвернутых потенциях визионерский заряд, жаждущий реализации. Тон, как и следовало ожидать, задает здесь Жуковский с его риторикой «невыразимого»: «И чувства тайного полна, Душа в нем унывала, Чего искать? В каких странах? К чему стремить желанье? Но все: и тишина в лесах, И быстрых вод журчанье, И дня меняющийся вид На облаке небесном — Все, все Вадиму говорит О чем-то неизвестном». Правда, в «Вадиме» это стремление не имело подчеркнуто эротической доминанты, позднее отличающей романтиков; зато его таинственная и пленительная неопределенность подсвечена у них тем же метафизическим спектром, что в цитированной балладе. Что касается подачи и оформления этого мотива в русле собственно эротической схемы, то, как и во многом другом, роль провозвестника здесь принадлежала все же Карамзину, точнее, его повести «Наталья, боярская дочь», опубликованной им в 1792 г.

Когда набожная и нежная героиня достигла 17 лет, ее стало тревожить весеннее пробуждение природы. К птичкам, «нежно лобзающимся» в саду, она присматривается с нескрываемой завистью. Однако поток ее чувств подернут рябью неопределенных местоимений и зыбких эпитетов. «Сердце ее *как будто бы* вздрогнуло — как будто бы какой-нибудь чародей дотронулся до него волшебным жезлом своим!» Девушка внезапно всплакнула и вообще «подгорюнилась — чувствовала *некоторую* грусть, *некоторую томность* в душе своей; все казалось ей *не так*, все неловко»<sup>12</sup>. И далее: «С сего времени Наталья во многом переменилась — стала не так жива, не так резва — иногда задумывалась — и хотя по-прежнему гуляла в саду и в поле, хотя по-прежнему проводила вечера с подругами, но не находила ни в чем прежнего удовольствия»<sup>13</sup>.

Именно этот семантический рисунок закрепится в романтической и смежной с нею словесности. Александра, героя повести В. Андросова «Случай, который может повториться» (1834), тоже охватывает какое-то «смутное, томительное чувство уныния», «неопределенное, неясное»<sup>14</sup>. Герою Кульчицкого («Воспо-

<sup>12</sup> Последующая беседа Натальи с няней отразилась в 3-й главе «Евгения Онегина». См.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 616—617.

<sup>13</sup> Карамзин Н.М. О древней и новой России: Избр. проза и публицистика. М., 2002. С. 32—33.

<sup>14</sup> Телескоп. 1834. Ч. 20. № 11. С. 145—146.

минания юности», 1836) минуло восемнадцать лет, когда он *почему-то* начал «более всматриваться в расцветающую природу, стал грустить, а вечером, при закате солнца, плакать». Перед тем как случайно встретиться со своей будущей возлюбленной, герой, по его словам, надеялся на «*какое-то* тайное наслаждение, которое *предчувствовал, хотя не мог изъяснить* — в чем будет оно заключаться»<sup>15</sup>.

Другой текст тех же лет — известный нам «Сокольницкий бор» (1832) Любецкого — почти демонстративно ориентирован на карамзинскую повесть. Свою сентиментально-руссоистскую набожность, поданную как сродненность с природой, юная Мария, подобно Наталье, трансформирует здесь в другое чувство, пока невнятное ей самой и, соответственно, растекающееся половодьем неопределенных местоимений. Вслед за Натальей она тоже проливает слезы по неведомому ей поводу.

В то же время в одном пункте этот эротический настрой знаменательно расходится с тем, что был задан у Карамзина, ибо в «Сокольницком боре» он уже представляет собой особый сплав контрастных эмоций — сладостного умиления и нарастающей скорби, — показательный именно для романтико-мистических ожиданий: «Сердце ее тонуло в *сладостном* забвении и в очаровании восторженных чувств. Иногда *какое-то уныние* бледною струею проливалось по лицу ее, ей делалось все грустнее, грустнее, тоска давила ее сердце и выжимала слезу непостижимой скорби, она не знала, чего еще недостает ей»<sup>16</sup>.

Кларе, героине повести бар. Вольфа «Любовь как она есть» (1839), минуло 16 лет. По примеру своих сентиментальных предшественниц она «устремляет взор на всю прекрасную, одушевленную природу» — но теперь тоже не находит в ней никакой отрады. «Рассказы подруг, игры детства не веселили ее. Рассказы слушала она рассеянно, на игры даже не глядела. *Что-то* высоко поднимало грудь ее и *томило* сердце, которое было заключено в ней, как птица в клетке, и как птица, просило свободы и воли»<sup>17</sup>.

Романтизму, впрочем, нетрудно было обойтись и без вступительных райских ландшафтов, как обходится без них Анастасия в «Басурмане» (1838) Лажечникова, заменившая их памятью о небесном рае: «Часто задумывалась она, часто *грустила, сама не зная о чем*»<sup>18</sup>. Натурфилософ из «Сильфиды» Одоевского (1837), в отличие от Клары или Анастасии, человек вполне взрослый, но и его

<sup>15</sup> Надежда. Собрание сочинений в стихах и прозе. Харьков, 1836. С. 4, 8.

<sup>16</sup> Цинтия на 1832 год. С. 198—199.

<sup>17</sup> Вольф А., барон. Рассказы Асмодея. Ч. 1. М., 1839. С. 33.

<sup>18</sup> Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1963. С. 381.

«все что-то манит, все что-то ждет вдали, душа рвется, страждет»<sup>19</sup> (так подготавливается появление сильфиды). Несколько косноязычная душа Ликариона из одноименной повести Н. Андреева (1838) тоже «чего-то искала, чего-то требовала, чего-то [sic] надеялась»<sup>20</sup>. Ср. Пигмалиона из одноименного стихотворения И. Южного (1838): «Любви иль смерти он просил, И ожиданием душа его томилась. Какой-то чародейный сон Над ним, как тень, неслышимо носился И нежил дух...»<sup>21</sup>

В новелле Н. Бестужева «Отчего я не женат» (первая половина 1830-х гг.) мрачно-готический пейзаж, сообразный настроению героя, стимулирует у того «грустное чувство», упреждающее встречу. Ср. у Подолинского в «Отчужденном» (1836): «В это чудное мгновенье есть неясная печаль, Есть неясное стремленье, — Будто сердце рвется вдаль, Будто хочет породниться В целом мире с чем-нибудь».

По контрасту с платоническим пафосом, который доминировал на этой стадии романтических нарративов, специфический интерес представляет известная нам повесть Л. Бранта «Любовь в тринадцать лет», где смутное отроческое беспокойство, внезапно охватившее героя, имеет отнюдь не идеальную, а откровенно физиологическую основу: «Безмятежный, незнакомый еще с горечью жизни, беспечный ребенок, — я вдруг увидел, что чего-то недостает моему счастью, что у меня родилось новое желание»<sup>22</sup>. Аналогичное «желание», облагороженное, правда, «неземной» улыбкой, тревожит и героиню стихотворной повести М. Маркова «Мятежники» (1832):

Вдруг все немило стало ей,  
 Что было прежде так прелестно,  
 И что-то грустен соловей,  
 И что-то груди стало тесно;  
 В часы пленительного сна  
 Мучитель-дух ее лелеет:  
 Едва сомкнет глаза она —  
 Проснется быстро, покраснеет...  
 И долго лик ее молодой  
 Блестит улыбкой неземной...  
 Ее невнятного томленья  
 Не могут выразить уста,

<sup>19</sup> Одоевский В.Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 115.

<sup>20</sup> Андреев Николай. Повесть и рассказ. М., 1838. С. 50.

<sup>21</sup> СО. 1838. Т. 4. № 8.

<sup>22</sup> ЛПРИ. 1836. № 32. С. 250.



Ей кажется, душа пуста,  
Душа желает наслажденья<sup>23</sup>.

#### 4. «Вообрази: я здесь одна»: мечта о преодолении одиночества

Переходя от размытых и безотчетных импульсов к более-менее отчетливому их осознанию, романтический герой сосредотачивается на печальных *мыслях* о собственном одиночестве. Сдвиг этот от эмоции к рефлексии, конечно, совершенно элементарен, но для него все же необходима была достаточно налаженная стадиальность или системность в целенаправленной подаче темы, причем ключевые моменты такого развертывания получали открытую или подразумеваемую метафизическую санкцию, представляющую для нас наибольший интерес.

Опять-таки, существенную роль сыграл здесь Карамзин, героине которого стимул для сексуальной озабоченности дали в саду птицы, живущие парами. Рассказывая о том, что его Наталья поначалу «не разумела, чего желала, но живо чувствовала какой-то недостаток в душе своей», автор с просветительской рассудительностью указывает девушкам на подлинный источник той «скуки», которая «с некоторых лет» начинает их мучить: «Напрасно, обманывая самих себя, хотите вы *пустоту* души своей наполнить чувствами девичьей дружбы, напрасно избираете лучшую из подруг своих в предмет нежных побуждений вашего сердца! Нет, красавицы, нет! Сердце ваше желает чего-то другого: оно хочет такого сердца, которое <...> вместе с ним составляло бы одно чувство». Значимо, что само это «чувство» не ограничено тут чисто физиологическими потребностями «натуры», а высвечивается, как мы вскоре увидим, весьма ответственным религиозным смыслом.

Создателю «Натальи» подражали другие сентименталисты, чуть ли не дословно повторявшие его тирады. Один из персонажей повести «Модест и София» (1810, автор неизвестен) столь же назидательно восклицает: «Посмотри на целую природу, и ты увидишь, что любовь есть великий закон ее; спроси сердце свое: что значит та *пустота*, которую никакие удовольствия, ни самая слава наполнить не в состоянии? Что значит та *скука*, которую никакие веселости общества рассеять не могут? Что значат его тайные беспокойства, его темные желания? Спроси его, чего оно ищет?.. Сердца! Сердца! — будет ответ его»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Марков М. Мятеежники. Повесть, взятая из войны с польскими мятежниками. СПб., 1832. С. 25—26.

<sup>24</sup> Русская сентиментальная повесть. С. 288.

Точно так же рефлексию романтических персонажей, удрученных душевной «пустотой», поглощает теперь естественное стремление к какому-то другому «сердцу», а тем самым — к *полноте* бытия. Светлое, сперва безадресное влечение возникает временами и у замужних женщин, несчастных в семейном быту, а изредка даже у тех, кто, подобно одной из героинь К. Павловой, готовится к удачному на первый взгляд замужеству. В «Советнице» Емичева (1839) это настроение уже повторно посещает «сиротку и мечтательницу», успевшую, однако, слегка ознакомиться с житейской прозой: «Я во *что-то* верила, *чего-то* пламенно ожидала, с тем же сладостным томлением, как некогда в доме дяди ожидала таинственного е г о»<sup>25</sup>. (Но героине суждено будет переродиться сообразно постромантическим приоритетам конца 1830-х и начала 1840-х гг.) Этим стремлением поглощена и восемнадцатилетняя девушка у Тимофеева, сердце которой говорит ей: «Я не м о г у быть одно на этом свете; я не должно быть одно на этом свете!»<sup>26</sup>

Но как же найти то второе «сердце», о котором начинают страстно тосковать персонажи?

### 5. «Душа ждала... кого-нибудь»: постепенное оформление эротического идеала

И у карамзинской Натальи, и у романтических героев или героинь *какая-то* их предрасположенность к *чему-то*, ожидание *чего-то* или вера во *что-то* почти всегда результируется во влечение к *кому-то*: «Давно сердечное томленье Теснило ей младую грудь; Душа ждала... *кого-нибудь*». После «Евгения Онегина» пушкинская формула этой анонимности настолько канонизировалась, что в 1830 г. Н. Коншин даже вынес ее в подзаголовок своего стихотворения, так и посвятив его — «Кому-нибудь»: «Тоска любви волнует грудь, И мрачен сердца сон печальный, И снится образ идеальный, Твой милый образ, К т о - Н и б у д ь!»<sup>27</sup> Порой эти грезы приходят к злосчастным циникам, к людям пресыщенным либо к тем, кто, подобно соллогубовскому Щетинину, просто разочарован во всей своей прежней жизни, пустой и бесплодной, — а теперь обретает какую-то невнятную, ничем, казалось бы, не объяснимую надежду на счастье.

<sup>25</sup> СО. 1839. Т. 6. № 10. С. 76.

<sup>26</sup> Тимофеев А. Опыты. Ч. 3. СПб., 1837. С. 267.

<sup>27</sup> Коншин Н. Песня (Кому-нибудь) // Царское Село: Альманах на 1830 год. С. 311.

В «Отчужденном» Подолинского (1836) внятно прослеживается переход от беспредметного томления, обусловленного одиночеством, к еще туманным помышлениям о каком-то родном сердце:

В это чудное мгновенье  
 Есть *неясная* печаль,  
 Есть *неясное* стремленье, —  
 Будто сердце рвется вдаль.  
 Будто хочет породниться  
 В целом мире *с кем-нибудь*,  
 И вдвойне больная грудь  
 Одиночеством томится.

Подобно карамзинской Наталье, Мария из «Сокольницкого бора» поначалу «не знала, чего еще недостает ей, не знала, что чувствительному сердцу потребно сердце, умеющее понять его <...> потребно другое существо, а не сестра ее», — но она все явственнее осознает эту потребность. Точно так же подрастающая героиня розеновского «Зеркала старушки», как мы помним, тщетно пытается в объятиях своего отца найти то небесное наслаждение, которая она испытала с неведомым «садовником», явившимся ей во сне. Все эти «неясные стремленья» вполне проясняются зато в сонете Шевырева «Люблю, люблю, когда в тени густой...» (1832):

Стою один — и сердце жмет тоска,  
 И по руке хлад пробегает скорый:  
 Чья обовьется вкруг нее рука?

Где опочиют ищущие взоры?  
 И долго ли мне жить без двойника,  
 Как винограду падать без опоры?<sup>28</sup>

Выше отмечалось, что Луиза, героиня эпистолярной — и, кстати, еще полусентименталистской — повести Погодина «Сокольницкий сад» (1829; датирована 1825), испытала симптоматическое чувство «скуки», сопряженной с ожиданием, уже после того, как мельком увидела незнакомца, случайно зашедшего к ним в сад.

<sup>28</sup> Ср. в «Грусти одиночества» И. Пальмина, где сам пол недостающего «друга» остается, однако, под вопросом: «Вся природа веселится; Я один, я все грущу! <...> Ах, найду ли сердцу друга, ах, найду ль когда-нибудь?» — Славянин. 1828. Ч. 8. № 40. С. 67. В «Двойнике» Погорельского (гл. 2) похожие сотования предваряют появление «двойника».

Теперь она предвкушает его новое появление, родственное сбывающемуся сну; но эмоциональная сторона дела подчинена у нее психологическому самоотчету: «Надо сказать тебе, — пишет она подруге, — что мне весь тот день было скучно. Я как будто *чего-то дожидалась*»<sup>29</sup>.

Понятно, что рефлексия еще взаимодействует с прежним, пока не сфокусированным эмоциональным настроением и может окрашиваться его бледной аурой. Однако сквозь нее все настойчивее пробивается целенаправленная *воля к конкретизации искомого эротического идеала*. Отрицательная фаза, насыщенная сетованиями на одиночество, сменяется фазой положительной. Объятия, раскрытые всему миру, теперь сужаются.

Между тем таинственный *кто-то* далеко не сразу выступает на свет из темного поля пробуждающихся эмоций, способных наделить его лишь внутренней формой. На ней и концентрируется воображение визионера, ограждающего себя от житейской суеты: «Не знаю сам, куда влекли меня мечтанья, Но звона ваших чаш вокруг не слышал я, Но песнь веселости была не для меня! Повсюду предо мной был идеал прелестный, Знакомый лишь душе и сердцу лишь известный» (М. Дмитриев, «Предчувствия любви», 1822)<sup>30</sup>.

Если говорить о генезисе этого мотива, не выходя за рамки самой русской литературы, то мы в очередной раз вынуждены будем обратиться к базовой модели, канонизированной Карамзиным. Его Наталья тоже эволюционирует от аморфного томления к видению, пускай пока неуловимому: «Воображение представляло ей чудеса. Например, часто казалось ей (не только во сне, но даже и наяву), что перед нею, в мерцании отдаленной зари, носится *какой-то образ*, прелестный, милый призрак, который манит ее к себе ангельскою улыбкою и потом исчезает в воздухе. “Ах!” — восклицала Наталья, и *простерты* руки ее медленно опускались к земле».

Ее романтические преемники, вроде героини Вельтмана, подвержены тому же непобедимому влечению: «Сердце Зои томится, повелительно *чего-то требует*». По ночам она изнемогает «от томящего жара. Зое душно, она не спит, но часто в каком-то бреде ей *что-то* видится, и она *ловит руками, влечет к себе*»<sup>31</sup>. Если тут акцентирована вовсе не «ангельская улыбка», как у Карамзина, а лишь сексуальная природа девичьих галлюцинаций, то в других случаях, например в показе Анастасии у Лажечникова, не подле-

<sup>29</sup> Погодин М.П. Повести. Драма. Л., 1984. С. 53.

<sup>30</sup> Дмитриев М.А. Московские элегии. Стихотворения. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1985. С. 31.

<sup>31</sup> Вельтман А.Ф. Сердце и думка. Приключение. М., 1986. С. 226.

жит сомнению также потусторонний источник этих неодолимых грез. Очевиден он и у Розена, герой которого «сам не понимал, какая чудная сила влечет его к звуку, к тени, к безымянной незнакомке», и «суеверно предавался какому-то светлomu предчувствию»; «Это была еще не любовь, но рассвет прекрасного дня любви... *незнакомка рисовалась в его воображении*, как фея в волшебном замке» («Очистительная жертва»)<sup>32</sup>.

У андросовского героя «томительное уныние» уже сопрягается с внятной классификацией любви как «неудержимой, неутолимой потребности души найти товарища для пути жизненного, друга»; а до того он еще влюблен лишь «в свой идеал»<sup>33</sup>. Герой Неёлова дословно повторяет эту несложную формулу, приписав ее себе. Любовью он называет «неудержимую, неотделяемую потребность души найти товарища для пути жизненного, друга» и тоже признается, что покуда влюблен только «в свой идеал»<sup>34</sup>. Ср. соответствующие причитания в «Джулио Мости» Кукольника: «А я одна! Напрасно скорбным взором В толпе людей ищу я человека, Который мог бы другом быть... Напрасно!»

Минский, философствующий герой «Русой косы» Погодина (1827), приходит к выводу: «Я должен буду дополнить себя другою половиною» и с тех пор «в сумерки, на заре, мысли его резвились с удовольствием около каких-то *живых идеалов*»<sup>35</sup> (пока что несколько безличных, но уже отчетливо сексуального свойства). О восполнении помышляет и злополучный герой погодинской «Черной немочи» (1829): в его воображении «*составился идеал* прелестного существа, которое ему верит, одно с ним думает, чувствует, которое его понимает, любит, с которым он живет одною жизнью». Функции и назначение «существа» уже ясны, чего нельзя еще сказать о его внешности.

Для тимофеевской восемнадцатилетней девушки ее будущий суженый еще не имеет облика; увы, он так и не воплотится. Такой же безликий пока идеал, плотно укрытый покровом «невывразимого», возникает в эротических фантазиях, одолевающих героиню стихотворения «Он!» (1830), подписанного инициалами К. М. и оперенного несколько корявой рифмой:

О н в сердце, он в душе моей;  
С ним утра первый луч встречаю;

<sup>32</sup> Розен Е. Альциона на 1832 год. С. 41—42.

<sup>33</sup> Андросов В. Случай, который может повториться. Русская современная быль // Телескоп. 1834. № 9. С. 146—147.

<sup>34</sup> Закамский [Неёлов С.]. Женщина XIX столетия: В 2 ч. Ч. 1. М., 1839. С. 147.

<sup>35</sup> Погодин М.П. Указ. соч. С. 26.

Я с ним брожу среди полей;  
 С ним песни соловья внимаю  
 <...>  
 Я знаю: мчится жизнь стрелою,  
 Но о н и в гроб сойдет со мною.  
 В нем сердца жизнь: то не умрет,  
 Душа — душе весть подает.  
 Кто ж о н? про то никто не знает;  
 Об нем лишь сердце говорит;  
 А слово то не выражает,  
 Чем сердце тайно хочет жить<sup>36</sup>.

К концу романтической эпохи этой любовной лирике, которая по инерции продолжает набирать пафос, все чаще противостоят и довольно язвительные пародии, идущие со стороны крепнущей натуральной школы. Многие авторы, подобно Емичеву в «Советнице», просто соединяют обе тенденции, иногда в объеме одного текста. Такое сочетание, с неизменно нарастающим уклоном в сторону иронии, особенно охотно отрабатывал Вельтман. В романе «Сердце и думка», вышедшем через четыре года после экстатического «Лунатика», он травестировал влечение одной из героинь к еще неведомому ей возлюбленному. Юная Мери, за неимением более подходящего партнера, сперва упражняется в лесбийских нежностях со своей подругой:

Уста их слились поцелуем. Мери, казалось, впила в себя какое-то сладостное чувство, которое обдало ее жаром <...> — Как у меня бьется сердце!.. Какое сладостное чувство!.. Поцелуй меня, Лели, еще раз... обними так, как обнимают мужчины!.. Ах, Лели! я влюблена! — В кого это? — Я и сама не знаю... но, кажется, задушила бы его в своих объятиях! — Кого же? — Ах, какая ты скучная!.. Кого, кого! я почему знаю кого? Мне еще ни один мужчина не признавался в любви!

Ср. далее столь же пародийную психологическую экспозицию самой встречи, зафиксированную в дневнике героини: «Встала я сегодня в десятом часу, пила чай, потом одевалась и все время чувствовала какое-то предчувствие <...> // Я почувствовала непонятное чувство!»<sup>37</sup>

Тем не менее эта аморфно-лирическая нота никуда не исчезнет из русской культуры и, в частности, даст о себе знать в пе-

<sup>36</sup> Комета. Альманах на 1830 год. М., 1830. С. 109.

<sup>37</sup> Вельтман А.Ф. Указ. соч. С. 100, 104—105.

риод, столь неблагоприятный для поэзии, как вторая половина 1840-х. В обширной поэме Каролины Павловой «Двойная жизнь» (1845—1848) неясное эротическое томление нисходит к барышне, наделенной романтическим именем Цецилия, но воспитанной в холодной и расчетливой великосветской среде. Героиня вроде бы вполне адекватна своему окружению: она с удовольствием проводит время на балах и помышляет о счастливом замужестве. Но однажды, поздним вечером, посреди веселых мыслей о женихе, с которым они будут «гулять, и танцевать, и ездить верхом», ее внезапно посещает, «совсем некстати, мысль странная и неизъяснимая, чувство тягостное и неотступное, *как будто* ей нужно было разгадать *какую-то* загадку, найти *какое-то* слово, *вспомнить какое-то имя*, которое ей не давалось...». Ее глаза «смыкала уже дремота... но все вопрос в душе не засыпал... как это было?.. кто?.. и где?..»:

Каким таинственным сознаньем  
 Душа младая смущена?  
 Неотразимым ожиданьем  
 Кого предчувствует она?<sup>38</sup>

Вскоре ее предчувствие обретет мистическую явь.

С другой стороны, в позднеромантический период само представление о любви как о тотальном и неодолимом, но еще не сфокусированном влечении могло привести к тому, что тот или иной конкретный его адресат получал лишь условное, производное значение, заведомо меньшее, чем сама любовь как таковая: он был лишь переменной функцией для *selige Sehnsucht*. Тогда абстрактный «кто-нибудь» заслонял собой живую человеческую личность, поскольку в ней не слишком нуждался. Подобно тому, как обстояло дело с Тристаном и Изольдой в интерпретации де Ружмона, то была любовь ради любви. Герой повести Ростопчиной «Чины и деньги» (1838) вспоминает: «Она любила не меня, но любила к о г о - н и б у д ь, первого, приведенного к ней случаем, потому что она думала, что ей должно было л ю б и т ь»<sup>39</sup>.

Как бы то ни было, морфологическая схема, усвоенная романтиками, уже в этих ее начальных пунктах окажет огромное влияние на всю последующую разработку темы любви в русской литературе.

<sup>38</sup> Павлова К. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 236.

<sup>39</sup> Ростопчина Е. П., графиня. Соч. Т. 2. СПб., 1890. С. 3.

## 6. Поиски помощника и «подобия»: библейские коннотации темы

Конечно, само по себе сексуальное влечение нуждается прежде всего в физическом, а не в теологическом импульсе, без которого оно прекрасно обходится. Однако уже для сентименталистов суть проблемы заключалась в конфликте между священными «законами природы» и еще более священным христианским запретом, налагаемым на пробуждаемые ею «страсти», — т.е. в любом случае сюжетной коллизией управляли имплицитные или эксплицитные религиозно-идеологические установки<sup>40</sup>. Еще более важную роль, естественно, играют они в романтизме с его постоянной сакрализацией эроса, хотя доктринальные источники последней могут оставаться в тени.

Так или иначе, мощной парадигмой для романтизма служит здесь Библия, особенно с учетом тех далекоидущих искажений, которые внесли в нее церковнославянские и затем русский переводы. Сегодня мы привыкли к этому второму, вошедшему в полный свод Писания, изданный в России только в 1876 г. (т.е. через полвека с лишним после сожжения русского Пятикнижия при Александре I). Здесь, в Быт 2: 18, 20, повествуется о том, как, поселив человека в Райском саду, Бог сказал: «Не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, *соответственного* ему <...> И нарек человек имена всем скотам, и птицам небесным и всем зверям полевым; но для человека не нашлось помощника, *подобного* ему» (после чего искомый «помощник» добывается из тела самого Адама). Однако в данном случае, как и во многих других, русское переложение всего лишь воспроизводит богослужебную церковнославянскую Библию, а вернее, вслед за ней повторяет Септуагинту, сохраняя ее неточности и ошибки.

Русские романтики обращались если не к французским изданиям, основанным на Вульгате, то именно к каноническому церковнославянскому переводу. Там, где на русском языке стоит «соответственного ему» (2: 18), в этом славянском тексте значилось «по нему»; а стих 20 давал ту форму, которая потом закрепилась в его русских переложениях: «Адаме же не обретется помощник *подобный* ему».

Между тем еврейский оригинал в обоих стихах содержит одно и то же выражение: «ezer ki-pegdo», которое, на мой взгляд, правильнее всего переводить как «помощник *супротив* него», поскольку

---

<sup>40</sup> В частности, автора «Модеста и Софии» отличало стремление скоординировать гормональный подъем героини с собственно духовным началом (потребностями сердца) и одновременно с любовью как космическим чувством.



ку в нем имеется оттенок противостояния. Тут нет зато никакого «подобия»<sup>41</sup> — а именно такое прочтение, как мы увидим, ощути-мо повлияет на романтическую рецепцию стиха. Более того, его воздействие угадывается и в тех сочинениях, где изображено томление женщины по ее мужской «половине» и «отражению».

Позднее мы несколько подробнее остановимся на этой собственно «адамической» подоплеке повествований о любви. Но уже теперь, в качестве вступления к теме, я хотел бы указать на соответствующие ветхозаветные аллюзии, которыми пропитан «Сокольницкий сад», — а заодно напомнить, что Погодин создавал его в пору своего пиетизма, неизбежно связанного с Библией.

Ученый герой повести, москвич, обозначенный инициалами Б. Б., устал от академических занятий, а вместе с тем скучает в одиночестве, на которое он сетует в письме к своему другу Всеволоду. Тот уехал, и без него Б. Б. не с кем «поговорить о том, о сем, о добре, о зле, о святом просвещении, об отечестве <...> Жду — а друга все нет как нет <...> В таком унылом расположении духа пошел я вчера прогуляться».

Мечтатель забрел в Сокольники, где его внимание привлék тщательно возделываемый немецкий сад — местный филиал Эдема (а заодно воплощенная метафора из Песни песней): «Вдруг благоухание, неизъяснимо приятное, сладостное слышу я в воздухе». Согласно нашей схеме, в психологическом плане тут изображен типичный переход от печального и несфокусированного томления к инстинктивным поискам подруги, обретающим двигательный импульс; в пространственном же аспекте маршрут приводит героя в райский локус, где уныние сменяется беспредметным пока ликованием, т.е. вещей *эйфорией*. Но здесь нас занимает тот специфически религиозный потенциал, которым исподволь насыщается весь этот процесс.

Повинуясь необъяснимому влечению, Б. Б. вошел в открытую калитку, и перед ним открылась картина дивного растительного изобилия — от цветов, ягод и овощей до плодовых деревьев: «Словом сказать, *здесь было все* <...> Казалось, каждое растение имело своего садовника, — я был очарован, сел невольно на скамейку и *погрузился в задумчивость*, — мечтал сладко». (Ср. в Быт 2: 21: «*И навел Господь Бог на Адама крепкий сон* <...> И создал Господь

<sup>41</sup> Эта ошибка насчет «подобия» наличествует уже в Вульгате: «Non est bonum esse hominem solum faciamusei adiutorium *similem* sui <...> Adam vero non inveniebatur adiutor *similis* eius». Немецкий перевод Лютера тут удачнее, хотя «помощника» он в обоих стихах заменил «помощницей»: «Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei; ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei <...> Aber für den Menschen ward keine Gehilfin gefunden, die um ihn wäre». Классический английский перевод в обоих случаях дает сочетание «an help meet for him».

Бог <...> жену и привел ее к человеку».) У Погодина Еву замещает прекрасная, умная Луиза, с которой он встретился тогда лишь на мгновение, уже выходя из сада. При одном воспоминании о ее взгляде, рассказывает Б. Б., «какая-то *райская благодать* по мне разливается». Так завязывается интрига, которая должна будет завершиться соединением героев.

На следующий день Б. Б. снова туда заходит — якобы с тем, чтобы попросить прощения за непрошенный вчерашний визит. Само его извинение отдает, однако, нечаянной аллюзией на библейскую сцену грехопадения, только древо познания заменено самим садом, Ева — героем, а соблазн — пробуждающейся романтической любовью: «— *Сад ваш так понравился мне издали*, — объясняет он Луизе, — *что я никак не мог преодолеть желания осмотреть его вблизи...*» (Ср.: «*И увидела жена, что древо хорошо для пищи и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание*». — Быт 3: 6.)

Но ведь в Библии сказано, что искомый «помощник» создан был из тела (ребра) самого Адама. У Погодина начальные сцены в саду обходятся, естественно, без этого анатомического сюжета; но чуть далее он здесь тоже актуализируется, хотя в трансформированном виде. Романтики в таких ситуациях заменяют телесную субстанцию духовной. В погодинской повести тоже говорится о внутреннем потенциале самого героя — но о потенциале, как бы трансцендирующем себя, чтобы обрести свое олицетворенное и вместе с тем усовершенствованное, полноценное выражение в ином существе. Всеволоду герой пишет о своей Луизе: «*Все в нас, в нашей душе, мой друг. Надобно найти только вне себя предмет, который развернул бы нашу идею, бросил искру в наш порох*». Нетрудно тут обнаружить и прямое сходство с демиургическим солипсизмом Погодина-историка, описанным нами во 2-й главе.

Дальнейшие рассуждения героя стилистически также перекликаются с «афоризмами» самого автора. Интереснее, однако, что женщина, восполняющая мужчину, трактуется здесь как *его подобие* — в согласии с тем ошибочным переводом из Быт 2: 20, о котором я говорил выше. «Женщина есть сердце мужчины, — полагает Б. Б. — *Как видим мы себя в зеркале*, так почти человек, говоря вообще без различия полов [туманная отсылка к еще не структурированному образу «человека» в первых двух главах Книги Бытия], видит сердце свое, чувствующую часть свою в женщине — в ней часть сия является во всей своей полноте и совершенстве. Итак, чтобы узнать человека, надо узнать женщину».

В соответствующем ключе переосмыслиется в повести и библейский сюжет о древе познания. (Как мы далее увидим, он тем не менее получит в романтизме амбивалентное освещение, подска-

занное той же Книгой Бытия.) Дело в том, что в чисто когнитивном плане ученого уже не удовлетворяет сухая рассудочность его штудий. Чтобы интегрировать свою личность, Б. Б. должен сочетать ее с эмоционально женственной стороной: мотив, тоже довольно характерный для романтизма, в частности для «Лунатика» Вельтмана, герой которого, астроном и математик, долго изучал рациональное *устройство* вселенной — зато *душу* ее постиг только в возлюбленной, восполнившей его жизнь.

Персональный шестоднев погодинского героя — это рабочая неделя, посвященная творческому труду, но еще не увенчанная Евой; как теперь становится очевиднее, смутное воспоминание о ней, собственно, и привело его в сад. «Не усладительно ли, — пишет он Всеволоду, — после *недельных трудов* <...> из-за фолиантов, при чтении коих так часто вянет воображение, от мертвого созерцания природы в книгах <...> отдохнуть при виде природы живой и ее впечатлениями <...> *дополнить* полученное». И ниже: «Я *ночей шесть* сряду видел ее [Луизу] во сне». Это все тот же библейский сон Адама, из которого прорастает его жена.

Всеволод, со своей стороны, с ходу улавливает здесь ветхозаветные обертоны, но реагирует на них весьма опасливо, предостерегая друга по поводу девушек и «вероломства сих дочерей Еввы», одна из которых вот-вот отвлечет его от научной карьеры, вытеснив страсть к познанию соблазном любви. На деле, однако, все обстоит иначе: отныне круг всемирного знания Б. Б. проходит вдвоем со своей Луизой, причем оба выказывают тождество впечатлений, говорящее, конечно, о полном духовном единстве: «Одни чувства, одни мысли рождаются у нас при чтении». «С такою подругою, — пишет он, — и *Адамову* языку выучиться не мудрено!» В ответ Всеволод многозначительно напоминает, что «язык Адамов — тот, которым заговорил несчастный наш прародитель, вкусивши запрещенного плода».

Вопреки его тревогам, библейский сюжет получает на сей раз удачное разрешение. Познание, наконец, нерасторжимо соединяет влюбленного ученого с самой жизнью: «Мне кажется, я всю природу вобрал в мою душу, что я сам сделался всею природою» (ср. в 1-м разделе мотив эйфорически распахнутых «объятий»). Более того, достигнутое счастье едва не выносит его за самые границы нашего мира: окрыленный герой даже приступает было к трактату «О пределах географии».

Облик его подруги стилизован уже не под греховную прародительницу, а под евангельскую Новую Еву, упразднившую ее грех. Луиза превосходно копирует «Божественную Марию» Карла Дольче», создавая, в сущности, некий аллегорический автопортрет: «Какая выразительная покорность, самоотвержение в глазах Свя-

той Девы!» Подразумевается сюжет о Благовещении — том самом событии, которое экзегетика противопоставляла грехопадению «прежней» Евы. (Впрочем, Погодин привлекает заодно другие пафосные ассоциации: Луиза соотнесена и с «той красотой, которую звал на землю Платон», и с Венерой Уранией.) Все заканчивается счастливым браком.

Библейские реминисценции куда менее очевидны в повести Вольфа «Любовь как она есть». Но и здесь угадывается тема заветного «помощника», которого так недостает героине, изнывающей от одиночества в райском саду; лишь она не находит для себя созвучия в этом царстве всеобщей любви:

Как томилась Клара, когда ночные тени покрывали землю, луна с любовью целовала сонные волны, и листья деревьев шептали ей речи обольстительные. Ей становилось душно. Она садилась к растворенному окну, устремляла взор свой на всю прекрасную, одушевленную природу, и вся природа говорила с ней. Казалось, небо отвечало ей звездами, луна лучами, деревья шепотом листьев; но Клара не понимала этого привета, а сердце билось, грудь волновалась<sup>42</sup>.

Ольга, несчастная в браке героиня повести Ган «Идеал» (1837), тянется к родной душе, способной озарить смыслом ее убогую жизнь, раздавленную провинциальной рутинной. Эту душу она заочно находит в любимом поэте Анатолии (его прототипом был Пушкин) — ведь он отражает все ее существо. Дело, однако, и в велениях самой «природы», требующей такого *подобия*. Своей подруге Вере она признается: «Только наедине с собою я делаюсь тем, чем создала меня природа. *Но могу ли я всегда довольствоваться собой? Есть в мире существо, которое мыслит моими мыслями, чувствует моим сердцем, смотрит моими глазами, звучною песнью дает мечтам моим жизнь.* Нет во мне прекрасного чувства, нет благородной мысли, которых бы он ни одел живыми формами своего слова».

Однако при знакомстве ей суждено будет горько разочароваться. Поэт домогается лишь телесной близости — но Ольга сохраняет мужу непоколебимую верность, предписанную долгом. И все же ветхозаветная тяга к соединению с собственным «подобием» — т.е. к достижению земной цельности или цели — тоже различима в ее исповедальных монологах, апеллирующих к природе: «Вникая в таинства природы, видя, что все имеет свое предназначение, цель, к которой стремится беспрестанно, я взывала, тоскуя: “Где же моя

<sup>42</sup> Вольф А. Указ. соч. С. 33—34.

цель, о Господи! Неужели одна я брошена в мир одинокой, когда все, все имеет *себе подобных?*» Ее сетования соотнесены и с сентименталистским образом весеннего рая, напоенного любовью, которой не стяжала только сама героиня. Подруге она признается:

— Весною я живее чувствую свое сиротство, Вера, этот воздух кипит любовью... *а я одна!*.. Вопросы о цели моего существования сильнее волнуют мою душу: кто разрешит мне их? *Всё и все вокруг меня безответны.* [Ср. снова: «Не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, *соответственного* ему».] Я сравниваю иногда долю свою с полевой былинкой, которая *растет, прозябает, без действия, без ощущений, не принося никому пользы и не зная, для чего создана она.* И я живу подобно ей; и увяну от зимних морозов, не оставивши по себе никаких следов... Это ли жизнь? Жизнь создання, одушевленного дуновением Божиим?<sup>43</sup>

Какие-то следы этого сопоставления героини с «былинкой», обреченной на тоскливое увядание, можно распознать в богоборческой ноте, которая звучит в лермонтовских «Трех пальмах», написанных в 1839 г.: «И стали три пальмы на Бога роптать: *На толь мы родились, чтоб здесь увядать? Без пользы в пустыне росли и цвели мы, Колеблемы вихрем и зноем палимы, Ничей благосклонный не радуя взор?.. Не прав твой, о Небо, святой приговор!*»

Роднит оба текста и безнадёжный финал, хотя у Ган, правда, он подкрашен христианскими упованиями. Ее повесть почти что завершается духовным крахом мечтательницы, потрясенной трагическим расхождением между жизнью и тем идеалом, который гениальный поэт сохраняет лишь для своих творческих порывов. Весенним вечером больная и отчаявшаяся героиня вчуже любит-ся царскосельским садом: «Прекрасен мир Божий, но — не для меня, не для меня!»

Случайно она заходит в часовню, где «на мраморном пьедестале стоит изображение Спасителя. Чувство благоговения овладело душою Ольги». Перед ее умственным взором проносится далекое счастливое детство и вся последующая жизнь, оскверненная горестями и разочарованиями. Увы, безотрадн «песчаная пустыня» мира, где бушует безжалостная судьба. Героиня залилась слезами — но в это мгновение «незримые инструменты заиграли вечернюю молитву»; свет озарил «небесное лицо Спасителя» — и женщине показалось, что Он «указывает ей небеса, что очи Его глядят с любовью на страдальицу». Теперь «она *нашла цель жизни — нашла друга*, отраду, утешение! С этой минуты существование ее

<sup>43</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. С. 18—21, 44—46.

наполнено», а «тайна жизни» в «стране временного изгнания» разгадана. Другими словами, концовка «Идеала» уводит читателя от нашего мира к миру грядущему, от Ветхого Завета — к Новому, а от земной любви — к Жениху небесному.

## 7. Внутренний и внешний генезис эротического образа

Горестное недоумение, пропитывающее повесть Ган, заставляет нас вернуться к вопросу о том, откуда, собственно, является или должен явиться к романтику его воплощенный эротический идеал. Теоретически тут вырисовываются две основные возможности.

Первая, субъективистская, намеченная уже у Погодина, состоит в том, что заветная «половина» словно зарождается в духовных недрах самого героя (героини) — как Ева в теле усыпленного Адама — и лишь затем обретает оформленную реальность во внешнем мире или «природе», которая как бы откликается на его магический зов. Ср. в новелле С. Темного «Ночь (Несколько часов из жизни С.)» (1836):

*Мысль углублялась в самое себя... Душа искала души, — ответ могла дать лишь другая, схороненная и носимая нами в глубинах нашей собственной души; там, в этом сокровенном святилище духа, обитает высокое благо его; в нем хранится наш гармонический мир <...> В нем заключается все нравственное единство человека, — это величайшее благо души! его величие в природе!<sup>44</sup>*

Здесь перед нами демиургическое усилие, взывающее к тайным ресурсам самой личности, захваченной ностальгической грезой. Простейший пример такого акта — правда, не увенчавшегося успехом — находим все в той же новелле Тимофеева, посвященной мечтаниям восемнадцатилетней девушки:

*Идеал уже создан. Во время тихой, безотчетной грусти он уже плакал с нею; во время сладостного сна — уже сидел над ее одиноким ложем; во время молитвы уже молился ее молитвою... // Вот он — благородный, спокойный, чувствующий, размышляющий. // Остается осуществить его!<sup>45</sup>*

Вместе с тем итоговое «осуществление» здесь будет тождественно предстоящей реальной встрече героини с самим этим оли-

<sup>44</sup> Темный С. Ночь. СПб., 1836. С. 17.

<sup>45</sup> Тимофеев А. Указ. соч. С. 270.

цветворенным идеалом. Иными словами, последний как бы проецируется творящей — или припоминающей его — душой во внешнюю среду, где и получает воплощение.

О таком же процессе, который должен представлять собой переход от смутного томления («потребность любви») к внутреннему, еще абстрактному «созданию» идеала и, наконец, к его объективации в процессе встречи («ты встретишь его»), мечтает герой Неёлова:

Ты родишься, живешь, в тебе является *потребность любви*. Ты смотришь на мир, природу, людей... Нигде ничего, что бы могло увлечь тебя, с чем бы твое сердце хотело делиться взаимностью <...> Ты *создаешь* себе идеал женщины <...> Идеал создан, он сроднился с душою твоею; ты живешь, дышишь им, любишь его; все твое бытие сливается с его бытием. Долго, может быть, и никогда, человек не *осуществит* его; но если ты *встретишь* это самое дивное создание, сроднившееся с тобою <...> и оно полюбит тебя; то я спрашиваю: какая сила в состоянии разорвать тебя с ним?<sup>46</sup>

Другая, смежная перспектива — назовем ее объективистской — состоит в том, что заветный эротический партнер все же не измышлен заранее героями, а, оказывается, уже пребывает где-то вовне, и в его прекрасных чертах остается прозреть родную душу. Однако это опознание, как мы затем убедимся, сопряжено будет с процессом добывания, выявления и достраивания целостного образа, мерцающего во тьме или вырисовывающегося из толчеи фрагментарных впечатлений. Выходит, речь и на сей раз пойдет, по существу, о некоем демиургическом акте, родственном материализации того идеала, что был заранее создан героем. Иногда, впрочем, мы встречаемся с особой, психологизированной ситуацией, когда в самой душе угаданного партнера изначально уже просвечивает этот идеал — только он задавлен окружающей действительностью или собственными прегрешениями этого персонажа. Как и в предыдущем случае, перед героем встает задача его пересоздания — т.е. задача по-прежнему демиургическая.

Обе версии — субъективистская и объективистская — нередко смыкаются, и обе обыкновенно удерживают более-менее осязаемую связь с библейским сюжетом о сотворении человека. Однако лишь к Библии обе они вовсе не сводятся (среди прочего, несводим к Ветхому Завету и тот женский подвид эротической грезы, где героиня, как в «Евгении Онегине», в глубине собственной души встречает либо создает сакрального партнера). Как бы то

<sup>46</sup> Закамский [Неёлов С.]. Указ. соч. Ч. 1. С. 159—160.

ни было, две эти сюжетные перспективы, при всем их родстве, опираются на не совпадающие между собой религиозно-метафизические предпосылки, которые требуют от нас дополнительно изучения.

До того как обратиться к первой из названных возможностей — субъективному нахождению идеала, — следует уточнить те условия, на которых она базируется (версией второй мы займемся в следующей главе). При этом нас не должно смущать то изображение, что для самих романтиков концептуальная основа их эротической метафизики, в общем, оставалась непроявленной, а равно и то, что их совершенно не беспокоило последнее обстоятельство. Работу, которая находилась за рамками их интеллектуальных склонностей, мы обязаны взять на себя. И прежде всего нам необходимо будет вернуться к теме предсуществования или общей небесной отчизны, связующей здесь, на земле, родные сердца.

## 8. «Иной мир» как средоточие и источник эротических образов

И, мнится, в облаках мелькают перед нами  
Живые образы бесплотными тенями.

*В. Туманский. «Одесским друзьям»*

Притязания романтика на Царство Небесное инспирировались, конечно, не столько его религиозными заслугами, зачастую весьма сомнительными, сколько креативным даром, который изначально делал его почти что совладельцем, если даже не соавтором небесного «иного мира». Но как соотносился тот с поюсторонней реальностью? Еще подростком Лермонтов написал «Русскую мелодию»:

В уме своем я создал мир иной  
И образов иных существованье;  
Я цепью их связал между собой,  
Я дал им вид, но не дал им названья.  
Вдруг зимних бурь раздался грозный вой, —  
И рушилось неверное созданье!

Это не земное царство Адама, нарекшего тварей именами и тем самым закрепившего за ними место в мироздании. В лермонтовских стихах отказ от называния примечателен именно потому, что назвать — значит как-то зафиксировать, утяжелить этот «иной



образ», наделив его полноценным существованием, несовместимым с его фантомной природой. Ср. в «Суде света» Ган (1840) образ безымянной и полупризрачной женщины, заморозивший героя: «О н а! это название нравилось мне, и я довольствовался им, не любопытствуя узнать настоящего, потому что имена изобретены для отличия людей одного от другого, а она в ту пору одна населяла мой мир».

У Козлова демиургический дар, присущий воображению, открыто отождествляет в себе мир грез с миром небесным, одновременно придавая обоим всецело эротический характер. Пиетистский пафос получает здесь новое направление. *Вера и любовь*, воспетые ап. Павлом, наряду с надеждой, у Козлова заменяются верой в любовь — только отнюдь не евангельскую («Бог есть любовь»), — которой истово служит новый святомученик:

Не на земле ты обитаешь,  
 Любовь, незримый серафим;  
 Но верой мы к тебе горим,  
 И чье ты сердце сокрушаешь  
 Огнем томительных *страстей*,  
 Тот веры мученик твоей.  
 Но кто ты, что ты? Наше зренье  
 К тебе никак не долетит.  
 Тебя, любовь, воображенье  
 По тайной прихоти творит.  
 Так небеса мечтой любимой  
 Оно умеет населять,  
 И думам образы давать,  
 И пыл души неутолимой,  
 Усталой, сжатой и крушимой,  
 В ее порывах услаждать.

Перед нами не просто привычная сакрализация эротики, а скорее прямая замена христианства другой религией, использующей его обозначения, но наполняющей их иным смыслом и согревающая их собственным креативным жаром. Эта эротическая конфессия канонизирует именно то, что всегда сурово осуждалось церковью, — *любственные страсти*, вызывающе поставленные на место *страстей Христовых*.

В повести К. Аксакова «Облако» (1837) десятилетний Лотарий Грюненфельд замечает над собой два причудливых облака: одно похоже на сурового старика, другое — на прелестную девушку. Это отец и дочь. На короткое время они спускаются на землю, воплотившись в людей, и, перед тем как вернуться на небо, девушка

целует мальчика, который уже успел в нее влюбиться. Миссию «ангела-хранителя», отныне взятую ей на себя, она сочетает со свойствами стихийного духа, вечно странствующего в родной воздушной стихии (очередной гибрид христианских и «языческих» мифологем).

Проходит десять лет. Герой, ставший студентом, погряз в светской суете, душевно очерствел. Он давно забыл о своем детском приключении. Но бледная прекрасная девушка вновь появляется перед ним, приняв на земле имя Эльвиры (ее возраст, как и возраст отца, за эти годы так и не изменился). Она пробуждает в нем прежнюю любовь и прежние чувства, светлую тоску по утраченному детскому раю — но потом вновь покидает Лотария. Прощаясь с ним, она говорит: «Знай, что из каждого царства природы приходят в мир чудные создания, и, когда перед тобою появится девушка с чудным, вдохновенным взором, с небесной прелестью на лице, — знай: это гостя между нами, это создание из другого, чудесного мира». Безутешный герой тоскует по ней, а радуется он лишь тогда, когда замечает на небе знакомое облако. Однажды мать, придя к нему, «нашла его мертвым, а по небу удалялись два легких облачка»<sup>47</sup>.

У Аксакова повзрослевший Лотарий далеко не сразу узнал героиню, но с первой минуты его охватило какое-то странное беспокойство. «Может быть, и у каждого из нас в детстве была девушка-облако или что-нибудь подобное (но в том только разница, что потом мы почти никогда не можем это вспомнить)», — поясняет повествователь. У других авторов дело обстоит иначе. Вначале исходная неопределенность, «незримость» скрывает от их героев контуры идеального партнера, которого они высматривают на своем духовном небосводе; но его неуловимые черты уже откуда-то им знакомы. Фактически их вешнее томление представляет собой эволюцию почти безличной и безадресной метафизической ностальгии к припоминанию именно как творческому усилию, направленному на конкретизацию грезы. Иначе говоря, исходный демиургический акт в целом равносителен обращению героя или героини к тому запасу потустороннего прошлого, из которого они извлекают заветный образ, вызывая его к земному бытию.

Такое обращение может быть и спонтанным, непреднамеренным. Панаевской «дочери чиновного человека», Софии, сообщают, что к ним домой приглашен живописец (герой повести). В ту же ночь он ей приснился, и в этом сне они полюбили друг друга. Через несколько дней он к ним действительно приходит — и де-

<sup>47</sup> Русская фантастическая проза XIX — начала XX века. М., 1986. С. 224—237.

вушка с изумлением узнает его. Позднее она обдумывает случившееся: «Сходство того, которого я видела во сне, с н и м... это непонятно! Кто бы мог этому поверить? неужели так тесна связь мира духовного с миром вещественным? неужели образы, хранящиеся в нас, образы, которые душа жаждет видеть в действительности, могут являться преждевременно перед нами и так ясно, так отчетливо?» Ключевым представляется тут слово «преждевременно», указывающее, вместе с мотивом опознания, на принадлежность воплотившегося теперь героя к потустороннему, т.е. загробному существованию.

Мотив узнавания вообще генетически связан с памятью об умерших, чьи души обретаются на том свете. Нередко они сами, по собственной воле, являют свой лик герою, — ранним образчиком темы тут остается, конечно, батюшковская «Тень друга». В совсем другой, уже постромантический период Каролина Павлова в «Двойной жизни» пишет о том, как дух умершего юноши входит в душу героини, чтобы поведать ей о своей любви, — и душа сама узнает его, хотя девушка и не знала возлюбленного, пока тот был жив. Утраченный рай приоткрывает себя на земле, а его полные голоса становятся для Цецилии ответом на ее вещую тревогу, которая предшествует появлению небесного возлюбленного. В отличие от того аграрного царства сентименталистской гармонии, где тоскующая героиня не находила для себя отклика, этот эдем отвечает ей взаимностью; апіта узнает свою родину:

Как внятн ей фонтана плач бессонный!  
 Как ей предел неведомый знаком!  
 К ней с ласкою склоняясь благовонной,  
 Блещут цветы стыдливые кругом.  
 Покоится луна в глуби эфира,  
 Как ясный перл в безбрежности морской;  
 Звучит в листьях, как шепчущая лира,  
 И носится вдали *ответ* глухой.  
 И все миров полные сиянья,  
 И вздохи все, скользя сквозь тишину,  
 И все весны душистые дыханья  
 В гармонию сливаются одну  
 <...>  
 В ней помнит мысль о небывалом,  
 Невстреченного узнает.

Мертвый гость из рая, нисшедший к Цецилии, — это практически олицетворение самой романтической любви. Ведь в любом случае идеальный эротический партнер есть, по сути дела, прише-

лец из иного мира, а значит в каком-то смысле — мертвец. Павлова просто реализовала дополнительную логическую возможность, состоящую в отказе от его нового земного воплощения. Тем самым она сохранила за ним статус духа, постоянно навещающего свою подругу и утешающего ее надеждой на загробное соединение.

Религиозная природа этих фантомов может не ограничиваться одними только христианскими ассоциациями — зачастую она носит тревожно амбивалентный характер. Показательна здесь реакция Белинского на концовку стихотворения Бернета «Призрак», которое в целом ему очень понравилось. Раздражение у критика вызвала лишь неожиданно проступившая двусмысленность призрака, по ночам сопresentствующего героине. Сперва его невидимый образ окутывается таинственной сакрально-храмовой аурой (не лишенной, впрочем, готического оттенка) — но в заключительных строках ночной гость выступает уже как влюбленный, который тщится утолить свою страсть: «Кто-то плачет, жжет и лобызает». Согласно философскому вердикту Белинского, у автора «благоухающее, бесконечное чувство, оживлявшее его стихотворение, разрешилось очень определенным и конечным чувствованием»<sup>48</sup> — эта излишняя определенность, собственно, и покорила целомудренного рецензента.

В принципе, вездесущие потусторонние любовники всегда способны обратиться в чисто негативный аналог «ангела-хранителя» или того эротического божества, о котором грезил Татьяна — «Ты в сновиденьях мне являлся» — и который она отождествила было с Онегиным (в другом ее сновидении представшим, соответственно, владыкой загробного царства). Этой логической возможностью обусловлен и балладно-готический извод темы — неотвязная «любовь мертвеца» либо та загробная ревность, которую в «Завещании» Веневитинова (1826) сулит своей подруге герой, возвещая о том, как он станет «вольным духом, Без образов, без тьмы и света»: «Сей дух, как вечно бдящий взор, Твой будет спутник неотлучный».

Теми же метафизическими предпосылками обусловлен был встречный сюжетный ход: земной партнер еще при своей жизни словно бы развоплощался, принимая на себя роль духа, всюду сопresentствующего любимой в здешней юдоли. Удобной мотивировкой для развоплощения — подлинного или условного, не столь уж важно, — мог служить маскарад, который обволакивал его участников аурой инобытия. У Баратынского в «Цыганке» Елецкой, скрывающий свое лицо, говорит Вере:

<sup>48</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1953. С. 411—412.

Я дух... и нет глуши, жилья,  
 Где б я, незримый, не был с вами.  
 Все чутким ухом слышу я,  
 Все вижу зоркими очами.  
 <...>  
 Однажды перед ваши очи  
 Я в виде смертного предстал;  
 В ту пору сумрак летней ночи  
 Мне образ видимый давал.  
 Вы узнаете?

Интересную реализацию такой возможности позднее развернула Кологривова в романе «Два призрака». Героиня — юная провинциалка сирота Агата Леновская, переехавшая в столицу. По словам героя, художника-любителя Владимира Марлина, своей красотой она затмевает «Рафаэлеву мадонну». На деле она, помимо того, очень умна и образованна, однако — следуя довольно несуразным условиям сюжета — обязалась разыгрывать из себя в столице какое-то застылое, бессловесное и неразумное создание. Оттого Агату окружающие заглазно обзывают «круглой душой», «ходячей картиной» или «гофмановским автоматом».

Все это не мешает Владимиру страстно влюбиться в «куклу», хотя он и предается раздумьям о каких-то трагических обстоятельствах, очевидно, сопутствовавших земному воплощению ее души. Герой недоумевает: «Бедная Агата! Кто ты? что ты? С красотой неба на челе, не мертвую, но говорящую красую готовясь явиться на землю, ты забыла запастись той искрой огня, которая в человеке мыслит, чувствует». Конечно, текст здесь действительно напоминает либо гофмановские сюжеты, либо, еще больше, гоголевские сетования насчет падшей Софии в «Невском проспекте». Однако, в отличие от глупой петербургской блудницы, Агата не только мудра, но и целомудренна; да и весь сюжет устремляется у Кологривовой в совершенно иное русло. Герой начинает получать анонимные письма, в которых некто заботливо предостерегает его от союза с изумительной, но, увы, безмозглой красавицей:

«У меня нет имени. Я — дух, живущий бесплотною жизнью. Прежде, помнится, я жила на земле, но теперь я живу в эфире и, как обманчивый призрак, являюсь смертным то в мимолетной оболочке, то в прохладном ветерке, то в струе, передающей шепотом мои слова». И далее: «Вы полюбили в ней [Агате] мечту, призрак вашего воображения, вы сделали из нее идол <...> // Влюбиться в нее почти то же, что влюбиться в меня: мы оба — призраки — она обманчивый призрак мыслящего создания, облеченного в зем-

ную оболочку. Я — призрак живого создания, способный чувствовать и мыслить, но — вне всякой формы, доступной понятиям человека»<sup>49</sup>.

Тем не менее этот бесформенный «призрак», оказывается, везде соприсутствует герою, одухотворяя и согревая для него собой все мироздание (так Беттина Brentano всюду, во всей природе, видела Гете); он проникает в его сокровенные мысли и настроения:

Я всегда с тобой... Хочешь ли меня увидеть? Смотри на небо и в том луче солнца, который приветнее светит твоему взору, ищи меня; смотри на землю, и в той зелени, в том цветке, который больше всех тебе приглянется, ищи меня! Пленяет ли тебя спокойная зеркальная поверхность речного потока, смотри пристально в светлый кристалл, и если легкая струйка зашелохнется под влиянием твоего теплого взора, в той струйке — лови меня! Если ж тебя развлечет занимательная книга, вспомни обо мне; когда встретишь мысли, которые сольются с твоею собственной думою, — то мое легкое, незримое крылышко коснулось твоего сердца!<sup>50</sup>

Между тем мнимый «дух» — это все та же Агата. Она полюбила героя, но, связанная запретом на брак, в своих письмах поначалу добивается лишь того, чтобы Владимир навсегда отказался от нее — вернее, отказался от ее телесной оболочки. Иначе говоря, один и тот же образ распался на «дух» и «куклу», лишённую духовного начала. «Искра» словно обособляется от самой девушки, возносясь в царство сакральных призраков.

Герой, потрясенный анонимными посланиями, разрывается между захватившей его любовью к таинственному «духу» — и прежней любовью к молчаливому «идолу»; но в своих фантазиях с образом последнего безотчетно, к собственному удивлению, сочетает этот невидимый лик. После ряда перипетий сюжет завершится счастливым воссоединением обоих аспектов Агаты — духовного и плотского — и, соответственно, ее свадьбой с Владимиром. Здесь надо учесть, однако, что речь идет уже о совсем позднем или даже постромантическом времени, когда возобладает установка на житейскую материализацию прежних романтических святынь.

<sup>49</sup> *Фан-Дим Ф. [Кологривова Е.В.] Два призрака. Ч. 2. СПб., 1842. С. 19, 104.*

<sup>50</sup> Там же. Ч. 4. С. 149. Ср. совершенно иное, демонологическое решение у Фета в написанной им тогда же «Тайне» («Почти ребенком я была...»). Здесь педофил принимает на себя роль вампирического духа, который незримо для всех губит влюбленную в него девочку: «Все говорят, что алый цвет Ланит моих — больной. Им не узнать, как сладко их Целует милый мой!»

У нас все же имеются более ранние примеры обратного свойства; с некоторыми из них мы уже встречались в 4-й главе. Я понимаю принципиальный отказ от воплощения или, вернее, от заведомо профанного изображения эротического идеала. Так, герой романа Греча «Поездка в Германию» (1831), подробно описав в письме к другу одеяние девушки, поразившей его воображение, прибавляет: «Не требуй от меня ее лица, ее стана, ее поступи. Все это слилось в моей памяти в *неизобразимый идеал*, и — что покажется тебе еще страннее — я сам не могу себе представить точного ее портрета <...> То, что мне милее всего, есть лик без образа»<sup>51</sup>. В сущности, это перепев мистической формулы Жуковского: «Без образа лицо» («Славянка»). Ср. также в аллегории Глинки «Две сестры, или Которой отдать преимущество?»: «Я не могу описать ее лица: оно *неуловимо* и для самого искусного карандаша»<sup>52</sup>.

Сходная, но при этом в чисто сюжетном плане весьма нетривиальная ситуация дана у Теплового в стихотворении «Невеста» (1837). Влюбленный юноша день и ночь тоскует о встрече с той, кто чудесной «тенью» лишь на миг слетает к нему «в час предутреннего сна». Однажды, ранней весной, призрак является к мечтателю:

«Пробудись, к тебе пришла я, —  
 Мне назначено придти,  
 Не тоскуя, не страдая,  
 Для последнего — прости!  
 Не ищи, нет в мире места,  
 Где б ты мог найти меня;  
 Милый друг мой, я невеста!  
 И невеста не твоя!»  
 Вспыхнул юноша от гнева;  
 Грудь стесняет тяжкий стон;  
 Но таинственная дева,  
 Как мечта, как сладкий сон;  
 Речь ее, как арфы звуки,  
 Ясный взор *неуловим*  
 И прозрачны стан и руки,  
 Как туман, как легкий дым.  
 И, сливаясь с зарею,

<sup>51</sup> Поездка в Германию. Роман в письмах, изданный Николаем Гречем. Ч. 2. СПб., 1831. С. 57—58.

<sup>52</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. М., 2009. С. 194.

С блеском утренних лучей,  
Вмиг падучею звездою  
Дева скрылась из очей<sup>53</sup>.

Потустороннее кокетство «девы», как и загадка ее последующего обручения, никак не разъясняются. Перед нами просто вызов, брошенный романтической теме предвечного союза родных душ. Однако именно эта тема по-прежнему доминировала в тогдашней русской литературе.

## 9. Родина душ

Пресловутая вера в «родство душ», которой почти всегда мотивируется зарождающаяся романтическая любовь<sup>54</sup>, исповедовалась в России задолго до романтизма, хотя, конечно, не с таким рвением. Уже у Карамзина герой признается своей милой: «Ты же первым взглядом влила какой-то огонь в мое сердце, привлекла к себе душу мою, которая тотчас полюбила тебя, как родную свою» («Наталья, боярская дочь»). Практически эта мифологема была обусловлена именно концептом предсуществования (о котором у нас говорилось в 6-м разделе 4-й главы). И наоборот: сама идея неотмирного родства душ косвенно свидетельствовала об их преэзистенции, на что справедливо указал А. Позов применительно к «Евгению Онегину»<sup>55</sup>. У Пушкина этот романтический догмат исповедуют и Ленский: «Он верил, что душа родная Соединиться с ним должна», и Татьяна в своем знаменитом письме.

В «низовой» словесности русского романтизма родные души, начитавшиеся Пушкина, действительно встречаются друг с другом на каждом шагу (хотя иногда разочаровываются в последствиях этой встречи). Ср. хотя бы в послании А. Жукова «К другу» (1831):

Я ей одною лишь дышал,  
Лишь ей одною сердце билось,  
Я в ней небесное читал!  
Казалось мне, что вся природа

<sup>53</sup> *Теплова Н.* Стихотворения. М., 1833. С. 60.

<sup>54</sup> Ср., к слову, трагическую подачу этой уже избитой темы в сказке Батынского «Переселение душ», написанной во второй половине 1820-х гг.: «Столкнешься с родственной душой И рад; но вот беда какая: Душа родная — нос чужой И посторонний подбородок!...»

<sup>55</sup> *Позов А.* Метафизика Пушкина. Мадрид, 1967. С. 33—34. Подробнее см. в моей статье «“Вот эвхаристия другая...” Религиозная эротика в творчестве Пушкина»: *Вайскопф М.* Птица тройка и колесница души. М., 2003. С. 30.



В сей миг исчезла для меня,  
 Что здесь я сирота, без рода,  
 Что лишь она моя родня<sup>56</sup>.

У Розена в стихотворении «Аделина» (1830) ностальгическим символом для тоскующей девушки становится соловей — как бы инкарнация родной души:

Ты прилетел ко мне во край изгнания  
 Делить со мной неволю, сиротство,  
*И прежнее небесное родство*  
 Возобновить напевом вспоминанья!..  
*Я помню: я в раю с тобой жила!*  
 С тобою там я счастливо была!  
 Я помню дни разлуки, дни свиданья —  
 Я помню все — ах, я жила в раю!..<sup>57</sup>

В худшем случае созвучную душу одинокий «пришлец» сможет встретить только посмертно — на их общей родине. Такой вариант дает, например, анонимный автор стихотворения «Сирота», в 1835 г. напечатанного в ЛПРИ (возможно, им был сам издатель — Воейков):

Я, как пришлец страны забытой,  
 Здесь на земле для всех чужой,  
 Брошу в толпе с душой несытой,  
 Не повстречав души родной.  
 <...>  
 И слышу: там, в отчизне дальней,  
 Родная ждет меня душа!<sup>58</sup>

В ряде текстов субститутотом или прямым адекватом духовного родства служит родство кровное, о котором даже давно отторгнутые от него герои всегда хранят какую-то, порой весьма смутную, «память сердца». Выразительнейший тому пример — роман Греча «Черная женщина», неимоверно перегруженный, как мы знаем, пафосом мистической семейственности. В последних строках автор проецирует ее на грядущий потусторонний мир, где воссоединятся, наконец, вообще все родственные души. Ведь здесь, на земле, люди только кажутся «в отдельных телах особыми, разными

<sup>56</sup> Ж...в А. К другу // Заволжский муравей. 1832. № 4. С. 238.

<sup>57</sup> Царское Село. Альманах на 1830 год. С. 146.

<sup>58</sup> ЛПРИ. 1835. № 15. С. 127.

существами, но незримые нити от родных, близких душ сходятся там, в таинственном вертограде, ветвями и древами. Ищите здесь родных своих, ищите и подле себя, ищите и отдаленных горами, морями, океанами; любите их здесь любовью неземною — там вы с ними увидите вблизи; там, по пробуждении, скажете: “Какой мне снился страшный, тягостный сон! Слава Богу — это была мечта! Вы здесь, со мною, милые моего сердца! Теперь мы никогда не расстанемся”».

Лермонтов лишь на самом закате романтизма — и собственной жизни — поставит родство душ под сомнение в «Валерике»: «Душою мы друг другу чужды, Да вряд ли есть родство души». И все же настоящий романтик, каким он до конца оставался, никуда не мог уйти от этой веры, а потому она обыгрывается у него в чуть более поздних стихах — «Из-под таинственной холодной полумаски...».

Заветные образы предстают не только в виде скитающихся теней или призраков, довольно часто наведывавшихся в русскую литературу. У нас есть немало текстов, в которых визионер в состоянии транса или просто мечтательной расслабленности — в «минуты ясновидения», по выражению Жуковой, — сам возносится в их потустороннее обиталище, на общую родину душ. У Кюхельбекера в стихотворении «Море сна» (1832; при жизни автора не печаталось) потусторонние видения, как у Батюшкова, сопряжены с морем — не то реальным, окутанным «беспредельным туманом», не то метафорическим. Дух поэта попадает в потусторонний «дом», где встречается с былыми друзьями, — причем из контекста трудно понять, имеются ли в виду лишь мертвые или также живые, от которых его отделила ссылка:

...И вдруг я на берегу: будто знаком!  
 Гляжу и вхожу в очарованный дом:  
 Из окон любезные лица глядят  
 И гласы приветные в слух мой летят.  
 Не милых ли сердцу я вижу друзей,  
 Когда-то товарищей жизни моей?  
 Все, все они здесь: удержать не могли  
 Ни рок их, ни люди, ни недра земли.  
 По-прежнему льется живой разговор,  
 По-прежнему светится дружеский взор;  
 При вешем сиянии райской звезды  
 Забыта разлука, забыты беды...

В другом своем, более позднем сочинении — «До смерти мне грозила смерти тьма...» (1845) — Кюхельбекер развертывает тему

будущего припоминания, опознания на том свете: «И голос каждого я различу, И каждого узнаю по лицу».

Тютчев в 1836 г. напечатал стихотворение «Сон на море» («И море, и буря качали наш челн...»), которое самым своим названием нечаянно перекликается с первым из этих кюхельбекеровских текстов. Метафизическую память здесь пробуждает — и одновременно деформирует — контрастирующей с ней грохот бушующего моря. Однако тютчевский визионер узнает не прежних друзей, а так же, как это будет у Павловой, «неведомые» ему ранее лица:

...Земля зеленела, светился эфир,  
Сады-лабиринфы, чертоги, столпы,  
И сонмы кипели безмолвной толпы.  
*Я много узнал мне неведомых лиц,*  
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,  
По высям творенья, как Бог, я шагал  
И мир подо мною недвижимый сиял.  
Но все грезы насквозь, как волшебника вой.  
Мне слышался грохот пучины морской,  
И в тихую область видений и снов  
Врывалась пена ревущих валов.

Хаос — обычное условие для подобных прозрений, о котором уже говорилось в 3-й главе и к которому мы вскоре вернемся. Напомню, однако, что он может быть и внешним, и внутренним. В медитации Сомова «Живой в обители блаженства вечного» (1832) описываются смутные фантазии, нахлынувшие на героя «в безмолвный час ночи»:

Воспоминание за воспоминанием, черты за чертами, радостное и суровое, ожидание и надежды слились наконец пред мысленными моими взорами в неясные, неопределенные образы; мутились в моей памяти, улетали, являлись снова в половинных, мелькающих видах... и сие состояние между сном и бодрствованием было переходом к видениям более ярким, более осязательным для души.

Словом, как это будет прослеживаться и в грезах о заветном эротическом партнере, фрагментарные, переменчивые, текучие образы лишь постепенно набирают определенность и оформленность. Межеумочная фаза кристаллизуется, и тогда рассказчик наконец созерцает страну, озаренную «чудесным светом»: то было

тихое, незыблемое, невечереющее сияние, проникавшее все мое существо благотворною своею теплотою... Казалось, от него все предметы заимствовали необыкновенную светлость и прозрачность; листья дерев, зелень трав и краски цветов теплились и наполнялись какою-то живительною, влажною лучезарностью. Существа, со мной однородные, сквозили сим дивным светом, как бы созданные из чистейшего и тончайшего эфира. В некоторых из них я узнавал черты знакомые; но какая разность! какое торжественное совершенство в сравнении с живыми!.. Нет! кисть Рафаэля должна б была изобразить их на ткани воздушной, семью нетленными цветами радуги! И он был там, он, чьи струны еще не замолкли на земле от потрясения небесного, чья милая улыбка еще не изгладилась во взорах нашей памяти. И многих, многих встретил я из тех, кого любил и оплакал<sup>59</sup>.

Как видим, согласно сомовскому описанию, в потустороннем мире умершие сохранили прежний облик, но снискали при этом некое эфирное совершенство. Возможно, однако, что они лишь вернули себе свою прежнюю, прабытийную сущность.

Подобно тому, как память о горнем мире можно заменить ностальгией по какому-либо его земному аналогу, так и воспоминания о потусторонней возлюбленной (возлюбленном) способна вытеснить любовь к живому существу, которое персонифицирует эту заветную страну или блаженное прошлое. В таких ситуациях расплывается само различие между возлюбленными дольной и небесной, а потому первую бывает нелегко отличить от второй. У Полевого в «Блаженстве безумия» герой помнит Адельгейду не только по их потустороннему двуединому прабытию, но и по совместной жизни в божественной Италии. В другой его повести, «Колыбель и гроб», этот земной эдем — все та же Италия и та итальянская семья, где герою посчастливилось совсем немного пожить в раннем детстве, до того как его увезли в Россию, где ему суждены были горести и невзгоды. Через много лет он возвращается в тщетной надежде отыскать свою тогдашнюю подругу — ибо он навсегда запомнил эту «прелестную девочку, которая потом, сливаясь с полусветлыми, радужными мечтаниями в тумане прошедшего, казалась ему чем-то неземным»<sup>60</sup>.

В «Падающей звезде» Жуковой, напротив, итальянский художник, но русский по происхождению, влюбляется именно в русскую (та, впрочем, принимает его за немца): «Я любил все, что напоминало мне далекое отечество мое <...> Часто с упоением слушал я, когда она пела русскую песню или говорила по-рус-

<sup>59</sup> СЦ на 1832. С. 134—135.

<sup>60</sup> СО. 1840. Т. 1. С. 570—571.

ски»<sup>61</sup>. Тут мы заново сталкиваемся, впрочем, со специфической стороной этой ностальгии — как земной, так и потусторонней. Я имею в виду музыку и вообще роль акустического восприятия, очень важную для данной темы.

### 10. «Забятая мелодия»: акустический сигнал как напоминание о небе

Опять они! все те же звуки!  
Там, где-то там, в туманной мгле,  
Белее снега, чьи-то руки  
На звонком движутся стекле.  
*Ф. Глинка, 1829*

Ту «русскую песню», о которой говорилось у Жуковой, мы уже встречали в лермонтовском «Ангеле»: «И звук его песни в душе молодой Остался — без слов, но живой». Стихотворение было написано в 1831, но вышло только в 1839 г. Задолго до его публикации, в конце 1832 г., похожую тему, в объеме своего скромного литературного дарования, затронул Станкевич в первой строфе «Песен (Фантазии под вальс Бетховена)»: «Когда в колыбели дитя я лежал, Веселую песню мне дух напевал; За нею душа улетала далеко, И песня запала мне в душу глубоко»<sup>62</sup>. Бесспорно, у Станкевича, обожавшего музыку, «песня» тоже знаменует причастность младенческой души ее небесному прошлому, хотя сама эта мысль тут прямо не высказана.

Такой акустический сигнал — это обычный зов потустороннего (прежнего либо, напротив, грядущего, т.е. загробного) мира, свойственный прежде всего немецкой, в меньшей мере — английской, а затем и русской романтической литературе. Абрамс давно указал на то, что сигналом романтической эпифании обычно становится ветер или дуновение, которое, в частности, актуализирует библейскую тему сотворения Вселенной, вдыхания души в человека и пробуждает память о Духе Божием, веявшем над миром; автор привлекает ряд примеров из различных языков с тождественной этимологией: дух = ветер. Музыка, в первую очередь золова арфа и те или иные ее аналоги, предстает, согласно Абрамсу, эстетическим адекватом этого ветра (можно напомнить заодно о значении арфы у Оссиана-Макферсона)<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Жукова М. Указ. соч. Ч. 2. С. 63.

<sup>62</sup> Станкевич Н. Избранное. Воронеж, 2008. С. 64.

<sup>63</sup> Abrams M.H. The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism. N.Y.; L., 1984. P. 25—26, 33—34.

Обстоятельнее всего эта музыкально-метафизическая тема давно изучена на столь соприродном ей немецком материале<sup>64</sup> — в отличие от материала русского (хотя и в его исследовании намечались продуктивные сдвиги<sup>65</sup>). Как бы то ни было, в том, что касается образов музыкальной ностальгии, русская романтическая словесность носит все же периферийный характер, несмотря на грандиозные исключения в лице Гоголя или Пушкина с его «Моцартом и Сальери», не говоря уже о дилетантах-меломанах вроде Одоевского или Станкевича. Я ограничусь лишь беглым и вспомогательным очерком, вполне достаточным, однако, для ближайших целей, поставленных в книге.

У Жуковского в «Явлении поэзии в виде Лалла Рук» августейшая певица — это как бы Аврора и одновременно радостный женственный итог всего первотворения, а вместе с тем некая заместительница Софии-устроительницы, веселившейся на кругу новорожденного мира:

К востоку я стремлюсь душою!  
Прелестная впервые там  
Явилась в блеске над землею  
Обрадованным небесам.

*Как утро первого творенья,  
Она пленительно пришла  
И первый пламень вдохновенья  
Струнами первыми зажгла.*

Но вместе с тем, как не раз писалось, музыка, знаменующая собой «гармонию» создания, увлекает душу назад, за его пределы, словно исторгая ее из тела и уводя из земной юдоли — подобно флейте гаммельнского крысолова, заманившего за собой детей. Ср. далее у Жуковского: «Сама гармония святая — Ее нам мнилось бытие, И мнилось, *душу разрешая*, Манила в рай она ее». В гоголевском эссе «Скульптура, живопись и музыка» (1831) о последней из трех этих «сестер» сказано: «Она вся — порыв; она вдруг за одним разом отрывает человека от земли его». В «Тарасе Бульбе»

<sup>64</sup> См., в частности: *Schoofield G.C. The Figure of the Musician in German Literature*. Chapel Hill, 1956; *Ванслов В.В. Эстетика немецкого романтизма*. М., 1966. С. 254—281; *Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт*. М., 1993.

<sup>65</sup> См., например: *Борисова И. Утопия и оркестр романтизма: музыкальные инструменты у В.Ф. Одоевского // Солнечное сплетение*. № 3—4 (24—25). Иерусалим, 2003; *Перси У. «Не пой, красавица, при мне...»: Культурная территория русского романтизма / Пер. с итал.* М., 2003.

Андрей, уже отторгнутый любовью «от земли его», на своем пути в город мертвых — осажденный Дубно — поддается могучему влиянию церковного органа перед тем, как встретиться с прекрасной панночкой, — еще одна аллюзия на неизбывную связь музыки с эросом потустороннего мира.

У Ал. Топорнина героя, измученного тоской по умершей подруге, та навещает в блаженном сновидении, означив свой призрачный приход песней — звуками, давно знакомыми его сердцу, «небесной гармонией»<sup>66</sup>. В «Двойной жизни» К. Павловой она открывается Цецилии (напомню, что романтики почитали св. Цецилию в качестве покровительницы гармонии), предвеляя появление потустороннего друга. Благая весть о прабытии изливается здесь из сокровенного духа самой природы — ночной и расколдованной от будничных чар.

Скорее в качестве исключения, нездешний мир рисуется «волшебным-немым» в тютчевском «Сне на море», где его будто заглушает морская стихия. Но, как уже говорилось, ее магический грохот, срывающий пелену будничной яви, в то же время аккомпанирует на свой, контрастный лад небесному откровению. Хаос природы заменил собой музыку сфер. В какой-то степени он даже адекватен ей, ибо «возвышенное» в своей нуминозной мощи равноправно гармонии либо приоткрывает в себе ее неисследимую темную основу. «О, как сливалась богатая душа моя с этою дикою гармониею!» — восклицает влюбленный герой Лесовинского, наслаждаясь ревом и «завываниями» морской бури.

В целом то преимущественное внимание, которое люди Золотого века уделяли музыке и озвученным символам религиозной ностальгии, предопределялось почти универсальной мистической традицией, наложившей неизгладимый отпечаток на романтическую школу (прежде всего в лице любомудров и других почитателей Вакенродера). Быть может, для русских масонов и их преемников был немаловажен, в частности, пример Якоба Беме, перед своей кончиной слышавшего музыку, льющуюся, как ему казалось, из соседней комнаты. С пиетистской топижкой, о которой убедительно писал Виницкий по поводу «Двенадцати спящих дев», связан был, по его наблюдению, пресловутый «звон» в балладе Жуковского. Вслед за Вадимом этому «звонку» послушно внимает, например, герой вельтмановского «Лунатика». Ср. также соловьиное пение,

<sup>66</sup> Заволжский муравей. 1832. Ч. 3. № 21. С. 1176. Ср. в балладе А.И. Писарева «Выкуп Оссиана» (взятой, как отмечено Ю.Д. Левиным, из Мильвуа): «Умолк, и арфа застонала: Казалось, с песнею душа в нее вошла; Казалось, мертвая о барде тосковала И жалость в юношах неволью родила». — Соревнователь. 1824. Ч. 28. Кн. 10. С. 72.

напоминающее о былом рае, в «Аделине» Розена. Вряд ли, впрочем, большинство представителей «низового романтизма» отдавало себе внятный отчет в религиозных истоках своей меломании — мода не способна к рефлексии и заменяет ее ритуалом.

О романтической «безвидности» у нас вкратце уже говорилось в 11-м разделе 3-й главы. До того как вернуться к этой теме в следующей главе, стоит уточнить, что в любой мистической практике к звуковым манифестациям горнего мира, ниспосылаемым адепту, принято было относиться все же несколько менее настороженно, чем к ощущениям визуальным. Так или иначе, легче было — например, во время молитвы или транса — расслышать внутренним слухом «внушения Божии», чем разглядеть Его лик. Но отсюда еще не следует, что сакральные акустические внушения принципиально нельзя было увязывать с другими.

Небесная музыка, соединенная с визуальным откровением, — очень частая тема в ностальгических медитациях Глинки. К примеру, в «Моем певце» визионерство («Я вижу их... в хитонах белых...») упреждается и поддерживается темой души как звука, сливающегося на небесах с «родными созвучьями»; а в его аллегории «Невидимо-видимая» сказано: «Как весть из родины далекой, Как голос милой старины...»<sup>67</sup> Сплошь и рядом этот небесный голос получает у романтиков также эротическую окраску. В другой аллегории Глинки — «Подражании» — ангельская «дева», стоя высоко на скале и глядя с любовью в небесные выси, на семиструнной свирели «оглашает» святую песню, согласуя ее «с музыкой горней». В поэме «Карелия» странник-духовидец слышит доносящийся из горней отчизны «напев и длинный, и унылый, И сладостный, как первый взгляд на жениха стыдливой девы»<sup>68</sup>.

Русская поэзия насчитывает немало текстов, посвященных музыкантам или, чаще, певицам и ориентированных при этом на Жуковского с его пафосом «невыразимого». Так, в послании графу М. Виельгорскому Козлов говорит ему, что скучает по звукам его виолончели: «В них странные очарованья, — Но им, поверь, им нет названья; Их ропот, сердцу дорогой, Таит от нас язык земной». Голос певицы неизменно пробуждает у романтических слушателей мистико-эротические ассоциации, смысловая природа которых тоже заведомо не подвластна определению. Сюда относится стихотворение Козлова «К певице Зонтаг» (в голосе которой звучит «то, чему здесь имя нет»), «Певица» В. Туманского, «К очаровательнице» Бенедиктова и проч.

<sup>67</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий... С. 151.

<sup>68</sup> Глинка Ф.Н. Избр. произведения. Л., 1957. С. 370.



Имеется и ряд прозаических сочинений, затрагивавших ту же тему. Некоторые из них уже упоминались в данной книге. Я подразумеваю «Напрасный дар» Ган, где хозяйка дома своей арфой («казавшейся отголоском ее души») выманивает из недр сада полупризрачную девушку, или «Воспоминания юности» Кульчицкого: «Каждый аккорд дрожал в глубине моего сердца, каждый звук, вылетавший из прелестных уст, разливался в душе каким-то знакомым блаженством и напоминал ей что-то выше земного, что-то высокое, небесное...» Но музыка может оказаться и губительным соблазном, как это рисуется в сказке И. Киреевского «Опал» с ее коварной красавицей, воплотившей в себе Музыку Солнца.

Такое олицетворение характерно, впрочем, и для тех сюжетов, где музыке, в частности концертной, отведена самая благодатная роль и где она соединяет на земле — увы, ненадолго — любящие души, внезапно постигающие свое небесное родство: например, в «Черной женщине» Греча, «Именинах» Н. Павлова, «Советнице» Емичева или у Соллогуба в «Истории двух калош». Арфистка или певица сама персонифицирует мировую — либо, скорее, неотмирную — гармонию, как то описывалось у Жуковского в «Явлении поэзии в виде Лалла Рук»: «При ней все наши речи — пень! И каждый звук ее речей, Улыбка уст, лица движенье, Дыханье, взгляд — все песня в ней!» Герой Станкевича, захваченный и духовно уже почти воскрешенный музыкой, на концерте встречается с прекрасной девушкой: «Высокая, стройная, окруженная волшебной атмосферой звуков, она казалась графу роскошным гением Бетховена, внушившим ему божественные песни...»<sup>69</sup>

Но музыка способна воскрешать мертвых и в самом буквальном смысле слова. В повести Г. Скориновича «Флейта» (1831) молоденькую Елену Пронскую неудержимо притягивает к себе флейта, звучащая по ночам из глубины огромного сада. Играет на ней некто Двинский, каждую ночь оплакивающий таким образом скоропостижную смерть своей возлюбленной. Елена, влюбившаяся в Двинского, подглядывает за ним — и нечаянно падает в пруд. По счастью, тот вытаскивает ее на берег. Спасенная заболевает, но все же состояние ее улучшается. Тем временем Двинский ненадолго уезжает в город, а когда возвращается, то с ужасом видит, что Елена лежит в гробу: оказывается, ей за эти дни стало хуже и она скончалась. Вдвойне безутешный герой на прощание играет покойной ее любимую арию — и его игра чудесным образом возвращает девушку к жизни (мотивировка воскрешения состоит, естественно, в том, что это была не смерть, а лишь «обморок»;

<sup>69</sup> Станкевич Н. Указ. соч. С. 148.

психоаналитические коннотации флейты я за ненужностью пропускаю)<sup>70</sup>.

Музыка как потусторонний пароль и одновременно как душа самого бытия — тема, которую продолжают обсуждать в русской прессе второй половины 1830-х гг. В 1838 г. А. Серебрянский публикует эссе «Мысли о музыке», где размышляет: «Отчего в этой музыке слышится такой усладительный и знакомый душе голос?»; «Я слышу, как на эту песню, на этот отзыв струны откликается все близкое, родное в природе...». Его недоумение сродни тому вопросу, с которым М. Чистяков обращался к поэтам: «И звуки природы, и звук ваших лир Не отзывы ль дальние музыки высшей?» Серебрянский почти о том же вопрошает музыканта: «Признайся ж мне, гений-музыкант: ты у природы подслушал гармонические звуки свои? Ты только собрал тоны, рассеянные в беспредельном пространстве, и приблизил к нашему уху? <...> Ведь в смысле твоих звуков заключается вся наша душа, вся постигаемая ею природа?..»<sup>71</sup>

В «Блаженстве безумия» корыстолюбивый отец Адельгейды устраивает у себя платные вечера, на которых она выступает. Ее голос в «невидимой гармонии» «соединялся с звуками арфы» и стихами. Антиох смотрит на девушку «как на волшебное привидение какое-то, как на создание из звуков музыки и силы поэзии». Когда она «обратила глаза к небу» и «чудные звуки арфы слились с голосом Адельгейды», а потом стала декламировать «Фауста», потрясенный герой вспомнил, что уже «знал ее когда-то; она была тогда Ангелом Божиим».

Но музыка или «русская песня», тоскливость которой канонизировали Пушкин и Вяземский, выполняет также весьма ответственную патриотическую функцию. В ряде романтических произведений Россия как родина земная практически отождествляется с родиной небесной. Для странника или изгнанника народная песня, часто аккомпанированная дорожным колокольчиком, изофункциональна потусторонней гармонии, а ее пленительная унылость знаменует собой отечественную вариацию *Weltschmerz*. К ее религиозным источникам стоит присмотреться внимательнее.

Анализируя чеховскую «Скрипку Ротшильда», американский исследователь Роберт Льюис Джексон соотнес предсмертную мелодию ее героя — Якова Бронзы (которую пытается затем воспроизвести еврейский музыкант Ротшильд) со всей этой печальной традицией, означенной и гоголевской поэмой, и Тургеневым в

<sup>70</sup> Гирланда. Журнал словесности, музыки, мод и театров. 1831. Ч. 1. № 11. С. 260—266.

<sup>71</sup> МН. 1838. Ч. 5. С. 5—6.

«Певцах», и Достоевским в «Неточке Незвановой», и Толстым с его Платоном Каратаевым. Трагическую мелодию Бронзы и Ротшильда автор в символическом плане убедительно связывает со 137-м — в русской Библии со 136-м — псалмом (к слову сказать, превосходно известным русским поэтам; Псалтырь в России вообще очень любили и многократно перелагали в стихи): «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы. Там пленившие нас требовали от нас слов песней и притеснители наши — веселья: “пропойте нам из песен сионских”». Река и верба — это сам фон горестных раздумий чеховского героя, изливающихся затем музыкой. Переосмысляя закодированный здесь псалом в духе христиански-расширительной экзегетики, Джексон приходит к выводу: «Песнь “Скрипки Ротшильда” — песнь Якова (Иакова) и Ротшильда — это песнь человека, изгнанного на землю, из своей мечты, из своего Иерусалима»<sup>72</sup>.

Думаю, с той же библейской символикой следовало бы сблизить и соответствующую музыкально-патриотическую метафизику русского романтизма. Но еще задолго до всякого романтизма эту тему задал В. Третьяковский в «Стихах похвальных России» (1728; опубл. в 1752 г.): «Начну на флейте стихи печальны, Зря на Россию сквозь страны дальны...»

У романтиков речь почти всегда идет о шемящей народной песне, которая несказанно трогает русского человека, обретающегося на чужбине, и пробуждает у него неудержимую тягу к родине; но заунывный напев одновременно устремляет души и к отечеству небесному, как то было в «Карелии» Глинки (1831). В первую очередь вспоминается, естественно, заключительная глава «Мертвых душ» с ее тоскливой, хватающей за сердце русской песней, причем сама Русь предстает здесь светозарной неземной далью, а вместе с тем — мистической возлюбленной повествователя, взирающего на нее из своего «далека».

Одним из довольно ранних гоголевских предшественников был здесь Кюхельбекер; только герой у него грустит не по России, а по Эстонии. Я имею в виду повесть «Адо» (1824), которая сплывала в себе патриотическую и эротическую темы, запечатленные в пении влюбленных. Ветхозаветные аллюзии педалированы уже в первой строфе той «заунывной песни эстонской», которую, сидя у Волхова, поет герой:

На берегу чужой реки  
Одинок тоскую,

<sup>72</sup> Jackson R.L. «If I forget thee, o Jerusalem»: An Essay on Chekhov's «Rothschild's Fiddle» // Slavica Hierosolymitana 1978. Vol. 3. P. 66.

Грустно в дальней стороне  
 Воду пить чужую!  
 <...>

Едва он кончил последний стих своей жалобы, как вдруг поразил его *голос знакомый и сладостный*, — он пронесся над водами, как невидимый дух <...> *как тужащая душа плененного отечества*<sup>73</sup>.

Это песня его возлюбленной, которая зовет героя домой, в «край родимый». Конечно, у Кюхельбекера реминисценции из псалма введены вполне осознанно, включая сюда и образ чужой реки. С другими писателями дело, вероятно, обстояло иначе — и все же очевидно, что ветхозаветная тоска по родине трансформировалась у них в тоскливую призывную песнь самой родины, хотя трудно сказать, насколько авторы отдавали себе отчет в этом источнике своей музыкально-патриотической ностальгии (ведь и симптоматический мотив *берега* в таких ситуациях появлялся не всегда). С другой стороны, поэтика «непостижимого» примешала к этой библейской унылости обратные — сладостные — чувства, создав тем самым оксюморонную комбинацию квазимистического толка.

Сочетание музыки, ностальгии и духовного родства характерно, например, для «Черной женщины» Греча. Герой романа, князь Кемский, возле карельского озера слышит «унылые звуки флейты» — «мелодию, дышавшую сладостью и нежностью стран южных, не искусственную, но имевшую характер народной песни, унылой и выразительной». Словом, несмотря на свою унылость, песня это все же не русская — речь идет скорее о духовной отчужденности. Спустившись к берегу, князь видит, что мелодию наигрывает художник по имени Бериллов, человек, ему почему-то глубоко симпатичный. «Наш мечтатель глядел на него с участием и удовольствием: лицо артиста казалось ему знакомым; он где-то видел эти глаза, этот рот — но давно, очень давно» (к концу книги окажется, что это его брат, утраченный им еще в младенчестве).

Эти родные звуки отзовутся позднее в Италии, куда отправится воевать Кемский. Любуясь чудесным утренним ландшафтом, он прислушивается к «невыразимому гулу» воскресного дня, и из этого шума как бы рождается имя его возлюбленной Наташи, наполняющее сердце героя «умилением и горестью». «Вдруг он вздрогнул, выпрямился и начал прислушиваться. Внизу, на самом *берегу реки*, раздавались звуки флейты <...> Звуки очаровательные, зна-

<sup>73</sup> Русская романтическая повесть (первая треть XIX века) / Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. В.А. Грихина. М., 1983. С. 156—157.

комые отозвались в душе Кемского: он где-то слышал их прежде. Где?» Князь узнает ту самую мелодию, что слышал когда-то на родине. Выясняется, что наигрывает ее оккультист, итальянец Алимари, общий друг его и Берилова, — духовный наставник обоих, к которому героя тоже влечет «какая-то непонятная сила»; а главное, он убежденный приверженец России, предрекающий ей великую будущность. Алимари разъясняет князю, что их встреча, озвученная флейтой, — это не случайное совпадение: она предопределена была «созвучием душ».

В другой главе князь, тоскующий и по отечеству, и по возлюбленной, со слезами «сладкого уныния, неизъяснимой тоски, небесного утешения» внимает «отголоскам русских заунывных песен», доносящимся до него, «как звуки арфы эоловой». «Русский читатель! — восклицает автор. — Бывал ли ты на чужбине, среди людей, тебе незнакомых, тебя не понимающих? И там случилось ли, что перелетный ветерок приносил как бы невзначай к слуху твоему звук родной стороны? Ты поймешь слезы моего героя»<sup>74</sup>.

В жестокой, неуютной Испании, куда он бежал от любви, казавшейся ему несчастной, те же чувства воскрешают героя загоскинского романа «Тоска по родине» (1839), который исходит грустью *на берегу чужого моря*. Свою патриотическую ностальгию он тоже соединяет с тоской по прекрасной соотечественнице. Безутешный странник вспоминает и «святую Русь», и «очаровательный голос» своей далекой Софьи, «который и теперь еще раздаётся в ушах» его, и детский рай — родное село на берегу полноводной Оки; вспоминает, как звучали на ней хоровые «родные напевы» о матушке-Волге. Внезапно до него доносится та же самая русская песня, и он идет навстречу голосам: «Но отчего же сердце мое так сильно бьется? Отчего оно рвется из груди?»<sup>75</sup> Это поют русские моряки (заодно они спасают героя от испанских разбойников и возвращают его на родину).

К слову сказать, приподнято-вопросительная интонация Загоскина — это почти неперемнная черта подобной риторики, сопрягающей акустический образ отечества с образом любимой. Диапазон приема необычайно широк — от самого Гоголя («Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?») до Каткова с тем же Гречем, Серебрянским или Топорниным; ср. у последнего: «Откуда звуки сии? <...> Кто встревожил сердце мое?» и т.д.

В ином культурном контексте, не связанном с русским патриотизмом, национально-эротические чувства, пробуждаемые музы-

<sup>74</sup> Греч Н. Черная женщина. 2-е изд. СПб., 1838. Ч. 1. С. 221.

<sup>75</sup> Загоскин М.Н. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1902. Стб. 917. Подробнее обо всем этом см.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. 2-е изд. М., 2002. С. 554—555.

кой, могут иметь зато роковые последствия. Так происходит в «Семьяне Бахе» Одоевского. Жена композитора Магдалина, вполне онемечившаяся, казалось бы, итальянка, без памяти влюбляется в своего пламенного, полудемонического соплеменника, когда слышит в его темпераментном исполнении «родные звуки», противопоставленные у автора неземной, бесстрастно-духовной музыке самого Баха. Они носят вовсе не заунывный, как было бы с русской песней, а, напротив, неистовый, даже экстатический и потому всецело греховный характер, пробуждающий в душе Магдалины «полуденные страсти» (как бы актуализация негативного потенциала, заложенного в ее имени). Все кончается скорострительной смертью Магдалины и трагическим одиночеством героя.

Следует, однако, принять во внимание, что не все представители Золотого века питали страстную любовь к музыке или, точнее, не все считали нужным ее имитировать. Зачастую они охотно дополняли либо заменяли ее пафосом поэзии. Подчас предпочтительнее отдавалось и другим, столь же возвышенным акустическим комплексам — как бессловесным, так и вербальным, — генетически связанным, возможно, с масонской мифологемой «тайного слова». В повести Жуковой «Мои курские знакомцы» (1838) магическим сигналом, сопрягающим на земле родные души, предстает заветный язык неба, он же язык любви. Память о нем просыпается только в особом или измененном состоянии сознания — в пульсирующих излучениях эроса, адекватных здесь религиозному трансу:

Души не говорили ль уже с давнего времени на языке, которому выучиваются они Бог весть где, за облаками в своем отечестве, и который вспоминают здесь, как в ясновидении, в минуты любви? Об этом языке ни прежде, ни после человек не имеет никакого понятия. Он вспоминает его как забытую мелодию, слышанную в младенчестве, и забывает опять, когда проходят минуты ясновидения<sup>76</sup>.

Иногда «мелодию» персонажам заменял сам голос возлюбленной либо просто ее имя — например, имя Вера, которое для героя Ростопчиной стало «отголоском неба», «таинственным, всемогущим словом волшебства, отверзающим рай» («Чины и деньги»). Для Кемского «звук имени» Наташа сделался «выражением всего, что наполняло его душу, что извлекало у него слезы и умиления и горести». Вместе с тем у Погодина в «Адели» припоминание героем имени покойной, а у Гоголя в «Старосветских помещиках» ок-

<sup>76</sup> Жукова М. Повести. Ч. 2. СПб., 1840. С. 264—265.

лик по имени, доносящийся к герою из потустороннего царства, становится вестником смерти как чаемого воссоединения душ.

В «Двойной жизни» «засыпающее сознание» Цецилии, вернувшейся домой после бала, «непонятно омрачалось каким-то безотчетным чувством <...> Сквозь безмолвие носились будто бы еще отголоски оркестра — созвучья дальные, полупечальные, то утихали, то запевали снова, и в говоры сливались странные, — в слова таинственных бесед, во звуки чудные, желанные, в Е г о призыв, в Е г о ответ»; и ниже: «Ей помнилось что-то и не могло припомниться; какое-то слово, которого она не находила, какое-то имя, которое ей не давалось... И она чувствовала и знала наверное, что все теперешнее уже когда-то с ней было, что эта минута повторялась в ее бытии, что она ее уже раз прожила...»<sup>77</sup>

У Баратынского имя-пароль окутано тайной, приберегаемой для грядущего духовного мира, в котором, возможно, не останется косных зрительных образов. В 1835 г. он написал для своей жены стихотворение, где заветный акустический комплекс не обременен внятным семантическим грузом; это особая, интимная апофатика:

Своенравное прозванье  
 Дал я милой в ласку ей.  
 Безотчетное созданье  
 Детской нежности моей;  
 Чуждо явного значенья,  
 Для меня оно символ  
 Чувств, которым выраженья  
 В языках я не нашел,  
 <...>  
 Но в том мире, за могилой,  
 Где нет образов, где нет  
 Для узнанья, друг мой милый,  
 Здешних чувственных примет,  
 Им бессмертье я привечу,

<sup>77</sup> Павлова К. Указ. соч. С. 275, 301. Акустические сигналы сохраняют ту же актуальность и спустя столетие после романтической эпохи — например, в набокковском «Приглашении на казнь». Ср. замечания Долинина о романтической семантике имени Цецилия, которым наделена мать героя, и о поэтической подоплеке *голоса* и *голосов*, сопряженных с особой сущностью Цинцината (покидая рухнувший материальный мир, он «направляется в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему»): Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Две вершины — «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков Владимир (В. Сиринь). Приглашение на казнь. Дар. Рассказы // Набоков В. Собр. соч. рус. периода. СПб., 2000. С. 27.

К безднам им воскликну я,  
Да душе моей навстречу  
Полетит душа твоя.

Все же, как правило, за эмпирием не принято было отрицать визуальную образность, которая для художников служила главным источником религиозного вдохновения — но при этом «божественные звуки» могли упреждать или знаменовать само вознесение их духа, окрыленного мистическим трансом. Ср. у Колачевского в «Видении Рафаэля» (1829):

Что слышу я? Какие звуки льются,  
Текут с небес в восторженную грудь!  
Что вижу я? Бесплотные несутся —  
Но не светлей моей стези их путь!  
Что я? Где я? На родине прекрасной!  
На лоне ли Творца душа моя?  
Все вокруг меня божественно и ясно!  
Эфирный звук преобразил меня!  
<...>  
И от небес к нему летели звуки,  
И каждый звук был светлый Херувим!<sup>78</sup>

Гоголевский Платон в «Женщине» (1831), рассуждая о живописи, тоже сочетает ее с сакрализацией акустического ряда: по его словам, душа адепта («юноши»), утонувшая в «эфирном лоне» женщины, «повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди Бога жизнь». Вероятно, читатель сразу же вспомнит и о заключительных пассажах «Сорочинской ярмарки» или «Записок сумасшедшего», о «Тарасе Бульбе» (сцена в соборе) и о прочих гоголевских сочинениях, пронизанных акустической ностальгией. К этой теме, по мере необходимости, мы будем заново обращаться там, где речь пойдет о функции музыкального либо другого звукового сигнала при установлении эротического контакта между героями.

## 11. Удвоение мира как предвестие встречи

Частой, но все же не обязательной приметой судьбоносного сдвига является одно из проявлений пресловутой романтической зеркальности. Речь идет об удвоении сияющего пространства: в

<sup>78</sup> Цефей. Альманах на 1829 год. С. 31—32.



воде отражаются светила, и тем самым создается эффект слияния или обновленного брака неба и земли, невольно приглашающий героя к поискам своей «половины». Конечно, такое дублирование небес — не говоря уже о семантике отражающей их воды (см. в известной книге Г. Башляра<sup>79</sup>) — в принципе носит довольно сложный характер. В концептуальном плане, как предполагает С. Шаргородский, оно восходит к «Изумрудной скрижали» с ее идеей изофункциональности или сущностного тождества верха и низа, в ХХ в. подхваченной русскими символистами; допустимо, на мой взгляд, и опосредованное влияние каббалы.

Тем не менее в собственно литературных сочинениях конкретное значение этого мотива всякий раз зависит от ближайшего мифопоэтического или ситуативного контекста. Напомню хотя бы о тютчевском лебеде и двойной «бездне», а с другой стороны, о многозначной и переменчивой символике водного зеркала у Гоголя, в диапазоне от «Ганца Кюхельгартена» и «Майской ночи» до «Страшной мести» и «Вия». Иногда, как у Авраама Норова, таким фоном ознаменовано грядущее вознесение души: «...Склонившись с палубы, увидел под собою Другие небеса и сонм светил другой. Отвсюду солнцами и небом окруженный, В смятеньи чувств моих я мнил, Что вдруг с землею разлученный, Бездонной вечности я в океане плыл...» («Ночь на Средиземном море, 19 июня 1829 года»)<sup>80</sup>. Однако здесь нас занимают лишь наиболее расхожие эротические аспекты мотива.

С тем небесным миром, который отсвечивает в нижних сферах, у романтиков соотносится и сам идеальный или магический партнер, вырисовывающийся на этом двойном фоне. Но последний, будучи манифестацией потусторонних начал, одновременно ассоциируется и со смертью; неудивительно поэтому, что зловещая нота подчас примешивается к изложению даже тогда, когда в целом оно звучит весьма оптимистически. Иногда сама тема смерти и составляет подлинное содержание таких эпизодов. В новелле С. Темного «Ночь» (1836) вдовцу снится, будто летним вечером он бродит со своей женой по берегам каких-то «знакомых сердцу волн»: «Тихие воды широкой реки <...> отражали очаровательную лазурь в роскошах цветов гаснущего неба // <...> Ты в эти мгновенья одушевляла природу. Я — весь жил в ней, — в тебе...» Однако, как явствует из контекста, это уже совсем иная, потусторонняя природа. Герою грезится, что он сам навсегда «переступил пределы вещества» — и во сне он радуется своей кончине, соединившей его с покойной «в мире радостей»<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Башляр Г. Вода и грезы / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М., 1998.

<sup>80</sup> НЛ. 1823. № 23. С. 157.

<sup>81</sup> Темный С. Указ. соч. С. 8—9.

Нередко водное отражение предварено или озвучено музыкой и сходными акустическими сигналами, которые, как обычно, инспирируют либо стимулируют эту метафизическую ностальгию; но музыку может заменить и нежный хаос безмолвных эротических мечтаний. Описанный эффект чаще всего приурочен к вечеру или к ночи. Так, в «сладкой тишине» вечера герой стихотворения Маркевича «Ночь» (1829), сидя над рекой, предается потоку эротических грез: «И легкой в воздухе толпой Любезных призраки носились». Наконец, в волнах появляется «легкий челн» с прекрасной девой, которая приглашает к себе героя. Фон плавания таков: «С великолепными огнями В водах явился свод небес <...> И вот уж голубые своды Кругом склонилися на воды И представлялися мне дном»<sup>82</sup>. Во «Флейте» Скориновича магическое отражение, озвученное мелодией, отнесено к антуражу лунной ночи: «Месяц смотрелся в едва колеблющиеся воды, которые, подобно зеркалу, отражали все окружающее их»<sup>83</sup>.

Понятно, с другой стороны, что и сам сюжет, и данный его мотив, подобно многим иным, с которыми он группируется, может не получить все же развернутого и законченного развития. Чаще всего так происходит в небольших текстах наподобие стихотворений, втесненных в узкие нарративные пределы, блокирующие стадиальное раскрытие темы. Тогда нам приходится довольствоваться лишь какими-то фрагментами суммарной картины. Так, в аллегории Глинки «Пробуждение» сюжет, лишенный своей инициальной стадии (тоска, томление и пр.), вообще сведен лишь к следующей за ней фазе вечернего райского ландшафта и эротической теофании<sup>84</sup>; напомним, что есть тут и музыка или пение (сменяющее «тишину», впрочем, столь же благодетельную): «Златое солнце догорало, И гаснул пышный день <...> И тихо отражали воды Покой небес в своих струях <...> И в сей чудесной тишине Я видел деву молодую <...> Поля и доли оглашались Певицы песнею святой. Она, казалось, соглашала С музыкой горней свой напев...»

В повести М. Маркова «Беда, если не медведь» (1835) действует гвардейский прапорщик Евгений Ратмирский, одинокий юно-

<sup>82</sup> Галатей. 1829. Ч. 3. С. 205—206.

<sup>83</sup> Ск..... [Скоринович Г.] Указ. соч. С. 261.

<sup>84</sup> Любопытно, что в аналогичном антураже (вечер, райская природа, священное обмирание) у других авторов, не без влияния Глинки, возникают и столь же эротизированные аллегории «языческого» типа: это «богиня», побуждающая Ф. Соловьева заняться литературой и приступить к изданию альманаха (см.: Зимцерла, альманах на 1829 год. М., 1829. С. 5—7), или коварная Мечта, противопоставленная здравому Опыту, у Иноземцева: Улыбка весны. Альманах на 1832 год. М., 1832. С. 30—31.

ша, только что выпущенный из училища и совсем не знающий жизни. Его будоражит сильное, но неопределенное предощущение счастья. Июньским вечером он попадает на веселое городское гулянье возле «спокойной Невы», отражающей в себе небо. Обстановка сопрягает веселую безмятежность эдема с несколько омрачающими ее образами загробного мира, упоминание о которых мотивировано спецификой петербургского климата: «Жители Петербурга, счастливые, как *елисейские тени*, когда в холодном Эребе на тени неба настанет тень весны, быстро мелькали в этом волшебном полусвете». На берегах и в городских садах звучат поцелуи, но гуляющие постепенно расходятся, и Евгений остается один. Нагнетается уже заданный выше мотив светлого хаоса, окружающего героя, но хаос этот как-то увязан и с его ожиданиями.

Подобно Неве, Евгений просто повторяет в себе мир, ожидая, очевидно, эротического восполнения, удвоения своего собственного бытия: «Его чистая душа, как полированное стекло, отражала все эти деревья, дачи, дорожки, экипажи <...> всю эту довольно натуральную игру бесчисленных актеров, не теряя своей светлости». Переломный момент четко согласован с семиотикой пространства: юноша поднялся «на крутизну Каменноостровского моста». От избытка какой-то необъяснимой радости, захватившей все его существо, «он готов был броситься первому встречному на шею и расцеловать его» (мотив *объятий*, раскрытых навстречу миру, но пока еще никому не нужных). Герой заморожен зеркалом Невы: «*Небо наверху, небо внизу*; звезды на небе и звезды на земле; две прекрасные луны».

Внезапно он слышит роговую *музыку*, которая доносится с проплывающей внизу шлюпки и которая звучит для него «как *голос небожителей*». Все мысли растроганного Евгения «слились в теплую, святую молитву и воспарили к стопам» Создателя<sup>85</sup>. (Естественно, теперь последует эротическая встреча, но здесь она лишена осмысленного разрешения: дальнейший сюжет сведен к соблазну и вязнет в бытовом анекдоте.)

В «Черной женщине» Греча морской офицер Ветлин погряз было в разврате и дебошах. Как-то, во время морской прогулки возле Ревеля, он случайно встретился с совсем еще юной, но твердой духом Надеждой (такой же сиротой, как он сам, потом увидевшей в нем своего «брата»). Призвав его к порядку, она одним своим окриком и взглядом сумела пробудить в нем нравственно-религиозное чувство — и воскресший герой в нее влюбился. Позднее, на пути из Англии в Голландию, Ветлин узнает, что вместе с ним на фрегате плывет и эта девушка. «Что я чувствовал, того и

<sup>85</sup> *Марков М.* Мечты и были. Ч. 2. С. 3—8.

описать не умею, — вспоминает он: — мне было и приятно, и досадно, и радостно, и страшно». Эта обычная для сюжета амальгама контрастных эмоций согласована со столь же обычной теофанией: «Я <...> лег в койку и устремил глаза свои в потолок, воображая, что гляжу на свод небесный, на котором витают духи небесные, наши ангелы-хранители». И тогда небеса действительно спускаются в наш мир, освящая его своим зовом.

Ветлин заступает на ночную вахту. «Синее небо, испещренное яркими звездами, отражалось на поверхности гладкого моря». В умилении он садится у капитанской каюты, где находится Надежда, «прислушиваясь к тому, что делается в этом святилище. Женский голос читал книгу, голос приятный, нежный, мелодичный <...> Она читала историю о каком-то падшем духе, умоляющем светлого ангела, брата своего, принять его вновь в райскую обитель». Когда чтение затихает и водворяется безмолвие, потрясенный герой впадает в самый настоящий транс, в котором исчезает всякая посторонняя реальность и сама его личность развоплощается:

Я носился мыслями не помню где. Телесного моего состава вовсе я не ощущал, а чувствовал, видел, мыслил какими-то иными, дотоле неизвестными мне орудиями: это были струны без скрипки, тоны без воздуха. И время, и пространство, казалось, утратили надо мною свои вечные права: фрегат исчез в глазах моих. Я носился среди безбрежного моря, под огромным наметом вселенной; тишина ночи превратилась в какой-то бесперывный единообразный гул; время текло, и я его не чувствовал<sup>86</sup>.

Вера, одна из героинь «Напрасного дара» Ган, — сирота, которую приютила у себя добрая и заботливая графиня. «Полное жизни» сердце этой девушки «рвалось поделиться с другими своими чувствами, жить только для других и быть счастливым только тем счастьем, которое, изливаясь из него на любимых им, возвращалось бы к нему». Не хватает лишь этой ответной любви, с горечью думает Вера, когда едет по берегу моря. Неужели она «никогда не найдет себе родного ответа на земле? <...> Нет, нет, — это невозможно». Героиня, «успокоившаяся и почти развеселившаяся», отправляется домой. «Солнце скрылось, оставив по себе только багряную полосу на западе, и в вышине вечерняя звезда мерцала уже в серебряных лучах. “— Пора”, — сказала девушка... и сердце ее, еще трепещущее от черных дум, радостно повторило: “Пора!” <...> Синее небо отражалось в море чисто и ясно, как отражается

<sup>86</sup> Греч Н. Черная женщина. Ч. 2. 2-е изд. СПб., 1838. С. 147.

в глазах девушки любовь, которую шлет ей взор любимого»<sup>87</sup>. Недостает только этого любимого — и тут навстречу Вере выезжает незнакомец, в котором она узнает сына своей благодетельницы (та считала, что он давно погиб). Ган не успела дописать эту свою последнюю повесть, и действие вскоре обрывается.

## 12. «Я вмиг узнала»: земное узнавание родных душ

Как бы то ни было, герой или героиня обычно сразу узнают вымечтанного эротического партнера, ниспосланного им с родных небес: «И дождалась... Открылись очи, Она сказала: *это он!*»; «Ты чуть вошел, я *вмиг узнала*, Вся обомлела, запылала И в мыслях молвила: вот он!». В куда более элементарном виде этот мотив русская литература адаптировала, конечно, задолго до «Евгения Онегина»<sup>88</sup>. Ср., например, в «Первой встрече» бар. Дельвига (1814), где узнавание и сам переход от «не знаю» к «знаю» построены на тавтологической рифме, просто меняющей знаки:

К нам юноша пришел в село:  
Кто он? отколь? *не знаю* —  
Но все меня к нему влекло,  
Все мне твердило: *знаю!*  
<...>  
И взоры пламенны его  
Мне что-то изъясняли;  
Мы не сказали ничего,  
Но уж друг друга знали.

Иногда узнаванию может сопутствовать риторический вопрос, сама восторженность которого, однако, уже торжествует над любым сомнением, лишь оттеняющим счастливый миг. Моделью тут — в частности, для самого Пушкина («Не правда ль, я тебя слышала...») — служит стихотворение Жуковского «Мимопролетевшему знакомому гению» (1819):

...Не ты ли тот, который жизнь младую  
Так сладостно мечтами усыплял  
И в старину про гостью неземную —  
Про милую надежду ей шептал?

<sup>87</sup> Ган Е.А. Полн. собр. соч. С. 820—821.

<sup>88</sup> В параллель к пушкинскому «Это он!» Лотман приводит цитату из карамзинской «Натальи»: «Вот он!» — Лотман Ю.М. Пушкин. С. 625.

Не ты ль во грудь с живым весны дыханьем  
 Таинственной унылостью влетал,  
 Ее теснил томительным желаньем  
 И трепетным весельем волновал?

Под «гением» у Жуковского подразумевалась, конечно, не возлюбленная, а небесный гость, адекват музыки; но романтическая поэтика легко позволяла перенести эту восторженную интонацию на эротического партнера.

Еще в 1820 г. мотив узнавания разрабатывал Вильгельм Кюхельбекер в утешительном послании к своему брату — «К М.К. Кюхельбекеру», — невеста которого скоропостижно скончалась. Согласно автору, вообще весь облик суженой в ее небесном прабытии, т.е. еще до их земной встречи, был совершенно ясно памятен жениху, поскольку тот некогда состоял с ней в предвечном браке. Такая отчетливость расходится и с «Евгением Онегиным», и с более поздним романтическим каноном, где, как будет показано, черты сакральных возлюбленных подернуты дымкой метафизической неопределенности. Ср., однако, у Кюхельбекера:

Ты знал прекрасную еще до первой встречи,  
 И были в памяти твоей  
 Ее чело, и стан, и сладость милой речи,  
 И взор божественных очей.  
 Ты на нее взглянул и взором торопливым  
 Нашел знакомые черты;  
 Ты узнавал ее с восторгом боязливым,  
 И стали жизнью мечты.  
 Там видел ты ее, там, где твоя психея,  
 Обнявшись с нею пред Творцом,  
 До бытия миров сливались, пламеняя,  
 С превечным, благодным Отцом.

В конце 1823 г. П. Плетнев, друг Пушкина и адресат посвящения к его роману, напечатал стихотворение «Знакомой», где развертывал те же мотивы, что появятся вскоре в письме Татьяны, включая и его вопросительную конструкцию: «Не правда ль, я тебя слыхала...» Вот первые три строфы этого текста:

*Я узнаю твои черты,  
 И взгляд, и образ сей улыбки,  
 И звук речей, и стан твой гибкий:  
 Давно мне вся знакома ты.*

Не скажет память верно мне,  
 Когда и где тебя знавал я;  
 Но чувствую, тебя видал я,  
 Как тень живую в сладком сне.

*Не ты ль в давно прошедши дни  
 На миг явилась предо мною  
 И, оживленные тобою,  
 Мне были веселы они?*<sup>89</sup>

Тут, кстати, предвосхищается и стих из «Я помню чудное мгновенье...» (1825). «Но ты опять передо мной!» — сказано у Плетнева; ср.: «И вот опять явилась ты». В том же послании к Керн — отчасти навеянном, как известно, Жуковским («гений чистой красоты») — сюжет о встрече души с памятным ей небесным образом сохраняет, конечно, религиозную окраску. Более отчетливо проследить метафизический генезис пушкинских стихов — мифологему предсуществования — позволит еще одно сочинение, которое, очевидно, послужило для них добавочным стимулом. Кроме того, текст этот в какой-то степени предварял и любовные признания Татьяны. Я имею в виду послание Карлгофа «К Д....», опубликованное в мае 1824 г.:

Ты много раз *являлась мне*,  
 Моя бесценная подруга,  
 В минуты мирного досуга,  
 В прекрасных дней моих весне.  
 В *порывах бурь, страстей безумных*,  
 В беседах юношества шумных  
 Напрасно я тебя искал.  
 <...>  
 И ты, как *Гений* благодатный,  
 Следила ласкою меня  
 <...>  
 Так, эти очи голубые,  
 Так, этот нежный, кроткий взгляд,  
 Власы, кольцами завитые,  
 Весь твой пленительный наряд,  
 Теперь я вижу не впервые!..

А затем дается мифологема опознания, сопряженная, как и живительная встреча в последующем пушкинском послании к

<sup>89</sup> НЛ. 1823. Ч. 6. № 43. С. 59.

Керн, с мотивом духовного воскрешения («Душе настало пробуждение...»):

*Тебя я знал, друг милый, прежде  
Чем встретил в жизни на пути,  
И, вверив сны мои надежде,  
Я мнил всегда тебя найти...  
Меня мечты не обманули:  
Сбылися юношества сны —  
И страсти грозные уснули  
На лоне сладкой тишины!<sup>90</sup>*

Близкий мотив, только увязанный с давними юношескими мечтами, которые заменяют здесь метафизическую экзальтацию, мы найдем потом в «Цыганке» Баратынского. Елецкой случайно встречает Веру: «Она сходна была с виденьем Его разборчивой весны. Давно он знал ее заочно». Ни Вера, ни трезвый, рассудительный Онегин не отвечают на это встречным узнаванием; однако во многих других романтических произведениях оно изображается именно взаимным. Герои словно заново творят друг друга в своей земной ипостаси, очищая себя от ее пагубных наслоений; но такое воссоздание или пересоздание относится уже к особому демиургическому мотиву, которого мы лишь бегло коснулись и к которому подробно обратимся значительно ниже.

В любом случае именно благодаря Пушкину мотив узнавания душ навсегда укоренится в русской культуре, и даже в период так называемого реализма мы найдем его у многих авторов, включая Тургенева и Достоевского (хотя бы в «Идиоте»), а в XX в., например, у Андрея Платонова в «Котловане» (где он будет несколько модифицирован).

Типичный для самого романтизма пример послепушкинского обращения к тому же мотиву, окрашенному заодно влиянием Жуковского, — послание Любецкого «К\*\*\*\*\*» (1832):

*Так это ты, кого душа ждала,  
Кого давно она в тиши таила,  
По ком давно так сердце ныло,  
Кого оно не знало — и любило,  
Кому любовь меня навеки отдала.  
Так это ты? так это ты?  
<...>  
Тебя одну лишь сердце приласкало,  
Тебе одной — любви моей цветы.*

<sup>90</sup> НЛ. 1824. Ч. 8. № 17. С. 79—80. Ц. р. 6 мая 1824.



Тебя узнав, тотчас оно сказала:  
Ах, это ты! Ах, это ты!<sup>91</sup>

В некоторых текстах мифологема потустороннего родства душ как того условия, которое и делает возможным их последующее узнавание в земной жизни, получает даже посильное теоретическое обоснование. Сюда относится в первую очередь «Блаженство безумия» Полевого («Это она — я узнал ее!»), где родство это, как мы знаем, доведено до полной андрогинности. Внятную, но куда менее экзальтированную подачу темы мы найдем в повести «Антонина» (1836), подписанной инициалами А. Н—н (которые кодируют, между прочим, имя героини): «Верите ли вы в родство душ? Как хотите, а я верю. Знаете ли: княгиня Вера мне говорила о своем муже, что при первой встрече она узнала в нем как будто что-то знакомое и едва хотела сообщить ему свои мысли, как он предупредил ее подобным же замечанием?...»<sup>92</sup>

В «Сокольницком саде» Погодина мотив опознания и родства душ затушеван (а потом вообще заменен их культурным тождеством), — но все же без труда поддается реконструкции. «Ты знаешь сама, Катенька, — пишет Луиза подруге, — как случайно приходит нам в голову всякая всячина, о которой мы совсем и не помышляем: помнишь ли, как <...> тебе приснилась целая гурьба *тетушек и дядюшек* <...> хотя ты отроду их и не видывала. — Так точно мне привиделся наяву незнакомец <...> Я как будто чего-то дожидалась», — и тут из калитки «выходит — кто же? — Он».

Часто герои просто констатируют свое совместное предсуществование, не вдаваясь в отвлеченные раздумья и предпочитая сосредоточиться затем на обычной сакрализации опознанного ими эротического идеала. См., к примеру, в «Юрии Милославском» Загоскина: «Я не знал, кто ты, когда в первый раз тебя увидел, но сердце мое забилось от радости... Мне казалось, что я встретился с тобою после долгой разлуки, что я давно тебя знаю... что я не мог не знать тебя!»<sup>93</sup> Сходный переход от опознания к сакрализации дает хорошо памятная нам «Очистительная жертва» Розена: «Теперь я знаю, что эта о н а!» И далее, уже во втором лице: «Верьте же теперь, что ваше присутствие, будто близость высшего существа, озаряет душу приятным всеведением, обольстительным ясновидением!»<sup>94</sup> Но здесь мифологема духовного родства поддерживается темой давней дружбы между земляками — родителями

<sup>91</sup> Цинтия на 1832 год. С. 127.

<sup>92</sup> Телескоп. 1836. № 6. С. 180.

<sup>93</sup> Загоскин М.Н. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 255.

<sup>94</sup> Альциона на 1832 год. С. 52—53.

девушки и самого героя, который спустя тринадцать лет возвратился на родину. Ср. также в повести Егора Аладьина «Брак по смерти»: «Я видел Полину в первый раз, но мне казалось, как будто я знал ее уже годы... Все, все влекло меня к ней, и чей-то голос твердил моему сердцу: “Вот идеал твоих мечтаний”»<sup>95</sup>.

У Лажечникова в «Басурмане» прекрасная Анастасия с детства сохраняет внятную память о своем райском прошлом, где с нею был кто-то, наделенный ангельскими крыльями. Та беспредметная эротическая грусть, которая в романтических сюжетах предшествует любви, связана у нее именно с этой ностальгией:

Десятилетней снились палаты и сады, видом не виданные на земле, и лица красоты неописанной, и голоса, которые пели, и гусли-самогуды, которые играли, будто под ее сердцем, так хорошо, так умильно, что и рассказать не можно. А когда она, во время этих снов, просыпалась, то чувствовала у ног своих легкое бремя, и казалось ей, кто-то лежит у них, свернув белые крылья. И было ей сладко и страшно, и все вмиг исчезало. Часто задумывалась она, часто грустила, сама не зная о чем. Нередко, простершись перед иконою Божией Матери, плакала, но эти слезы старалась утаить от людей, как святыню, которую невидимо посылали ей свыше.

«Легкое бремя», — конечно, аллюзия на Христа («Ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко». — Мф 11: 30); иначе говоря, сны героини хранят память о Женихе небесном. С ним и соотнесено то неведомое ангельское существо, которое девушке теперь предстоит встретить в земной жизни: им окажется молодой немец Антон (переселившийся в Московию из Италии, где он выучился на врача). Естественно, что сама Анастасия ассоциируется при этом с соответствующим женским образом как ее alter ego. Тщетно пытаюсь избавиться от наваждения, она взывает к Божьей Матери; но та не отваживает ее от любимого:

Минуты две-три спокойна, и опять *образ* пригожего иноземца, словно живой перед нею, сидит с нею рядом, держит ее руку в своей. Сомкнула ли глаза? То же самое неземное существо, которого видела в сонных грезах детства, то самое, только с очами, с улыбкою немчина, лежит у ног ее, сложив белые крылья. Проснется, и тоска в сердце, будто жало, сидит в нем. Часто слышит она очаровательные звуки (Антон играл на лютне). Это те самые небес-

<sup>95</sup> Аладьин Е. Повести: В 2 ч. Ч. 2. СПб., 1833. С. 160.

ные голоса, те гусли-самогуды, которые в сонных видениях ее детства так сладко пели над сердцем ее<sup>96</sup>.

Память о совместном прабытии, вместе с надеждой на его обновление, лелеет и сам Антон: «Он видел в глазах ее <...> что-то непостижимое, неразгаданное, может быть свое прошедшее в мире ином, доземельном, может быть свое будущее» на том свете. Но этот «доземельный» рай сливается в ее «итальянских очах» и с той благословенной земной родиной, которую Антон покинул ради холодной Москвы: отныне «чудное небо Италии найдет он в глазах Анастасии»<sup>97</sup>.

Иногда ту презэкзистенцию, которой объясняется узнавание, авторы отождествляют с былой встречей, забытой разумом, но сохраненной памятью сердца. Героиня повести Жуковой «Самопожертвование» говорит: «Я знала, что когда-то видела эти прелестные тонкие черты и черные глаза с выражением тихой грусти, слышала этот голос, приятный, чистый, доходящий до сердца, но то было где-то как будто в другом мире. Я начинаю думать, что душа нашла старинное знакомство из лучшего мира, где жила она прежде, нежели удостоила оживить мое грешное существо»<sup>98</sup>.

Редуцированной или метафизически неразвернутой формой взаимного опознания может стать и единство душевного склада, т.е. упомянутое в 1-м разделе настоящей главы *культурно-эмоциональное тождество* героев. Оно открывается в разительном соответствии их эстетических или порой, как в «Адели», даже научных пристрастий («Одни чувства, одни мысли рождаются у нас при чтении»), а чаще всего — в их общей любви к музыке или поэзии как вести, доносящейся с родных небес (ср. выше «лютню» Антона).

В начале 1835 г. Ростопчина написала грустное стихотворение «На прощанье...», которое впервые решила опубликовать только через двадцать лет: «Меж нами так много созвучий! Сочувствий нас цепь обвила, И та же мечта нас в мир лучший, В мир грез и чудес унесла. В поэзии, в музыке оба Мы ищем отрады живой; Душой близнецы мы... Ах, что бы Нам встретиться раньше с тобой!..» В обоих этих искусствах духовное тождество чаще всего облекается в формы зова и отклика: «Всякое слово его громко отзывается в моем сердце» (Ган, «Идеал»).

Вообще говоря, в 1830-х гг. узнавание, равнозначное само по себе воплощению сакрализованного эротического идеала — уже клишированный мотив, который сшивает совершенно разнородные романтические повествования безотносительно к их жанровой

<sup>96</sup> Лажечников И.И. Указ. соч. С. 381, 444.

<sup>97</sup> Там же. С. 508—509, 539.

<sup>98</sup> Жукова М. Повести. Ч. 1. С. 129.

специфике. Неудивительно, что к концу десятилетия его охотно пародирует Вельтман: «Вот он! Вот тот, о котором тосковала душа, который для меня создан, с которым жизнь — все и без которого все — ничто! О, как я его люблю! Как давно люблю! Кажется, до жизни его любила, искала везде и всегда!.. вот он!»<sup>99</sup>

### 13. Образчики романтической схемы

Трудно найти такой инвариантный текст, где реконструированный нами функциональный комплекс с начала и до конца присутствовал бы во всем его объеме, без каких-либо исключений. Некоторые романтики вообще опускают либо инициальную, либо, гораздо реже, заключительную фазу осевого сюжета. По большей части мы имеем дело с произведениями, разрабатывающими основной состав мотивной серии с кое-какими, иногда существенными, пробелами или малосущественными перестановками ее элементов. В то же время впечатляет чрезвычайно широкий выбор тех ситуативных обстоятельств или реалий, посредством которых в самых разных текстах вводятся и которыми уснащаются одни и те же наиболее стабильные мотивы наподобие хаоса, душевной смуты, образов рая, беспричинной эйфории, пробуждения либо узнавания.

Начнем с сочинения, удобного для нас тем, что оно словно представляет от всего корпуса позднесентименталистской или же преромантической прозы. Речь идет о повести В. Карлгофа «Станционный смотритель» (1827). Некоторая ее сюжетная специфика заключается в том, что сама фаза знакомства здесь практически отсутствует — она упоминута лишь мельком. Зато весьма показательно дальнейшее движение текста, как бы заново отрабатывающего исходную модель.

Герой — бедный сирота, но человек образованный, учившийся ранее в Геттингене. Он без памяти влюбился в Лизу, дочь человека состоятельного и чванливого (*владелец объекта*). Девушка отвечает ему взаимностью, мать героини также на его стороне. Отец, который намерен найти для Лизы более престижного жениха, отказывает юноше от дома. Потрясенный герой проводит около трех месяцев «в тяжком состоянии совершенного равнодушия». Конечно, перед нами фаза смятения или *обмирания*, почти тождественного временной смерти. Хотя она увязана тут с разлукой (подробнее об этом мотиве см. в 8-й главе), а не с предварительным томлением, типологически оба этих состояния между собой очень сходны.

<sup>99</sup> Вельтман А.Ф. Сердце и думка: Приключение. М., 1986. С. 128.

Вполне соответствует общей сюжетной канве последующее перемещение героя, ведущее его от отчаяния в те целительные пространства, которые запечатлели в себе красоту и изобилие пробуждающейся жизни:

Желая развеять свою тоску, я бродил по волшебным островам, которыми так богат наш Петербург: густые тени падали полосами на землю, высокие деревья, сии гордые памятники прошедших столетий [довольно характерный мотив *сакрально-исторических реминисценций*], сии живые свидетели построения столицы, рисовались в гладком зеркале Невы [*удвоение пространства*]. Я был очарован: то летучей мечтою следил за песнями матросов, которые быстро плыли мимо меня в шляпке; эхо разносило их голоса по заливам и речкам; то прислушивался к шумному говору, который тихим ветром доносился ко мне с гулянья.

Песни, эхо, тихий ветер и говор — это *акустические сигналы*, предвещающие встречу (ср. приведенную картину с более поздней новеллой Маркова). Теперь у Карлгофа сразу же смыкаются два мотива: обычное чувство тоскливого одиночества, обостренного при виде благодатных сцен, и, казалось бы, беспричинная, но вещая *эйфория*, которая внезапно охватывает героя и которая знаменует появление милой:

Полнота чувств не скрывается; печаль вырвалась из груди моей и слезы полились из глаз, я упал на дерновую скамью — вдруг мне стало легче... смотрю кругом: как прежде, вершины деревьев наклонялись тихо; ими играл легкий ветерок, вода чешуилась и преломляла прямые лучи жаркого солнца; но мне было легче, какое-то утешение мелькнуло в душе моей <...> Девушка, которой в жертву охотно бы принес я все дни моей жизни, всю полноту моих чувств, прислонясь к дереву, смотрела на меня с немим участием.

Вместе с Лизой на героя растроганно смотрит ее мать. Она помогает влюбленным бежать из дома и обвенчаться. Поселившись с женой вдаль от Петербурга, на Каме, герой делается стационарным зрителем. Супруги находят отдохновение в чтении книг и вообще живут счастливо, в непритязательном сентименталистском оазисе, слегка напоминающем об утопии «Сокольницкого сада»<sup>100</sup>.

<sup>100</sup> Славянин. 1827. Ч. 1. № 7—8. Герой неустанно заботится, в частности, о воспитании своих детей: чураясь «адской философии, порожденной вольнодумством прошедшего века», он приучает их к христианской нравственности. — Там же. С. 112.

В не раз цитировавшейся повести Мельгунова «Зимний вечер» некоторые мотивы, как и следовало бы ожидать, представлены богаче и шире, чем в сентименталистской традиции; зато другие — слабее или просто отсутствуют. Будущему графу, герою этого сочинения, минуло 13 лет, когда его решили отвести в Пажеский корпус, куда он был записан. По пути отец заехал с ним в гости к своей дальней родственнице. Мечтательный подросток, привыкший дома к спокойному одиночеству (то было одиночество положительного свойства, или *детский рай*, по нашей терминологии), попал в многолюдную детскую компанию [= *изгнание*] и «потерялся в этом маленьком хаосе разногласных наклонностей, страстей и привычек». Иначе говоря, внешний *хаос* переходит в состояние внутренней опустошенности.

Эту свою новую обособленность герой ощущает уже с горечью — ибо теперь, выходя из прежней самоизоляции, он начинает стремиться к *восполнению*, достраиванию своего Я. Никто из детей не приходится ему «по сердцу, а потребность дружбы рано открывается в человеке, особенно когда из тихого уединения он попадает в шумный круг и сердцем понимает необходимость утвердить на ком-нибудь свое рассеянное, беспредметное чувство. Отчужденность делает еще ощутительнее эту жажду души. [Еще не сфокусированные поиски партнера, пока лишённые отчетливо-эротической подоплеки.] Но я скоро набрел на источник, где мог утолить ее. // Как-то *вечером* <...> все дети отправились гулять в английский сад [новый вариант эдема] <...> Я чувствовал себя на просторе, во всей полноте жизни [заполненность райского окружения, требующая такого же восполнения и от героя]; я чувствовал, как разгоралось мое сердце, как быстро обращалась во мне кровь <...> Я был весел, прыгал от радости; но эта веселость была уже не детская: в ней крылся зародыш не ребяческого чувства. С этой минуты я начал считать дни, я начал жить; до этой поры я прозябал». — Как у Измайлова, дано *пробуждение* или пересоздание собственной личности, только предшествующее самой встрече, а не вызванное ею. Оно срощено здесь с биологическим взрослением вроде того, которое в других текстах проходят различные ровесники и ровесницы героя.

Сразу же намечается трансформация его прежнего расплывчатого дружелюбия, не встретившего отклика, в новый, эротический импульс («объятия»), обусловленный этим пробуждением и направленный поначалу на весь мир: «О, как охотно *заклучил бы я всех в одно широкое, крепкое объятие!* Но мои товарищи не понимали меня и бегали по лужам. Они стали жалки; я увидел, какое расстояние разделяет их — детей от меня — юноши (это слово в первый раз пришло мне в голову). [Новая, уже вполне намеренная

отрешенность от ближайшего круга, свойственная как горделивым или мечтательным романтическим личностям типа Татьяны, так и обычным взрослому персонажам наподобие измайловского героя, инстинктивно ищущим эротической встречи.] <...> Я очутился неприметно один, в темной аллее. Солнце было на закате [вечер]; его косвенные лучи едва проникали сквозь листья густых и благоуханных лип. Я шел и мечтал, *сам не зная о чем* [смутное предчувствие встречи], как вдруг что-то белое мелькнуло в соседней аллее». Это его прелестная сверстница Вера (как он вскоре узнает, одна из его сестер).

Видение ошеломило героя, вселив в него «грусть неизъяснимую», согретую, однако, отрадой и упованием (амбивалентный набор, показательный для подобных состояний). Сразу же намечается мотив сакрализации: «О, моя Сильфида, *мое сновидение, мой райский цвет*, — думал я, — кто ты? откуда? увижу ль тебя снова?»

Родство душ здесь заменено *кровным родством* (о таких заменах см. выше, в 5-й главе и в 9-м разделе данной главы); с ним как-то связан и несколько приглушенный мотив взаимного узнавания. Предваряется оно именно неузнаванием: «Не выдавшись с раннего детства, мы не узнали друг друга, и она прошла мимо». С другой стороны, как мы только что убедились, тут все же наличествует мотив вещего сновидения, всегда говорящий о духовном прабытии героини, памятном мечтателю. Он снова увидел ее в тот же вечер и «воскрес». «Меня подвели к сестрице. Взглянув друг на друга, мы покраснели; я молчал, она тоже». Однако на вопрос, помнит ли она его, Вера ответила «нет». «— А я так *помню вас*, — и, вымолвив это, я покраснел до ушей: мне казалось, что в этих словах я высказал всю свою душу».

Напомню, что их невинный роман прервется долговременной разлукой, а затем неудачными браками обоих героев, после чего оба довольно быстро овдовеют (см. 13-й раздел 5-й главы; там же — о глубинно инцестуальной проблематике повести). Но спустя несколько лет они заново и тоже *вечером* встретятся в Вене. Их воссоединяет музыка, повествующая о райском пробуждении природы и *полноте* бытия; все вместе снова вселяет в героя *вещую эйфорию*, смешанную с печалью. Граф рассказывает, как он вызвался тогда петь в хоре, в «“Четырех временах года” семидесятилетнего Гайдена <...> Моя душа, полная дивной гармонии старца-юноши, невольно растворялась для любви; невольно вспомнил я образ не з а б в е н н о й, который, как символ всего святого, не переставал носиться предо мною в минуты вдохновения. Вдруг... не верю глазам... о н а стоит предо мною и в общем хоре поет о возрождении природы». Растерянный герой принимает ее было за «видение», однако после концерта подходит ближе к молодой певице —

и с восторгом убеждается, что это его «прежняя Верочка, милая, добрая, любящая. Горькая школа возвратила ее себе самой». Круг бытия (все его «четыре времени») пройден, и повествование, после многих добавочных осложнений, закончится счастливой старостью супружеской четы.

Н\*\*\*, герой повести Лесовинского «Человек не совсем обыкновенный» (1833)<sup>101</sup>, сдружился в Греции с молодым человеком, «принадлежавшим к одной из знаменитейших фамилий Пелопоннеса», и тот пригласил его в гости к своим родным. «Я охотно принял его предложение, — рассказывает герой, — но, приготавливаясь следовать за ним, почувствовал в себе необыкновенное волнение, сердце сильно билось в груди, и я невольно подумал, не предназначение ли это чего-нибудь особенного <...> Занятый разгадкой неразгаданной проблемы *предчувствия*, я не заметил, как прошли мы тесные, перепутанные улицы Патраса [мотив лабиринта как топографического *хаоса*, вторящего хаосу эмоциональному] и вышли в *сад*» (итоговый райский локус), расположенный на берегу Коринфского залива.

Приятель спрашивает у матери, где его сестра Зара, и слышит в ответ: «Ты знаешь, что она дитя моря: видишь ли, вон белеется вдалеке ее парус; видишь, как быстро летит челнок ее». Как будет в «Черной женщине» Греча, само море здесь, по сути, отождествлено с небесами, откуда к Ветлину явится Надежда; а символика паруса предвещает лермонтовскую: «Маленький ялик с округленным парусом, как перламутровое *облачко по чистому небу*, быстро скользил по гладкой синеве вод, быстро причалил к берегу, и юная гречанка выпрыгнула на оный, как волшебная nereida». Этому языческому созданию даны вместе с тем «небесные взоры» христианского серафима и «ангельская душа».

Гость настолько восхищен ее синкретической красотой, что на время теряет дар речи (*обмирание*): «Я хотел прервать молчание, хотел говорить, но слова мои замирали, все вертелось вокруг меня [рецидив эмоционального хаоса, предшествующий духовному перерождению]: море, сад, толпившиеся люди скрывались в каком-то черном тумане; она одна, как путеводная звезда жизни моей, сияла предо мною». (См. аналогичный мотив, связанный с Гоголем, в 8-м разделе 4-й главы.)

Ясно, что Зара для него — это олицетворенная память о родных небесах: «Озаренная присутствием ангела, восторженная душа моя напоминала себе священную отчизну свою!» Придя в себя, Н\*\*\* вступает наконец в беседу с девушкой и узнает, что та любит море, ибо «любит все, что не имеет границ». Мотив узнавания род-

<sup>101</sup> Телескоп. 1833. Ч. 17. № 17.



ной души сведен тут к своему акустическому аспекту: «Голос ее заставил меня затрепетать; он был мне знаком: я слышал его в торжественных звуках органа, когда, внимая им, проникал взорами души свод небес и был свидетелем тайн чудесных, невыразимых; я слышал его в трелях соловья <...> в грохоте громов».

В общем, герою остается теперь только мистически преобразиться, соединившись со всем миром, что он и делает: «Это первое свидание было для меня возрождением к новой жизни <...> // С этого дня как переменялось для меня все! <...> Какие мучительные и вместе счастливые минуты! <...> Как светлы казались мне взоры людей, как приветливы улыбки их! Я сдружился со всею природою». (Но повесть завершается тем, что отца и брата Зары убивают свирепые турки; ее же они забирают в гарем, и тогда обезумевшая от горя героиня кончает с собой.)

В ряде произведений мы соприкасаемся с менее развернутыми, как бы усеченными линиями схемы, где задействованы не все, а лишь опорные ее элементы — например, такие как хаос и смятение, которые провоцируют эротическое ожидание. При этом хаос, в том числе дорожный, может облекаться в самые разные формы.

В повести «Башмачок» (1838), подписанной именем М. Г—в, он принял вид вьюги. *Вечером*, в канун Нового года, Владимир Зонин на санях возвращается из отпуска в Петербург. Путник «дремал под русскую дорожную симфонию, под свист буруна, под заунывный звон колокольчика <...> Сон не брал его. От безделья ударился Владимир в мечты». Другими словами, хаос интериоризируется. Поскольку молодой герой, как подчеркивается, «еще не знал горя», фаза унылого томления тут опущена, и аморфные «мечты» незамедлительно переходят в сумбурную, но вещую эйфорию, которой, собственно, и подготовлено появление эротического объекта (поданного, правда, лишь как синекдоха искомого образа): «Мало-помалу мысли Владимира стали сбиваться с одного предмета на другой; воображение то съеживалось, то расширялось с невероятною быстротою; оно развивало перед ним какие-то смутные, нестройные, фантастические образы, представляло ему картины странные, а порой самые пленительные»<sup>102</sup>.

Здесь удержано тем не менее и остаточное представление о хаосе как смеси контрастных состояний, а поэтому блаженное настроение героя осложняется немотивированными страхами. К его грезам присоединяются акустические эффекты двойственного содержания (то «упоительные звуки музыки и пения», то грохот пушек, который предвещает несчастье). Когда сани проезжа-

<sup>102</sup> ЛПРИ. 1838. № 37. С. 721.

ют во тьме мимо какого-то барского дома, в лицо ездоку летит женский башмачок (это девушки гадали на суженого). Герой, заинтригованный находкой, пытается вообразить неведомый «идеал», который он связывает со своим фетишем. Словом, фабула ориентирована тут на «Золушку» и вдобавок осложнена за счет *qui pro quo* и влияния пушкинской «Метели». По настоянию матери Владимир женится, но любит он не свою супругу, а некую баронессу, которой, как ему кажется, и принадлежит таинственный башмачок. Лишь спустя долгое время он случайно узнает, что настоящей владелицей башмачка была вовсе не она, а его нынешняя жена.

В «Очистительной жертве» барона Розена другой Владимир, напротив, заранее рассчитывал встретить свою будущую невесту. Он уже «испытывал сердечное расположение поделиться жизнью с неведомым ему существом <...> Это еще не была любовь, но расцвет прекрасного дня любви...» (*томление*, здесь рационально мотивированное, и обычная тяга к восполнению бытия). Незнакомка, обретающаяся в далеком родном городе, «рисовалась в его воображении, как фея в волшебном замке» (стадия намечающегося *оформления идеала*). По условию, поставленному отцом — вероятно, любителем сказок, — герой среди других «дев его родины» сам должен будет с первого взгляда опознать эту красавицу, «ангела между смертными».

*Смятение* Владимир Штерне начинает испытывать только по приезде, ступив на отечественные стогны, покинутые им много лет назад. Как видим, порядок мотивов тут несколько изменен, и фаза оформления идеала предшествует психологическому хаосу, а не вырастает из него, как в других сочинениях. Душевное состояние приезжего включает в себя, однако, дежурный набор контрастных эмоций и сопряжено с темнотой и отчужденностью, угнетающей его, хотя сам он переполнен всеядным патриотическим дружелюбием (мотив разверстых, но не востребованных *объятий*):

Тусклые фонари скудно освещали узкие и кривые улицы [снова мотив лабиринта как топографического хаоса] готического города, который Владимир приветствовал именем своего отечественного, с трудом узнавая его <...> Он одинокий прогуливался мимо тех домов, кои возбуждали в нем отдаленные воспоминания. Воздух родины, конечно, и ему дышал *сладостью*, но сердце стеснялось чем-то *грустным*: он порывался душою *обласкать всякого встречного* <...> но все они с холодной важностью шли своим путем, не обращая на него любопытного взгляда <...> // Зачем мои соотечественники *не простирают ко мне объятий?* — подумал Штерне <...> дети одной земли должны быть как дети одной ма-

тери <...> Между сими холодными душами найду ли пламенную любовницу? Как мне отыскать ту, которая в обманчивых сновидениях манила меня приветною улыбкой?

По счастью, случайно встреченный им слуга барона Зонненталя приглашает героя на бал в Благородное собрание. Наступает упорядоченная смена эмоций; сейчас в них возобладает вещая *эйфория*, которая в душе молодого офицера неприхотливо объединит сладостно-туманный романтический настрой с простой жизнерадостностью. Приглашение рассеяло «меланхолические мысли Владимира <...> душа разрывалась между каким-то сладостным чувством и желанием повеселиться на родине».

В итоге эта земная родина сомкнется, наконец, с родиной духовной. Попав в «огромную залу, полную праздничным блеском», он «вспомнил волшебный замок своих влюбленных сновидений». Теперь, вслед за этой актуализацией и припоминанием райского инобытия, дается *узнавание*, поддержанное опять-таки *акустическим сигналом*. Сама «судьба свела его» с Августиной Зонненталь: «Это должна быть о н а! <...> Я слышал ее милый голос; если б она была незрима, я узнал бы подругу сердца по этому голосу!» При разговоре с ним в душе героини тоже «пробудилось какое-то детское воспоминание» (мистическая память согласована с памятью «детской» — родители обоих героев давно дружили). Штерне восторженно убеждается в своей правоте: «Теперь я знаю, что это о н а!» Дальнейшие события читателю уже известны — я пересказал их в 5-й главе.

Вместе с тем даже идеал, проступивший уже из тумана *эйфории*, может остаться, как у Жуковского, мимолетным, почти иллюзорным видением — т.е. не вернуться, не воплотиться, сколько бы ни искал герой счастливой встречи. Та самая задача, которая поставлена была перед героем Розена, — опознать среди других свою суженую — не всегда поддается решению, и эротический образ порой сохраняет свою потустороннюю анонимность (ср. у Лермонтова: «Я дал им вид, Но не дал им названья»). Именно такая перспектива — правда, достаточно редкая для русского романтизма — очерчена в стихотворении Туманского «Идеал», которое заслуживает того, чтобы привести его почти целиком:

В те дни, когда душа молодая,  
В мечтах, как в рае утопая,  
Свой рай стремится воплотить  
И жаждет верить и любить;  
Когда, блуждая без участия  
Среди мирского торжества,

Мы ждем от неба тайны, счастья,  
Ждем откровенья божества,  
Порою в светлое мгновенье,  
Как тень, проходит мимо нас  
Неизъяснимое виденье,  
Краса живая лишь на час  
Мелькнет и скроется из глаз.  
<...>

Все блага придает наш ум  
Сему творенью без названья,  
Без признаков, без упования,  
Чьей родины нам не узнать,  
С кем нам не жить, не ликовать.  
Вотще потом к отрадам света  
Мы будем дни свои стремить —  
Любви воздушного предмета  
Нам не рассеять, не забыть.  
Дыша надеждой благ чудесных,  
Вотще мы будем каждый миг  
Искать тех очерков прелестных  
В красе условной жен земных —  
Им не дано обвороженье,  
Им тайна неба не дана,  
И как о милом привиденьи  
Не напомним ни одна!<sup>103</sup>

Но и найденный идеал может рассеяться, раствориться в мирских заботах и увлечениях. Клара из повести барона Вольфа «Любовь как она есть» исходит беспредметным любовным томлением, которое усугубляется благодаря цветению самой природы (модель райского сада и поисков «помощника»). *По вечерам* она любит гулять с подругой по кладбищу.

Мы еще не раз будем встречаться с текстами, где этот локус становится главным пунктом судьбоносной встречи. Как известно, кладбище наделено универсальной и амбивалентной символикой, которую для сентиментализма канонизировали Юнг и Грей: с одной стороны, оно воплощает тщету всех земных надежд, тление и смерть, а с другой — знаменует собой ее преодоление в вечности. О победе над смертью гласят все реалии некрополя: обряд погребения, неувядающая зелень, памятники и эпитафии, сулящие загробное воссоединение, сами кресты как вестники мира грядущего.

<sup>103</sup> *Туманский В.И.* Стихотворения (1817—1839). СПб., 1881. С. 153—154.

В данном случае, да и во множестве других романтических текстов, погост — это просто врата потустороннего мира, т.е. особое магическое пространство, которое заменяет для героини те эмпирии, откуда к ней должен сойти сакральный эротический образ. Однажды вечером подруги увидели какого-то молодого человека, который безутешно рыдал, стоя на коленях у надгробного камня. Растроганная Клара сразу же влюбилась в незнакомца. Оказывается, она уже успела создать для себя эротический идеал — увы, весьма далекий от реальности, как поясняет скептический рассказчик, подчеркивая, что это общий порок всех фантазий такого рода: «Вы влюблены в то небывалое, бестелесное существо, которое вы создали в уме, придав ему черты — е г о или е е, как вы выражаетесь, и наделили это идеальное существо множеством прекрасных качеств, которых о н или о н а вовсе не имеет»<sup>104</sup>.

Девушка узнает, что это друг ее двоюродного брата, известный поэт Фридрих Лейер (дело происходит в Пруссии), и что всякий день на кладбище он оплакивает умершую возлюбленную, Амалию. Свою историю он поведал кузену Клары — а та ее услышала. Потрясенная героиня, воспламененная неистовой любовью, претерпевает процесс духовного преображения, стимулированного в первую очередь акустическим эффектом. Рай создан, хотя само его создание изначально поставлено здесь в настораживающую связь с образом библейского искушителя:

Звучный голос незнакомца трепетал, как струны арфы; и какое влияние производил он на Клару! Каждый звук этого голоса впивался, как змей, в сердце ее и сосал из него кровь: *и грустно и радостно* было в одно и то же время! Казалось, что перед глазами ее поднимается, как в театре, огромный занавес, и за ним на бесконечно большом пространстве воздвигались чудные, невиданные здания, облитые тонким, как кружево, туманом... Над ними вставало солнце, окруженное целым морем текучего золота, и туман рассыпался, и становилось светло, так светло, что издали можно было разглядеть всякую былинку на поле.

Перед нами образцовый синтез полярных чувств, видение эротического абсолюта, вобравшего в себя все грезы, все бытие героини: «Точно так же, как эта долина, освещенная солнцем, представало перед ней состояние ее, так же точно, как те травки, увидала в нем свои малейшие думы, свои самые тайные мечты, в которых она страшилась сознаться и себе самой; — она испугалась, но и в этом испуге находила наслаждение»<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Вольф А., барон. Рассказы Асмодея. Ч. 1. М., 1839. С. 48.

<sup>105</sup> Там же. С. 65.

Клара завидует покойной Амалии и с упоением перечитывает посвященные той стихи Лейера. В общем, согласно логике сюжета, мы могли бы теперь ожидать либо счастливой любви, либо любви трагической, как у Розена. Но — у каждого барона своя фантазия. Барон Вольф завершает повесть в тонах прозаически-постромантического здравомыслия. Девушка со временем охладевает к Лейеру и выходит замуж за другого, тогда как скоропостижно утешившийся поэт, найдя новые увлечения, погибает от руки Кларинового кузена «на дуэли за танцовщицу».

Даже краткие версии сюжета порой могут получать форсированное развитие, чрезвычайно интересное в религиозно-идеологическом плане. Герой Станкевича, граф Z\*\*\*, — эрудит, обожающий природу и искусства. Но он устал от жизни, разочарован, одинок и мечтает о том, чтобы снискать спасительную духовную целостность в «создании», завершающем и отражающем в себе всю полноту творения:

Как прежде, он любил природу, но смотрел на нее с какою-то грустью; радужные покровы детства спали с нее... немая красота находила отзыв в душе его, но, одна, уже не могла его удовлетворять. Сочувствия, полного сочувствия — вот чего он жаждал... Если бы случай сблизил его с созданием, достойным той высокой, бескорыстной любви, которую он расточал на *безответную* природу, на холодный мрамор и мимолетные звуки; если бы он нашел красоту, *отражение*, сосредоточение природы с человеческим сердцем в груди, с молитвой на устах!.. [Мотив одушевленного *подобия*, воплощенного в женщине, которая должна будет увенчать собой все творение; см. в главе 2-й.] Какая бесконечная жизнь любви ожидала это создание! Какая отрада ожидала истомленную душу страдальца!

Эта Anima mundi смогла бы — как у Погодина или Вельтмана в «Лунатике» — согреть живой водой мертвую воду его рассудочного знания — а тем самым даровать ему всемогущество, соединив героя со всей «жизнью вселенной»: «Гордый разум беспрекословно почтил бы Бога в творении, вера младенца и любовь юноши дали бы крылья мужественному уму — и куда б ни проник он!..»

Как-то в Вене приятель-меломан принес ему партитуру Пастушеской (Шестой) симфонии Бетховена. Граф сел за фортепьяно — и тогда «душа его как будто пробудилась от долгого усыпления: все чаще [sic], все полнее становилась она, тихий румянец покрыл его бледные щеки, кроткое упоение сияло в глазах, как будто потерянные годы возвратились с своими туманными надеждами». Но это еще не подлинное пробуждение, а лишь его пред-

вестию. Безотчетное упование сменяется депрессией, и все разрешается *хаосом*, столь же обычным для рассматриваемого сюжета, как и смесь контрастных эмоций. Здесь он не поддержан окружающими реалиями, а сосредоточен в самой игре героя: «Вдруг каким-то судорожным движением нарушился спокойный, ровный ход мелодии <...> послышался диссонанс, чадо муки душевной <...> Мир гармонии готов разрушиться... Вот возник целый хаос диссонансов; граф крепко ударил по клавишам; нестройный вопль пробежал по фортепьяно, струны лопнули».

Вечером он с приятелем отправляется на концерт, где та же Пастушеская симфония захватывает его «до глубины души». Прежний хаос сменяется картинами утраченного *детского рая*, чувством обновления или воссоздания мира во всей его полноте. Он «улетел мечтою в годы детства. Вот безмятежное утро восходит над благословенным кровом отца его, первый луч солнца румянит волнистые нивы <...> на душе становится веселей и веселей... полно, свободно дышит грудь... пламя любви разгорается и хочет *обнять всю природу*...»

Короче, *эйфория* перерастает в эротическое влечение, пока еще безадресное и раскрытое всему миру («объятия»). Вскоре, однако, оно начинает обретать цель. Взор героя, «отдавшегося на волю своего воображения», останавливается на одной из молодых слушательниц. Мистические коннотации угадываются в самой ее позе, которая разительно совпадает с той, что предписывалась исихастской техникой «умного видения», намеренно затруднявшей дыхание: «Она *сидела, поникнув головой к груди*, и как будто смотрела вдаль». Искомое родство душ отсвечивает в подразумеваемом культурно-эмоциональном *тождестве* обоих героев, которых соединяет общая греза (адекват общей небесной родины): «Сны его не прерывались, звуки для него не умолкали, но ему казалось, что *те же сны чаровали ее душу*».

Так идеал выступает из марева сновидений, ниспосланных музыкой: «Душа ищет *какого-то* предмета, чтоб остановиться, чтоб излить на него все обилие тоскующей любви» — и его находит. «Глаза их встретились... Он вздрогнул... ему казалось, неясный сон сбывается». Окончание концерта знаменует для героя подлинное духовное пробуждение и восполнение всей его жизни, обретшей свое сакральное назначение. «В эту минуту граф был прекрасен, как небожитель <...> Он ожил всей полнотой своей роскошной жизни <...> божество водворилось в нем с миром и любовью, и в каком-то сладком изумлении смотрела незнакомка на преобразившегося юношу».

Герои вступают в эротический союз, насыщенный тотально-религиозным смыслом: их брак должен будет одухотворить все

мироздание, соединив его с Творцом. Пантеизм замешен на *unio mystica-erotica*, в которой возлюбленная представляет от самого Бога: «— Ты веришь, не правда ли, ты веришь, — говорила она, — что новая жизнь зарождается в этом пламени, жизнь вечная, всемогущая, которая ощутит себя в каждом атоме природы, которая прославит Бога в каждом создании?» — «— Верю ли я? — отвечает герой. — Знаю с тех пор, как знаю тебя; мы будем в Нем, как Он во всем; мы ступили первый шаг к блаженству; уже я живу твоею жизнью и молюсь твоею молитвою».

Увы, это «неожиданное блаженство разрушило слабый состав» графа, и тот заболел. Умирая, он продолжает обожествлять возлюбленную, а вместе с ней и самого себя. Подобно Христу, героиня соединяет собой Творца с тварным миром: «Да! Я чувствую в себе присутствие божества. Ни одного сомнения! В последние минуты образ ее будет мне ответом на все вопросы души <...> *Он будет посредником между тварью и Создателем*».

Но подключенная сюда христианско-дуалистическая модель без остатка вытесняет модель шеллингиански-пантеистическую. Свои последние надежды герой уже возлагает лишь на «другую землю», т.е. на Царство Небесное, а сама повесть кончается отпеванием графа и молитвой его друга, обращенной «к распятому». В ней больше не упоминается о благостном присутствии Бога в природе и Его созданиях, — напротив, сотворенный мир по-прежнему предстает «безответной пустыней», юдолью страданий, которые довелось изведать и Спасителю: «Ужасна безответная пустыня мира! <...> И Ты сам был в мире — и на Тебя воздвигалось житейское море!»<sup>106</sup>

В новелле декабриста Николая Бестужева «Отчего я не женат?»<sup>107</sup> печальный и мечтательный герой, он же рассказчик, наделен подчеркнуто автобиографическими чертами: это морской офицер и писатель-маринист. Некогда он утратил любимую девушку; вдобавок удручен новыми житейскими тяготами, а потому никак не может решиться на брак, хотя ему уже 32 года, и мать давно хочет его женить. Она отсылает его с поручением в Старую Ладугу, с тем чтобы по возвращении сын, наконец, выбрал себе невесту.

Путешественник застревает на почтовой станции у Ладожского озера, близ Шлиссельбургского замка (в котором, надо добавить, отбывал тюремное заключение сам автор). Стоит мрачная осенняя погода, и сквозь «косой ливень» едва проглядывает «угрю-

<sup>106</sup> Станкевич Н. Избранное. С. 142—151. Необходимо, правда, учесть, что повесть была написана Станкевичем еще в его «догегельянский» период. См.: Чижевский Д.И. Гегель в России. СПб., 2007. С. 91.

<sup>107</sup> Русская романтическая повесть (первая треть XIX века). С. 425—445.



мая громада» замка: «Озеро глухо ревело, переменяя беспрестанно цвет поверхности, смотря по силе порывов и густоте дождя, — и я в первый раз дал свободу своим мыслям, которые до сих пор сдерживались или толчками, или ожиданием. Какое-то грустное чувство разливалось во мне при виде этих башен». — Перед нами внешний, причем на редкость зловещий, хаос, переходящий в сообразный ему хаос внутренний — в «грустное чувство», т.е., по нашей терминологии, в *томление*, окутанное аурой специфической неопределенности.

Понурый холостяк теперь впервые почему-то задумывается о желании матушки, удивляясь такому «странному сцеплению идей», — которое, однако, вполне соответствует общей схеме сюжета. Отвечает ей и ощущение внутренней пустоты: «Я сам чувствовал *пустоту* в сердце; мне *чего-то недоставало*, даже в кругу милого моего семейства, между достойных моих братьев и сестер» (домашний рай, но уже тесный для героя). Он вспоминает о том, как после смерти возлюбленной, похищенной у него судьбой, «создал себе *новый идеал* и равнодушно смотрел на женщин, сравнивая их с моей мечтой».

Взволнованный герой затем читает по-английски «Сентиментальное путешествие» Стерна, проникаясь состраданием к изображенным здесь узникам Бастилии (еще одна аллюзия автора на его собственную участь). Наконец он ложится в постель, однако заснуть не может. Вялое развлечение он находит в том, что время от времени поглядывает на висящее над столом зеркало, в котором видит то, что происходит в соседней комнате (так создается техническое условие для последующей встречи).

Душевный хаос принимает сейчас позитивное направление, хотя и без мотива счастливой приподнятости или полноты внешнего бытия, которая контрастировала бы с одиночеством героя или стимулировала его предчувствия. Тем не менее эротический идеал и здесь как бы начинает конкретизироваться (промежуточная фаза «безмыслия» — снятого, гаснущего сознания тут опущена, а вернее, заменена наплывом переменчивых побуждений): «Наконец <...> я предался снова мечтам, снова думал о женитьбе, потом о намерении никогда не жениться, а между тем *какой-то женский идеал носился в моем воображении* против моей воли и занимал меня до 10 часов» (маркирован вечер).

«В это время, — продолжает рассказчик, — между порывом бури послышался колокольчик <...> Я различал женские и мужские голоса; зеркало передавало мне мимолетные черты, потому что люди шевелились <...> но я не мог никого рассмотреть»; а потом зазвучал «тоненький и светлый женский голос, который приятно

отозвался в моем ухе». — В наших терминах это зов и внутренний отзыв, т.е. типичное акустическое предвестие самой встречи, за которым теперь последует прояснение визуального образа.

Орудием наблюдения — и в то же время магическим оператором духовного контакта — остается зеркало. Приезжая оказалась восхитительной молодой женщиной (потом он узнает, что она недавно овдовела), которая направляется в Петербург. Героиня наделена образцовыми спиритуально-романтическими признаками. Словом, идеал наконец обретает явь: «Я увидел в зеркале — Боже мой, что я увидел! Черты такие, в какие всегда я облекал мою мечту, мой идеал красоты и прелести, идеал, который только что носился перед моими глазами! <...> Она была немного бледна — это могло быть с дороги, — впрочем, эта бледность была совершенно к лицу и задумчивому выражению ее глаз».

Духовное родство поначалу выражает себя в знакомых нам формах культурно-эмоционального тождества. Подсматривая за незнакомкой, герой видит, что та читает его английского Стерна и плачет, когда доходит до описания Бастилии. Затем она из женского любопытства берет со стола его подорожную и с волнением узнает из нее имя соседа. Вскоре они вступят в долгую душевную беседу, и тогда молодая вдова признается герою, что она большая поклонница его сочинений. На прощание она просит его навещать ее в Петербурге — ведь они «уже знакомы». Герой со своей стороны апеллирует к знакомству иного рода — к их *потустороннему, или внутреннему, родству*: «Мне достало только видеть вас, чтобы познакомиться, — отвечал я; — есть люди, которых образ давно знаком душе и воображению. — Я не смел сказать — сердцу, хотя бы сказал справедливее».

Но matrimониального финала в повести нет. Вспоминая потом о предстоящих ему испытаниях, герой отказывается от мысли о женитьбе, так как не хочет «ее сделать несчастною». Конечно, столь унылый итог обусловлен объективными обстоятельствами, однако в метафизическом плане он примыкает именно к дуалистической версии сюжета с ее тиранией злой судьбы, которая делает невозможным земное счастье. Но эта тема заслуживает отдельного обзора.

#### 14. Связь эротического сюжета с темой фатума в позднеромантическом контексте

В качестве более или менее подробной иллюстрации я приведу два сочинения, вышедшие почти одновременно, уже на закате романтической эпохи.

Гвардейский офицер Вадим Свирский, герой повести Ростопчиной «Чины и деньги» (1838), в письме напоминает своей доброй и набожной сестре Кате: «Ты знаешь, каким светлым мечтаниям я предавался, *рисую мысленно черты и прелесть женщины моих безотчетных грез*; ты знаешь, какими восторгами пылала душа моя заранее для чистого идеала отроческих дней». Но «существенность» жестоко разбила эти надежды: «воображая была слишком неземная», чтобы найти ее на земле, — и тогда Вадим начал дробить свое сердце «на мелкие искры неполных чувств». Он пустился в холодный разврат, руководствуясь только безучастным рассудком. В душе «было *пусто*, как в глуши степной», — но сердце все еще ждало своего часа, а его восторги и мечты «жили в другой сфере». По-прежнему, добавляет герой, «вымаливал я у непреклонной судьбы [как видим, заменяющей здесь Провидение] исполнения моих ранних дум, олицетворения моих юных снов! Но нигде, нигде не находил я суженой для моей взыскательной мечты!»

По делам Вадим отправляется в Москву, и эта поездка отвечает его давнишнему «священному побуждению» — увидеть «сердце России», величайший памятник отечественного прошлого. Словом, герой устремляется в сакрально-историческое пространство как некий аналог актуализированного прабытия. В то же время такие завораживающие места, именно в силу их сакральной маркированности, соотносятся со смертью: подобно кладбищу, они являют собой врата иного мира и столь же амбивалентны. Впрочем, Вадима прельщают заодно и вполне профанные слухи о радушии «миловидных москвитянок». Дальнейшее действие дает комбинацию всех этих элементов.

В древнюю столицу герой прибыл настоящим «фанатиком средних веков», пылким и мечтательным «пилигримом» (первая стадия эйфории, пока мотивированной патриотическим импульсом). Вскоре, однако, Кремль и прочие национальные святыни ему приелись, и энтузиазм уступил место депрессии, обусловленной, как у Розена, одиночеством приезжего. Нагнетается ощущение *пустоты*: «Когда я насмотрелся, находился, утолил свою душу, мне стало пусто и дико в тех местах, где я был одинок, как будто с неба упавший <...> Немая беседа с немymi камнями мне надоела».

Все происходит в конце сентября, пока москвичи еще «рассеяны по дачам» и город почти пуст. В его показ внедряется символика могилы, навевая этой пустотой — и внешней, и внутренней. Родная священная Москва внезапно оборачивается древнеегипетским некрополем. Герой «вздумал обегать гульбища: все они были пусты. Сады и бульвары безмолвствовали, как будто приговоренные к *торжественной тишине египетских развалин*, а если

кое-где и показывались на них два, три лица, то и они скорее напоминали *египетских мумий*». Вадим отправился было в местный театр — но там он «нашел мрак, темнее осеннего, пару кресел, занятых почтенными *фигурами с того света*».

Перед нами, по существу, обмирание героя или фаза его временной смерти, спроецированная вовне и, одновременно, усугубленная мертвенностью самого этого внешнего пространства. Но, как мы знаем, к тоскливому настроению такого рода у романтиков начинает примешиваться светлое предощущение, идущее ему на смену. «Ты не можешь себе вообразить, — рассказывает Вадим сестре, — что такое значит сиротство в пустыне большого города: это чувство самое тягостное, самое грустное <...> а между тем мне было жаль покинуть Москву! Я мечтал найти в ней что-то особенное, и не исполнившиеся мечты упали на душу как обман. Мне не хотелось уезжать в таком расположении. *Я был в каком-то ожидании*».

На сей раз мечтателя выручает, по его словам, сама *судьба*, «упредившая его желание». Именно она, эта «услужливая судьба», свела его с земляком из Петербурга. Тот пригласил заезжего гвардейца, в качестве шафера, на свою свадьбу — и на балу Вадима ошеломляет парад московских чаровниц. Хаос становится упоительным, и в нем проступает, наконец, искомый образ: лучшая и эфирнейшая из красавиц. «Первые минуты бала, — продолжает он, — я провел как в чад, в волнении страстного любителя живописи <...> в воображении которого все виденное рисуется в фантастическом беспорядке <...> Но скоро глаза мои остановились на моем *vis-a-vis*, восемнадцатилетнем личике, в котором нашел я столь пленительное, что оно невольно заставило меня забыть всех других <...> О н а не касалась пола, она порхала, как *сильфида*». Это не заведомо потусторонняя «сильфида» Розена, но все же она несколько сродни ей (хотя летучесть сопряжена здесь и со светскими дарованиями, получающими амбивалентный характер). Словом, на мазурке Вадим, как ему кажется, попал в число *избранных судьбою*. Искомый идеал найден, и намечается обновление мгновенно взрослеющего героя.

Сразу вводится мотив духовного родства, обусловившего встречу: «Не могу объяснить почему, но мы сблизились мечтами, как будто пророческие сны заранее ее ко мне приучили, как будто и ее душа, подобно моей, ждала, искала и нашла. К концу бала я был влюблен без памяти». В общем, среди московской немоты герой обрел отзыв, свое духовное *подобие*: «Ее сердце стало верным отголоском моего собственного» (тут имеется, впрочем, и особый, демиургический мотив, которого мы коснемся в следующей гла-

ве). Но и героиня, Вера, видит в Вадиме свое отражение: «Один я умел понять ее так, как она хотела быть понятой».

Любовь дарует герою *пробуждение*. Цель достигнута, пустота наполнилась смыслом, и жизнь, наконец, обновилась: «Сестра! сердце мое было ново; когда я увидел Веру, я почувствовал, что ему наступило совершеннолетие!..»; «Тогда наступила новая эра моему существованию»; «О, как все переменялось и во мне и кругом меня!.. Как *полна стала моя жизнь*, до той поры истомленная безжизненностью!».

Однако Вадим с беспокойством задумывается о превратностях *судьбы* и законах бездушного света. Он хочет сочетаться с Верой браком, который оградит ее от любых посягательств. Но он беден, а жестокая и спесивая мать его возлюбленной (= *владелец объекта* как олицетворение рока; отец девушки скорее к ней равнодушен и просто покорен своей супруге) ищет для нее более достойную партию. Герои пытаются прибегнуть к *посредничеству* Вериной старшей сестры — княгини Софьи, но понурая, вялая Софья, сама отданная замуж по расчету родителей, настроена пессимистически и вообще принадлежит к разряду персонажей, навсегда сломленных жизнью.

Браку Веры с Вадимом ее родители, по словам Софьи, предпочли бы смерть девушки. По сути, мать и подыскивает для нее полумертвецов, включив в список потенциальных мужей «двух сенаторов, которые, по дряхлости своей, заранее приготовили себе могилы на знаменитых кладбищах» (отсылка к вступительному показу Москвы как царства мертвых). Вера не в силах противостоять нажиму и отчасти сама поддается светскому искушению — ибо уже «знает науку света»; за год в разлуке с Вадимом она повзрослела, т.е. воплощение ее завершилось — но не принесло ему счастья. Героиню выдают за генерала, барона Гохберга, и для героя это решение становится «громовым заключением его судьбы». Обезумевший Свирский кончает с собой, не выдержав удара *рока* и согрешив «пред лицом Всевышнего Судии». Кончается повесть смертью потрясенной баронессы Гохберг, которая ненадолго пережила любимого Вадима; а его сестра Катя остается старой девой — она добра, но некрасива и бедна, и ее «ангельская душа» никого не привлекает, ибо свету «мила красота и нужно золото».

Столь же прихотливой, но куда менее жестокой силой выглядит всемогущий рок в «Бедовике» Даля (1839). Эта громоздкая и монотонная повесть — гибрид романтического по своему генезису нарратива с поэтикой крепнущей натуральной школы. Вторая сказывается в целенаправленном снижении пафоса и самих образов, получающих бытовую и несколько ироническую окраску. Все же, как и у Ростопчиной, собственно романтическая основа сюже-

та, несмотря на ее протореалистический камуфляж, остается неприкосновенной.

Евсей Лиров, герой повести, — это честный, добросовестный, но одновременно очень рассеянный и столь же невезучий чиновник. Кстати сказать, в этом смысле он один из потомков гофмановского Ансельма и предшественников Акакия Акакиевича (созданного на стыке тех же тенденций, что взаимодействуют у Даля). Перед нами новая, травестийно-канцелярская разновидность одинокого романтического мечтателя, которого автор наделил вдобавок склонностью к философствованию.

Из родного Малинова Лиров отправляется в столицу, надеясь найти там пристанище от «вражьей силы» рока, не дающего ему покоя. Эти усилия равнозначны самому становлению робкого героя-интроверта, который духовно не вышел еще из инфантильной стадии: «Обстоятельства не дали развиваться в нем силе и самостоятельности».

Основной травелог представляет собой цепь несуразных и совершенно *хаотических* перемещений, подстроенных, очевидно, все той же судьбой, которая продолжает потешаться над Евсеем. По рассеянности он постоянно путает направления, садится в чужой экипаж, теряет слугу, остается без денег и т.д. Вместо Петербурга его везут было в Москву, затем он собирается вернуться на петербургский маршрут, но и из этой затеи тоже ничего не выходит. Ситуативный хаос часто усугубляется вечерней и ночной темнотой. Прогуливаясь вечером у станции Чудово, Лиров задумывается о своих злоключениях, соединяя ностальгию с нарастающим отчаянием: «Ему как-то тесно стало на чужбине; он вспомнил о семействе, к которому было так крепко привязался [одиночество, тоска по утраченному *детскому раю*], хотел забежать и заглянуть вперед <...> и догадался, что он просто б е д о в и к, которому, видно, на роду написано маяться и перебиваться до последнего дня своей жизни <...> Ему почти нечего искать, нечего ожидать».

К полуночи унылый герой возвращается в Чудово (символический поворотный пункт его блужданий), куда пока что пришел какой-то петербургский дилижанс. Погрузившись в смутное раздумье, Лиров надолго застывает в темноте у верстового столба: обычная рассеянность «бедовика» трансформируется в мотив снятого сознания, подготавливающего спасительную встречу. Но верстовой столб — это и знак жизненного распутья. «Месяц на убыли», теперь освещающий героя, знаменует окончание прежнего периода в его жизни.

Какой-то «мужчина средних лет со звездой», который сопровождает трех женщин, окинул Лирова, садясь с ними в карету, холодно-ироническим взглядом, заставившим того задуматься над

враждебностью «надменного насмешливого *звездоносца*»: «Что, я ему мешаю? Разве солнце и луна не для всех нас равно светят?» Апелляция к космосу, противопоставленному орденской звезде, получит символическое значение для темы рока в ее последующем развитии. Потом Евсей узнает, что «кавалер ордена звезды» — это высокопоставленный «господин *Оборотнев*» (т.е. обычный гибрид демонического и рокового персонажа) — опекун и жених Мелаши (которая станет тем не менее женой Евсея), а значит, в наших терминах, временный *владелец* или узурпатор эротического объекта.

По сути, здесь сразу же намечается инверсия астрального кода, в пространственно-символическом аспекте сопряженная с судьбоносными дорожными метаморфозами, а в духовном плане — с мотивом припоминания, пока еще совсем невнятного. По убеждению героя, сама «душа говорит» ему, что надо сменить маршрут на обратный. «Тут луна на ущербе и что-то темное, неясное, несвязное мелькнуло в воображении Лирова». После новых неурядиц, через две недели, он возобновляет путешествие, когда луна уже «была на *прибыли*» (знак новой судьбы).

Но Лиров по ошибке — конечно, подстроенной той же судьбой — садится в чужой экипаж. Взамен прежнего уныния им овладевает теперь состояние светлого и беспредметного, еще не сфокусированного *предчувствия*: «Евсей воротился впотьмах с какой-то самодовольной улыбкой благополучия на устах и, почти не разводя обремененных *блаженными грезами* век, полез опять в дилижанс на свое заветное местечко» — возле которого, за перегородкой, дремлет какая-то невидимая ему спутница. В ночном мраке ее лицо — туманный лик самой грезы — лишь мгновеньями мерцает в зеркале, расположенном перед сиденьем. «Евсей, который никогда еще не был так близок к конечному исполнению своих надежд и мечтаний, мечтал и уносился бог весть куда <...> Молодая луна уже закатилась, и он сидел в непроницаемых потьмах». Однако вскоре «блеснула какая-то зарница и мелькнуло видение, от которого Евсей, в сладостном изнеможении не смея пошевелиться, сидел или почти лежал, как разбитый параличем [*обмирание*]. С полминуты спустя — еще раз то же: его обдало зарницей; Евсей быстро раскрыл глаза и успел еще уловить мельком, на лету, тот же самое неизъяснимо милое видение, которого и самый след исчезал быстрее молнии».

На очереди *райское обновление мира* — вернее, внутренняя картина этой метаморфозы: «Перед сомкнувшимися очами Лирова играли во мраке какие-то вьюны и змейки из едва видимых точек [скорее всего, перелетевшие к нему от Гофмана]; бахромчатые кисти распускались багровым маком и изумрудными махровыми цветками, между тем Евсей, не смеядохнуть, старался сообразить:

что с ним случилось?» Духовному пробуждению предшествует новое *обмирание* героя, граничащее тут с временной смертью: «С полгодины сидел он как дряхлый старик, с онемелыми членами и ничего не видел, ничего не понимал».

Чужой дилижанс возвращается в «роковое Чудово», и тут Лиров обнаруживает, что он ехал не только с таинственной девушкой, но и вместе с «кавалером звезды». Ошеломленный этим совпадением герой вспоминает и том, как именно здесь, в Чудове, он впервые — «во сне или наяву?» — увидел незнакомку, ее «ангельскую головку». Так мы, наконец, узнаем, что это и было то «темное, неясное, несвязное», что мелькнуло тогда в его воображении. Узнаем и то, что эфемерное видение стало для него с тех пор сакральным идеалом, нетленно хранимым в памяти: оказывается, «ангельская головка» потом уже «являлась ему в грезах, *за кютами, в покоях разных степеней его служения*». Но обожествленную героиню стережет рок, воплощенный, как сказано, в «звездоносце» Обратневе.

Вновь «стоя впотьмах на распутье» — и транспортном, и метафорическом, — удрученный Лиров впервые взывает к самому Богу, ища у Него спасения от «норовистой судьбы»: «Что я стану делать, Создатель мой?» Как бы в ответ на этот вопрос, «злая судьба» решила наконец «смиловаться» над «бедовиком», которым она досыта натешилась.

Уже после того, как дилижанс ушел, Евсей с радостным изумлением узнает, что компания его случайных попутчиц — это вдова Голубцова с двумя дочерьми-институтками, которые теперь навсегда возвращаются из Петербурга, где обучались девушки, в родной Малинов. Восторг героя объяснить нетрудно. Напомню, что, как отмечалось в 5-й главе, эта добрая семья когда-то приютила и воспитала осиротевшего Евсея, а он нянчился с обеими девочками; Голубцова же любила Евсея «как сына», и он называл ее матушкой. Словом, она «была хозяйкой того самого дома, о котором Лиров вспоминал почасту во сне и наяву», а одна из ее дочерей, Мелаша, и оказалась его мистическим «видением». В итоге спесивого и грубого опекуна-Оборотнева, жениха Мелаша, решительно отвергают в пользу героя, и тот счастливо на ней женится.

В заключение не помешает подчеркнуть два обстоятельства. Во-первых, как ретроспективно явствует теперь из контекста, тоскливая ностальгия, одолевшая Евсея во время его первого заезда в Чудово («Ему как-то тесно стало на чужбине; он вспомнил о семействе, к которому было так крепко привязался»), исподволь уже соединяла в себе этот мотив утраченного детского рая со смутно проступающим идеалом («что-то темное, неясное», мелькнувшее при луне). Тем самым мотив прабытийного родства душ, обычно



связанный с таким припоминанием, тут, как и в некоторых других текстах, замещен мотивом их домашней, почти кровной близости.

Во-вторых — и это касается собственно религиозной проблематики позднего романтизма, — у нас нет никаких доказательств того, что отчаявшегося бедовика действительно избавил от рока Создатель. Скорее, неодолимый фатум сам снисходит к Лирову — и снисходит, очевидно, именно в силу своей непостижимой амбивалентности (о которой уже немало говорилось в 3-й главе). Из концовки повести можно заключить, что судьба вовсе не побеждена Всевышним, а просто уступает Ему героя, в очередной раз деля с Богом сферы владычества: «Неукротимая, своевольная и своенравная, шаловливая, причудливая и *всемогущая* [судьба] <...> выследила себе другую погремушку, другого бедовика и, как казалось, причислила доброго Евсея по сказкам своим к *семейству Марьи Ивановны, над которым почивала благодать Божия*». Словом, балагурный тон рассказчика лишь скрадывает здесь весьма серьезную метафизическую проблему, неразрешимую как для собственно романтического, так и, конечно, для постромантического сознания.

Большинству героев, упомянутых здесь, свойственна была пассивно-выжидательная позиция. В следующей главе основное внимание будет, напротив, уделяться тем усилиям, которые они направляют на выявление или обретение эротического партнера, в чем бы такие действия ни выражались.

## Глава восьмая

# СОБИРАНИЕ И РАЗРУШЕНИЕ ЭРОТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

И когда проводил он по полотну черты, рисуя девушек, то ему казалось, что они скрывались за полотном и что он каждым движением кисти поднимал с них этот покров, и они, живые, выступали перед ним.

*К. Аксаков. «Вальтер Эйзенберг»*

Мы теперь знаем, что в большинстве текстов чаемый эротический партнер лишь постепенно выступает из светлой мглы неясных предощущений. Его образ вырисовывается из полупонамек, полупредчувствий; как некая головоломка, он складывается из размытых контуров, из вздохов и шорохов. Ему могут предшествовать неуловимый взгляд, смутный абрис лица, белое платье, мелькнувшее в вечернем сумраке, лунный силуэт в церковном притворе. Если угодно, это улыбка Чеширского кота, только предшествующая его появлению, а не зависающая в воздухе после его ухода.

Предугадываемые возлюбленные — это люди тумана, а та явь, которую они обретают в момент судьбоносной встречи, всегда выглядит своего рода демиургическим воссозданием образа.

### 1. Выведывание и выявление

В принципе, даже мгновенного, самого мимолетного впечатления мечтателю уже достаточно для того, чтобы влюбиться. Характерно, что поздний романтизм пародирует этот канон, который автор «Сердца и думки» возглашает устами своего излишне доверчивого героя: «— Видеть! — вскричал Порфирий, — но почти не видеть, взглянуть только, не успеть даже разглядеть — и влюбиться... Вот любовь, внушенная свыше!..»<sup>1</sup> Правда, по определению другого, более раннего, но более скептического вельтмановского персонажа — смущенного тем, что его сын влюбился в «призрак», — «покрывало на лице женщины действует сильнее красоты: препятствия и таинственность рождают безумные страсти!»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Вельтман А.Ф. Сердце и думка. Приключение. М., 1986. С. 43.

<sup>2</sup> Вельтман А.Ф. Лунатик. Случай. СПб., 1834. Ч. 2. С. 121.

Вопреки обоим этим суждениям, ближайшая задача для романтика, естественно, состояла как раз в том, чтобы по-настоящему разглядеть просквозивший образ. Самым элементарным способом его выявления служит, конечно, буквальное всматривание или то подглядывание, с которым мы встречались, например, у Н. Бестужева. Поздно вечером на Миллионной улице герой шлихтеровской «Смолянки» замечает элегантно одетую даму, которую принимает поначалу за «какую-нибудь старушку», но потом догадывается, что она должна быть «молода и хороша». Подстрекаемый галантными побуждениями, он догоняет ее и предлагает ей свою дорожную опеку. «Фас ее развернулся. Она прехорошенькая». О дальнейших стадиях знакомства читатель уже осведомлен — а вообще эпизоды с «разворачивающимся фасом» в русской литературе он встретит на каждом шагу.

У Тимофеева в исторической повести «Чернокнижник» (1836) мотив *идеала* почти сразу увязывается с его визуальным обнаружением. Сперва речь тут идет вовсе не об эротике, а о некоем проекте просвещения Московской Руси. Молодой патриот Феодор Лыков был отправлен Иваном Грозным «за море набираться мудрости». Вернувшись из-за границы, он поначалу надеется своей «прекрасной, благородной мыслью» пробудить к умственной жизни отечество, закосневшее в варварстве, но вскоре понимает, что его демиургическая затея обречена на провал. Зимой, по пути в Москву, Феодор с грустью думает, что здесь он никому не нужен и что «запасу его знаний придется изнывать посреди этих снежных равнин, как нежному цветку в одинокой теплице, закинутой в самую средину глухой пустыни <...> и этот цветок погибнет, как бы не существовал никогда». (Тот самый мотив, что встретится потом у Ган и Лермонтова.)

Применительно к нашей схеме, тут обрисована обычная фаза уныния, обусловленного одиночеством, т.е. душевной пустотой, сопряженной с пустотой внешней — с той мертвой снежной равниной (статический хаос), по которой едет герой. Теперь, согласно схеме, у него должна пробудиться эротическая потребность в родной душе — и она действительно пробуждается: «Углубленный в свое безотрадное положение, Феодор продолжал ехать вперед; и *мысль* его, чистая, благородная, заключенная в душе, как птичка в нерастворенную клетку, рвалась в своей тесной неволе и *требовала чужого участия*». Никакой вещи эйфории, впрочем, здесь нет. Хаос сгущается, а искомая душа, она же воплощенная «мысль», сама возникает из него, отвечая патриотическому томлению героя: «Москва начала уже показываться во всем своем *пестром безобразии*; как вдруг, взглянув нечаянно в сторону, Феодор *увидел мысль свою*, сидящую возле дороги <...> И эта мысль была ни что иное,

как хорошенькая лет 12-ти девушка в затасканных нищенских лохмотьях <...> которая сидела спокойно на снегу и ждала от достаточных проезжих обычного подавания». Сердобольный педофил берет к себе домой эту девочку с символическим именем Надежда, собираясь воспитать из нее просвещенную соотечественницу, олицетворение будущей Руси<sup>3</sup>. Так софийный мотив переориентирован здесь на выявление эротического идеала.

В чисто психологическом аспекте интерес может представлять та ситуация, когда сам облик девушки (скажем, соседки) давно уже знаком персонажу, однако он долго не догадывается о ее любви, и ее притягательная духовная сущность открывается ему далеко не сразу — обычно после какого-то потрясения или испытания. Модель, очевидно, пришла из-за рубежа, в частности, из повести Тика «Ученый», переведенной «Атенеум» в 1829 г. Воспроизведена она, например, у Сомова («Заглавие вместо эпиграфа», 1833), у Греча в «Черной женщине» (отношения героя с Наташей), у Погодина в «Кошельке» (1838).

В гораздо более сложном виде *выявление* образа очерчено в повести Ган «Суд сердца» (1840), где оно контаминируется с серией других мотивов, знакомых нам по общей схеме. В 1815 г., по завершении антинаполеоновской кампании, молодой офицер Влодинский тяжело заболел. Командир полка, возвращавшегося из Германии в Россию, вынужден был оставить его до выздоровления у своего приятеля, престарелого барона, проживавшего в полуразрушенном рейнском замке, который писательница снабдила всеми готическими аксессуарами, вплоть до фамильных портретов, заряженных тайной энергией.

Влодинский вел до того беспечную, легкомысленную жизнь, но болезнь (= временная смерть) и связанные с ней обстоятельства «переродили его». Спустя долгие годы он поведал свою историю в письме, сохранившемся после его кончины. «Возрождаясь к жизни, — вспоминает он, — я вторично начинал бытие с детского возраста; я был слаб, прихотлив, как младенец». Постепенно, «оторванный от всех существенных благ, я создал себе отраду в грезах». Прикованный к постели герой изнывает от скуки и одиночества, проводя время у окна, выходящего в сад. Однажды *вечером*, «глядя без мыслей» (снятое сознание) на тропинку, «теряющуюся вдали между деревьями», он заметил, как по ней движется «женщи-

<sup>3</sup> Тимофеев А. Опыты. Ч. 2. СПб., 1837. С. 68—71. Каким-то стимулом для сюжета могла стать статья А. Очкина о немецкой скульптуре и живописи, опубликованная в БдЧ. Здесь, среди прочего, говорилось о жене живописца Рецша: «Знаменитый художник влюбился в нее, когда она была еще ребенком, и воспитывал ее себе в жены». — БдЧ. 1835. Т. 8. Отд. 3. С. 141.

на, окутанная плащом, с вуалем, небрежно брошенным на голову». Офицер пытается разгадать эту загадку: «Женщина? Здесь? Одна? <...> При исчезающем свете дня я не мог рассмотреть ее лица <...> но по ее походке, по быстроте движений, я заключал, что она была молода, и в воображении моем уже приискивал сходство с чертами прежде знакомых мне красавиц <...> Ночью, в лихорадочном бреде, не раз казалось мне, будто одна из хорошеньких бабушек моего хозяина, отделяясь от холста, спускалась через окно в сад, ходила вдоль тропинки, и потом, вставляясь в раму, снова принимала безжизненное положение...»

В следующий раз он снова видит незнакомку на той же прогулке — но рассмотреть ее облик пока не может: «Она представлялась мне неясно, сквозь двойной туман отдаления и сумерек, как призрак давно виденного сна <...> Углубляясь в чащу деревьев, при мерцающем свете сумерек, она, казалось, тонула в струях вечернего тумана, сливаясь с ним, как бестелесное видение, и исчезала, оставив только след безотчетной грусти в душе моей». Размечтавшийся герой готов было принять ее за сильфиду, созданную немецким поэтическим воображением, за «мысль, едва облеченную в прозрачные формы».

В рамках схемы эта «мысль», естественно, представляет собой адекват обретаемого *идеала*, которому осталось лишь раскрыться — причем здесь его реализация предваряется обычной стадией *эйфории* и райского цветения, соотнесенного с вестью о родине. «В один день весеннее солнце блистало в полной красе; я получил письмо из России: мне было так легко, так хорошо, как давно не бывало. В обычный час явилась она: голубое платье веялось издали, покрывало спало на плечи, и лицо ее было совершенно открыто». Однако подлинный образ героини еще не явлен, ибо ее духовный лик недоступен профанам — его постигает, и то не сразу, лишь сам герой в экстатическом порыве, сопряженном с обмиранием. В общем, сцена напоминает пресловутую сказочную задачу — опознать героиню в кругу внешне тождественных с нею лиц:

Я увидел женщину милой, но обыкновенной наружности, с физиономией, которая в толпе промелькнула бы никем не замеченною. В первое мгновение, когда мой жадный взор упал на лицо ее, я почти разочаровался, но при втором взгляде она мне показалась привлекательнее. Я следил за нею мыслями и глазами, и всякий раз, когда, дошедши до конца аллеи, незнакомка возвращалась в мою сторону, я открывал в ней новые прелести, лихорадочный трепет пробегал по моему телу, рука костенела <...> колени подгибались, не раз даже свет мутился в глазах моих, и я не мог оторваться от окна: я стоял, как узник, прикованный к решетке тем-

ницы зрелищем давно не виданного, великолепного солнца, стоял и не сводил глаз с нее. По прошествии часа я находил ее почти красавицей: воображение мое создало в ней красоту незримую для взоров равнодушных, красоту, которую видит и обожает только один.

Итак, теофания, хоть и дистанцированная, теперь состоялась; но для созерцателя она связана одновременно с постижением духовной сущности, на которое он претендует и которым заменено тут привычное романтическое *узнавание* родной души: «В эту ночь портреты красавиц уже не оживали в глазах моих, сифиды не вились в воздухе, мысли и даже чувства мои получали *более существенности, более определительности*. Я видел ее, разглядел ее черты; казалось, я *высмотрел ее душу, я теперь знал ее, я был знаком с незнакомкой*».

Им предстоит, наконец, сойтись лицом к лицу. Взамен оживающих портретов Влодинский сам создает ее эфемерное изображение, выполняющее, однако, несколько сходную функцию: «На другое утро <...> я задумчиво смотрел в окно и *чертил мысленно в струях воздуха ее портрет, как вдруг вовсе неожиданно увидел перед собой оригинал*», — незнакомка появилась в саду в неурочное время. Слуга разъясняет ему, что это русская женщина, жена генерала, гостящая в замке у своего деда. Герой поначалу разочарован; но вскоре завязывается и само общение.

Как-то вечером окрепший Влодинский спустился в гостиную — и там его наконец представили «Frau Generalin». Зовут ее Зенаида (sic). Она садится за фортепьяно и играет *русские песни* (акустический сигнал), которые глубоко трогают героя, истосковавшегося по родине. Вскоре он «узнал в ней женщину с светлой, прекраснейшей душой, с высоким умом, обогащенным познаниями» — и без памяти в нее влюбился. Так завершается обычное перерождение, или *пробуждение*, героя: «Все преобразилось во мне и вокруг меня <...> Я сделался лучше, возвышеннее, добрее к людям, довольнее собой. С каждым дыханием я впивал в себя новую жизнь, я одушевлялся новым сочувствием ко всему окружающему, и это сочувствие, сообщаясь целой природе, вызывало ее отголосок». Как всегда в таких случаях, влюбленный полностью концентрирует свое бытие в настоящем, отрешаясь от прошлого и будущего: «Я все нашел, все уразумел, отдыхал, упивался настоящим, настоящее наполняло всякую минуту существования, всякую частицу моего бытия неземными утехами».

Но вскоре Влодинский, приревновав Зенаиду к навестившему ее мужу, начинает помышлять и об утехах вполне земного свойства, однако влюбившаяся в него героиня ему с ужасом в них от-

казывает и даже просит его поскорее вернуться на родину. Позднее тот услышит лживый «суд света» (отсюда и название повести), который понапрасну обвиняет эту женщину во всяческих пороках — в умственной гордыне (щегольство знаниями), кокетстве и даже адюльтере. Поверив навету, Влодинский из ревности убивает на дуэли мнимого счастливец — ср. у Розена и Ростопчиной — и только тогда узнает, что предполагаемый соперник на самом деле был братом Зенаиды. (Эта трагическая нелепица, вероятно, снова указывает на отмеченную нами в 5-й главе угрозу инцеста, сопряженную с табу на плотскую любовь.)

Удалившись от света, героиня чахнет в горести, а перед кончиной раскрывает в письме Влодинскому свою прекрасную душу, оклеветанную молвой. Оказывается, до встречи с ним она жила только умом — он же пробудил в ней жизнь сердца (ср. в «Сокольниковом саде», «Лунатике» и, ниже, в повести Мельгунова «Любовь-воспитательница»); но свое небесное чувство она не захотела осквернить земной страстью. Короче, окончательное раскрытие ее личности рисуется здесь посредством сгущенно-мелодраматического хода. (Раскаявшийся же герой карает себя добровольным затворничеством и стагнацией во вкусе ростопчинского Валевица.)

В других текстах процесс выявления образа может рисоваться как его поэтапное и целенаправленное строительство.

## 2. Конструирование образа из его собственных элементов

Подобная стадийность, правда, в довольно элементарном виде, дана у И. Киреевского в «Отрывке из романа “Две жизни”» (1832). Бронский, поклонник красоты и «поэзии сердца», бродит по городу, мечтая встретить свой эстетический идеал. Внезапно на гулянье перед глазами героя «мелькнули две *ножки*, которые сильно взволновали его любопытство — ножки невыразимо стройные и обутое со всею красотью самого утонченного вкуса. Он поднял глаза выше, дама между тем прошла мимо, опираясь на руку своего кавалера, так что Бронский уже *не мог рассмотреть лица* ее, но зато *видел ее талию*, ее стройную талию». Следуют пространные восторги по поводу изящного одеяния незнакомки, исполненного «музыкальной красоты», — а потом он видит, наконец, ее *лицо*, и тогда гардеробные дифирамбы уступают место итоговому впечатлению. По словам автора, оно заведомо не поддается описанию — причем эта апофатика, как и положено, синтезирует в себе полярные аффекты: «Лицо ее, когда Бронский сумел рассмотреть его, возбудило такое чувство, в котором соединились обык-

новенно различные движения души: удовольствие и грусть»<sup>4</sup>. Во всем этом пассаже заслуживает внимания столь же наивное, сколь симптоматическое возведение образа, устремляющее взор наблюдателя одновременно и по телесной, и по духовной вертикали: от «невыразимо стройных» ножек — к невыразимо прекрасному лицу, навевающему мистические порывы.

Гораздо интереснее обстоит дело в упоминавшейся повести Бранта «Любовь в тринадцать лет» (1836). Отец героя, Владимира, заезжает с ним к своему доброму знакомому, многодетному доктору-немцу. Мальчики всячески стараются занять гостя, а один из них, Густав, по секрету показывает ему *спальню* своей сестры Катеньки — как бы символическая заставка к дальнейшему действию. Сразу же после того перед ним на мгновение появилось «белое платье», т.е. сама героиня — «девушка лет двенадцати».

Мгновенно происходит эмоциональное и физиологическое *перерождение* Владимира: «В эту минуту я перестал быть ребенком; в один миг целые годы пронеслись надо мною, вдруг закипели страсти в душе моей, огонь пробежал по жилам, зажег сердце какими-то неведомыми до того мне чувствованиями». Остальной текст в немалой степени посвящен будет тому, как стремительно взрослеющий мальчик вбирает в себя эти новые «чувствования». Точнее, процесс разворачивается в двух скоординированных планах — так сказать, субъективном и объективном: герой одновременно и пересоздает свою собственную личность, и весьма целеустремленно осваивает образ своей малолетней возлюбленной.

Освоение это начинается, впрочем, с самого обычного, но забавно измененного тут акустического сигнала: «Прелестное видение скрылось. Очаровательница исчезла, и я слышал только, как за перегородкой бранила она ветреного Густава [очевидно, за то, что он показал ее спальню]. *Какой голос!* Как сладки были для слуха моего эти звуки, выражающие неудовольствие!.. Какова же должна быть мелодия ласковых речей ее! // Море новых ощущений волновало мою внутренность». Эти ощущения ищут для себя выхода — и вскоре его находят.

Карлу, старшему брату Катеньки, герой признается в том, что успел влюбиться в нее. Собеседник недоумевает: «Но, помилуйте, да вы и не могли рассмотреть ее порядочно». В ответ Владимир ссылается на любовь с первого взгляда (о которой недавно прочел в романе) — однако с этого момента прилагает неустанные усилия именно к тому, чтобы последовательно, во всех подробностях «рассмотреть» девочку, т.е. как бы собрать ее образ, сначала означенный лишь платьем и скрытый за перегородкой. Теперь, сидя рядом с ней на домашнем празднике, он «мог ловить ее *дыхание*, почти

<sup>4</sup> Молва. 1834. № 6. С. 384—385.



прикасался к ее *коленам*; переселил взор свой на ее девственные, нежно румяные *ланы*, пил очарование с розовых *зубок* ее, видел небо в *очах* ее — и черные *локоны* ее бросали на меня тень свою».

Услышав, наконец, пение Катеньки, он восхищается ее и впрямь «очаровательным голосом». Вспоминая о нем, герой-рассказчик задним числом воздаст дежурные почести «невиннейшему» чувству слуха; но сам он во время этого детского романа вовсе не склонен был ограничиваться платонической стороной дела. Речь идет обо всем запасе чувств, из которых, собственно, и пересоздает свою эмоциональную личность влюбленный подросток и посредством которых он воспринимает образ любимой. Сам же их перечень напоминает какие-то мистические упражнения католического типа.

Обвороженный пением Катеньки, я жил, казалось, одним *только слухом*. // Бывают минуты, когда одно чувство господствует над всем бытием человека или, правильнее, когда он не ощущает в себе других чувств, когда все они в одно соединяются <...> // Устремив на нее [красавицу] жадный, неподвижный взор, можно ли пользоваться тогда иными способностями человека, кроме *одной: видеть* — и не наглядеться, можно прибавить... Глаза наши, созерцающая красоту, бывают тогда нашею волею, нашим рассудком, нашим вниманием, слухом — нашею жизнью. Все мы тогда — *зрение*.

Такой же гимн возносится обонянию, вкусу, а главное — сексуальному осязанию, затмевающему все прочие чувства: «Уста ваши не сливались ли с устами девы в один продолжительный поцелуй? И не были ли вы тогда слепы, глухи, без обоняния, без вкуса?»

На детском маскараде, где Владимир переодевается гусаром, а героиня — швейцарской пастушкой, он, улучив минуту, наконец признается ей в любви. Катенька лукаво спрашивает его, что это такое, — и тогда он отвечает девочке восторженной каталогизацией ее облика, который он вновь собирает, воссоздает для самого себя в эротическом упоении:

— Это то, что мне приятно смотреть на вас, еще приятнее было бы целовать вашу *руку*, ваши *уста*, *щечки*, обнять ваш стройный *стан*. // Так в тринадцать лет я определял любовь<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> В принципе, это такая же сексуальная инвентаризация женского образа, как та, которой в «Ночи перед Рождеством» увлечен у Гоголя дьяк и которую Шкловский в свое время связал с «остранением»: «— А что это у вас, великолепная Солоха? — Как что? Рука, Осип Никифорович! — отвечала Солоха. — А это что у вас, дражайшая Солоха? — произнес он. — Будто не видите, Осип Никифорович! — отвечала Солоха. — Шея, а на шее монисто».

В этом наборе явно недостает души или сердца — но Катенька сама заполняет лауну, по сути признаваясь ему в любви: «Ах, господин гусар, вы хотите врубиться в сердце мое!»

Малолетние любовники с энтузиазмом выполняют программу Владимира, проводя все свободное время в ласках и поцелуях. Узнав об этом, его разгневанный отец разлучает их, а сына усаживает за алгебру. «Я повиновался — но в длинных математических уравнениях мне виделся голубой *пояс*, охватывающий стройный стан Катеньки»<sup>6</sup> (ср. инициальный мотив ее спальни).

Вопреки препятствиям, они возобновляют было свои пылкие встречи — причем на городском кладбище (мать девочки тем временем умерла). Но кончается все принудительным расставанием, а через несколько лет — вынужденным замужеством несчастной Катеньки, которая продолжает, однако, любить героя. Владимир же, который тоже любит ее всю жизнь, проводит свои дни в унылом и мертвенном одиночестве.

Минского из повести Погодина «Русая коса» (1827) околдовала густая влажная коса, «рассыпавшаяся» по плечам его молодой приятельницы, графини, когда, только что приняв ванну, та в капоте выходит к гостю. Увы, он не смеет и мечтать о браке с нею — разделяющая их социальная дистанция заведомо непреодолима. Но русая коса становится как бы отправным пунктом для его последующих эротических грез, постепенно группирующихся в новый образ: «Иногда представлял он себе ножки <...> иногда эфирный стан, иногда, и всего чаще, русую косу, игрушку своего воображения, иногда...» (фраза многозначительно прервана). Вскоре его «темные предчувствия» сбылись: герой встретил прекрасную и образованную девушку с такой же «русой косой», из которой «упала искра на сердце Минского».

Лажечниковский «басурман» Антон Эренштейн о красоте и доброте Анастасии узнает сперва от своего итальянского земляка и ее крестника — мальчика Андрея. Ведь боярышня скрывается наверху, в девичьем тереме, и герой ее не видит (сама она уже влюбилась в этого иноземца: см. в 12-м разделе 7-й главы) — зато *слышит «шаги ее ножек»*. «Он часто думал о ней, слушал речи о ней с особенным удовольствием, целовал чаще Андрюшу, когда этот рассказывал, что его целовала Анастасия, и нередко видал во сне какую-то прекрасную женщину, которую называл ее именем. Одним словом, он полюбил ее, никогда не выдав». Андрюша, принявший на себя посредническую миссию, становится ласковым разносчиком этих педофильских поцелуев, которые герои, в сущности, адресуют друг другу. Постепенно между всеми установится

<sup>6</sup> ЛПРИ. 1836. № 32—33.

«магический тройственный союз» — некий эротический суррогат Троицы.

Однажды, на Благовещение, Андрей знакомит Антона с трогательным русским обычаем выпускать в этот день птиц на волю. Но одну из них, самую любимую Андреем, должна будет освободить его крестная мать. К ней и поднимается мальчик.

Через несколько минут Антон услышал, что вверху, в светлице над ним, отворяют окно <...> *Сперва мелькнула белая ручка*, из которой выпорхнула пташка, а *потом обрисовалось лицо женщины* (он в жизнь свою ничего прекраснее не видывал), и *потом пал на все его существо тяжкий, волшебный взор* карих очей. И мигом исчезло прекрасное видение. Опомнясь, Антон старался привести свои мысли в порядок. Что видел он? Земное ли существо или жителя неба?.. Он помнит чудный очерк лица, и вспышку румянца на нем, и темно-русую косу, неосторожно выпавшую из окна, и белую ручку. Все это врезалось в его сердце.

Оставляя в стороне прозрачную богородичную символику образа (благовещение, «пташка», небесное видение), намеченную еще раньше, я хотел бы обратить внимание на порядок его развертывания — он нам встретится и в прочих текстах. Показательно, что у Лажечникова, как у многих других русских романтиков, звук и мерцающий визуальный контур сперва существуют порознь и только постепенно в сознании героя сливаются в законченный облик. (Правда, соединяются они не всегда: в повести Н. Полевого «Колыбель и гроб» герой так и не сумеет увидеть девушку, которую уже узнал по голосу.)

Используются порой и совсем незатейливые приемы для собирания или, вернее, синтезирующего припоминания образа, когда тот, набирая целостность, одновременно пробуждает самого героя к новой жизни. Так происходит, допустим, у Кульчицкого («Воспоминания юности»): «Забывшие черты ее мало-помалу начали сливаться в моем воображении в знакомый образ; образ этот приводил на память сердца тени минувшего; они, воскресая и оживляясь, родили любовь. И вот душа моя переродилась». Но есть и примеры иного рода.

Мы знаем, что герой эпистолярного романа Греча «Поездка в Германию» (1831) никак не может описать лица и стана своей возлюбленной, «ибо то, что нам милее всего, есть лик без образа». Однако задолго до того, удрученный своим тягостным окружением, он уже выстраивает или же последовательно выявляет некий сакрально-эротический образ, для начала словно извлекая его из зловещего динамического хаоса (стадия подготовительной эйфории тут опущена):

Я опять погружаюсь в тоскливую дремоту; вижу пред собою какое-то пустое, беспредельное пространство, в котором клубятся мрачные вихри, в котором нет выхода, нет отрады; сердце мое стесняется, и вдруг в этом мраке зардеет искорка, больше, светлее, еще больше, еще светлее, и ангельское *лицо* с милою улыбкою меня приветствует. Я останавливаю на нем взоры, и вот оно облекается прозрачным покровом, его придерживают беленькие *ручки*; вот и *локотки* явились, *вот и плечи, вот бюст и — вот и вся она* — вот летит навстречу — и я умираю в восторге!<sup>7</sup>

Ср. примерно ту же стадиальность в «аллегории» Ф. Глинки «Явление незабвенной»; только вместо хаоса здесь дан райский ландшафт, предваряющий видение, а не контрастирующий с ним. Вечером, под звуки «умилительной музыки», герой входит в старинный замок; он стоит у окна, любуясь садами и рощами.

Вдруг явилась она... Мгновенно предстало, но *медленно развивлось* это чудесное явление. *Сперва нарисовалось в воздухе лицо*, украшенное всеми прелестями юности, красоты и приятностей (позднее я видел только раз подобное лицо в одной из картин бессмертного Рафаэля). Потом взор скользнул по прелестной *шее и груди*, которые скромно и густо были закутаны живописно выходящими покрывами, тонкими и волнистыми, как мысли поэта<sup>8</sup>.

Само это собрание осложняется, однако, серьезными трудностями метафизического порядка — и прежде всего тем опасливым отношением к визуальной отчетливости, которое, как мы могли убедиться, смущает некоторых эротических мечтателей.

### 3. Структура эротической теофании: визуальные и акустические аспекты

Так или иначе, для развития темы любовного визионерства в русском романтизме основную моделирующую роль сыграли грезы Татьяны Лариной, запечатленные в ее письме. Характерно, что, как мы вскоре убедимся, они тоже несвободны от осложнений, связанных с визуализацией сакрального образа, — но именно эти

<sup>7</sup> Греч Н. Поездка в Германию. Роман в письмах. Ч. 1. СПб., 1831. С. 5.

<sup>8</sup> Глинка Ф. Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний в стихах и прозе. М., 2009. (Прил. 1). С. 163. Ср. замечание составителя и комментатора издания Ю. Б. Орлицкого, указавшего на особую важность именно зрительных впечатлений для этого автора. — Там же. С. 261.

трудности указывают на религиозный генезис ее послания, опосредованный, конечно, западноевропейской литературной традицией (Руссо, М. Деборд-Вальмор, Крюденер), прослеженной Набоковым и другими исследователями.

Здесь приходится в очередной раз напомнить о той обширной мистической или, если угодно, псевдомистической традиции, которая предшествовала и сопутствовала пушкинскому тексту. Среди прочего, пиетизм Александровской эпохи подхватывал исповедально-эротические ходы, заданные в четвертой книге знаменитого «Подражания Христу». Сочинение это, атрибутировавшееся Фоме Кемпийскому, оставалось востребованным и в 1830—1840-х гг.<sup>9</sup>, да и после того, несмотря на его неприкрыто чувственный (а по существу неприкрыто гомосексуальный) характер, шокировавший православных иерархов. Как мне уже случалось констатировать, в пушкинском романе отозвались его специфические обертоны, в частности сексуально интонированный мотив евхаристии, которая, в качестве телесного соединения с Иисусом, стала у Фомы апофеозом всей книги. Собственно говоря, евхаристия и кодируется в показе Татьяны, запечатающей свое молитвенное письмо к Онегину: «Облатка розовая сохнет на воспаленном языке» (ведь облатка — это не только клейкий кружок для бумаг, но и католическое причастие)<sup>10</sup>.

При всем том сама тема сколь-нибудь ощутимого контакта с Господом как Женихом небесным оставалась весьма проблематичной для русского религиозного сознания. Одна из трудностей, которой мы вскользь коснулись в 11-м разделе 3-й главы и в 10-м разделе главы 7-й, заключалась в том, что восточнохристианская традиция теоретически относилась недоверчиво и враждебно к любому чувственному восприятию сакрального объекта. Разумеется, особую настороженность вызывали при этом именно визуальные впечатления, поскольку они в первую очередь были чреваты кощунственной профанацией. Ведь сам дух почитался незримым, да и вообще невидимость принадлежала к числу наибо-

<sup>9</sup> См., например: О подражании Христу Фомы Кемпийского // БдЧ. 1834. Т. 4. Отд. 5. Автором статьи, по-видимому, был Сенковский. Почтительные замечания об этой неизменно «полезной» книге содержатся в письмах С. Гамалеи, переизданных в Москве в 1836 г. (Кн. 1. С. 54). Поздний Гоголь рекомендует ее своим друзьям. См. также: *Стрижев А.Н.* Фома Кемпийский в России // Богословские труды. М., 2005. Т. 40. С. 368—384.

<sup>10</sup> См. в моей статье «Вот евхаристия другая...»: Религиозная эротика в творчестве Пушкина. — *Вайскопф М.* Птица тройка и колесница души. М., 2003. С. 44—45. Абрамс упоминает о брачной мистерии, которую в евхаристии усматривали некоторые Отцы Церкви: *Abrams M.X.* Natural Supernaturalism: Tradition and Revelation in Romantic Literature. N.Y.: W.W. Norton Company, 1971. P. 487, p. 59.

лее значимых религиозных ценностей, отмеченных и в катехизисе. Вспомним, что к акустической стороне своего опыта мистики относились все же менее опасливо, чем к визуальной, хотя и тут предпочтение отдавалось, естественно, «внутреннему слуху» перед внешним, плотским.

У исихастов подозрительность нередко распространялась даже на пресловутый Фаворский свет, открывавшийся визионерам. Так, св. Григорий Синаит поучал: «Никогда не принимай, если что *увидишь* чувственное или духовное, вне или внутри, хотя бы то был образ Христов, или Ангела, или Святого какого, или бы свет мечтался и виделся в уме <...> Храни ум бесцветным, безвидным и безобразным»<sup>11</sup>.

Эта жесткая установка, однако, разительно противоречила православной мистической практике. В русской духовной истории соответствующая проблема увязывалась уже с житием преподобного Сергия Радонежского, которому, согласно Епифанию Премудрому, являлась сама Богоматерь<sup>12</sup>. Упорное сопротивление приходилось преодолевать, конечно, и католическому мистицизму, и тут особо примечателен пример знаменитейшей св. Терезы Авильской, одержимой любовным вожделением к Иисусу: монахине очень долго пришлось убеждать своего скептически настроенного духовника, что ее видения — это не самообман и не дьявольское наваждение<sup>13</sup>.

Автобиография св. Терезы была вполне доступна русскому читателю. Гречаная, отметившая ее широкую известность в России — особенно в женской среде, — подчеркивает, что книга «вошла в XVIII в., в переводе на французский язык, в популярную серию “Всемирная библиотека романов”»<sup>14</sup>. Комментируя «Сонет Святой Терезы» (написанный все же не ею), который И. Козлов перевел в 1828 г., В.Е. Багно констатирует, что «первая волна ин-

---

<sup>11</sup> Добротолюбие в рус. переводе. Т. 5. М., 1900. С. 224. Ср. аналогичные предостережения у иноков Каллиста и Игнатия (Там же. С. 388) и у Нила Сорского: «Не допускай к себе никаких представлений, никаких образов и видений». — Цит. по: Умное делание (О молитве Иисусовой): Сб. поучений Св. отцов и опытных его делателей. Сост. игумен Валаамского монастыря Харитон. М., 1998. С. 56. См. кроме того: Невидимая брань. Блаженной памяти старца Никодима Святогорца. М., 1912. С. 113, 116—117; *Игнатий Брянчанинов, святитель*. Полн. собр. творений. Т. 2. С. 118, 296, 302.

<sup>12</sup> См., в частности: *Федотов Г.* Святые Древней Руси. М., 1997. С. 147—149.

<sup>13</sup> Ее собственные способы отличать подлинное видение от ложных приведены в интересной и содержательной книге М. Ямпольского «Ткач и визионер: Очерки репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре» (М., 2007. С. 332—333).

<sup>14</sup> *Гречаная Е.П.* Литературное взаимовосприятие России и Франции в литературном контексте эпохи (1797—1825). С. 47.

тереса к испанской монахини относится именно к пушкинской эпохе. В 1812 году император Александр I составил для великой княгини Екатерины Павловны записку под названием “О мистической литературе”. На первом месте было имя Святой Терезы»<sup>15</sup>. История Терезы, хоть и бегло, затрагивалась в русской прозе романтических лет — например, у кн. З. Волконской в очерке о св. Екатерине Сиенской (МВ, 1827), которая, по мнению автора, имела, «подобно св. Терезе, сердце пламенное, воображение поэтическое»<sup>16</sup>. В повести Марьи Жуковой «Падающая звезда» (1839) художник встречает героиню своих грез в римской «церкви Santa Maria della Vittoria перед знаменитою группою святой Терезы — Бернини» (скульптура эта запечатлела, как известно, сексуально-молитвенный экстаз монахини). Тем не менее применительно к русской романтической лирике уместнее, мне кажется, было бы говорить не о прямой ее зависимости от жития Терезы, а скорее о типологических сближениях с ним, стимулированных религиозным климатом александровского царствования.

По существу, весь ее многолетний мистический опыт представлял собой по-разному дозированное и, так сказать, компромиссное сочетание невидимого — в частности, акустического — и визуального компонентов. Такие комбинации, однако, уже не раз встречались нам и в лирическом духовидении русских романтиков. В этой связи заслуживает внимания сама морфология откровений, описанных Терезой.

Ее пламенное *влечение* к Иисусу увенчалось тем, что она — внутренним, духовным слухом — услышала Его *голос*, и с тех пор ей часто доводилось внимать Его речениям. В другой раз монахиня абсолютно отчетливо ощутила Его *незримое присутствие* рядом с собой. Позднее Тереза сподобилась узреть Его прекрасные, сияющие белизной *руки*, а еще через несколько дней — «божественное *лицо*» Спасителя; и лишь затем ей предстал, наконец, *целостный облик* Богочеловека, воскресшего во плоти, каким Он явился в момент Преображения. Ранее это целое от нее ускользало, едва она пыталась сосредоточить внимание на какой-либо детали Его облика<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> *Багно В.Е.* Безумие перед Богом, или Мистический блуд (Святая Тереза в России) // Начало века: Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2000. С. 31—32. Там же автор указывает, что в Отделе рукописей РНБ «хранится черновая рукопись перевода самой знаменитой книги испанской монахини “Жизнь Святой Терезы, описанная ей самой”, датированная 1819 годом. Известно также, что Тересу Авильскую перевел архимандрит Макарий».

<sup>16</sup> Цит. по: *Гречаная Е.П.* Указ. соч. С. 82.

<sup>17</sup> *The Autobiography of St Teresa of Avila. The Life of St Teresa of Jesus / Written by Herself.* Rockford. Illinois. 1997. Ch. 25: 1; 27: 3—8; 28: 1—2; 39: 1.

Современный комментатор высказывает недоумение по поводу «странного, фрагментарного» характера этой теофании<sup>18</sup>. Однако примерно те же препятствия и такая же фрагментарность знакомы нам и по русскому литературному визионерству. У Греча герой «Поездки в Германию» рассказывает, что в лице его возлюбленной ему особенно «нравилась какая-то черта на правой щеке ее, играющая в то время, когда она смеется, или шутит, или дразнит. Эта черточка, — прибавляет он, — живет одна в моем воображении; но тщетно стараюсь я сделать из нее пункт отшествия для дорисовывания целого! Иногда, но очень редко, бывают минуты, что мне кажется, будто я успел схватить милые черты, но они вдруг исчезают, и я остаюсь в прежней мгле»<sup>19</sup>.

Исступленная любовь Терезы к Спасителю, подготовившая Его явление, находит четкое соответствие в страстном эротическом влечении русских романтических героев или героинь к еще неведомому или невидимому партнеру: «Давно ее воображенье, Сгорая негой и тоской, Алкало пищи роковой». Русский романтический канон включает в себя и столь же парадоксальное, как у св. Терезы, сочетание *голоса* (но порой «безмолвного», т.е. духовного) со *взглядом*, глядящим как бы ниоткуда, из магической ауры, лишенной очертаний. Вернемся к «Славянке»:

Мой слух в сей тишине приветный голос слышит,  
Как бы эфирное там веет меж листов,  
Как бы невидимое дышит.  
<...>

Душа незримая подьѐмлет голос свой  
С моей беседовать душою.

И некто урне сей безмолвный предсидит,  
И мнится, на меня *вперил он темны очи*;  
*Без образа лицо*, и зрак туманный слит  
С туманным мраком полуночи.

Незримое присутствие возлюбленной мы встретим у Жуковского еще в «Марьиной роще» (1809): «Мне кажется, что <...> я окружен твоим невидимым присутствием»; а через четверть века этот мотив в точности повторится в «Вальтере Эйзенберге» К. Аксакова (1836), где будет выведена, однако, уже совсем иная — демоническая — красавица, Цецилия: «Ему казалось, что кто-то все на него смотрит; он чувствовал вблизи чье-то незримое присутствие».

<sup>18</sup> Clissold S. St. Teresa of Avila L., 1982. P. 57.

<sup>19</sup> Греч Н. Поездка в Германию: В 2 ч. Ч. 2. СПб., 1831. С. 3—4.



Испанской монахини, несмотря на все ее усилия, так и не удалось заметить цвет глаз Иисуса — при том что она совершенно явственно ощущала Его властный *взгляд*, исполненный сострадания. Конечно, Пушкин в послании своей Татьяны обыгрывает или пародирует соответствующие литературные клише; однако существенно, что к ним причислено и столь же загадочное, как у св. Терезы, сочетание голоса, парадоксально незримой яви (*contradictio in adiecto*) и «чудного» взгляда:

Ты в сновиденьях мне *являлся*,  
*Незримый*, ты мне был уж мил,  
 Твой чудный *взгляд* меня томил,  
 В душе твой *голос* раздавался.

В качестве параллели к этому мистическому ребусу напомним о потусторонней — и довольно странной — «невесте» из стихотворения Надежды Тепловой: «*Речь ее, как арфы звуки, / Ясный взор неуловим*». Но ведь и герой Лажечникова не успел разглядеть лицо девушки, уловив только его абрис и сам взгляд: «Он помнит чудный *очерк лица* и вспышку румянца на нем, и томный, огненный *взгляд*». Вместе с тем визуальное схватывание облика строится здесь по той же модели, что у Терезы: сперва видна *рука*, затем прекрасное *лицо* (целостный образ возникнет позднее).

Со сходными ситуациями читатель знакомился и в переводах. Герой рассказа Гофмана «Пустой дом», опубликованного в 1830 г. в ЛГ (№ 31), в состоянии магической полудремы увидел сперва *руку*, сияющую украшениями; потом «появилось, как будто бы медленно выходя из тонкого седого тумана, одно только прелестное *лицо* <...> а потом и *целая женская фигурка* во всей цветущей красоте». Но порядок собирания может быть существенно иным, т.е. иначе скоординированным в телесно-иерархическом плане — таким, например, как у Глинки или Греча: сначала появляется само лицо, за ним — шея, руки и прочие части тела, окончательно достраивающие образ.

В повести Л. Тика «Бокал», переведенной на русский язык в 1828 г., из магического тумана поначалу проступает «какое-то» лицо в целом. Его последующее раскрытие и опознание носит, так сказать, аналитический, детализирующий характер. Высвечиваясь внутренней жизнью, оно затем выказывает те черты, из которых, собственно, состоит; тогда начинает достраиваться и тело:

И вдруг, начало что-то чудиться Фердинанду, какое-то прелестное личико выглядывало из туманной пелены; на этой головке, казалось, будто золотые кудри вились и упали... еще несколько

минут, и нежный румянец разлился по шатким теням, и Фердинанд узнал улыбающийся образ своей возлюбленной, ее милые черты, ее голубые очи, ее розовые уста, ее нежные щеки. Голова колебалась на белоснежной шее и все явственнее выходила из прозрачного покрова, и с улыбкою глядела на восхищенного юношу <...> [Девушка] показалась... по самые плечи. Еще немного, и прелестное видение все больше и больше выставлялось из золотой глубины, — освободились и нежные руки, и высокая грудь белизны ослепительной<sup>20</sup>.

Впрочем, в данном случае речь идет уже о магии, которой мы посвятим один из ближайших разделов. Важно, что парадоксально фрагментарные манифестации связаны не только с сакральными, но, как у Теплоевой или К. Аксакова, также с совершенно другими метафизическими феноменами, подчас весьма неблагоприятного толка. В этом отрицательном ключе поздний Жуковский воспроизводит и загадочную модель своей «Славянки». Я подразумеваю его «Письмо из Швеции», напечатанное в 11-м томе «Современника» за 1838 г. В полуиронической бидермайеровской манере автор рассказывает, как ему довелось ночевать в замке с привидениями. Характерно между тем, что показ одного из них, при всех мыслимых оговорках, тоже напрашивается на сопоставление с духовно-визуальным опытом Терезы. Хотя повествователь явственно воспринимает здесь взгляд неотмирного по своей природе создания — существа, неотступно контролирующего самого наблюдателя, — он не в силах увидеть именно центр этого взгляда, т.е. зрачки, — как, впрочем, детализировать и сам образ. Среди прочих готических реликвий Жуковский обнаружил в замке испугавший его портрет «какого-то старика — но *какие черты его? И видишь их, и нет*; зато поражают тебя глаза, в которых явственны одни только белки, и эти белки как будто кружатся и все время за тобою следуют». Это магические бельма, наделенные сверхзоркостью, — иначе говоря, око слепое, но *всевидящее*.

#### 4. Тупиковый вариант: «Штосс» Лермонтова

Подчеркнуто будничную выставку привидений из «Письма» Жуковского (какая-то длинноногая фигура «в оловянных очках» и т.п.) Вацуру в своем образцовом комментарии к «Штоссу» сопоставил с поэтикой этой лермонтовской повести (написанной в начале 1841), приемы которой ориентированы на физиологичес-

<sup>20</sup> Тик Л. Покал // Славянин. 1828. Ч. 4. № 46. С. 252.

кий очерк, но коренятся все же в гофмановской и вообще романтической традиции<sup>21</sup>. Для нашего исследования, однако, интерес представляют совсем иные аспекты «Штосса».

Герой — одаренный художник-любитель Лугин (в показе которого, как постоянно отмечают, отразился сам Лермонтов); это ипохондрик, человек хмурый и внешне непривлекательный, но наделенный богатым духовным миром. Какой-то внутренний голос настойчиво зазывает его в дом «титюлярного советника Штосса», на квартиру номер 27, куда он в конце концов и переезжает. Дом, расположенный в Столярном переулке, стар, запущен<sup>22</sup> и довольно грязен, — грязноватость, конечно, того же демонического сорта, что отличает жилище контрабандистов в «Тамани» («там нечисто»), но стилизованная под реалии натуральной школы. Туда он привозит и несколько своих недоконченных картин. На одной из них «эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; но, несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита, она поражала неприятно *чем-то неопределенным* в выражении глаз и улыбки <...> То не был портрет; быть может, подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал — женщину-ангела». Значима как раз эта акцентированная неопределенность, недопроявленность заветного образа.

В одной из комнат висит поразивший героя портрет сорокалетнего человека, дышавший «страшной жизнью»; в нем было нечто «не и з ъ я с н и м о е». В качестве спальни Лугин выбрал именно эту комнату. Вечером, в сумерках, его одолевает «небывалое беспокойство», навеянное акустическим сигналом — старинным немецким вальсом (во дворе играет шарманка): «Ему хотелось плакать, хотелось смеяться...» В данном случае этот *душевный хаос*, доводящий героя до слез, представляет собой горестный и показанный самоотчет.

Ночью, оправившись от смятения, художник машинально стал «рисовать голову старика» — «и когда кончил, то его поразило сходство этой головы с кем-то знакомым!». (Пример того, как мотив метафизического узнавания связывается у романтика с об-

<sup>21</sup> Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // Вацуро В.Э. О Лермонтове. М., 2008. С. 154 и сл.

<sup>22</sup> В самом этом показе Вацуро отмечает зловещий «атрибут отсутствия», подсказанный приемом *Verfremdung* (Там же. С. 160—161). Приходится вместе с тем указать на неточность, допущенную в разборе. Исследователь подчеркивает, что дом «не имеет номера, т.е. не занимает места в ряду прочих домов». Однако в то время такая нумерация, официально введенная в Петербурге только с середины 1830-х гг., еще просто не закрепились, и дома продолжали называть по именам их владельцев.

разами не только сакральными.) Вскоре к герою приходит привидение, т.е. сам оригинал — но уже заметно обветшалый, в облике «седого скорбленного старичка». В общем, повесть обыгрывает, но, как превосходно показал Вацуро, все же нигде не реализует традиционный мотив оживающих портретов. Стоит подчеркнуть тем не менее, что художник в своих зарисовках выказывает несомненную демиургическую активность, взывающую к отклику и реализации. Именно этот, хотя и приглушенный мотив очень важен применительно к эротической метафизике текста.

Старичок предлагает жильцу играть в штосс, а в качестве своего «банка» показывает ему нечто аморфное и пугающее: «Возле него *колыхалось что-то белое, неясное и прозрачное*. Он с отвращением отвернулся». Герой проигрывает (и так будет постоянно). Однако с этого момента чаемый образ начинает разворачиваться, постепенно набирая искомую определенность, которой так недоставало лугинскому эскизу. В следующую полночь вслед за «мертвой фигурой» старика в дверях показалась «другая, но до того туманная, что Лугин не мог рассмотреть ее формы». Вскоре зато «он почувствовал возле себя чье-то свежее ароматическое *дыхание*: и слабый *шорох*, и *вздых* невольный и легкое огненное *прикосновенье*. Станный, *сладкий и вместе <болез>ненный* трепет пробежал по его жилам. Он на мгновенье *<обернул>* голову» и тотчас опять устремил взор на карты: «<но э>того *минутного взгляда* было бы довольно, чтобы заставить его проиграть душу».

Последние слова, конечно, заставляют вспомнить о пресловутой «игре с чертом», причем прямым орудием дьявольского искушения вроде бы должна служить здесь неведомая красавица, выступающая из тумана. На деле же автор попытался запечатлеть в ней образ самого совершенства, лик феминизированного абсолюта, не втесненного в бинарные законы официального вероучения. В этом своем отказе от них «Штосс» уже предвещает загадки позднего Тютчева («1 ноября 1851 года») или, еще больше, Тургенева с его непостижимыми эротическими призраками.

Действительно, inferнальный слой у Лермонтова сразу уравновешивается сакральным («божественность»); эфирная бестелесность согрета красками, светом и изобилует «пламенной жизнью», ибо героиня таинственно соединяет в себе все грани бытия, уже не расколотого ни на какие плюсы и минусы. Надо признать, однако, что автор не избежал тут и кое-каких неувязок, вполне естественных при постановке столь головоломной задачи: так, он предпочел одарить девушку «мыслью» (софийность) взамен чувства — но тут же снабдил ее «страстями», которые, по сути, не слишком отличаются от чувств. Вдобавок, отчетливо распознавая в лице героини сами эти страсти, повествователь в то же время сохранил

за ее чертами некоторую остаточную недопроявленность — фамильное свойство таких видений. Наконец, показ этот можно заподозрить и в прикровенной некрофилии (вообще присущей у романтиков — например, у Новалиса — теме эротического сверхбытия как синтеза жизни и смерти):

То было чудное и божественное виденье: склоняясь над его плечом, сияла женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая... она отделялась на темных стенах комнаты, как утренняя звезда на туманном востоке. Никогда жизнь не производила ничего столь воздушно неземного, никогда смерть не уносила из мира ничего столь полного пламенной жизни: то не было существо земное — то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание [у старика же дыхание могильно-холодное] вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак... потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда.

Но главное для нас обстоятельство заключается в том, что это чудесное создание одновременно поставлено и в прямую связь с демиургическим деянием мечтателя, который не то изначально сам сотворил его, не то вызвал его к яви, — двусмысленность, как мы уже знаем, показательная для романтической эротики:

То была одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение, перед которым в волнении пламенных грез стоим на коленях, и плачем, и молим, и радуемся Бог знает чему — одно из тех божественных *созданий молодой души*, когда она в избытке сил *творит для себя новую природу, лучше и полней той, к которой она прикована*.

О дуалистической подоплеке сюжета напоминают зато взаимоотношения обоих потусторонних персонажей. Судя по контексту, старику придана роль *владельца* эротического объекта — т.е. дается гностическая модель, памятная нам по Гоголю и Полевому и перенесенная здесь в загробные сферы. Странным образом, олицетворенное зло — причем зло довольно убогого свойства (карточный шулер) — держит в своих когтях героиню как персонификацию самого абсолюта.

Девушка, тоскующая в плену, отвечает влюбленному Лугину взаимностью, и эта любовь разгорается все ярче, сопутствуя последовательному выявлению ее облика: он «каждый вечер был награжден взглядом более нежным, улыбкой более приветливой». У нее нет только имени (ср.: «Я дал им вид, но не дал им названия»), — хотя в романтических текстах такая безымянность может

быть свойством как сакральных, так и негативных сил (на сей раз выведенных под заведомо условной, или «иллюзорной», по определению Вацуро, фамилией игрока — Штосс). В любом случае речь должна идти теперь об освобождении девушки: «О н а — не знаю, как назвать ее? — казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда освободится от ига несносного старика».

Тщетно добываясь ее избавления, Лугин, «похудевший и пожелтевший ужасно», почти разорился. «Надо было на что-нибудь решиться. И он решился». На этой интригующей фразе и обрывается повесть, переведенная тем самым в разряд литературных «мистификаций» (Вацуро). Ясно, однако, что мистификация эта — только элегантный способ уйти от метафизической проблемы, заведомо не имеющей логического решения (подобно тому, как не имел решения и потому был оборван «Демон»). В принципе, преодолев некоторые затруднения, автор вообще мог бы списать сюжет на бредовую мечтательность героя; но столь примитивный ход, хотя и учитываемый бидермайеровской двупланностью повести, конечно же, был полностью исключен для Лермонтова. Значит, оставались другие возможности.

Представим себе, что Лугин каким-то чудом сумел обыграть неодолимого противника. А что дальше? Теоретически рассуждая, он должен был вернуть спасенную им девушку к земной жизни, т.е. воскресить ее, повторив деяния Христа посредством успешной карточной игры — что, конечно, отдавало бы недопустимым кошунством. Но и в собственно бытовом плане эта перспектива выглядит абсурдной — не говоря уже о том, что такое итоговое воплощение было бы равносильно нелепой профанации абсолюта. Другой гипотетический ход: герой мог бы вызволить ее душу, отпустив ее из гнетущего царства привидений в некие высшие области бытия. Тогда, чтобы соединиться там с нею, он должен будет и сам умереть — но ведь, проигрывая все партии, болезненный Лугин и без того явно движется к смерти.

В конце концов, безнадежно невнятен и сам метафизический статус плененной души. Ссылаясь на черновой план повести, Вацуро гипотетически прослеживает «Штосс» к обширной группе «романов о разрешении» («Erlösungsroman»), в основе которых лежит преступление и посмертная кара — заклятие, обрекающее душу преступника на периодическое повторение сцены преступления «в том самом месте и в то самое время, когда оно было совершено». В данном случае, предполагает исследователь, вина старика состоит в том, что он некогда проиграл дочь в карты — и теперь, после смерти, «обречен все время выигрывать; между тем

дочь хочет быть проигранной»<sup>23</sup>. Это допущение никак не объясняет, однако, кары, наложенной на дочь игрока. Почему и за какую вину она, будучи жертвой проигрыша, сама была наказана смертью и, подобно отцу, сделалась призраком?

Согласно универсальной традиции, привидениям свойственна межеумочность — т.е. обреченность на пребывание между дольным и горним мирами, прикрепляющая их в основном к первому, но наделяющая и какими-то чертами второго. Вместе со своим отцом в такой выморочно загробной зоне находится и героиня, за которую сражается Лугин. С другой стороны, обладая, как подчеркивается в повести, всей полнотой бытия, она уже в силу этого обстоятельства соединяет в себе оба этих мира — иными словами, получается, что абсолют в своем синкретизме как-то соприроден обычным фантомам, форму которых он и принял в ее случае. Чем же тогда различаются старик и дочь в своей метафизической сущности? В «Штоссе» немало и других неясностей, которые говорят о том, что Лермонтов поставил перед собой заведомо неразрешимую задачу с неполными исходными данными.

Круг этих данных мы теперь попробуем определить с большей отчетливостью. На очереди — вопрос о космологической природе эротического образа и о соответствующей креативной миссии, принятой на себя героями.

## 5. Украшение и эстетическое восполнение мира

Самая простая и вместе с тем величественная роль, которую на стадии эротической эйфории романтики — как западные, так и русские — приписывают обретенному идеалу, — его способность отображать в себе все божественные чары мироздания; а эти последние, в свою очередь, раскрывают герою запечатленный в них облик возлюбленной. Ср. хотя бы в «Лунатике» Вельтмана: *«О, как хорош мир, когда все красоты его сливаются в одно существо, и это существо подле сердца»*<sup>24</sup>. В таких панегириках различимы, конечно, отзвуки Песни песней и огромной европейской традиции, усвоившей ее опыт.

Уже в русской сентименталистской поэтике возлюбленная словно вбирает в себя «все красоты» обожаемой природы или же становится их прямым олицетворением. Это умиление, при всей его гривуазной условности, удерживает религиозный колорит, а зачастую типологически совпадает с мистическим мироощу-

<sup>23</sup> Вацура В.Э. Указ. соч. С. 166—167.

<sup>24</sup> Вельтман А.Ф. Указ. соч. Ч. 2. С. 134.

шением, известным нам по бесчисленным свидетельствам. Вот одно из них. Странствующий исихаст второй половины XIX столетия, который непрестанно творит «Иисусову молитву», проецирует свой восторг вовне (в то же время сохраняя, кстати сказать, полнейшее равнодушие к жизни ближних): «Все и наружное представлялось мне в восхитительном виде и все влекло к любви и благодарению Бога: люди, деревья, растения, животные — все было мне как родное, на всем я находил изображение имени Иисуса Христа»<sup>25</sup>.

В сущности, от этого религиозного восхищения не слишком разнится то чувство, которым одержим герой «Песни» Жуковского («Мой друг, хранитель-ангел мой...»; 1808, опубл. в 1809 г.): «Во всех природы красотах Твой образ милый я встречаю». Сходные дифирамбы даются и в риторике позднего сентиментализма — иногда в самом примитивном виде: «Взирая на цветы, на рощи, холмы, воды, Я думаю о Наденьке моей: И как же, радуясь на прелести природы, Не вспомнить мне о ней?» (Н. Сушков, «К Наденьке»)<sup>26</sup>.

Вместе с тем искомый идеал уже в силу своих немислимых эстетических достоинств всячески побуждает сознание эйфорически настроенного героя к совершенствованию этих «прелестей» окружающего мира. Указанной модели следует, в частности, Иван Бороздна в послании «К И.....» (1824):

Забуду ли, о райские часы!  
Когда любви пленительным мечтаньем  
Я оживлял природы всей красы!  
Денницы свет казался мне прекрасней,  
И ветерок в полях порхал живей,  
И ручейки журчали сладкогласней,  
И громче пел дубравный соловей!<sup>27</sup>

Сама любимая, запечатлевшая в себе «красы природы», все же заведомо их превосходит. Отправной семантический рисунок, закрепившийся на долгие десятилетия, содержится в неоднократно упоминавшейся здесь «Марьиной роще» Жуковского. Ее нежный герой, Услад, восклицает, обращаясь к своей Марии: «Тобою прекрасный Божий мир сделался для меня еще прекраснее. Во всем, что

<sup>25</sup> Откровенные рассказы странника духовному отцу. М., 1992. С. 87.

<sup>26</sup> Радуга. Литературный и музыкальный альманах на 1830 год, изданный П. Агаповым и Д. Новиковым. М., 1830. С. 181. (Не путать с одноименным ревельским журналом.)

<sup>27</sup> Литературные листки. Журнал нравов и словесности, издаваемый Ф. Булгариным. 1824. Ч. 3. № 13—14. С. 31.



радует мою душу, нахожу я твой милый образ. *Твой голос уладительнее для меня воркования иволги*, когда внимаю ему при блеске заходящего солнца; *походка твоя легче игривого весеннего ветерка*, когда он пролетает над поверхностью Москвы-реки или колышет легкую травку» и т.д. В «Ревизоре» Гоголь спародирует этот прием («А ваши губки, сударыня, лучше, нежели всякая погода»); однако в целом романтическая культура сохраняет ему неколебимую верность. Спустя тридцать лет после «Марьиной рощи» Кольцов пишет в своей «Разлуке»:

Что пред ней ты, утро майское,  
Ты, дубрава-мать зеленая,  
Степь-травы — парча шелковая,  
Заря-вечер, ночь-волшебница!

Те же стереотипы представлены, например, в стихотворении А. Гребенщикова «Идеал невесты», лирический субъект которого, между прочим, аттестует свою будущую, пока ему неведомую, подругу на библейский лад: «Ты начало дум моих» (ср. «начало мудрости» в Пс 110: 10 и Премудрость как «начало пути» Господня в Пр 8: 22). Она олицетворяет для него какую-то облагороженную форму жизни, улучшенную природу или очередную версию «dahin!» — райского края в изображении гетевской Миньоны:

Солнце ль всходит, даль ли тмится,  
Я душой в странах твоих.  
Там и персик ароматней,  
Мягче мурава полей,  
Там ручей шумит приятней,  
Там роскошней цвет лилей<sup>28</sup>.

В повести Н. Бестужева «Трактирная лестница» (1826) влюбленный герой преобразает жизнь посредством обновленных эмоций, инспирированных эротическим идеалом; обычная эйфория, распахивающая объятия всему окружающему, получает демиургический оттенок: «Я переселился в *новый для себя мир, оживленный собственными чувствованиями*; казалось, все в нем создано было для нашего счастья: *небо было светлее*; скука, туманившая землю, исчезла; *люди казались добрее*». Место эгоизма «заступила жаркая любовь к ближнему; я стал счастливее и деятельнее»<sup>29</sup>. Через мно-

<sup>28</sup> Бабочка. 1830. № 57. С. 327.

<sup>29</sup> Русская романтическая повесть (первая треть XIX века). М., 1983. С. 420. Ср. в стихотворении «Призрак» (1829), подписанном криптонимом нь и напе-

го лет, в 1842 г., ту же модель повторяет Кологривова: «Во сне она оживленной мечтой являлась ему: // Перед ним, как будто по мановению жезла волшебника, раскрылся *новый мир; воздух казался свежее, небеса светлее*»<sup>30</sup>.

В целом картины идеально очищенной и усовершенствованной природы этого «нового мира» напоминают о христианском рае как музее платоновских архетипов в «Арете» Раича; но у некоторых авторов — хотя бы у И. Киреевского в «Опале» или Одоевского в «Сильфиде» (см. ниже) — такие утопии могут соотноситься и с альтернативной реальностью, противостоящей здешнему бытию. Сам по себе демиургический мотив, связанный с обновлением героя, нуждается тем не менее в отдельном освещении.

## 6. Космологическая антропология: собрание образа из стихий и частей мира

Во многих поэтических текстах идеальный и долгожданный партнер мерцает в последовательно сменяющих друг друга состояниях самой природы, рисуясь затем как ее суммарное олицетворение. В темпоральном плане его образ окольцован ее суточным ритмом и заполняет собой все мысли, всю душу героя или героини. Моделью послужило здесь стихотворение Гете «Nähe des Geliebten» (1795), которое, в свою очередь, было сокращенной переделкой стихотворения Фредерики Брун, положенного на музыку Цельтером. Произведение Гете пользовалось в России неимоверной популярностью<sup>31</sup> и продуцировало множество переводов или скорее подражаний, первое из которых, принадлежавшее И. Борну, датируется уже 1802 г. Правда, в большинстве случаев

---

чатанном в журнале, само название которого вполне соответствовало теме: «И мнилось мне — мир новый предо мной <...> Как будто бы, на зов любви приветной, Ответствовал дыханием живым Кумир немый природы безответной. Дружнее мне день ясный улыбался, Умильнее светилася луна». — Галатея. 1829. Ч. 6. № 27. С. 35—36. Автором, видимо, был Ф. Соловьев. См.: *Рейт-блат А.И.* Московские «альманашники» // Чтение в дореволюционной России. Вып. 2. С. 36—38.

<sup>30</sup> *Фан-Дим Ф. [Кологривова Е.В.] Два призрака.* Роман: В 4 ч. Ч. 1. СПб., 1842. С. 215—216.

<sup>31</sup> Подробно см.: *Жирмунский В.* Гете в русской поэзии // ЛН. М., 1932. Т. 4—6. С. 536—537, 545—548. Сюда же относится и «Близость милой» — текст, в декабре 1824 г. напечатанный в воейковских НЛ за подписью покойного А. Мещёвского; однако эта атрибуция поставлена под сомнение М.Г. Альшуллером и Ю.М. Лотманом в издании «Поэты 1790—1810-х гг.» (Л., 1971. С. 871).

«любимого» заменяли «любимой». Ограничусь двумя примерами. Первый — это перевод А. Глебова (ВЕ, 1824. № 17. С. 44), высокую точность которого отметил Жирмунский:

Я мыслю о тебе, когда луч солнца знойный  
 В струях горит;  
 Я мыслю о тебе, когда их луч спокойный  
 Луна златит;  
 Я вижу образ твой, когда в дали грядою  
 Несется прах,  
 И путника над узкою стезею  
 Объемлет страх;  
 Я слышу голос твой, когда с глухим роптаньем  
 Встает волна,  
 Мне в роше мнится он, где лист без трепетанья,  
 Где область сна;  
 Повсюду я с тобой; не суждено судьбами  
 Разлуки нам!  
 Во влаге солнца лик, лазурь блести звездами.  
 Ах! — будь и там!

Как и в оригинале, вездесущность партнера принимает тут характер некоего эротического пантеизма. Несомненно, большее воздействие на русскую поэзию оказало весьма вольное, но и весьма яркое переложение В. Теплякова, впервые вышедшее в 1828 г. в МТ (№ 3) под инициалами В. Т. (поэтому его, как известно, долго приписывали В. Туманскому):

Я твой, я твой, когда огонь востока  
 Моря златит;  
 Я твой, я твой, когда сафир потока  
 Луна сребрит.  
 Я зрю тебя, когда в час утра бродит  
 Туман седой;  
 В глухую ночь, когда пришлец находит  
 Приют святой.  
 Ты мне слышна, когда в реке игривой  
 Журчит струя;  
 Слышна, когда в дубраве молчаливой  
 Блуждаю я.  
 Светило ль дня над морем умирает  
 В стране чужой —

И в хоре звезд рубиновых мелькает  
Мне образ твой<sup>32</sup>.

Из довольно ранних вариаций на сходные темы стоит отметить почти магическое «Призывание Сильвии» М. Милонова (1812): «Носись невидимую тенью, Являйся в сумраке ночей <...> Носись над спящими водами, Блуждай по синеве небес, Вставай с луною за горами, Смотри с зарей сквозь чистый лес...»<sup>33</sup> Прибавим сюда и «Эльвиру» Вас. Григорьева: «Меж сосен, по холмам, меж вязов брожу; Повсюду твой образ, Эльвира, ношу. Случится ль взглянуть из-за облак луне: Спускаешься в бледном сиянье ко мне <...> И мнится: ты дышишь в пахучих цветах И светишься в каплях росы на листьях...»<sup>34</sup>

Космический или природный фон прикреплен порой также к мотиву ожидания возлюбленной, фигура которой как бы лепится из стадияльно располагающихся компонентов, будучи их персонифицированным завершением. По этому принципу построено «Ожидание» Мейснера, где истомившийся герой ночью высматривает свою «деву», причем образ последней подготавливают, в сущности, ее же составные элементы. Здесь это «зефир», лесные райские кущи, месячный луч, шум ручья, «аромат растений», соловьиное пенье; и, наконец, сама ночь, которая излучает ее летучий абрис: «Но, легким виденьем, одеяна в тьму, Незримо она поднеслася к нему»<sup>35</sup>.

В аллегории Глинки «Райский цветок» растроганный герой пробудился после душеспасительного сновидения, которое внушило ему любовь к ближним, получающую, однако, явственно эротическую окраску. Блага природы группируются в райский ландшафт, выполняющий двойное назначение: это одновременно и естественный фон для эротической эйфории, и тот непосредствен-

<sup>32</sup> Цит. по изд.: ЛПРИ. 1834. № 74. С. 158. Иногда, впрочем, все сводится просто к суточному циклу. У Н. Маркевича герой клянется своей милрой: «Люблю в минуту пробужденья, Люблю пред утренней зарей, Люблю при лунном восхожденьи И в молчаливый час ночной» («Клятва»): Весенние цветы, или Собрание романсов, баллад и песен А. Пушкина, Жуковского, Козлова, Баратынского... М., 1835. С. 100.

<sup>33</sup> ВЕ. 1812. № 7. С. 250.

<sup>34</sup> Благонамеренный. 1820. Ч. 12. № 21. С. 176. Ср. у него же «Близость милрой»: «Катится ль над озером радостный день, Светлеет ли месяц в потоке, Прорезав лучами вечернюю тень, Иль ночь разлилась на востоке, — // Ты всюду сливаешься с мыслью моею, Ты с ней неразлучна и в мраке ночей». — Современователь. 1824. Ч. 25. Кн. 1. С. 54.

<sup>35</sup> Мейснер А. Стихотворения. М. 1836. С. 15—18. Ср. у Козлова в «Возвращении крестоносца» (1834): «Взойдут ли звезды и луна Над сонными волнами, — О нем беседует она С луною и звездами».

ный материал, из которого исподволь складывается некий вымечтанный героем итоговый образ новой Евы, вбирающей в себе также нравственные ценности Нового Завета:

Утренний ветерок дохнул в растворенное окно <...> Земля и небо были прекрасны; заливы северных морей стояли тихо, как синее стекло; алая заря отражалась в них <...> Сосновые рощи разливали смолистый запах по теплему воздуху; зеленый сад усыпан был алмазною росой; птички пели, цветы благоухали... «Боже! Как богато украшено твоею милостью и самое заточение человека!» Это было восклицание моего сердца, и в ту минуту мне так хотелось, чтобы все несчастные, все страдающие на земле сетования соединились, слились в одно существо, которое мог бы я свободно прижать к моей груди<sup>36</sup>.

Напомню о Вельтмане: «О, как хорош мир, когда все красоты его сливаются в одно существо, и это существо подле сердца». Несколько подробнее такие «красоты», которые собираются в женское «существо», представлены в «Очистительной жертве» Розена: «Восходящее солнце, свежее утро, ясно-голубое небо, задумчивая лунная ночь весны, роса, пурпур, кристалл, светлость, преобразование — из этих дивных стихий было составлено сие чудное существо»<sup>37</sup>. У Кологривовой в магическом сновидении героя приблизительно такие же «дивные стихии» подтягиваются к образу наипрекраснейшей из женщин, венчающей их собою<sup>38</sup>.

Как говорилось у нас еще в 1-й главе, все эти заместительницы Мадонны или Софии одновременно тождественны для романтика — и русского и западного — самой Душе мира. Ср. в повести Погодина «Адель» (1830):

Ночь, синий свод, осыпанный сверкающими алмазами, полный, светлый месяц, дробящийся между древесными ветвями, воздух благоухает, дорога покрыта тенью, тишина в природе, а душа всего — Адель.

В религиозно-космологическом плане особо примечательно тут стихотворение Надежды Тепловой «К чародею» (1832), выказывающее, между прочим, сильную зависимость от письма пушкинской Татьяны. поэтапное развертывание Animus mundi дает-ся как движение суточного времени — от утра к вечеру:

<sup>36</sup> Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий... С. 80.

<sup>37</sup> Розен Е. Указ. соч. С. 65.

<sup>38</sup> Фан-Дим Ф. [Кологривова Е.В.] Указ. соч. С. 217.

Давно знакома я с тобой.  
Когда-то, в редкие мгновенья,  
Не наяву, не в сновиденьи  
Видала светлый образ твой.  
Когда с денницею румяной  
Я шла тропинкою лесной,  
Не ты ли веял надо мной  
В одежде сизого тумана?  
Не ты ль, как дух, в горах блуждал  
В тот страшный час, при громах бури,  
Не ты ли тучи гнал с лазури?  
Не ты ли в молниях блистал?  
Не ты ль мне веял теплотою,  
Когда покоилась земля,  
Когда пришла я на поля,  
Опустошенные грозою?  
Не твой ли голос по реке  
Порой вечерней раздавался,  
Не твой ли образ в ручейке  
С сияньем вечера сливался?..  
И этот светлый образ, ах!  
С тех пор и в грезах, и мечтах,  
И в тайне сердца молодого  
Не знаю образа иного!

Однако образ этот так и не получает здесь законченного, осязаемого воплощения. В других ситуациях эротический идеал рисуется как олицетворенный апофеоз вселенского креативного процесса. В согласии и с расхожими натурфилософскими теориями, усвоенными русским романтизмом, и с универсальными мифологемами «мирового тела», человек есть микрокосм, интегрировавший в себе все стихии; так, согласно апокрифам, тело Адама было собрано из всех элементов мира или частей света<sup>39</sup>. Соответственно, Погодин в концовке своей статьи «Нечто о науке» (СЦ на 1832 г.) курс «естественной истории» призывает «заклучить рождением человека, повторяющего и дополняющего собой всю природу и названного поэтому венцом Божия творения, малым миром, микрокосмом».

Применительно к библейской картине подлинным — а для романтиков и эстетически наиболее впечатляющим — заверше-

<sup>39</sup> См., в частности: Белова О.В., Петрухин В.Я. Фольклор и книжность: Миф и исторические реалии. М., 2008. С. 201. В романтическую пору соответствующие материалы порой появлялись в печати. Ср., например, публикацию Голубиной книги: Молва. 1833. № 110. С. 440.

нием космологического деяния явилась все же женщина. Языческую, но смежную с христианской («Бог есть любовь») версию такой космогонии развернул Гете в стихотворении «Amor als Landschaftsmaler», где итоговый женский образ творит всемогущая любовь; в 1824 г. его перевел в «Мнемозине» Кюхельбекер («Амур живописец»). Шевырев, со своей стороны, в 1827 г. опубликовал выполненное в том же заемном ключе «Создание красавицы» — довольно жеманный гимн женщине как существу, смонтированному Всевышним из перлов самой природы: «Хвалу пою Создателю И неба и земли: Он создал деву прелести, И создал для любви. Он взял от пальмы стройныя Прямой и гибкий стан И дунул силой мощною: Явился истукан. И в ризу света белую Бездушный лик одел, И долго с милой радостью На милый цвет глядел» и т.д.<sup>40</sup> Везде и всюду в романтической словесности мы находим эту мысль о соединении, слиянии элементов мира в столь прекрасном «существо».

Космологическая антропология одновременно увязывается у романтиков и с мотивом отражения — т.е. с библейским представлением о человеке как «образе и подобии» Создателя, увенчанном именно женщиной (см. во 2-й главе). Вместе с тем женщина понимается уже и как собственное «подобие» самого мужчины, из тела которого она вышла (об этом ошибочном, но весьма плодотворном переводе см. в 6-м разделе 7-й главы). Так выстраивалась система живых зеркал, наведенных друг на друга.

Однако человек пал, утратив изначальное совершенство. Живое зеркало затуманилось или разбилось — но все же осталась еще надежда на женщину. Для западного романтика любовь становится новым космогоническим деянием — его персональным способом восстановить утраченную благодать; роль творца, как подчеркивал Абрамс, отводится при этом поэтическому воображению.

Что касается русских писателей, то у них герой-мечтатель актуализирует начальную фазу Книги Бытия, словно бы заключая ее созданием собственной Евы, во всем подобной своему Адаму и к нему прилепившейся. Для романтической Евы, соответственно, речь идет об Адаме как ее персональном творении.

В «Черной немощи» Погодина мы, по сути, находим краткое воспроизведение инициальной библейской картины, согласованное с общей романтической схемой и завершенное обычным для нее становлением или же прямым синтезированием брачного идеала. Набожный герой углубляется «в размышление о человеке вообще, о разделении на полы, об их назначении, различии и связи, о параллельных явлениях во всей природе... заиграла и фантазия: ему

<sup>40</sup> СЛ на 1827 год. М., 1984. С. 44—45.

представилась картина счастливой любви; *составился* идеал прелестного существа, которое ему верит, одно с ним думает, чувствует, которое его понимает, любит, с которым он живет одною общею жизнью»<sup>41</sup>.

Романтические панегирики нежному полу, удержавшему в себе отсветы первозданного мира и память о прародительнице, раскручиваются в широчайшем диапазоне: от салонных упоминаний о «прелестной, стройной ножке, как у подруги первого человека» (Ростопчина) до экстатических акафистов, в которых ее образ и сама любовь райской четы возвращаются в стадию, предшествовавшую грехопадению. Любовь лажечниковского Антона «чиста, как первый день первого человека». Ган сравнивает любовь с огнем, из которого «кусочек металла», втоптаный было в грязь, выйдет «чистым и прекрасным, как в первый день творения» («Джеллаледин»). Другой автор видит в женщине «превосходную страницу творения, лучшее создание силы творящей, в которое само небо смотрится как в зеркало». Процитированный дифирамб принадлежит Селиванову и свидетельствует о том, с какой охотой низовая словесность подхватывает библейско-космогонический канон, установленный более солидными писателями.

Один из них, Полевой, в «Эмме» (1834) называет девушку «творением, созданным в минуты восторга первобытной поэтической жизни вселенной... творением, очарованным и очаровательным, но безотчетным, как стихи юного поэта». Симптоматично между тем и это сравнение девушки с «творением» поэта, в очередной раз указывающее на индивидуальный демиургический заряд, который кроется в таких величаниях. Правда, соответствующую креативную миссию с первых страниц готова тут взять на себя сама же девушка, — но мы еще вернемся к этому тексту.

Дмитрий, герой погодинской «Адели», — который, понятно, в своей будущей жене надеется «узнать себя», — хочет вдвоем с нею объездить весь мир, вплоть до Вифлеема и Голгофы; хочет «насладиться всем прекрасным», перечувствовать и пережить с Аделью всю историю человечества, изучить все искусства и все науки — поднявшись, наконец, и на ту «ступень образования», «с которой старший сын Адамов смотрит теперь на небесную свою отчизну». Сама вселенная должна стать наследием новых Адама и Евы. Та же мысль о земле и небе как достоянии блаженной юной четы просквозила и в цитированной повести Лесовинского: «Взявшись за руки, вбегали мы с Зарою на крутые горы: перед нами расстились высокие холмы, зеленые леса, зеркальные воды, *все было у ног наших, и мысль, не ограниченная ничем земным*, погружалась за тот

<sup>41</sup> *Погодин М.П.* Повести. Драма. М., 1984. С. 222.



таинственный рубеж, где счастье безоблачно, любовь без слез, жизнь без мучений!»

В «Адели» влюбленный герой готов изведать вдобавок всю амплитуду душевных состояний, «перечувствовать все чувства», психологически создав самого себя из них заново, — и здесь его порывы, граничащие с самообожествлением, отдают взрывной садомазохистской динамикой «Бури и натиска» или исступленной некрофилией новалисовских «Гимнов к ночи»:

Мне хочется иногда, чтоб занемогла она: я буду ходить за нею, страдать с нею, — и она все это будет видеть, чувствовать. — Мне хочется, чтоб она умерла: вот когда, в этих адских муках, почувствую я любовь свою во всей полноте. — Нет, я не буду мучиться: пусть тлеет ее тело; она останется в любви моей невредимая, живая, бессмертная. — Или — я оживлю мертвую моим духом, силою моей страсти. — Нет, лучше я буду сперва мучиться, потом оживлю. Я хочу перечувствовать все чувства. // Я умираю. Она приходит ко мне. Расстроенный мой ум тотчас устанавливается, из беспомыслия я прихожу в себя <...> Друг мой, прости... // Ревность — вот еще прекрасное, сильное ощущение; термометр любви. Шекспир! как хорош твой Отелло!<sup>42</sup>

Следует прозрачное сближение молящейся героини с православной Богородицей, — а заодно Дмитрий возглашает, что его Адель неизмеримо превосходит Мадонну Карла Дольче. (Однако эта новая Ева скоропостижно скончалась, а герой, обезумевший от горя, несмотря на всю свою штюрмеровскую браваду, умирает на ее похоронах, чтобы воссоединиться с любимой «в другом, лучшем мире».)

## 7. Этногеографические формы синтезирования женского образа

Специфической разновидностью синтеза будет мысль о героине как божественном воплощении самой женственности, все разрозненные чары которой соединяются в ее облике. Естественно, что при встрече с такой синкретической красавицей изумление и робость (= обмирание) овладевают, например, героем Квитки-Основьяненко в повести «Добрый пан» (1841): «Как можно стольким прелестям всем сосредоточиться в одной? По частям давши, мало было бы наделить двадцать, и каждая из них была бы

<sup>42</sup> Погодин М.П. Указ. соч. С. 272—275.

красавица, а тут — все в одной! Первое чувство мое было, что я не помнил себя, остолбенел, забылся, потерялся»<sup>43</sup>.

Конечно, куда более монументальный портрет дает Гоголь в «Риме». Его Аннунциата выступает из живительного и ликующего карнавального хаоса, ошеломляя молодого князя своей невысказанной красотой, в которой словно бы собраны воедино и вместе с тем решительно превзойдены женщины всего мира. Показ любопытным образом ориентирован одновременно и на позднеромантический культ возрожденной Античности, удержанной в Вечном городе, и на тему материально осязаемой, реальной жизни, потеснившую к 1840-м гг. пафос романтической эфирности. Отсюда, кстати, и некоторое схождение восторгов героя, замороженного «полной красотой» героини, с эротическими предпочтениями Жевакина, поклонника женской полноты, которая в данном случае понимается как в прямом, так и в переносном смысле:

Все, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, все это собралось сюда вместе. Взглянувши на грудь и бюст [sic] ее, уже становилось очевидно, чего недостает в груди и бюстах прочих красавиц. Пред ее густыми блистающими волосами показались бы жидкими и мутными все другие волосы. Пред ее ногами показались бы щепками ноги англичанок, немок, французенок и женщин всех других наций; они только древние ваятели удержали высокую красоту их в своих статуях. Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить!

Тем не менее герой, верный неизменной асексуальности самого автора, готов (в отличие, скажем, от подростка у Бранта) всецело довольствоваться чисто эстетическим эффектом. Свое эротическое смирение он казусно мотивирует, однако, «законом природы», — ведь красота всемирная должна и принадлежать всему миру, а не одному лишь супругу или любовнику: «Я хочу ее видеть не с тем, чтобы любить ее, нет, — я хотел бы только смотреть на нее, смотреть на всю ее <...> Не целовать ее, хотел бы только глядеть на нее... *Ведь это так должно быть, это в законе природы* <...> Если бы она была просто прекрасна, а не такое верховное совершенство, она бы имела право принадлежать одному <...> Но красота полная должна быть видима всем».

Его мечта о национализации героини не лишена патристического пафоса: ведь Аннунциата, которая актуализирует в своем облике величавую красоту Античности, — это и *genius loci*, феминизированное олицетворение родного Рима. Соответствующая ри-

<sup>43</sup> Киевлянин на 1841 год. С. 74.

совка была замешана, естественно, на очень древней (в том числе русской) традиции, преподносившей страну либо город в женском образе<sup>44</sup> или, напротив, отождествлявшей женщину — охотней всего государыню — с той или иной страной<sup>45</sup>.

В кустарно-мелодраматическом исполнении мы уже встречали этот прием у Селиванова в показе «огненной испанки», вобравшей в себя стихии лубочного Средиземноморья. Симптоматично при этом, что подобные фигуры иногда отличает уже известная нам двойственность, которая присуща обычной персонификации романтического идеала, комплектуемого из сил природы: хотя образ «географической» героини складывается из составных частей и стихий окружающего ее родного пространства, сама она своей красотой их тоже заведомо превосходит. Такое сочетание мотивов мы находим, например, в столь же аляповатом портрете итальянки Аспазии, воспетой Тимофеевым в повести «Преступление» (1835):

Прекрасно летнее небо Италии; но еще прекраснее глаза Аспазии; роскошна волна Средиземного моря, когда юго-западный ветер бьет ее о скалы Генуи; но еще роскошнее грудь Аспазии; еще сильнее воздымается она, когда ее волнуют страсти. Величаво подымает Сен-Готар чело свое; но еще более идет величие к лебединой шее Аспазии<sup>46</sup> — и т.д.

Антиох из «Блаженства безумия» убежден, что в прежнем воплощении он уже видел свою возлюбленную — вечером, на берегу моря в Италии. В выпретенном изображении героя эта страна, соприродная его Адельгейде, сама по себе предстает средоточием всей человеческой истории и всей красоты земли; это и подобие абсолюта, запечатленная *coincidentia oppositorum*: «Там был народ, некогда обладавший целым миром: Север, Запад и Восток стреми-

<sup>44</sup> См.: Неклюдов С.Ю. Баба идет — красивая, как город... // Живая старина. 1994. № 4. С. 8; Плюханова М. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 190—199; Каганов Г. Тело государыни как фактор истории и культуры: Императрица Елизавета Петровна и строительство Петербурга // Россия/Russia M.; Венеция, 1999. № 3 (11) / Сост. Н. Мазур. С. 36—53.

<sup>45</sup> На этот счет русская литература, включая панегирическую поэзию XVIII в., сильно отставала, правда, от западных образчиков — хотя бы от Джона Донна с его «Раздеванием возлюбленной» (1669): «Licence my rooing hands and let them go Before, behind, between, above, below. O my America! my new — found — land...»

<sup>46</sup> Тимофеев А. Опыты. Ч. 3. СПб., 1837. С. 277. Ср. феминизированный показ той же страны хотя бы в стихотворении Бенедиктова «Италия», датированном 1839 г. (еще одна вариация на тему Песни Миньоны).

лись к нему туда, боролись с ним <...> Там смерть и жизнь слиты вместе, вместе любовь и мука, слезы и пение <...> Там родился Наполеон; оттуда шагнул он на трон полусвета <...> Там видел я Адельгейду». (Впрочем, по сравнению с миром небесным, где душа их жила до того, даже Италия — лишь жалкий «муравейник».)

Образ, который собирается посредством накопления пространственных впечатлений, все же не обязательно достигает искомой целокупности. Герой другой повести Полевого, «Колыбель и гроб (Отрывок из записок старика)», странствует по всей Европе, неустанно разыскивая свой идеал — ту итальянскую девочку, Анджелу Луккезини, с которой он двадцать лет назад играл в ее доме и любовь к которой сохранил на всю жизнь. Если раньше она была для него чарующим олицетворением самой Италии, то теперь картина усложняется.

Оказывается, родители вместе с девушкой бежали от преследований Наполеона. В процессе ее поисков заветный образ как бы заново интегрируется в перечне мест, обозреваемых героем, который «решился путешествовать по Италии, Швейцарии и Рейну. Чудная природа увлекла его душу; он забывался, смотря на Неаполь, Везувий, обломки Рима, громады Сен-Готарда и Монблана, виноградники Рейна и опустелые рыцарские замки его. Решась посетить Англию, он прибыл в Гамбург» — и там-то, наконец, чуть было не произошла встреча. В гостинице, «растворив окно, любовался он прелестным летним вечером <...> И вот, он слышит, в соседней комнате кто-то говорит, что-то говорит, и он не ошибается — говорят по-итальянски!». Путешественнику кажется, что в этом зове духовной родины он узнал голос своей возлюбленной; однако он откладывает выяснение — а на следующий день узнает, что это действительно была Анджела и что утром вся семья отправилась на корабле в Англию. Потрясенный герой бросается на пристань, чтобы плыть вслед за нею, — но его останавливает разыгравшийся шторм.

Отчаявшись, он возвращается в Россию, где остальные двадцать пять лет ведет рутинную, внутренне чуждую ему жизнь. Расставшись под конец с нелюбимой женой, герой коротает век в унылом и мрачном одиночестве. Однажды этого богатого «старика» — человека щедрого, несмотря на его мизантропию, — просят помочь какой-то больной итальянской старушке, случайно захвачшей в их края. Герой отправляется ее проведать — и узнает, что та уже умерла и что покойницу звали Анджела Луккезини. Судя по всему, она искала его по всей России.

Убитый горем герой сидит возле ее гроба «в тяжелом безмолвии. — Поднять ли мне с лица твоего гробовой покров, Анджела? — думал он. — Или не разрушать моего видения, изгладить из

памяти пятьдесят лет и думать, что ты все та же Анджела, которую видел я в колыбели <...> // Нет, Анджела, нет! Я знал тебя прекрасным ангелом на земле — я слышал тебя потом, и не хочу теперь видеть... Может быть, я не узнал бы теперь тебя... До свидания, не здесь, а там, где <...> ни люди, ни судьба не властны над нами...»<sup>47</sup>. В общем, перед нами довольно редкий случай того, как образ, подготовленный к появлению и уже предваренный акустическим сигналом, так, однако, и не воплотился.

Что касается гоголевской Аннунциаты, то одним из стимулов для актуализации античного идеала в ее облике могла стать, среди прочего, бегло упомянутая нами повесть Тика «Ученый», переведенная «Атенею». Герой, погруженный в изучение классической древности, вечером, за день до своей свадьбы, увидел волшебный сон: он очутился в любимой Древней Греции, а потом в Аркадии, где навстречу ему вышла «дева в дорическом одеянии», олицетворяющая родной край<sup>48</sup>. Мы еще вернемся, впрочем, к этому мотиву оживающей феминизированной Эллады, но уже в несколько ином контексте.

## 8. Магия

Романтизм знает и такие ситуации — отчасти памятные нам по «Бокалу» того же Тика, — когда смутное томление и предошущение уступают место целенаправленному магическому акту, совершаемому самим героем, его агентом либо недоброжелателем. Эта ворожба состоит в вызывании эротического партнера — самой его души или, вернее, эфирного тела, которое теперь словно сгущается и наполняется подобием чувственной жизни. Временами подобные действия получают демонологическую трактовку. Наиболее монументальный образчик эротической магии в русской романтической литературе оставил, конечно же, Гоголь в своей «Страшной мести», и именно с нее я позволю себе начать дальнейший анализ темы, чтобы перейти затем к ее генезису, аналогам и продолжению у других авторов.

Гоголевский колдун, одержимый инцестуальным вожделением, вызывает душу своей дочери Катерины. Выслеживая его, Данило, муж Катерины, видит в окне замка сцену чародейства, которая сопровождается полетом нетопырей. Тесть ходит по комнате вокруг стола:

<sup>47</sup> СО. 1840. Т. 1. С. 585—586.

<sup>48</sup> Атений. 1829. Ч. 5. № 18. С. 226—228.

И вдруг по всей комнате тихо разлился прозрачно-голубой свет. Только не смешавшиеся волны прежнего бледно-золотого переливались, ныряли, словно в голубом море, и тянулись слоями, будто на мраморе <...> Нетопыри залетали сильнее, вниз и вверх, взад и вперед. Голубой свет становился реже, реже, и совсем будто потухнул. И светлица осветилась уже тонким розовым светом. Казалось, с тихим звоном разливается чудный свет по всем углам, и вдруг пропал, и стала тьма. Слышался только шум, будто ветер в тихий час вечера наигрывал, кружась по водному зеркалу <...> И чудится пану Даниле, что в светлице блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо, и холод ночного воздуха пахнул даже ему в лицо <...> И опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом <...> Звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты; и чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит женщина; только из чего она: из воздуха, что ли, выткана? Отчего же она стоит и земли не трогает и не опершись ни на что, и сквозь нее просвечивает розовый свет <...> Волосы вьются и падают по плечам ее будто светло-серый туман; губы бледно алеют, будто сквозь бело-прозрачное утреннее небо льется едва приметный алый свет зари; брови слабо темнеют... Ах! это Катерина.

Петербургский исследователь С. Гончаров нашел в гоголевской картине аллюзию на библейское сотворение мира, только по-данное с обратным знаком: «Здесь присутствуют мотивы света, моря, неба, месяца, звезд, воды, сгустившегося тумана и знаменательная фраза: “И стала тьма”, отсылающая к библейскому “И стал свет” (Быт 1: 3). Мечущиеся “под потолком взад и вперед <...> нетопыри” могут быть противопоставлены Духу Божьему, который “носился над водою” (Быт 1: 2)»<sup>49</sup>.

К этому абсолютно убедительному наблюдению полезно будет прибавить несколько уточнений. Начнем с того, что, хотя показанное здесь демиургическое колдовство совершается вечером или даже ночью, последовательность действий внутри самого магического процесса, как и эротическая эпифания во многих из вышеупомянутых текстов, преподносится в рамках суточного цикла. В данном случае сперва это день, ибо дан прозрачный голубой свет, смешанный с бледно-золотым. Он сменяется вечерней зарей — тонким розовым светом — и далее ночным мраком: «И стала тьма». Дальнейшие строки являют собой очередную роман-

<sup>49</sup> Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 152.

тическую аллюзию именно на тот рефрен первой главы Книги Бытия, согласно которому креативный акт разворачивается от вечера к утру («И был вечер, и было утро»), причем самый первый стих Библии говорит о духе, или, буквально, о *ветре*, веющем над водою. (О том же библейском стихе применительно к романтической поэтике в целом напоминает и Абрамс.) Ср. у Гоголя «ветер, в тихий час вечера» кружащийся над водою, и там же «веющий ночной воздух».

Но, помимо ветхозаветных, у этой сцены имеются и другие слои, заслуживающие хотя бы краткого описания. Ночь сменяется символическим восходом: «Тонкий розовый свет становится ярче» — и тогда-то, в утренней облачной ауре, прорисовывается эфирное тело Катерины: «Будто сквозь бело-прозрачное утреннее небо льется едва приметный алый свет зари» — он же, добавим, цвет крови. Если вспомнить вдобавок, что маг — это именно отец Катерины, чью кровь она несет в себе, то демиургический подтекст его чар станет еще очевиднее: из подвластных ему космических элементов отец словно заново создает образ дочери. При этом сами они — небо, звезды, утренняя заря — отчетливо перекликаются с фольклором. Как любезно указала мне г-жа Дианова, этнограф из МГУ, те же точно компоненты включаются и в народные женские заговоры «на красоту». Действительно, колдовство в «Страшной мести» напрашивается на сопоставление с такими, например, образчиками этого жанра: «Умоюсь я рососою, утрусь белым светом, покроюсь я красным солнышком, запояшусь я частыми звездами, выйду в добрые люди»; «Солнышком я украшусь, месяцем просвечуся, звездочками утычусь, зарей подпояшусь»<sup>50</sup>.

Понятно в то же время, что народные заговоры, в свою очередь, выказывают зависимость от более универсальных представлений<sup>51</sup>, отразившихся, например, в «Беседе трех святителей» или в духовном стихе о Голубиной книге. Последний, как известно, тоже дает себя знать в гоголевской повести: «Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда» и т.д. Все же образ женской души в целом далек здесь от столь огрубленной антропологии. В нем наличествует обычный набор стихий, из которых, соответственно другой древней традиции, составлено тело человека: это вода, воздух, огонь (свет) и венчающий их эфир (квинтэссенция), представленный у Гоголя в виде облака

<sup>50</sup> Русские заговоры и заклинания. Материалы фольклорных экспедиций 1953—1983 гг. / Под ред. проф. В.П. Аникина. М., 1998. С. 114—115.

<sup>51</sup> См.: Мазалова Н.Е. Человек в традиционных соматических представлениях русских. СПб., 2002; Юдин А.В. Антропонимические номинации первоэлементов мира (стихий) в восточнославянских заговорах // Заговорный текст: Генезис и структура. М., 2005. С. 413—424.

или тумана, т.е. прозрачной ауры, окутывающей облик героини. Отсутствует только земля, что вполне объяснимо, поскольку речь идет о вызывании именно призрачного, а не земного тела. Демиургический акт подчеркнуто незавершен, и сама эта недоовоплощенность согласуется у Гоголя с показом других его героинь — иногда как раз тех, которые призваны были явить миру всю полноту женской красоты.

В дебютном гоголевском диалоге философ Платон витийствует о «богоподобной» природе женщины — и в этот момент Алкиноя, возлюбленная его ученика, внезапно появляется во всем величии женственности, завлеченная его тирадами. Ее статуарное совершенство тем не менее обращено к эмпириям и стремится к развоплощению. Подобно Катерине, она стоит как бы в воздухе, «не трогая презренной земли» и благоухая «небесной амврозией»; неотмирность обозначена и «прозрачными облаками персей». Вместо стихий, из которых состоит тело человека, в ее облике маркирована только итоговая пятая сущность:

Казалось, тонкий, светлый эфир, в котором купаются небожители, по которому стремится розовое и голубое пламя <...> казалось, этот эфир облекся в видимость и стоял перед ними, освятив и обоготворив прекрасную форму человека.

Выходит, здесь запечатлена та же высветленная цветовая гамма, что вскоре войдет в «Страшную месть». С другой стороны, это сближение позволяет заподозрить в обоих произведениях прямое или опосредованное влияние мистического духовидения. Как совершенно безотносительно к Гоголю отметил социопсихолог Эндрю Грили (A. Greely), опросивший 69 человек, имевших мистический опыт, все они указали на преобладание в нем «бледного, рассеянного голубого или розового» тонов<sup>52</sup> — тех же, что у Гоголя. Но и в «Тарасе Бульбе» аналогичное цветовое сочетание, дополненное желтым, т.е. сакральным золотым, и облачком кадильного дыма, под раскаты органа в костеле встречает Андрия, упреждая его встречу с полупризрачной панночкой в городе мертвых — осажденном Дубно. Похожий колористический набор мы встретим и у других писателей — допустим, у Глинки («розовое облако» и «золотые кудри» в «Заветном зеркале»).

В магическом контексте сама эта комбинация сходных красок с облаком и небесной музыкой обрабатывалась, конечно, задолго до «Страшной мести». В произведении, написанном за несколько

<sup>52</sup> Цит. по: *Easterlin N. Wordsworth and the Question of «Romantic Religion»*. Lewisburg. Bucknell. London: Associated UP, 1996. P. 43.



лет до рождения Гоголя, — «Громвале» Г. Каменева (1803) — дана была та же, что и у него, оссиановско-готическая экспозиция (ночной замок, вода, нетопыри). Сперва, тоже вместе с утренней зарей, тут появляется волшебница Добрада:

Тьма как в могиле, с глухой тишиной  
 Завес печальный спустила опять;  
 Удивляется чуду смущенный Громвал,  
 Изумившись, не верит себе самому.  
*Нежные тоны свирели и струн*  
 Эхо сквозь мраки на крыльях несет.  
 Растворился свод залы, и *розовый луч*  
 Разогнал тихим светом сгущенную ночь.  
 В *облаке легком* душистых паров,  
 Где волновался жемчужный отлив,  
 Как по воздуху луч лебединый плывет,  
 Опускается плавно волшебница в зал.

Позже из другого «облачка» — образованного кровавыми па-рами — проступает и выстраивается в целостный образ прекрасная Рогнеда, возлюбленная героя.

Еще очевиднее преемственность гоголевской сцены от «Марьиной роши», где соответствующий фрагмент также снабжен был готической экспозицией: опустелый и заброшенный терем, река, лес, нетопыри (кажется, именно отсюда они перелетели в «Страшную месть»). Пример этот вдобавок удобен и тем, что, подобно повести о колдуне, подтверждает исходную связь между магией — безразлично, черной или белой — и обычным для романтизма конструированием эротического партнера из основных природных или просто ближайших стихий.

Несчастный Услад приходит в мрачное жилище, где раньше томилась его Мария, убитая свирепым Рогдаем: «Он находил горестное удовольствие дышать тем воздухом, которым некогда она дышала; как будто чувствовал, что в тихой полуночной прохладе разливалось вокруг него ее присутствие». Об этом незримом присутствии у нас же говорилось; но стоит добавить, что сближающий героев «воздух» знаменует общность их духовной ауры — а кроме того, это и один из тех элементов, которым предстоит сгруппироваться в образ героини. К ним относятся не только стихии, но и предметы ее прошлого быта: «*Все было ею наполнено* <...> везде мечтались ему следы милого бытия утраченной Марии. В одном углу брошены были ее пальцы с недоконченным шитьем, которое почти все истлело. [Мы еще вернемся к этому символическому мотиву нитей, сшивающих самое жизнь.] В другом... Услад <...>

находит тот самый образ в серебряном окладе, который привез он ей из Киева, и который Мария, до самой разлуки с Усладом, носила на шее; он упал перед ним на землю, заплакал, снял его со стены и положил на грудь свою». Подразумеваемым покровительством Богоматери, заменившим здесь ворожбу, и будет санкционировано, конечно, заключительное появление призрачной героини; привидение христианизируется, ибо погибшая как бы приобщена к чину мучениц.

Юноша отрешенно смотрит в окно, на реку, которая «отражала в волнах своих и берега, покрытые лесом, и синее небо, усыпанное легкими серебристыми облаками [удвоение пространства]; окрестности, одетые прозрачною пеленою светлого сумрака, были спокойны; все молчало: *и воздух, и воды, и роща*». Затем безутешный герой представляет себе минувшее, «как легкий призрак», вспоминает сам облик своей Марии (безотчетно стимулируя ее приход); в общем, душа его уже подготовлена «к чему-то необычному». Дальнейшие перемены накапливаются у Жуковского примерно в той же последовательности, которую мы встречаем потом в «Страшной мести» (ветер, сумрак, облако, «струи» и проч.). Образ героини словно собирается из ночного воздуха, воды, шелеста деревьев и музыки:

Вдруг от дубравы подымается тихий *ветерок*: листочки окрестных деревьев зашевелились, по всем окрестностям пробежал *сумрак*, какое-то легкое, почти нечувствительное *дуновение* прикоснулось к пламенным щекам Услада <...> в воздухе распространилось благовонное дыхание весны и разливалась приятная, едва слышимая гармония, подобная звукам далекой *арфы*. Услад поднимает глаза... что же? О ужас! о радость!.. он видит перед собою Марию — светлый, воздушный призрак, сияющий *розовым* блеском; одежда ее, прозрачная, как *утреннее облако*, летящее перед *зарей*, расстилалась по воздуху *струями*; лицо ее, бледное, как чистая лилия, казалось прискорбным, на милых устах видима была унылая улыбка.

В романтический период мы, правда, сталкиваемся с существенно иной ситуацией в «Лафертовской маковнице» Погодельского (1825). Повесть, подхватывающая технику немецкого бидермайера с его самоиронией, являет собой трагедийно-демонологическое решение магико-эротического сюжета. Напомню: колдунья сватает свою невинную внучку Машу за бесовского черного кота и превращает его в подобие человека (причем кот является не только объектом волшебства, но и помощником в его проведении). Красно-розовый антураж сцены предвосхищает собой гоголевскую картину в «Страшной мести», но, в отличие от пос-

ледней, здесь господствует мотив крови, «кровавых нитей», явственно контрастирующих с сакральными цветами гоголевского текста. Если у Гоголя душа Катерины словно «выткана» из воздуха, то здесь старуха сшивает этими кровавыми нитями образ зловещего и нелепого псевдожениха. Нет тут и никакой музыки:

*«Комната осветилась розовым светом».* [Ср. в «Страшной мести»: *«Светлица осветилась тонким розовым светом».* Но у Погорельского эта розовость сразу же сгущается в кровь.] *«Все пространство, от пола до потолка, как будто наполнилось длинными нитями кровавого цвета, которые тянулись по воздуху в разных направлениях.* [Ср. по контрасту у Гоголя: *«Волны бледно-золотого <...> тянулись слоями, будто на мраморе».*] *Старуха начала ходить кругом стола* [в «Страшной мести»: *«Колдун стал прохаживаться вокруг стола»*] и протяжным напевом произносила непонятные слова», — а из всего этого взамен «котовьей» головы образуется некое подобие человеческого лица.

Конечно, у Погорельского легко заметить густое влияние гофмановского «Золотого горшка» — я подразумеваю тот эпизод, когда колдунья из котла со снадобьями извлекает образ Ансельма; причем у Гофмана вокруг нее ходит сам же дьявольский кот, очерчивая хвостом «огненный круг» (спустя много десятилетий попавший и в русскую поэзию). Отголоски этой сцены, перевод которой впервые был опубликован в 1831 г.<sup>53</sup>, ощутимы также в «Страшной мести»; но значительно большее воздействие оказал на нее Людвиг Тик. Уже Стендер-Петерсен проследил общую зависимость «Страшной мести» от его повести «Пьетро Апоне». Это касается, в частности, сцены колдовства. У Тика даны и звуки флейты, и «тихий свет», предшествующий появлению женского образа, не говоря уже о его «розовом сиянии».

Тем не менее гоголевский текст, на мой взгляд, гораздо ближе находится к «Бокалу» — точнее, к уже известному нам фрагменту из этой повести. Оператором превращения у Тика выступает здесь покровительствующий герою старик-алхимик, который водит рукой вокруг стоящего на столе волшебного бокала или чаши (ср. снова круговые манипуляции колдунов у Погорельского и Гоголя); из нее доносится музыка. Старик как бы сшивает блестящими нитями, вытягивающимися из искр, «чудесную сеть», а за-

<sup>53</sup> См.: МТ. 1831. Ч. 40. № 13. Там же, на с. 54, ср. характерное смешение природных компонентов — «цветов, металлов, растений, животных», используемых колдуньей для злонамеренного создания искомого человеческого образа.

тем сквозь «красноватое облачко» постепенно проступает облик возлюбленной.

Хотя этой ворожкой занимается алхимик, именно алхимический антураж здесь почти не ощутим — как, впрочем, и у Погорельского и у Гоголя. И в «Бокале», и в «Лафертовской маковнице» с «великим деянием» уместно соотнести разве что общий мотив крови, неперменного компонента при создании гомункула (возникал он всегда тоже из облака). Интерес к этому алхимическому сюжету пробудился в начале 1830-х гг. после публикации в Германии второй части «Фауста», где, среди прочего, изображалось изготовление гомункула. В. Одоевский, увлекавшийся тайными науками и натурфилософией, использовал данный сюжет в своей эпистолярной повести «Сильфида» (1837)<sup>54</sup>, где мотиву «Страшной мести» переориентировал на образ духа стихий, созидаемого в реторте. У него мы находим и алхимическое золото, и межстадиальный голубой цвет — в «великом деянии» это переход от белого к черному, — и традиционную алхимико-розенкрейцерскую розу (первый и самый совершенный цветок: девственность и знание), и, наконец, собственно венерианские зеленый и розовый цвета. Магические пассы производятся при посредстве волшебного перстня над «вазой с солнечной водой» — и как раз здесь у Одоевского очень заметен след тиковского «Бокала»: это искры, вытягивающиеся нитями, как у Тика. Но они напоминают, конечно, и о тянувшихся слоях в «Страшной мести»:

Мой перстень рассыпался на мелкие голубые и золотые искры, они потянулись по воде тонкими нитями и скоро совсем исчезли, лишь вода сделалась вся золотою с голубыми отливами <...> Смотрю, поверх воды струятся голубые волны, и в них отражаются радужные опаловые лучи <...> Наконец радужное сияние исчезло, и бледный зеленоватый свет заступил его место; по зеленоватым волнам потянулись розовые нити, долго переплетаясь между собою, и слились на дне сосуда в прекрасную, пышную розу <...> От розы потянулись зеленые и розовые нити, и <...> между оранжевыми тычинками появилось <...> существо удивительное, невероятное — словом, женщина, едва приметная глазу<sup>55</sup>.

Если к не самой алхимии, то к некоторым опорным элементам этого деяния стоит между тем присмотреться внимательнее.

<sup>54</sup> Об идеологическом контексте повести см., в частности: *Турьян М.А.* «Странная моя судьба...»: О жизни В.Ф. Одоевского. М., 1991. С. 300.

<sup>55</sup> *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 116—117.

## 9. Нити, искры и точки

Как видим, в большинстве приведенных пассажей, включая гоголевский с его «вытканым» образом Катерины, содержится общий мотив *нитей*; последний же, безо всякого сомнения, прослеживается к мифологическим универсалиям. В 3-й главе своего труда «Образы и символы», названной «Бог — вязатель и владыка узлов», Мирча Элиаде подробно, с привлечением обширного материала, пишет о магии нитей, узлов и сетей — от «нити судьбы» до вселенской ткани, сотканной богами<sup>56</sup>. Знали о ней и российские эрудиты вроде Вельтмана, у которого эти нити связывают влюбленных: «Из их взоров невидимый паук (верно, тот, который соткал мир, по мнению негров) ткет паутину, опутывает ею крылатое сердце» («Эротида»)<sup>57</sup>. Ср. также стихотворения М. Дмитриева «Вязанье» и «Канва» (1829).

Но, как мы только что видели у Одоевского, в романтических произведениях эти жизненные нити обычно вытягиваются из *точек* либо, как то было у Тика, из *искр* или *звездочек*, «сливавшихся в линии». Тот же мотив находим, например, в религиозно-эротических аллегориях Глинки, где он знаменует рождение света и жизни из первичного, непроглядно-мрачного хаоса: «Я смотрел — ничего не видя... Вдруг, вдальеке, туман начал тихо клубиться, и мрак как будто растворился... Блеснула *золотая точка* и, разгораясь более и более, подходила ко мне в образе прекрасного в и д е н и я» («Неосязаемая утешительница»); «Когда я видел эту сторону в первый раз, не было ни солнца, ни луны. Одна вечерняя звезда светлела ясно, и тонкие лучи ее, как серебряные шелковистые *нити*, сновали по всему пространству» — следует описание «прекрасной девушки» и ее духовного становления («Три эпохи»).

У Греча в пустом беспредельном пространстве, во мгле, где «клубятся мрачные вихри», загорается *искорка*: все больше, светлее, еще больше, еще светлее — пока она не разрастается в уже знакомый нам образ. Так было в «Поездке в Германию»; ср. в его же «Черной женщине» (кн. 2, гл. 32) видения, восстающие из «глубины растерзанной души» героя, который истомлен пленом и тоской по любимой Наташе: «Часто сумерки заставляли его на этих прогулках. Тогда, в полусвете, в борьбе тьмы с владычеством солнца, чудился ему давно знакомый призрак: в конце аллеи появ-

<sup>56</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Пер. с франц. М., 2000. С. 186—208. На славянском материале см.: Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. XI—XVII. СПб., 1889. (Сб. ОРЯС. Т. 46. № 6). С. 185—186, 207—209.

<sup>57</sup> Русская романтическая повесть писателей 20—40-х годов XIX века. М., 1992. С. 284.

ляется белая точка, развивается, развивается и наконец принимает вид черной женщины, которой воображение духовидца придавало любезные ему черты Наташи».

В этих сияющих точках у романтиков позволительно заподозрить, конечно, влияние масонского гностицизма с его *scintilla* — той искрой, плененной силами мрака<sup>58</sup>, о которой говорил Флоровский (см. 1-й раздел 1-й главы) и аналогом которой является жемчужина из гностического Гимна («перл на дне моря» в «Таинственной капле» Глинки). Во всяком случае, «искры Божьи», они же «искры Прометея», «искры небесного огня» и т.п. — общее место романтизма. Передаточным звеном мог стать здесь христианизированный извод каббалы<sup>59</sup>, которая унаследовала либо самостоятельно разработала тот же мотив.

В «Черной женщине» для Ветлина тьмой, как в каббале и гностических мифах, стала пленившая его сфера греха. Но во время морской прогулки у эстонского берега эту сферу сумела разрушить прекрасная и благородная *Надежда*: «Во мгле черной души моей зажглась какая-то звездочка, к которой невольно обращались мои внутренние взоры», — и тогда герой бросается в море, чтобы спасти тонущего ребенка. По сути, это спасение его собственной души — затонувшей жемчужины — или той божественной искры, что в ней таилась: «Мысль о добром деле, о благодеянии, оказанном мною ближнему, привела меня в умиление <...> Душа моя проснулась. Звездочка, зажженная в ней незнакомою девицею, окружилась каким-то радужным венцом».

Несомненно, превосходно ориентировался в теософии и такой эрудит, как Сенковский, причудливо совмещавший иронический скепсис с напряженным интересом к оккультизму. В 1834 г. он напечатал в БдЧ повесть «Любовь и смерть», которая доказывает, среди прочего, что автору были известны и представление о душах как искрах, рассеянных во мгле, и гностическая мифологема души как жемчужины на дне моря. Герой здесь рассказывает о своем трансе: его «мысль» возносится в космос (причем Земля

<sup>58</sup> Она знаменовала собой и начало духовного пробуждения: «Искра же сия есть отпечаток или первое влияние сладостной гармонии Духа, всюду дышащего». — Ковальков А. Мысли о мистике и писателях ее // Мистические творения Александра Ковалькова: В 2 ч. Ч. 2. Орел, 1812. С. 12.

<sup>59</sup> Судя по русским переводам, масонам в России были известны, помимо сочинений христианских каббалистов, и такие тексты, как «Сефер йецира» и всевозможные фрагменты из «Зоара»; сохранился перевод «Шаарей ора» Гикатиллы и анонимного лурианского трактата. См. *Burmistrov K., Endel M. The Place of Kabbalah in the Doctrine of Russian Freemasons // Aries. 2004. Vol. 4. No. 1. P. 27—68; Burmistrov K. Kabbalah and Secret Societies in Russia (Eighteenth to Twentieth Century) // Kabbalah and Modernity: Interpretations, Transformations, Adaptations. Brill, 2010. P. 79—105.*

изображена почти по Платону — это дно «прозрачного океана») и уже оттуда, сверху, видит его собственную душу — «светлое зерно» или «точку света». И далее: «Я вижу все дно синего воздушного... океана усеянным этими огненными точками: посреди черной ночи, разлитой в его пучинах, это дно горит в глубине тучею алмазных искр»<sup>60</sup>.

Еще одна квазиокультурная повесть Сенковского, «Записки домового» (1835), являет собой любопытный опыт замогильной нравственно-бытовой сатиры, которая, подхватывая сцены пушкинского «Гробовщика», предвещает вместе с тем и «Бобок» Достоевского. Для нас «Записки» примечательны в другом отношении. Искра у Сенковского и на сей раз — это духовное зерно или субстанциальное ядро личности; но человеческий образ тут не раскручивается из этой точки, а, наоборот, снова в ней концентрируется, возвращаясь в прабытие. Давно умерший герой вспоминает свою собственную смерть, во время которой «круги сосредотачивающейся жизни <...> суживаясь постепенно, сбегаются в мозгу, качаются уже возле одной светлой точки, наконец, вошли все в эту точку; в ней заключилось и все мое самоощущение»<sup>61</sup>.

Как правило, у романтиков речь идет все же именно о расширении, распространении точечной духовной субстанции, которая развертывается в сакральный лик, наделенный космологической символикой (разве что в «Постоялом дворе» из «огненной точки» вырастает демонический персонаж); и здесь они выказывают прямую либо опосредованную зависимость от еврейской каббалистической космогонии. В самом деле, согласно знаменитому каббалистическому трактату «Zohar» (Bereshit 15a), первоначалом всего Творения была сияющая *точка*; в ее расширении и возникло все сущее как проекция или отражение божественного образа (Адам Кадмон). О той же имматериальной «мельчайшей точке», из которой в хаосе пустоты образовалась вселенная, писал видный еврейский мистик Нахманид (Рамбан) в комментарии к Быт 1: 1. Однако вопрос об адаптации этой идеи в России требует, видимо, специального изучения.

## **10. Неувязка креативного процесса с метафизическим эскапизмом: «Сильфида» В. Одоевского**

Соответственно сюжетной схеме, для героя Одоевского, который влюбился в сотворенную — или, если угодно, «сшитую» им —

<sup>60</sup> Белое привидение: Русская готика / Сост., послесл. и примеч. А. Карпова. СПб., 2007. С. 322.

<sup>61</sup> Сенковский О.И. Сочинения Барона Брамбеуса. М., 1989. С. 445.

сильфиду, последняя тоже служит одушевленным итогом всего мироздания: «Я невольно вспомнил читанное мною в одной каббалистической книге о том, что стихийные духи проходят все царства природы прежде, нежели достигнут своего настоящего образа».

Между тем сама сильфида, теперь вобравшая в себя эти «царства» в процессе их алхимической трансформации, одновременно предстает не только собственным изделием героя, но и его покровительницей, которая, оказывается, изначально сопутствовала своему будущему демиургу, формируя его личность, и одухотворяла его собой (подобно космическому «чародею» у Теплово́й): «Неужели ты думаешь, что я не знала тебя? Я с самого младенчества соприсутствовала тебе в дыхании ветерка, в лучах весеннего солнца, в каплях благово́нной росы, в неземных мечтаниях поэта!» Иначе говоря, в повести действуют не один, а сразу два демиурга. Подобная ситуация вполне показательна для эротического сюжета, где, как мы увидим далее, влюбленные зачастую пересоздают друг друга.

Этот двупланый космологический мотив корректируется у Одоевского очень важным обстоятельством идеологического порядка. Сильфида возносит героя за пределы бренного земного бытия, к его блаженной и вечно юной праоснове, в сокровенное царство стихийных духов, напоминающее натурфилософские ландшафты «Вия» и увенчанное творческой мыслью (некоторые сцены в придачу отзываются Шубертом):

Есть другой мир, новый мир... Смотри: кристалл растворился — там внутри его новое солнце <...> Толпы жителей прозрачного мира празднуют жизнь свою радужными цветами; здесь воздух, солнце, жизнь — вечный свет <...> Здесь, в самом святилище, зародыш жизни борется с зародышем смерти, каменеют живые соки, застывают в металлических жилах, и мертвые стихии преобразуются началом духа... За мной! за мной!.. На возвышенном троне восседает мысль человека, от всего мира тянутся к ней золотые цепи [знаменитая «золотая цепь» Ренессанса], — духи природы преклоняются в прах перед нею, — на востоке восходит свет жизни, — на западе, в лучах вечерней зари, толпятся сны и по произволу мысли то сливаются в одну гармоническую форму, то рассыпаются летучими облаками...

Эта утопия вечно живого натурфилософского абсолюта так же далека, однако, от статичного христианского рая, как и от краеугольной догмы о грехопадении, оплаченном муками и жертвой Христовой. В упреках героини, обращенных к «людям», явственно различимы выпады против новозаветного культа спасительных



страданий, причем выпады удивительно резкие: «Бедные люди! странные люди! в вашей смрадной пучине вы нашли, что даже страдание есть счастье! Вы страданию даете поэтический отблеск! Вы гордитесь вашим страданием <...> В нашем мире нет страдания: оно удел лишь несовершенного мира, — создание существа несовершенного! — Вольно́ человеку преклоняться пред ним, вольно́ ему отбросить его, как истлевшую одежду на плечах путника, завидевшего родину...»<sup>62</sup>.

Лишь на самый поверхностный взгляд эта совершенная родина тождественна «небесной родине» христианства. Кардинальное различие между ними заключается и в том, что путь туда пролегает через гнозис, а не через евангельские страдания; последние, как мы видим, сопоставлены здесь вовсе не с духовным началом, а с обветшалым одеянием плоти (откровенно полемический отклик на христианскую традицию, в которой с ним сравнивали Ветхий Завет, упраздняемый Новым).

Интереснее другое. Одоевский писал свою повесть приблизительно тогда же, когда с упоением штудировал «Добротолюбие», — как, впрочем, и положительные науки, которые он умудрялся сочетать с иррационализмом<sup>63</sup>, натурфилософией и духовидением (заодно подвергая это последнее аргументированному сомнению<sup>64</sup>). Что общего, спрашивается, между православной апофатикой, проникнутой влиянием гностического дуализма, и алхимией, задействованной в «Сильфиде»? Эклектика была хроническим свойством Одоевского, но у его увлечений имелась, мне кажется, общая, хотя и смутная мировоззренческая основа. С «Добротолюбием» эту повесть, при всех невообразимых различиях между ними, роднит мистико-эскапистский настрой; а с научным любопытством — вера в избавительную силу гнозиса, облакавшего у него в самые пестрые мировоззренческие формы.

Как бы то ни было, при разработке космологических образов русскую романтическую эротику отличало главное противоречие того же типа, что мы видели у Одоевского: конфликт между пафосом просветленной мировой жизни, воплощенной в этих фигурах, — и стремлением с ней поскорее расстаться.

<sup>62</sup> Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 121—122.

<sup>63</sup> Эту постоянную двупланность Одоевского вкратце прослеживает Е. Дмитриева в своем предисловии к изданию: *Князь В.Ф. Одоевский. Переписка с великой княгиней Марией Павловной, великой герцогиней Саксен-Веймар-Эйзенах*. М., 2006. С. 19—24.

<sup>64</sup> См. комментарий Вацуро к его «Письмам к графине Е.П. Р<остопчино>й», публиковавшимся в ОЗ с начала 1839 г.: *Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет*. С. 147—148.

## 11. Негативный вариант космологического синтеза и его связь с рассказом о художнике-демиурге: «Вальтер Эйзенберг» К. Аксакова

В эскапистских версиях сюжета даже сама интеграция природных стихий в женском образе могла носить inferнальный характер. Теоретическую возможность такого рода реализует повесть К. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836).

Поначалу эротическая эйфория подается здесь точно так же, как в приведенных ранее текстах. Одинокий, робкий, мечтательный герой — студент и даровитый художник — очарован Цецилией, мрачной властолюбивой красавицей, воспитанницей некоего демонического доктора Эйхенвальда (из породы гофмановских злодеев). В первой же беседе с девушкой Вальтер излагает ей свое кредо, совпадающее с обычной эстетикой и натурфилософской антропологией романтизма: надо проникнуть во «внутреннюю жизнь» или скрытую «поэзию» каждого предмета (ср. в гоголевском «Портрете»). «Природа, чтобы достигнуть до каждого человека, должна была пройти целый ряд созданий по всем своим царствам и одну и ту же мысль выразила сначала в камне, потом в растении, потом в животном и, наконец, беспрестанно совершенствуясь, в человеке развила ее в высшей степени».

Следующая встреча проходит *вечером*, на фоне райского ландшафта, и несказанно умиляет героя. Перечисляя красоты сотворенного мира, он, в согласии с канонами, отдает предпочтение возлюбленной как их суммарному олицетворению, которое превосходит все свои компоненты: «Нет, Господи! Прекрасна луна, цветы, деревья, безоблачное небо, прекрасна природа, но это создание лучше всех Твоих созданий, прекраснее цветов и неба, прекраснее природы!»

Цецилия, не страдающая чрезмерной застенчивостью, сразу же приглашает его к себе в гости — «послезавтра вечером, когда я буду одна». Вальтер откликается с восторгом. По дороге к ней «ему казалось, что вся природа гармонировала с ним: <...> все было так светло, так хорошо, все дышало такую отрадою...» Пока что, как видим, на перечисленных этапах нарратив полностью — кроме напористого радушия девушки — отвечает сюжетной схеме; однако семантика ее будет инвертирована.

Героиня гипнотизирует гостя своим «черным взором», в котором он «теряется». Продолжают разворачиваться хорошо знакомые нам фазы романтического сюжета: синтез контрастных состояний (ему «так страшно и сладко вместе»), обмирание («он хотел говорить, но язык его не слушался») и, главное, преобразование влюбленного, который словно рождается заново: его тело «как

будто ожило, как будто кровь снова заструилась по жилам». Но отныне Вальтер видит мир глазами Цецилии, духовно поглотившей и поработившей этого безвольного юношу: «— Я твой, — прошептал он и снова потерялся в черном ее взоре. Снова он тонет, тонет, исчезает, уничтожается... и вот ему показалось, что *он видит и солнце, и небо, и поляну, и рощу, но только видит все это из глаз Цецилии*»<sup>65</sup>. Следует показ магически претворенной природы, напоминающий волшебные ночные ландшафты «Вия» и дополненный дивным пением героини (на тему «Туда, туда!..»).

По какой-то непостижимой причине она объявляет себя, однако, смертельным врагом совершенно безобидного героя, который, оказывается, «давно уже возбудил ее мщение». Суть дела все же не в этой странной ненависти, никак не мотивированной автором, а в том, что Цецилия олицетворяет демонический потенциал, таящийся, очевидно, в природе и ее «мысли», которые до того восхвалял доверчивый живописец. И сама эта природа уставится на него теперь бесчеловечным взором гоголевского Вия, замещаемого здесь сатанинской героиней: «Из-за деревьев, из травы, с воздуха, отовсюду, отовсюду видятся ему блестящие глаза Цецилии, и все эти глаза устремлены на него: они жгут, палят его внутренность». Будто исправляя оплошность Хомя Брута, неосторожно взглянувшего на Вия, художник в ужасе «закрыв глаза свои рукою; и вот со всех сторон раздался голос Цецилии; “Вальтер, Вальтер, Вальтер...”». Этот зов преследует беглеца повсеместно, он доносится с деревьев, из травы под его ногами и журчит в озерных волнах (тоже «глядящих на него глазами Цецилии») — и страх Вальтера уже отдает не то гофмановским «Золотым горшком», не то кошмарами гоголевского Шпоньки, которому всюду мерещится его будущая жена.

Через год юноша во время загородной прогулки встречает Цецилию в лесу — и та внезапно предстает перед ним дриадой. Встревоженный Вальтер переезжает подальше, в домик, расположенный на краю города, и возвращается к живописи. Поначалу он машинально рисует портреты Цецилии, но затем избавляется от наваждения: «Наконец, мечты более тихие, приятные мало-помалу овладели его душою, и он рисовал пейзажи, которые напоминали ему места его детства: то ясный вечер, по небу вытянулись румяные облака <...> то сельский дом, то садик, по садику бегают дети: мальчик и девочка, смеются и целуются — это были все золотые воспоминания Эйзенберга».

Словом, живописец создает альтернативную версию бытия, возвращенного им к детскому раю, — а теперь из него, вероятно,

<sup>65</sup> Русская романтическая повесть. М., 1992. С. 347 и сл. В сцене допустимо влияние Сведенборга.

должна соткаться иная, уже сакральная возлюбленная, означенная символической фигурой маленьких Адама и Евы. Но вместо одной Евы к герою явится целая троица. Однажды он в упоении написал новую картину: «по полю ходят три девушки». Вечером юные красавицы оживают и шепчут художнику: «Вальтер, мы тебя любим, мы тебя любим, Вальтер!» Они соскакивают на пол и начинают по-детски резвиться с ним, бегая по комнате. Когда заходят посторонние, девушки мгновенно возвращаются на полотно. Он счастлив.

Так продолжается два месяца, но потом Эйзенберг вновь подпадает под тираническую власть нашедшей его Цецилии. Обещая выйти за него замуж, она требует взамен сжечь картину. После мучительных колебаний герой отказывается. В конце концов он принимает решение уйти из этой постылой жизни — вернее, уйти на полотно, навсегда соединившись со своим непорочным гаремом. Для этого к изображению девушек художник пририсовывает автопортрет — и, сделав последний штрих, счастливо умирает.

После смерти Вальтера работа перешла к его богатому родственнику и «украсила его картинную галерею»; а по ночам в ней «слышался шум и голоса». Однако через несколько лет Цецилия все же сумела добраться до картины и уничтожить ее.

Несомненно, повесть отразила панический ужас героя — вернее, самого автора — перед взрослением, сексом и вообще перед «миром Божиим». Вальтер Эйзенберг отступает из него в бесплотные двумерные пространства, вымечтанные им самим и еще не оскверненные дыханием жизни. Впрочем, о роли художника в эротическом сюжете мы поговорим несколько позже.

## **12. Спасатель и спаситель: идеальный партнер как самоотражение эротического демиурга**

В ряде текстов создание (пересоздание) героем его эротического партнера дополняется либо даже замещается избавлением от смертельной опасности, угрожающей телесному или духовному бытию последнего. Поскольку этот ход, как правило, рассчитан на фактор внезапности, его техническое преимущество заключается в том, что он способен заметно сократить этапы сюжетной схемы.

Чудесное спасение — чаще всего на водах, от огня, болезни или от разбойников — вообще традиционнейший штамп романтизма, ценимый авторами уже за то, что он обеспечивает эффектное напряжение, демонстрируя величие души самого благодетеля. Своим подвигом, нравственным или физическим, тот как бы дарует спасенному новую жизнь (в том числе и жизнь грядущую, обусловленную приобщением к христианству или очищением от грехов). «Он дал мне новую душу», — говорит о своем русском

возлюбленном мусульманка в «Красном покрывале» Марлинского. Спасение может быть воспитательным действием, пересоздающим самую душу адепта. Ср. в «Моих курских знакомцах» Жуковой: «Он сделался ее совестью, ее законом, ее оракулом <...> Словом, Наденька была творением Александра». Менее внушительную версию находим у Розена: «Тебе удалось пересоздать мою милую Розочку, после болезни раздражительную, как недотрога!..» («Розалия»).

Мотив спасения сделался настолько употребительным, что порой героини (хотя бы в «Эротиде» Вельтмана) даже симулировали самую потребность в экстренной помощи, чтобы сблизиться с доверчивым героем. Впрочем, в роли избавителя-демиурга нередко выступали и женщины. Герой «Живописца» Карлгофа говорит о своей невесте: она «могущественною силою пересоздала меня к лучшему»; а у Полевого те же слова с гордостью произносит Эмма: «Он м о й: я пересоздала его — он мое создание». Речь идет не только о музах, чудесных целительницах и преданных сиделках. Так, в «Камчадалке» Калашникова (1832) отважная девушка спасает в море тонущего офицера<sup>66</sup>.

Физический подвиг может соединяться с нравственным или даже им стимулироваться, Мы уже знаем, что в «Черной женщине» при первой встрече Ветлина с Надеждой ее животворное влияние немедленно сказывается в том, что тот спасает тонущего ребенка (= собственную душу). С того дня «неведомый дотоле образ небесной красавицы» занимал его «сверхчувственным образом» (весьма симптоматична, кстати, сама эта тавтологическая суггестия, нагнетающая мотив образа — т.е. *иконы* — в рамках одной фразы). Герой замечает: «Я почувствовал во всем своем составе непостижимую для меня перемену <...> Все предметы являлись мне в новом свете»; «Явления веры, добра, правды и чести мало-помалу очищали мою душу, вселяли в меня теплую веру в Провидение, любовь к ближним, уважение к добродетели, а началом всего была она!..».

Ввиду своей особой близости к небесам прекрасная женщина способна, ко всему прочему, обращать иноверцев в истинную, христианскую веру. В «Джеллаледине» Ган банальный миссионерско-романтический рассказ о благородном туземце и влюбленных, разделенных исповеданиями или культурой<sup>67</sup>, расцвечен неистовы-

<sup>66</sup> Калашников И. Камчадалка. 2-е изд. СПб., 1842. С. 50—52.

<sup>67</sup> Открытию сексуальной экзотики, связанной с колониальной экспансией («южные моря» и пр.), в европейской литературе посвящена книга: *Cheek Pamela. Enlightenment Globalism and the Placing of Sex.* Stanford UP, California, 2003. Беглый обзор тогдашнего отношения в России к мусульманскому Востоку см. в кн.: Сопленков С.В. Дорога в Арзрум: Российская общественная мысль о Востоке (первая половина XIX века). М., 2000. Гл. 2.

ми страстями. Условием брака Людмила ставит переход крымского мусульманина в православие. Но он долго отвергает ее увещания, ссылаясь на свою приверженность иной, эротической вере, которая для него, видимо, важнее ислама и христианства, вместе взятых. Божеством в ней объявлена сама героиня: «До сей поры, молясь, я обращался лицом к Мекке; теперь, *со всякой молитвой, стану обращаться к тебе*; ты заря моей жизни; где ты, там мой восток!»; «Что тебе до моей религии, когда *ты одна будешь божеством моим*, твоя воля — моими законами...». Но потом, как бы отождествив это божество с христианским, Джеллаледин все же принимает святое крещение (навлекая на себя лютую ненависть соплеменников)<sup>68</sup>. Можно напомнить о столь же экстатических гимнах в лажечниковском «Басурмане», героиня которого также приобщила своего возлюбленного к православию, — однако по-настоящему боготворит он только ее.

В «Лунатике» Вельтмана во время пожара Аврелий спасает Лидию, в которую влюбляется, — а та самой своей красотой и силой своей любви сумеет воззвать его к полноценной духовно-эмоциональной жизни. Девушка подана одновременно и как концентрированное олицетворение «всех красот» мира и вместе с тем как его демиург, который в самом буквальном смысле заново создает героя — наподобие того, как Бог, сотворивший вселенную, вызванную Им из хаоса, увенчал ее человеком. Слово любимой — это уже не просто волшебный акустический сигнал, пробуждающий душу: здесь оно равносильно зиждительному Слову из Евангелия от Иоанна.

— Скажи что-нибудь, Лидия... одно слово!.. чтобы я поверил своему слуху!.. // Слышу... *это голос, который из хаоса образовал во мне новый мир*, дивный мир... населенный блаженными чувствами!.. Слышу... *это слово отделило во мне свет от тьмы!*<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 165, 169. Возможно, источником тут послужили французские сочинения — например, знаменитая «Матильда» г-жи Коттен либо повесть Шатобриана «*Les aventures du dernier Abencérage*» (1826), рассказывающая о любви испанки и мавра. На русском материале ту же тему излагал довольно популярный роман Алексея Павлова «Япанча» (М., 1834), где благодаря героине в христианство переходит полюбивший ее татарский князь. У Ган, однако, безответственная Людмила, повинувшись авторскому капризу, внезапно отдает предпочтение другому, а несчастный ренегат становится у себя на родине «бездомным скитальцем» и погибает. Ср., с другой стороны, трагический исход подобной любви, но лишенный миссионерского накала, в повести Дуровой «Игра судьбы, или Противозаконная любовь» (1839).

<sup>69</sup> Вельтман А. Указ. соч. Ч. 2. С. 134—135.

Герой повести Ган «Суд света» вообще отождествляет воспитательный подвиг своей подруги с creatio ex nihilo: «Она вызвала меня из ничтожества <...> с любовью к ней я ощутил в себе чувства человека, подобия Бога живого на земли; ею вкусил бытие»<sup>70</sup>. Библейский слог дает о себе знать и при менее торжественных оказиях. Рассказывая о своем возлюбленном, который сумел интеллектуально и эстетически одухотворить ее, героиня «Советницы» Емичева явно цитирует Книгу Бытия: «И было так. Только теперь, с этим необыкновенным человеком, увидела я, что ни ум, ни сердце мое не были развиты; что я ни искры не знала того очарования, какое таится во всем, что носит имя изящного»<sup>71</sup>.

Христианско-романтические Пигмалионы такого рода обычно стремятся претворить Галатею в собственное духовное подобие. В этом стремлении по-прежнему проглядывает, с одной стороны, ветхозаветная антропология, объявившая человека «образом и подобием» его Создателя; с другой — все тот же неверный, но укоренившийся перевод библейского стиха о женщине как «подобии» самого мужчины, из которого она вышла. С такими установками мы уже соприкасались, говоря, в частности, о погодинской «Адели»; но здесь они входят в иной, сотериологический контекст.

Один из ярких тому примеров — «Чернокнижник» Тимофеева, подкрепившего идею подобия своим обычным нарциссизмом. Как мы помним, его Феодор подбирает пригожую нищенку, чтобы взять ее к себе и воспитать в новом духе. Со временем обоих героев, однако, подвергают гонениям, и незадачливый просветитель признается своей подруге: «Я в самом деле поступил, может быть, слишком опрометчиво, пробудивши твою душу от усыпления; но мне было так тяжело одному, что я непременно должен был увидеть себя еще в какой-нибудь особе. Случай послал мне тебя. Все эти чувствования, все эти мысли, которые наполняли мою душу, теперь осуществились в твоём образе»<sup>72</sup>.

Между тем он лишь повторяет тираду своего литературного предшественника — Александра из повести Андросова «Случай, который может повториться» (1834). Герой мечтает найти женщину, достойную его любви: «Я хотел бы оторвать от холодной, бессмысленной этой толпы одно милое создание, как бы ошибкою сюда заброшенное; загородить от него моею жизнью пустые, ничтожные призраки светской жизни. Да, я хотел бы переселить в ее душу то, что заставляет меня чувствовать, как я теперь чувствую; видеть, как я вижу; понимать, как я понимаю». Неразрешимой тем

<sup>70</sup> Ган Е.А. Указ. соч. С. 248.

<sup>71</sup> ОЗ. 1839. Т. 6. № 10. С. 62—63.

<sup>72</sup> Тимофеев А. Опыты. Ч. 2. С. 129.

не менее предстает при этом главная дилемма русского романтизма: остаться ли с прирученным «созданием» здесь, на земле, или вознестись с ним в Царство Небесное. До сих пор перед нами рисовался акт творческого воскрешения потенциальной возлюбленной для новой и все же земной жизни. Но Александр сразу указывает на свою главную — потустороннюю — цель: я хотел бы, говорит он, «крепко, крепко прижать ее к груди моей и *умчаться из этой юдоли!*...»<sup>73</sup>

Такая двойственность сама по себе свидетельствует, конечно, о христианско-эскапистской составной данного мотивного блока. Действительно, помимо прочего, он ориентирован на модель, заданную «Подражанием Христу», где именно этим подражанием обуславливался и брачный союз с Ним. К примеру, у Краевича в его типично пиетистском наставлении по поводу «евангельского брака» со Спасителем говорилось, что сперва душа «должна претворить себя в точный образ Христов»; и тогда явится она пред Ним «в брачную одежду облаченную». В этом браке она блаженно сольется со своим Женихом: «По влечению своего Бога душа втекает в Него с непонятною свободою и восхитительным ужасом, с Ним соединяется и празднует (ликует) в Нем»<sup>74</sup>. Чтобы всецело принадлежать Возлюбленному, она должна навсегда отречься от самой себя.

У романтиков к идее уподобления прибавляется иногда и призыв к аналогичному самоуничтожению личности — впрочем, так сказать, на паритетных началах: «Нет, Веринька! — так дешево не отдам я тебе себя! Твоей детской любви мне мало. Хочешь ли быть моею? Отрекись от себя <...> Тогда жизнь моя, душа моя, моя вечность принадлежат тебе! Ты еще не знаешь счастья умереть в месте» («Живописец»). О таком же полном слиянии с будущим женихом мечтает Эмма из одноименной повести Полевого: «Я дышу им, и если бы надобно было говорить с ним, я называла бы его я, а себя *ты!* Он жил бы моей жизнью — он умер бы, когда не видал меня с собою».

С другой стороны, в процессе избавления нередко преобразается и сам избавитель. Тем самым демиургический акт становится обоюдным; подлинный же его смысл состоит в том, что герои возвращают друг друга к первоначальному величию, утраченному ими в земном изгнании, хотя порой этот мотив замутняют французские психологические шаблоны. Так происходит, например, в повести Мельгунова «Любовь-воспитатель» (1834). Молодой барон

<sup>73</sup> Телескоп. 1834. Ч. 20. № 11. С. 147—148.

<sup>74</sup> Луч благодати, или Писания Н.А. К[раевича]. Письма к Луизе\*\*\*. СПб., 1804. С. 32—33.



Алексис был завзятым и неудачливым карточным игроком, слабым, безвольным человеком, пока графиня Мария не взяла его под свою опеку. Среди прочего ей льстила мысль о том, что он «мог ей одной принадлежать без раздела», как и то, «что это был для нее чистый кусок каррарского мрамора, из которого она могла бы выделывать идеал свой <...> // Но каков бы ни был источник этого чувства, Мария захотела дать ему форму, определить цель».

Поначалу мотив искомого подобия объяснялся просто женским тщеславием и властолюбием героини, которая «назначила Алексиса *служить духовным ей зеркалом*, где бы могла любоваться собою со всем кокетством женщины, где бы находила верное отражение души своей. Она старалась воспитать Алексиса не для него, а для себя; искала пробудить в нем любовь не с тем, чтобы покориться ей, но чтоб подчинить ее своей власти». И все же это кокетство вскоре получает самое благотворное демиургическое направление. Приводя «в исполнение свою гордую мысль — пересоздать Алексиса по собственному идеалу», Мария «внушала ему любовь ко всему прекрасному, ко всему благородному в искусстве и жизни».

Естественно, развивается и встречный мотив «imitatio». В ответ на ее заботы герой «мужал умом, характером. Он учился, преодолевал лень, боролся с дурными наклонностями, работал над своими привычками. *Желание сделаться достойным Марии* обратилось у него в страсть». Но, к огорчению благодетельницы, это желание пока еще далеко от самой любви. «Правда, Алексис боготворил Марию; но не как предмет пламенной страсти, а как образец нравственной чистоты в женщине <...> То была любовь ума <...> *любовь младенца к существу, которое питает его и согревает на груди своей*». Как видим, в образ героини включаются богородичные коннотации, подготовленные самим ее именем. Словно откликаясь на них, герой переходит затем от почтительно-сыновнего «боготворения» к настоящей любви, в которой «ум» наконец воссоединится с сердцем.

Однако и Мария безоглядно влюбляется в своего воспитанника. Под его влиянием она тоже пробуждается к новой жизни: «Что была ее собственная душа до встречи с Алексисом? Река, окованная льдом, холодная и неподвижная на поверхности. Кто же снял с нее льдистую кору, кто высвободил из-под оков живую струю ее и дал реке свободное, широкое течение? Одна вдохновенная минута, один взгляд предизбранного юноши»<sup>75</sup>.

В этой своей любви она сочетает эротические добродетели с христианским смирением, которое и здесь предстает именно жен-

<sup>75</sup> Мельгунов Н. Рассказы о былом и небывалом. Ч. 1. М., 1834. С. 225—229.

ским свойством, противостоящим мужской неукротимости (об этой дихотомии см. в главе 6-й). В итоге Мария «уверилась, что сколь бы женщина ни превосходила своего любовника умом и образованностью, рано или поздно она должна подчиниться законному его первенству». Действие завершается гибелью героя, затравленного могущественным соперником. Графиня теперь сама обожествляет умирающего: *«Благослови же меня! — воскликнула она, упав на колени перед бессмертным»*. Перед самой его кончиной она успевает вступить с ним в брак, сливший воедино их души. Мораль повести означена ее заключительной фразой: «Мария воспитала в Алексисе любовь; но эта любовь воспитала ее в свою очередь»<sup>76</sup>.

Еще нагляднее связь между мотивом спасения, обоюдной демиургией, идеей подобия, взаимной сакрализацией и другими опорными пунктами романтического сюжета прослеживается в «Эмме» Полевого. Вначале героиня, беседуя с подругой в саду, делится с ней своими мечтами о грядущем возлюбленном, который должен будет стать ее собственным порождением, нераздельно с ней слитым («он жил бы моею жизнью»). Мысленно создавая себе будущего друга из природных стихий, героиня, явно следуя ветхозаветному прецеденту, мечтает вдохнуть душу в этого нового Адама, который, по той же библейской модели, должен стать образом и подобием его собственного творца: *«Мне кажется иногда, что я создаю себе кого-то, какое-то привидение, из всего, что очаровывает меня в природе; я даю ему образ человеческий, передаю ему с в о ю д у ш у»*<sup>77</sup>.

Однако креативный порыв вскоре скрещивается с каноническим мотивом узнавания и встречи родных душ. Из соседнего сада вырывается на волю молодой князь, страдающий буйным помешательством. Он мчится к Эмме, но та, преодолев свой страх, к общему изумлению, оказывает самое благотворное и целительное действие на больного. Она просто узнала его по прежней, небесной жизни: «Сквозь его обезображенное болезнями и страданиями лицо светлеет для нее какой-то юношеский образ, не страшный, но как будто умоляющий о пощаде, о спасении: падший ангел, еще не вовсе утративший следы своего небесного происхождения»; «Ей кажется, что этот бедный безумец как будто *знаком был ей давно, что она где-то знавала его*, что вопли его, издавна слышанные ею, были призывным кликом: “Эмма! Спаси меня!”» Очевидно, и князь догадался о ее собственном небесном происхождении: он опускается перед ней на колени и, сложив руки на груди, молит о пощаде.

<sup>76</sup> Там же. С. 269, 283, 292.

<sup>77</sup> Полевой Н. Избр. произведения и письма. Л., 1986. С. 290, 319.

Между тем едва героиня успела опознать в нем «падшего ангела», как и сама претерпела сакральное преображение: «В самой себе она чувствует необыкновенную, непонятную для нее перемену, как будто <...> вместо крови потекло по ее жилам что-то горящее, пламенное и стало брызгать лучами света и огня из глаз ее — и глаза ее засветились этим непобедимым светом, и руки ее сделались проводниками этих небесных огней».

Доктор (приверженец магнетизма) уверен, что именно эта кроткая девушка, обладающая такой духовной силой, сумеет излечить страдальца. Восхищаясь ее целомудрием, невежеством и скромностью, он указывает Эмме на ее евангельскую предшественницу, а грядущий подвиг исцеления сопоставляет с благовещением: «Так же робко говорила некогда одна *девушка, тебе подобная*, когда высокая тайна совершалась в мире. Душа невинности есть рай чудес высоких и непостижимых. Горе вкусившему плод с древа познания! <...> Только невинному, чистому, как младенец, предоставлено уничтожить произведения мудрых, и только в несведущую душу нисходит благодать!»

Эта впечатляющая теория, которая во многом характеризует тогдашнее отношение к науке, интересна, конечно, и тем, что ветхозаветной Еве противопоставляет Богоматерь как Еву «новую», не вкушившую знаний и плотской любви. Героине и впрямь не суждено будет ее изведать. Благодаря Эмме князь действительно выздоравливает — но тогда свое бывшее безумие он заменит житейским благоразумием, которое заставит его распрощаться с влюбленной спасительницей; а та погибнет в тоскливом одиночестве, перед кончиной успев обратиться в православие.

В «Абадонне» того же Полевого роковая женщина, актриса Элеонора, требует у своего возлюбленного, поэта Рейхенбаха, чтобы он пересоздал ее по образу и подобию Велиды — героини его трагедии: «Я не должна существовать для вас иначе, чем ваше творение. Создайте из меня вашу Велиду, передайте мне ее душу!» Но тот возглашает в ответ: «Вы создаете меня самого, Элеонора!»<sup>78</sup> Поэт непригоден, однако, для такого преображения: устав от житейских бурь, он вскоре переродится в добронравного мещанина, а его бывшее величие как бы станет собственным достоянием необузданной героини.

### 13. Эрос оживающего женского изображения

С этим мотивом, хотя и мимоходом, мы уже неоднократно соприкасались при разных обстоятельствах. Конечно, сама по себе

<sup>78</sup> Полевой Н. Абадонна. Ч. 2. СПб., 1840. С. 118, 137.

тема пробуждающихся портретов в предромантической и романтической традициях чрезвычайно широка<sup>79</sup>; но мы ограничим ее непосредственными задачами исследования.

Религиозно-эротический рассказ об оживающем женском изображении в русском романтизме неотделим, разумеется, от знаменитой вакенродеровской легенды о Рафаэле<sup>80</sup>, способствовавшей сакрализации самого художника (которая в России дошла до того, что один из героев «Черной женщины» Греча, живописец, восторгаясь достоинствами квартального надзирателя, изрекает: «Это Рафаэль между полицейскими»). Напомню, что, согласно этой истории, Рафаэль долго недоумевал, как запечатлеть Мадонну, — пока сам оригинал не явился ему во сне. В России, насколько мне известно, легенду оспорил только маститый педагог И.М. Ястребцов, человек здравомыслящий и скептический: «Эстетическое чувство еще не добродетель, и наглядка не подвиг. Не указывайте на Мадонну Рафаэля. Думаете ли, что если бы пречистая Богоматерь явилась перед нами во всей своей славе, то она приняла бы образ Мадонны? Не смешивайте земного с небесным»<sup>81</sup>.

Преобладала, однако, вера в полное тождество этих образов. Между тем теоретически из нее вытекало очень важное следствие: в тех бесчисленных случаях, когда романтические красавицы объявлялись одушевленной «копией Мадонны Рафаэля», речь, в принципе, шла о чем-то большем, нежели дежурные комплименты. Иначе говоря, героиня представала как бы земным двойником или повторением самой Пресвятой Девы.

В повести Аладьина «Брак по смерти» (1830) это перевоплощение Богоматери несколько странно контаминируется с другим романтическим канонем — узнаванием родной души: «В Дрезденской картинной галерее я видел Рафаэлевую Мадонну, и теперь она стояла передо мною живая, в облике моей Полины! <...> Как будто природа через два века вздумала осуществить идеал бессмертного художника!.. <...> Я видел Полину в первый раз, но мне казалось, как будто я знал ее уже годы... Все, все влекло меня к ней, и чей-то голос твердил моему сердцу: “Вот идеал твоих мечтаний”»<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> См. в статье А.В. Михайлова «В.Г. Вакенродер и романтический культ Рафаэля», вошедшей в его кн.: Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 655—682. Применительно к гоголевскому «Портрету» см. об этом в книге: *Гиппиус В.В.* Гоголь. Л., 1924. С. 55 — и в комментарии В.Д. Денисова: *Гоголь Н.В.* Арабески. СПб., 2009. С. 398—399.

<sup>80</sup> О ее рецепции в русской литературе см.: *Вацуро В.Э.* О Лермонтове. С. 63—66.

<sup>81</sup> *Ястребцов, доктор.* Эстетическое чувство // СО. 1838. Т. 3. Отд. 3. С. 55.

<sup>82</sup> *Аладьин Егор.* Повести: В 2 ч. Ч. 2. СПб., 1833. С. 166. Впервые повесть была напечатана в НА на 1830 год.

В русской словесности, включая гоголевский «Портрет», вдохновлялись как переводом Вакенродера, датированным 1826 г., так и более ранней (1821) статьей Жуковского «Рафаэлева Мадонна». В придачу к ним альманах «Эхо» в 1830 г. перевел «Икону» Гердера (т.е. «Das Bild der Andacht»), где место Рафаэля занял его древний предшественник, обратившийся в христианство: «Софроний, некогда в язычестве жертвовавший Музам, ныне озаренный светом благодати, восхотел изобразить Матерь Божию и Ей посвятить дело рук своих». Ему это долго не удавалось, пока Пресвятая Дева не навестила его во сне. С тех пор он «видел Ее пред собою, видел беспрестанно» — и запечатлел Ее<sup>83</sup>.

Вместе с тем легенда о Мадонне вскоре получила в России расширительную интерпретацию. Отныне к художнику могли наведываться и другие потусторонние женские персонажи, истинная природа которых подчас оставалась, однако, не совсем ясной. Так, в 1831 г. под псевдонимом Димитриус вышла новелла «Живописец Антонио» (отчасти ориентированная также на «Преображение» Шевырева, посвященное иной легенде — о кончине Рафаэля). Герой, проживающий в русском городе портретист-итальянец, — человек уже пожилой, хмурый и необщительный. «Замечали часто, как он целые часы просиживал перед холстом, опустив кисть и палитру, и казался погруженным в глубокую думу». С одним из горожан он все же сблизился; после смерти живописца тот прочитал его автобиографию и узнал тайну.

Дело было еще в ранней молодости героя. Как-то вечером под воскресенье, рассказывает Антонио, ему приснился сон.

Вдруг привиделось мне... но нет! не нахожу земного слова, которым бы мог назвать то, что я узрел. В Италии встречал я много красавиц, но что значат они в сравнении с видением моим? Где это ангельское спокойствие на лице; эта добродетель во всех чертах; эти голубые глаза, сияющие девственною непорочностью?.. По пробуждении моем я тотчас взял кисть и начал набрасывать образ моего видения; ибо оно явственно представлялося моему воображению. Но тщетно было мое старание! Я никак не мог изобразить этого совершенства: мои портреты были безжизненны, хладны, слишком отзывались земным.

После того видение не раз посещало художника, который, «забыв все, старался уловить его», — но по-прежнему безуспешно (напомню снова о визионерских затруднениях св. Терезы). Поте-

<sup>83</sup> Нечто для художников (Из Гердера) // Эхо. Литературный альманах на 1830 г. М., 1830. С. 94—97.

рив работу, он начал бедствовать и, наконец, перебрался в Россию: «Ах! Я потерял родину для того, чтобы обрести спокойствие, но и теперь оно далеко от меня; прелестное видение еще чаще представляется мне, а все свободное время посвящаю я на его скопирование... Но небесного не изобразить земным».

Перед самой смертью он позвал к себе своего русского знакомого: «— Ты ее не видишь! — вскричал восторженный живописец, схватив его за руку, и глаза его заблестали: — Она пришла за мною... она зовет меня... Итак, конец борьбе настал... Там, может быть, я разгадаю тебя, таинственная посетительница!..»<sup>84</sup>

Для романтика портретирование — это прежде всего эротическая иконопись. Поскольку в романтизме вообще чрезвычайно легко расплывается грань между небесными и земными сакральными персонажами, один и тот же образ может пульсировать — иногда целыми веками — то в статусе живого действующего лица, то в качестве магического портрета. Это словно бы двунаправленный, мерцающий процесс, хорошо знакомый и по различным религиозным традициям. Модальная зыбкость и недоовожденность, которая присуща земному «идеалу», уже сама по себе может роднить его с картиной, завораживающей зрителя своей приоткрытой, но непостижимой тайной; и наоборот, картина, внушающая благоговейные чувства, взывает к собственному воплощению — тоже, увы, преходящему и эфемерному (понятно, что речь здесь идет только о сакрализованных, а не демонических изображениях, имеющих сходную, но несколько иную динамику). Вместе с тем, однако, именно портрет должен увековечить брэнное земное бытие — на этой идее построена, в частности, фабула розеновского «Зеркала старушки».

К темам портретной живописи, как и следовало ожидать, примешивались литературные впечатления, например отзвуки вальтер-скоттовского «Айвенго». Очевидно, под его воздействием Александр Средневский, герой панаевской «Дочери чиновного человека», долго пытался запечатлеть на полотне библейскую Ревекку (в сцене ее встречи с Авраамом) — но ему это не удавалось до знакомства с Софьей. Лишь тогда он радостно объявил: «Это она, она-то и есть, моя Ревекка! Теперь моя картина закончена!..» Остается, однако, неясным, действительно ли героиня тождественна библейской праматери, в нее как бы перевоплотившейся, или это всего лишь предполагаемое тождество, вымечтанное художником-романтиком. Если вспомнить в придачу, что Софья мгновенно опознала героя по вещему сновидению, в котором он явился ей из другого мира, то возникает параллельный соблазн — его само-

<sup>84</sup> Северный Меркурий. 1831. № 29. С. 117—118.

го соотносить с библейским Авраамом. Но, видимо, не стоит переоценивать каузальную связность романтических конструкций.

В конце 1834 г. Шлихтер опубликовал свою повесть «Последний день Помпеи»<sup>85</sup>, написанную не без влияния Аладьина. Повествователь созерцает картину Брюллова, наслаждаясь ею, «как святою молитвою», и называя ее автора, в согласии с тогдашними панегириками<sup>86</sup>, «величайшим художником, быть может, во всем мире». Один из посетителей, мелкий чиновник, даже полагает, будто живописец «лично присутствовал при сем описанном происшествии» — ведь так «многие говорят». Повествователь, разъяснив, что оно состоялось «назад тому 17 веков», собрался было уйти; но его остановил некий экспансивный отставной офицер, восторженно указав на девушку, изображенную на полотне:

— Посмотрите, вот она! подле него! Вот она сошла с картины, она идет к нам... Ее можно осязать <...> Она выше всех чувств смертной. В лице ее не видно ни горя, ни радости, ни страха, ни надежды. В ней нет ни одного чувства земного! [Бесчувственность, добавим, того же сакрального типа, что у розеновской Августины или у монаха-художника в гоголевском «Портрете» — но столь же характерная и для бесов.] <...> Я видел ее не живую, не мертвую! В этом нетленном образе, в этом идеале, она блуждала по пустынным горам Лифляндии. Я видел ее! О, Лора! Лора! зачем ты скрылась от меня под сень гробницы — чтобы снова явиться человеку?

Незнакомец приглашает озадаченного слушателя к себе домой, где показывает ему портрет очаровательной девушки лет семнадцати, удивительно похожей на ту, которую изобразил Брюллов: «Та же неразгаданность в небесных чертах; та же непостижимость воображению; тот же жалкий и радостный, бедный и роскошный цвет очей». Оказывается, оригинал он встретил во время своей службы в Лифляндии, когда жил на мызе у последнего из баронов фон Роо — мрачного и одинокого старика. Неподдалеку находился огромный запущенный замок, «необитаемый потому, что по нему ходили привидения, духи и пр.». Мечтательный офицер пристрастился к этому готическому заповеднику и охотно гулял по руинам меж разбросанных черепов.

Однажды вечером в окне одной из башен он заметил «какое-то существо в образе женщины»; «красота ее была не ве-

<sup>85</sup> СО. 1834. № 50—51.

<sup>86</sup> Ср., например, в послании А. Башилова «К.П. Брюллову»: «Великость Шекспира, могущество Данта, И грацию Тасса он мыслью гиганта Воссоздал и слил воедино!» — Молва. 1836. № 3. С. 82.

шественная, но идеальная, духовная». Местные крестьяне рассказали ему, что девушка эта — привидение, которое вот уже двести лет с лишним бродит по полям, выходя из своего гроба. Заинтригованному гостю барон поведал предысторию призрака. Наш читатель с ней, однако, уже знаком: это новелла о несчастной Лоре, которую жестокий, распутный свекор обманом отобрал у ее жениха, чтобы самому с ней обвенчаться, — и новобрачная умерла от горя прямо в церкви. Теперь, в образе привидения, она мстит всему роду Роо (почему-то отправив на тот свет заодно и своего возлюбленного).

Как бы то ни было, офицер, по его словам, навсегда полюбил «это чистое, непорочное привидение, более всякой женщины». Он часто встречал ее в полях, где она собирала цветы, и возле воды: Лора гляделась в нее, как в зеркало, расчесывая волосы (явно по примеру Лорелеи, с которой и связано само ее имя). Вероятно, в доме у хозяина он раздобыл и портрет девушки — но ее «непостижимый подлинник находил милее, лучше». Наконец бездетный барон умирает, а вместе с ним исчезает и призрак, завершив свое мстительное назначение.

Тоскующий по ней герой после военных мытарств вышел в отставку. В Петербурге он посетил Академию художеств — и там был потрясен работой Брюллова, величием ее христианской мысли. Но более всего его ошеломила встреча с Лорой, которую он узнал на картине:

— Я опять увиделся с нею... Лора была так близко от меня, та же, та же, которую я знал!.. Чем более я смотрел на нее... тем более она приближалась ко мне — делалась существеннее! Я простирал к ней руки, но она, как дух, не касалась объятий смертного!.. <...> Но отчего это сходство — в двух идеалах? Та же красота в вещественном и невещественном; в духовном и реальном! Дух и полотно живут, дышат, смотрят — одинаково! [Как видим, в сопряжении «двух идеалов» живопись отнесена к семантическому полю «реального».] Неизмеримое расстояние веков соединилось, слилось в один нераздельный миг кистью Гения! Красота, как природа, везде и всюду одна и та же! Идеал один и тот же! Все остальное разрешил, выполнил творец «Последнего дня Помпеи»!..

Из этого сумбурного набора, соединившего в себе готические клише, языческий рок и христианскую мораль с панегириком художнику-«творцу», вытекают тем не менее примечательные выводы. Один и тот же образ мерцает сквозь столетия, то воплощаясь в живой девушке, то отступая в царство фантомов и возвращаясь оттуда в ее портрете. Ситуация в целом напоминает реплику



аладынского героя насчет того, как «природа через два века вздумала осуществить идеал» Рафаэля. Так или иначе, исходный образ у Шлихтера принадлежит тем запредельным сферам, для которых не столь существенна его конфессиональная специфика.

Во всех этих текстах, как в «Штоссе», само соотношение портрета и/или неживого сакрального (либо сакрализованного) персонажа и живой фигуры, идущей ему на смену, остается достаточно неопределенным; сопоставление, прямое или подразумеваемое, заменяет подлинную метаморфозу — но его отдаленный источник таится именно в ней. Практически всегда речь идет о перевоплощении — и обратном развоплощении — мертвеца либо предсуществующего, запечатленного идеала. Генетическая связь между смертью и пластическими искусствами, в которых обретает земное долголетие лик умершего, является одной из культурных универсалий: сюда относятся фаюмские портреты, готические портретные надгробия, посмертные маски, всевозможные медальоны с дорогими покойниками и т.п., а с 1840-х гг. и так называемая «посмертная фотография». Известна эта связь, конечно, и русской народной культуре: «Глупо сделали сироты малы детушки, Не сходили мы во улочки торговые, Не купили мы бумаженьки гербовыи, Не взыскали писарев да хитромудрых, Не списали мы родителя-то батюшки На портрет да его бело это личушко; На эту на гербовую бумаженьку Его желты бы завивные кудерышки, Его ясно развеселое бы личушко, Прелестны бы, учтивыи словечушки» (Плач вдовы по муже)<sup>87</sup>. Родство пластики со смертью и вообще с потусторонним миром настолько ощущалось в поэтике русского романтизма, что Одоевский даже побудил своего героя-скульптора переквалифицироваться в гробовщики («Записки гробовщика», 1838).

Маленького Аркадия в «Живописце» Полевого (1833) отец-канцелярист заставлял учить азбуку, чтобы в дальнейшем сделать его чиновником. Желая поощрить мальчика, он купил ему «Начальное руководство», нечто вроде бессвязной «небольшой энциклопедии», где «было все: цари, боги, история, цветы, звери». Больше всего героя прельстили в ней лубочные «суздальские картинки». Он повадился их срисовывать — и до того этим увлекся, что однажды вздумал «списать образ Ахтырския Богоматери», находившийся в комнате. Мать, застав Аркадия за этим занятием, приходит в умиление. Оказывается, еще при его рождении, когда ребенок был опасно болен, она дала обет: если тот выздоровеет, научить его иконописанию, чтобы он смог списать именно этот образ — и вот теперь сын сам исполняет ее обязательство, о котором она забыла.

<sup>87</sup> Причитания Северного края, собранные Е.В. Барсовым. Ч. 1. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. М., 1872. С. 5.

В это мгновение мальчик увидел в Пресвятой свою персональную покровительницу («мне показалось, что Богоматерь улыбается мне»), которая одухотворила для него весь мир, — т.е. дано хорошо нам известное эротическое *преображение*, соотнесенное с эдемом и приуроченное к тому *вечернему* времени, когда взволнованный герой выбегает в сад. Как обычно бывает в таких сценах, мир для героя обретает язык и душу:

Вечер был прелестный <...> В первый раз в жизни природа, дотоле мертвая, механическая, заговорила со мною. Стоя на коленях, я молился, глядел на небо, на эти цветные облака, и мне казались они сонмами святых, исполинскими украшениями храма Предвечного! Ветерок зашелестел листьями, соловей зашелестел в ближней роще, иволга, милая моя иволга, вторила мне своим унылым голосом... Счастливое мгновение!.. Тогда решился мой жребий!

Все, что читал он в своем «Настольном руководстве», — «история, басня, сказка» — слилось в его душе с этой преображенной природой. «С жаром чертил я тогда на песке палочкою фигуры — они были неправильны, нелепы. Но <...> эти черты изображали для меня *идею того, что скрывалось в душе моей*».

«Идея» эта, внушенная ему «религиозным чувством», предстает, однако, весьма двусмысленной. Дело тут в следующем. Аркадий сразу же становится истовым почитателем образов: «Мне казалось, что они *Богом поставлены* в жилище человека, чтобы напоминать ему о небе, о том чувстве, которое испытывал я, молясь в саду». Но творят их все-таки люди, хотя и особые, отмеченные Господом, — «*изобразители Божественного*»; восхищаясь ими, мальчик поначалу тоже мечтает сделаться иконописцем (какое-то время он даже изучает это искусство). Здесь мы и сталкиваемся с противоречием, свойственным всей эстетике — а по сути, всей теологии — романтизма: художник, в благочестивом рвении, не то низводит с небес эти святые лики — не то все же творит их как свое отражение, как нечто, добытое из недр его собственной, столь же божественной, души. Действительно, панегирик иконописи венчается словами, которые решительно несовместимы с нею, а для настоящего иконописца звучат невыносимым кошунством: «В первый раз узнал я *наслаждение переживать себя в создании своем*».

Новую фазу озарения Аркадий проходит, когда его берет к себе губернатор, человек добрый и заботливый, но усталый и разочарованный в людях. В его доме замороженный герой впервые знакомится с западной живописью (религиозной и романтичес-

кой). Все это неизмеримо притягательнее прежней иконописи: «Так вот оно то, о чем мечтал я в саду». У него Аркадий прожил более десяти лет, и губернатор на свои деньги обучил его профессии живописца. Герой презирает тем не менее «грустную механику искусств», а себя сравнивает с Прометеем, принесшим на землю искру священного огня. Вообще у Полевого тут использован весь запас романтических святцев. Аркадия вдохновляет история Рафаэля, которому явилась сама Мадонна (излагается вакенродеровская легенда). Для героя ее рафаэлевское изображение затмевает собой всех прочих женщин — к живым он пока равнодушен.

Но губернатор скончался, и отныне Аркадий ощущает невыносимое одиночество в чуждом ему мире. Как-то, в один «прелестный вечер» (несомненно, столь же «прелестный», как тот, когда на иконе ему улыбнулась Богоматерь, а природа заговорила с ним), он в очередной раз посещает могилу своего благодетеля. Внезапно что-то меняется. В наших терминах мы определили бы этот сдвиг как переход к снятому сознанию и к беспредметной эйфории — предвестию эротической встречи. Мир снова оживает: «Я забыл самого себя <...> Природа, меня окружавшая, на этот раз — казалось мне — не была мертва: она дышала так понятно, весело, так тепло веяла она вокруг меня!» И тут герой услышал легкий шелест шагов: «Девушка в черном платье идет поспешно, не видя меня; лицо ее закрыто вуалем...» Сама ситуация отчуждает ее от прочих представительниц ее пола, столь чуждого герою. Она как бы соткалась из обеих своих предшественниц — «Ахтырския Богоматери» и рафаэлевской Мадонны, выступив из «усладительной тишины» кладбища: «Это не была женщина: это была какая-то *идея*, прилетевшая ко мне на призыв души моей».

Вплотившуюся «идею» зовут *Вера*, или Веринька. Она пришла, чтобы горько поплакать на могиле матери, вместе со своим отцом, чиновником (*владелец объекта*), который узнал Аркадия. Втроем они возвращаются с кладбища. Герой потрясен этой встречей, знаменующей родство душ: «Мы с в о и с нею; вот они, н а ш и — эти две родные могилы, доказательство, что мы с нею родные». Как и во многих других случаях, могильный антураж символизирует здесь неотмирность влюбленных, проецирующих себя в загробное бытие и обретающих его санкцию.

Поначалу герой даже не стремится достроить найденный им образ до целостности, довольствуясь лишь духовной его стороной: «О н а шла с нами вместе; но что же была мне она? Я еще не видал даже ее лица, но я и не хотел видеть лица ее. Она могла быть безобразна, урод. Какое мне дело? Я знал ее: душа ее сказалась мне на могиле матери ее, на могиле моего благодетеля». И все же схема срабатывает безотказно. Аркадия чиновник пригласил к себе

домой, где героиня наконец «скинула свою шляпу», так что гость «увидел ее вполне». Она озадачивает его своей милой и трогательной невыразительностью, в которой он усматривает, однако, священную бесстрастность.

Тем не менее скоро выясняется, что Веринька — существо попросту заурядное, с мелкими практическими интересами. Отец, с согласия самой девушки, хочет ее выдать не за нищего живописца, а за чиновника, пошлого молодого человека, преуспевающего по службе. Ошеломленный Аркадий возлагает последние надежды на свою будущую картину «Прометей», идею которой он давно уже вынашивал. Художник трудится над картиной с жаром, в надежде на то, что этот шедевр принесет ему славу, признание и заставит отца Веры согласиться на его брак с нею. Но зрителей полотно оставляет безучастными, а убогие критики изводят автора нелепыми придирками. В довершение всего он увидел в зале своего удачливого соперника, уже с золотым колечком на пальце: «Перед этою картиною стоял высокий молодой человек и, разинув рот, равнодушно глядел в потолок, на картины, на зрителей».

Этот ленивый орел, не позарившийся на Прометея, все же доконал его создателя. Повесть кончается смертью художника и счастливым замужеством *Вериньки* (которая словно являет собой российский подвид гофмановской *Вероники*, ставшей, наконец, благополучной чиновницей).

Примерно по тем же рецептам сработан «Художник» Тимофеева (1834). Как уже упоминалось, незаконнорожденный и несчастный малолетний герой в доме у своего помещика (и отца) тоже находит копию Рафаэлевой Мадонны; но сперва он влюбляется не в нее, а в одного из ангелов, изображенных внизу:

Мне хотелось плакать и смеяться, обнять этого ангела и осыпать его поцелуями <...> С этих пор я начал жить новою жизнью <...> Достаточно было только вспомнить о своем идеальном друге, и он тотчас являлся ко мне с своею небесною улыбкою. Когда я плакал, он плакал со мною, когда мне было весело, его лицо сияло удовольствием. Казалось, каждое ощущение, каждое чувство души моей отражалось на лице его; казалось, он был моим «я» — моею душою <...> Во сне прилетал он ко мне <...> Этот образ был всегда со мною, и я не мог насмотреться на него.

Гейне, вероятно, сказал бы, что это один из тех ангелов, что посетили Содом. Однако у изображения появляется заместительница — помещичья дочь Мария, которая действительно защищает героя от издевательств. «И скоро, — продолжает он, — мой ангел начал мне являться во сне в виде этой доброй девушки». Потом

они на время друг в друга влюбятся (правда, Мария, как мы знаем, окажется его единокровной сестрой); но еще до того само имя и благая роль этой заступницы инспирируют новую метаморфозу. Дело в том, что подрастающий мальчик все горше переживает свое одиночество.

Однажды, весь в слезах, подошел я к своему ангелу <...> Я встал перед картиной на колени, и вдруг она начала отделяться от рамы <...> Я увидел перед собой небо во всей его славе... Мадонна, улыбаясь, протянула ко мне свою руку. Я не мог более владеть собою. Неизъяснимый восторг наполнил мою душу... Кидаюсь на картину, обхватываю ее обеими руками и, почти без чувств, падаю перед нею. В эту минуту кто-то вошел в комнату, видение исчезло, картина висела по-прежнему. [Ср., кстати, такое же мгновенное возвращение образов на полотно в более позднем «Вальтере Эйзенберге».]

Ангел-хранитель находит, помимо сестры героя, другое житейское воплощение. Это старый «академик художеств», «прекрасный человек», взявший его к себе в ученики и заменивший ему отца.

С целым набором ступенчатых замещений — как метонимических, так и метафорических — мы встретимся у Жуковой в «Падающей звезде». Напомню, что там выведен живущий в Италии художник Леонтий Вильдерштейн, русский по происхождению. На самом деле он потомок князей В.; однако старый князь, недовольный этим браком, затем незаконно обвенчал своего сына с другой женщиной, а маленького Леонтия забрал у матери и взял к себе в дом. Мальчика уверяли, будто он сын швейцарца-гувернера, и присвоили ему чужую фамилию; правду он сумеет разузнать лишь через много лет.

В усадьбе у сурового, холодного, неприязненного к нему деда маленький Леонтий заболел от тоски и одиночества — и тогда по распоряжению врача его начали водить в домашнюю картинную галерею.

Сперва мне стало страшно; разные фигуры, черные, бледные, красные, как бы отделялись от полотна и смотрели на меня; потом я полюбил их, эти неподвижные фигуры, которые, однако, казалось, думали и чувствовали: иные смеялись, иные плакали, иные даже ласково звали меня к себе. Скоро в особенности я полюбил одну картину; это была... о, какое прекрасное создание! долго, долго юношей я искал в мире чего-нибудь подобного этому лицу <...> Я много видел женщин после того; но все они были так далеко от моей прекрасной любимицы, все были хороши по-земному, все

были озабочены мелочной существенностью или дышали страстью; в ней одной только было небесное спокойствие красоты, чувство без страсти, тихое наслаждение без порывов, бытие без суетливости земной жизни.

Перед нами все та же застывшая в бесстрастной благодати небесно-эротическая нирвана католицизма, которую у Полевого прозревает в своей бесцветной «Вериньке» мечтательный импотент-художник, замороженный до того иконой Богородицы и Мадонной Рафаэля. Впрочем, Жукова, пытаясь уйти от стереотипов, предпочла другую копию, оригинал которой тоже хранился в дрезденском собрании, — это изображение Цецилии, покровительницы музыки и органистов, созданное Дольче. Герой, горячо любивший святую, стал называть ее просто Дольчиной и рассказывал ей о своих горестях и печалях. Наступает обычное преобразование, известное нам, в частности, и по «Художнику» Тимофеева, и по «Живописцу» Полевого, чей герой обрел отклик в дотоле мертвой и безучастной к нему природе:

И с тех пор многое переменялось <...> в душе моей открылся новый, внутренний мир, отбросивший прелесть на все, меня окружавшее, и вся природа представилась мне в новом, очаровательном виде. Я находил в ней прелесть, дотоле мне неведомую; она говорила мне, как и мои картины; в ней все было отзвуком, все ответом мне, и я не был уже более один <...> Моя Дольчина принимала живые формы, играла со мною, ласкала меня<sup>88</sup>.

В доме часто бывают гости, но мальчику в эти дни запрещают покидать его комнату. Однажды, тоскуя по «своей Дольчине», он все-таки нарушил запрет и тайком отправился в галерею, где его ждал тревожный сюрприз: «Перед моею картиною, за столиком, сидела дама в белом платье и рисовала; подле нее стояла девочка лет пяти». Вообще говоря, в поэтике русского романтизма такие рисовальщицы всегда более-менее тождественны своему предмету — иными словами, незнакомая дама должна будет замещать собой Цецилию. У Жуковой, однако, все обстоит сложнее. Дама, пораженная знакомыми чертами в облике мальчика, вызывает его на разговор — в чем, собственно, уже состоит ее магическое действие, дополняющее прежде обретенную героем, благодаря картине, способность слышать то, что «говорит» природа: «Мне казалось, что *в первый раз узнал я употребление языка*; слова полились рекой, я высказал все».

<sup>88</sup> Жукова М. Повести. Ч. 2. СПб., 1840. С. 25—27.

Но дело тут в том, что «дама» — это вторая (незаконная) жена его отца (а девочка, соответственно, единокровная сестра героя), но об этом он узнает гораздо позже. Гостыя сама опознала в Леонтии его сына — настолько очевидным оказалось их сходство (о романтическом клонировании родителей в потомстве см. в 5-й главе). Она крайне обеспокоена своим открытием, но при этом выказывает и нежное расположение к маленькому страдальцу, который сам с первого мгновения успел уже полюбить ее. Так продолжает разматываться мотивная цепочка, заданная картиной: «До сих пор я только чувствовал, а теперь узнал наслаждение делиться чувствами. Вы не знаете, что значит встретить человека, которого взор говорит вам, что он понимает вас».

В итоге образ этой героини раздваивается. С одной стороны, она добивается того, чтобы Леонтия отослали из России — и его вместе с немцем-«дядькой» отправляют на мнимую родину, в Швейцарию (откуда он со временем переедет в Париж, где будет изучать живопись, и, наконец, поселится в Италии); с другой — она сохраняет свое сакрально-попечительную миссию, означенную картиной. Заместительница Цецилии окружает героя своей анонимной и неустанной заботой: «Я жил каким-то гостем, которого холят и лелеют невидимые духи», — вспоминает он.

Было одно только существо, которое пеклось обо мне с тем нежным вниманием, к которому способны только женщины <...> Иногда, в день именин, я получал вещь, которую давно желал и не мог иметь; иногда рекомендательное письмо от людей, совершенно мне неизвестных, доставляло мне покровительство или знакомство, которого я желал; все галереи, библиотеки были для меня без труда открыты; везде я находил прием как человек уже известный. Иногда незнакомая рука предостерегала меня от опасного знакомства, подавала советы, исполненные нежности <...> Она оставалась для меня неизвестною, как божество, которое я знал только по благодеяниям, и, как божеству, лучшим фимиамом для нее были чистое сердце и мое счастье.

Но смерть похитила этого «чистого ангела». С той поры, говорит герой, «все доброе в душе моей было жертвою памяти ее»; в тягостные минуты являлся «образ ее с кроткою улыбкою одобрения, рука ее подавала мне выпавшую кисть, уста шептали слова надежды и упования, и я снова верил в себя».

Однажды, в часы творческого подъема, когда в воображении художника хаотически, без его «собственного даже сознания», струились переменчивые образы, не находящие оформленного выражения, он бесцельно блуждал по улицам Рима. «Утро было

прекрасное; солнце смотрело на природу из-за легкого покрова прозрачного тумана, носившегося над городом; ветерок не дышал, и воздух теплый, роскошный, лился в грудь вместе с испарениями померанцев и жасминов. Чувства мои успокоились и воображение как бы заснуло, уступая чудной неге, в которой дремала природа. Я перестал мыслить и тихо наслаждался бытием».

Весь этот мотивный регистр нам давно знаком: *светлый хаос* переходит в знамения *рая* и беспредметную *эйфорию*, которая гармонирует со *снятым сознанием* и магической дремой. Теперь отсюда должна будет выступить возлюбленная героя.

Сам не зная как, тот «очутился в церкви Santa Maria della Vittoria, перед знаменитою группой святой Терезы — Бернини. Казалось, мрамор чувствовал, дышал, мыслил». Одухотворенностью пластики вроде бы подготовлено ее последующее оживление в лице героини — но оргиастическая энергия, столь впечатляющая в статуе Терезы, вытесняется здесь прежним спиритуальным мотивом, получившим новую актуализацию: «Вдруг передо мною, *по другую сторону группы*, явилось существо прелестное — это была моя одушевленная Дольчина, мечта моего младенчества, принявшая образ, доступный чувствам <...> Она скрылась, а я все еще смотрел; мне казалось, что *существо неземное* посетило меня».

Это ее исчезновение или развоплощение вполне устраивает, однако, героя, верного заветам отечественного романтизма: «Несколько дней прошло; я не искал ее, на что мне надо было видеть ее? Она была со мною, в душе моей». Соблазнительная Тереза заключена той, в чьей церкви она, собственно, и выставлена, — т.е. Пресвятой Девой, с которой теперь и ассоциируется у художника увиденное им неведомое «существо»: «Затворяясь в мастерской, я писал, и она [незнакомка] улыбнулась мне на полотне, задумчивая, как мечта моего детства, как мое явление в *церкви святой Марии*». Внезапно его мастерскую посетила сама эта незнакомка вдвоем с мужем — а последний, придя в восторг, немедленно признал в незаконченном изображении свою *Антонину*.

Вскоре выясняется, что это и была та самая девочка, вместе с которой ее мать когда-то навестила старого князя. Но Леонтий и Антонина пока не знают о своем родстве, и между ними завязывается роман, стимулированный знаменательным тождеством духовной жизни, как и общностью национального происхождения: сидя за роялем, Антонина поет ему русские песни, бесконечно трогающие героя. Мадонна вновь заменяется католической музой, но уже обрусевшей. «Мне казалось, — говорит он, — что предо мною была сама святая Цецилия — та, которую в картине Дольчино полюбило детское сердце мое».



Сначала помыслы Леонтия не покидают чистейших эмпириев, однако постепенно в нем усиливается греховный зов плоти. Героиня, в свою очередь, теперь тоже изнемогает от этой преступной любви, оказывающей на нее самое пагубное действие. «Поблекли розы на щеках ее; песни ее были то унылы, то дышали страстию, раздиравшею душу мою <...> О, мой рай, мой рай! Какой неприязненный дух отравил тебя своим дыханием?..» — в смятении вопрошает Леонтий. Антонина уже готова ему отдаться, изменив мужу; но, по счастью, их асексуальный эдем бдительно оберегает загробная надзирательница — мать Антонины. В самые ответственные минуты с неба внезапно скатывается «светлая звездочка»: посредством такого астрономического чуда мать неизменно предостерегает Антонину от этого нравственного падения (а равно и от инцеста). Возле «храма Весты», который срисовывает Антонина, Леонтий отрекается от низменного земного чувства; а взволнованная героиня, со своей стороны, напоминает ему о том, что впервые увидела его «в храме Пречистой Девы» и тогда он поразил Антонину сходством с ее отцом.

О своем кровном родстве оба узнают только к концу повести, зашедшей в сюжетный тупик. Словом, как и в других случаях, угроза кровосмешения здесь только мотивировка для неодолимого страха перед сексуальной жизнью, столь присущего русскому романтизму. Христианская Веста умирает, «возвратившись на небеса, в свою отчизну», т.е. вернув себе статус бесплотной картины, — а герой прозябает в печальном одиночестве. Единственный его друг — верный пес по кличке Дольчието: вот все, что осталось от святой Цецилии, проделавшей многообразные метаморфозы.

#### 14. Женское изображение, несущее угрозу

Ясно вместе с тем, что женское изображение, таящее в себе неведомые силы, может быть не только благостным, но и страшным. Еще в 1830 г., т.е. за много лет до знаменитой «Венеры Ильской» Мериме, в ЛГ выходит перевод новеллы Ожера<sup>89</sup> «Последний Браччиано», практически с тем же самым сюжетом о статуе Венеры-мстительницы, убивающей своего возлюбленного в его брачную ночь — за то, что тот женится на другой<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Ипполит Ожер, или Оже (Hippolyte Auger, 1797—1881) — французский писатель и драматург, автор популярной «Физиологии театра» (1839—1840), переводчик с русского и создатель произведений на русские темы; редактор официозной российской газеты «Journal de Saint Petersburg».

<sup>90</sup> ЛГ. 1830. Т. 1. № 18. Благодарю Н.Н. Мазур, которая любезно указала мне на эту публикацию.

С этой историей лишь весьма приблизительно соотносятся три пушкинских рассказа о карающем изображении, проанализированные Р. Якобсоном в его статье о мифологии статуи у Пушкина. В принципе, мы говорим о той ситуации, при которой пластический женский образ выступает в роли мертвой подруги героя, просыпающейся к губительной для него активности, причем изображение может сочетаться с мотивом движущегося трупа или вообще заменяться им. Сам по себе этот сюжет о неживой супруге-убийце у романтиков, конечно, тяготеет к балладе; но в русской литературе он обусловлен более широкой темой — все той же боязнью секса, совершенно чуждой Пушкину, но хорошо знакомой его современникам. Среди них был и Гоголь со своей inferнальной мертвой красавицей-панночкой в «Вие».

Его панночка — вовсе не языческая Венера из Ожера или Мериме; напротив, она тесно, даже слишком тесно связана с церковью, как и та ведьма из Саути — или из Жуковского, — которой героиня отчасти обязана своим посмертным существованием. В этой церкви с ее мрачными образами и погибает Хома Брут.

За недостатком скульптурных идолов русский романтизм заменял их грозными иконами того же демонического или полудемонического свойства. Интересен тут рассказ П. Сумарокова «Белое привидение, или Невольное суеверие», изданный в начале 1831 г.<sup>91</sup> и ставший, видимо, посредующим звеном между балладой Саути и «Вием» Гоголя, опубликованным через четыре года после рассказа. Помимо прочего, у П. Сумарокова четко прослеживается ассоциативная связь между образами страшной мертвой жены и такой же страшной Богородицы; но все смягчено обстановкой уютной бидермайеровской говорильни, которая изгоняет любые ужасы, сводя их к курьезному недоразумению. Бидермайеровский разговорный колорит широко представлен и в «Вие» (беседы на кухне и пр.), но он только оттеняет трагический разворот сюжета.

У П. Сумарокова основное движение рассказа предваряется эпизодами, нагнетающими атмосферу таинственности. Затем на деревенской вечеринке завязывается беседа о духах и привидениях. По словам самого хозяина, покойный друг являлся ему в облике белого привидения. Со своей стороны, один из гостей, учитель, вспоминает, как у сельского пономаря «умерла жена, женщина довольно еще молодая и притом любимая им до чрезвычайности». Ночью в церкви вдовец «сам читал псалтырь по покойнице, попеременно с дьячком <...> но перед светом дьячку понадобилось зачем-то сходить домой, и пономарь остался в церкви один <...> Он продолжал свое чтение тихим и протяжным голосом <...> Вдруг

<sup>91</sup> Денница. Альманах на 1831 год, изданный М. Максимовичем.

послышался легкий шорох. Церковь была слабо освещена: одна маленькая свечка горела перед образом, стоящим в головах мертвой, другая в руке у пономаря. В страхе взглянул он на покойницу, и ему показалось, что покров ее шевелится... однако через минуту шорох затих <...> Снова принялся он за чтение, как опять тот же шорох послышался гораздо явственнее, образ, стоявший в головах мертвой, с громом полетел на пол и свеча, горевшая перед ним, погасла».

Думаю, каждый, кто помнит гоголевскую повесть, легко опознает здесь сцены и обстановку той ночной церкви, в «мертвой тишине» которой трепещущий от страха Хома Брут будет читать молитвы по умершей, — вплоть до икон, попадавших наземь. Ср., однако, далее у Сумарокова. Испуганный пономарь, «увидев за собою что-то белое <...> опрометью бросился с клироса. Но в то же самое время, когда он поравнялся с одром, на котором стоял гроб, почувствовал, что кто-то удерживает [его] за полу кафтана. Оледенев от ужаса, пономарь употребляет все силы, стараясь вырваться из невидимых рук <...> За ним, в ту же минуту, раздался страшный стук и шум, как будто что-то валилось и обрушивалось».

Выскочив наружу, очумелый вдовец стал бить в набат, созывая народ, — и «люди, вошедши в церковь, увидели, что гроб был опрокинут, а покойница лежала на полу, только холодная, неподвижная, не показывая ни малейшего признака жизни». Происшествие так и осталось загадкой — хотя, как это принято в поэтике бидермайера, тут же подыскиваются самые прозаические (но все же заведомо сомнительные) объяснения: образ и свечу опрокинула кошка, пономаря напугала сова и проч. «Верного никто не знал, а между тем пономарь клялся и божился, что видел точно жену свою, вставшую из гроба, даже чувствовал, как она схватила его холодными, костлявыми руками».

Знаменательна, однако, дальнейшая связь этой грозной жены, встающей из гроба, с иконой Богородицы. У Гоголя соответствующая ассоциация уже приглушена: просто «лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно»; «мрачные образа глядели угрюмей». Но в «Белом привидении» та же «мрачность» реализована была в самом сюжете.

Разговор, описанный в рассказе, происходит «накануне праздника Покрова Богородицы. В гостиной стоял большой фамильный образ Богородицы, и перед ним горела лампада (хозяин наш следовал еще обычаям предков своих)». После вечеринки главный повествователь, возбужденный услышанными историями и страдающий от сильного холода, долго не может заснуть. «Образ Богородицы, написанный старинным иконным письмом, стоял прямо напротив меня, и глаза мои невольно на него устремились. Краски

лика, потемневшие от времени, почти колоссальный размер его и черты несколько грубые — все это придавало иконе какой-то величественный и вместе грозный вид».

Само это соединение «фамильного» лика и мотива «предков» со «старинным письмом» переключает рассказ в готический регистр, который подкрепляется обязательным упоминанием о страшных глазах образа (хоть и православного): «Глаза ее, довольно живо сделанные, казалось, смотрели на меня и как будто встречались с моими взорами» — но тут сумароковский текст переключается заодно и с будущим гоголевским «Портретом». «При глубокой тишине, царствующей во всем доме, в котором как будто не было ни одного живого существа, при взгляде на мрачный лик иконы, озаренный слабым светом», героя-рассказчика охватывает тревога, и скепсис его улетучивается. Он даже задумывается над таинственностью мира. «При этой мысли какое-то непостижимое чувство заставило меня бросить взгляд на то место, где все представлялся хозяину умерший друг его и где слуга тоже видел призрак». Догорающая лампада лишь изредка озаряла образ «и минутным, мелькающим отблеском как бы придавала глазам его живость и движение». Наконец рассказчик засыпает. И тогда

вдруг показалось мне, что я открываю глаза, вижу себя в церкви, ярко освещенной, и лежу в гробе посредине ее. Священник и дякон, со свечами в руках, пели надо мною погребальные гимны. Голоса их, которые слышались мне, были неясны и страшны <...> В церкви сделалось темно; одна маленькая свечка оставалась на иконостасе перед местным образом Богоматери, и этот образ был тот самый, на который смотрел я с вечера. Только черты лика казались еще величественнее; они беспрестанно изменялись, оживали, икона начала трогаться и отделяться от иконостаса. Тут опять послышалось пение; страшные лица в священнических одеждах показались со всех сторон и стали приближаться ко мне вместе с иконою, которая грозно указывала на меня. Все то же оцепенение удерживало меня в гробе; крики замирали в груди моей... Наконец, голоса поющих слились в ужасный, пронзительный вопль... Волосы мои встали дыбом; с лица капал холодный пот.

От ужаса герой просыпается, но страхи его пока не проходят: в бледном сиянии месяца ему мерещится в углу белое привидение — то самое, о котором говорил хозяин. Наконец все приходит в должный вид, ложное «привидение» разъясняется простым стечением обстоятельств, а сама история о нем поставлена под сомнение.

Тем не менее в сумароковской новелле оживающая икона Богоматери, надвигающаяся на героя, словно бы заняла то место,

которое у Гоголя будет отведено мертвой ведьме и Вию. При этом свирепый клир замещает нечистых духов, которые беснуются в церкви, а образ Богоматери «указывает» священникам на жертву точно так же, как Вий своим подручным — на Хому.

Некоторые совпадения с П. Сумароковым, помимо прочего, видны у Гоголя и в деталях. Можно счесть случайностью тождество между репликой из «Привидения» — «В природе, право, есть вещи непостижимые» — и столь же избитой максимой Чичикова: «В натуре находится много вещей, неизъяснимых даже для обширного ума». Однако именно с «Виём» сходится такая важная символическая подробность, как бестиальный аккомпанемент действия. У Сумарокова герой объясняет приснившиеся ему страшные вопли священников тем, что в ночи «раздавался вой собак, запертых внутри дома, которые <...> затыгивали песню свою целою стаею». Ср. в «Виё»: «Ночь была адская. Волки выли вдали целою стаею. И самый лай собачий был как-то страшен».

## 15. Падение княжны Серпуховской

Теоретически говоря, в дополнение к этой книге можно было бы написать другую — о тех, притом весьма многочисленных, разветвлениях сюжета, которыми русский романтизм не успел, не сумел или не захотел воспользоваться. Среди прочего портрет грядущего эротического партнера, создававшийся героем либо героиней, в принципе мог таить в себе не только сакральный, но и демонический заряд, разрушительный для самого демиурга.

Одно исключение именно такого рода мне все же известно, и содержится оно в «Постоялом дворе». В противовес житию Катеневой, благополучно одолевшей свои гормональные мытарства, здесь приведена история княжны Серпуховской, которая радостно поддается соблазну. Княжна обожает искусство; она добра, сострадательна и заботится о бедных — но беда ее в том, что она равнодушна к религии. Вообще, она слишком образованна, слишком вольнодумна и слишком почитает «горделивый ум» — тогда как Катенева, отвергнув его власть, смогла «опереться на веру, надежду и любовь». Княжна своевольна и порывиста, а ее детская привычка безудержно носиться по комнате, ошарашивая гостей, со временем обернется преступным нарушением нравственных правил.

Девушку развращает придворный заместитель павшего ангела — камергер Шебаров, человек умный, талантливый, образованный, но уродливый — как в прямом, так и в переносном смысле. Взывая к избыточной учености молодой Серпуховской и словно

подводя ее, наконец, к самому древу познания, он вопрошает собеседницу на манер библейского змея: «— Знаете ли вы, княжна, что-нибудь о бытии тварей? и чему вы это приписываете? добру или злу? — Несомненно, добру», — отвечает та в подразумеваемом согласии с Библией. Но ведь «бытие тварей происходит от наслаждения или, что все равно, через наслаждение существует бытие тварей», — развивает свои софизмы Шебаров, переводя затем речь на «тайну плодородия природы» и ее «производящую силу».

Впрочем, малопривлекательный камергер ничуть не претендует на роль любовника — взамен он вместе с самой героиней создает его будущий образ. Сначала Шебаров рисует княжну: та сидит боком на стуле и смотрит ввысь. Девушку удивляет направление этого взгляда — и тогда между ними завязывается диалог:

«— Знаете ли что, княжна? Я поставлю перед вами мужчину, которому бы вы смотрели в глаза <...> — Это будет чудовище, Гигант! — Что нужды, может статься, супруг ваш будет подобного роста; надобно же смотреть на него <...> Сказывайте свои мысли: это ваш Идеал <...> Боже мой! как высоко он пришелся — да в нем будет более пятнадцати вершков. — Что же делать? — сказала княжна, — так и быть! продолжайте <...> Как теперь выставилась грудь его, плечи!» Весь образ строится по ее точным указаниям: «Прекрасно! прекрасно! больше волос, больше кудрей! Обнажите больше лоб! Да это Антиной! Фу! нос длиннее! губы шире! хорошо! откройте их немного! Несравненно! Так, так, огня, давайте больше огня! Что глаза без него? однако, это уж много! Это глаза адские! Постойте! не стирайте! пусть остаются так. Брови погуще! сморщите немного лоб между бровями!»<sup>92</sup>

В продукции русского романтизма книга Степанова дает, пожалуй, наиболее яркий пример прямой согласованности креативного акта с последующей материализацией идеального партнера, вызванного демиургом к бытию. Однако соответствующие мотивы получают на сей раз подчеркнуто отрицательное освещение. Поскольку «Идеал» героини далек от христианского, запроектированный супруг заранее наделяется демоническими («адские глаза») и языческими коннотациями: она сравнивает его и с Гигантом, и с Атласом, на плечах которого держится «земной шар». Вместе с тем в этом втором образе у героини просвечивает и смутная мысль об Адаме, вобравшем в себя все блага Земли. Княжне вообще хотелось, чтобы в облике ее будущего мужа все красоты «были соединены в одно».

<sup>92</sup> [Степанов А.] Указ. соч. Ч. 4. С. 121—126.

Через какое-то время девушка действительно повстречала великана, вымечтанного ею и созданного с подачи Шебарова: «Это он! постоянный мой Идеал с тех пор, как сердце ощутило потребность любви». Роман долго хранился в тайне от окружающих, хотя некоторые из них, в первую очередь Шебаров и Горянов, о нем догадывались. В дневнике, найденном после ее бегства с любовником, она сама повествует об этой встрече. Стоит присмотреться к той радикальной смысловой инверсии, которую претерпели здесь базовые элементы сюжетной схемы.

Как-то летним вечером княжна, навещавшая бедняков вместе с верной прислужницей, возвращалась через огромный и чудесный княжеский парк.

Вечер был тихий и приятный; слегка только поддувал ветер с *запада*, когда возвращалась я с Пашею от любимой моей старушки [в картину вечернего парадиза исподволь привносятся демонологические коннотации, связанные с семантикой Запада]. // Ах! она благословила меня и пожелала мне суженого. Заря вечерняя горела за темною зеленью нашего парка <...> Омраченная тенью вершина холма и черная колонна, которая возвышалась над ним, резко рисовались на огненной полосе небес. Но что это за колонна? Я никогда ее не видела.

На горизонте ее сексуальных ожиданий «суженый» возникает как исполинский фаллический идол, высеченный из тьмы. «Подъехав ближе, я увидела ясно, что вместо колонны стоял человек — чудовище ростом. Он был в черном казакине и, опираясь на толстую палку рукою, смотрел в нашу сторону». Далее разворачивается давно нам известный, только приспособленный здесь к «чудовищу», мотив сакрального образа, ускользающего от визуальной фиксации, как то было в грезах св. Терезы. Княжна смотрит в глаза герою — но не видит их; замечает не лицо его, а только улыбку:

Что могу я сказать о глазах его? я не видела их; я глядела на них, но как смотрят на солнце в часы полудня: они жгли и ослепляли меня; одна только отрадная улыбка на широких устах его [заранее раздвинутых до того рисовальщиком по просьбе княжны] запечатлелась в моей памяти.

Незнакомец четко идентифицирован с предварившим его изображением; совпадает и сам ракурс того взгляда, которым смотрит на него княжна: «Он так высок, что я должна была закинуть назад голову до невозможности, чтоб глядеть на него». При более удобных обстоятельствах она «смерила рост его; в нем ровно

15 вершков». Героиня узнает, что это Флегонт Зарембский, который скрывается от властей (непонятно, кстати, как это удается клейменому каторжнику при таком росте — 208 или 209 см, — вероятно, уникальном в тогдашней России). Она прячет его в парке, в итальянском домике, который становится для них приютом любви; последняя предопределена и каноническим мотивом *узнавания родных душ*, все же довольно неожиданным в подобном контексте: «Кажется, мы давно уже знакомы».

Этот негодяй, убийца и беглый каторжник наделен, помимо замечательной красоты, громадной силой, бесстрашием и многочисленными дарованиями. Ему передоверены и важнейшие функции положительных героев — *спасение* и *музыкальный зов* (акустический сигнал): «Кажется, весь он могущественная гармония». Однажды в парке Зарембский изумил участников праздника своей незримой, но виртуозной игрой на флейте; в другой раз он отважно спас княжну и еще несколько человек из горящего дома. «Кончилось: я вся его», — восклицает после этого героиня. И добавляет: «Итак, он меня любит. Блаженство неизъяснимое!»

Нагнетается мотив божественного совершенства, запечатленного в новом Адаме, пригодном, по мнению героини, к тому, чтобы править миром как своим достоянием: «Он, который мог бы быть, *по своему всеобъемлющему совершенству, властителем всего мира*, — он меня любит! Теперь только я понимаю блага своего существования, цель жизни!» Процесс познания, инспирированный змеем-Шебаровым, завершен: «— Мне известно все... — говорит княжна Горянову, — я проникла в таинства природы, в ее главные силы».

Она отдается герою в упоении, неотличимом от религиозного транса, который расплавляет в себе полярные состояния: «Дрожь и пламя пробегали по моим жилам <...> я была в памяти потому только, что могла ощущать свое беспмятство». Княжна заключает с гордостью: «Он муж в полном смысле этого слова. С этих пор я не имею своей воли и не желаю даже иметь ее»; «Я хочу <...> наслаждаться моею неволею».

Ева мечтает теперь вернуться в родное ребро. Пусть своего супруга героиня сама измыслила на бумаге — отныне она хочет слиться со своим порождением, которое стало ее властелином. И здесь ее экзальтация тоже неотличима от религиозной — от упований на тот брак, что упраздняет самую личность мистика, душа которого блаженно растекается в Небесном женихе. «С моею свадьбою я умру, — сказала с жаром княжна. — Знайте! меня уже не будет. Я сделаюсь им <...> И ежели душе... придать вообразительно материяльные формы, то я могу уверить, что в моей не было бы ни одного места, ни одной фибры, которая ни обнимала бы



души моего друга, не расширялась до того, чтоб, так сказать, выпиться в нее до совершеннейшей степени соединения».

Восторг героини, однако, интерпретируется рассказчиком Горяновым как бесовское обольщение и подается со стороны в соответствующем виде. На сегодняшний взгляд внешние последствия этого счастливого сожительства выглядят, пожалуй, несколько странно: «Княжна Серпуховская начала совершенно отливаться в форму порока <...> Свежесть ее исчезла; румянец обратился в бледность; глаза помутились; под глазами легли свинцовые полосы. И все это в несколько дней! Как быстро этот огонь разрушает прелести земные! Высокая грудь ее беспрестанно волнуется; походка приняла вид сладострастный». Хуже того: соединившись с демоническим преступником, героиня вскоре и сама становится бесноватой: «*Все лицо ее пылало пурпуром неприятным, волосы были растрепаны <...> на оконечности рта присохла пена; губы запеклись*»<sup>93</sup>.

В конце концов Заремский убивает благонамеренного Горянова, после чего бесследно скрывается от властей вместе со своей княжной и ее подругой. Так всей книге подводится печальный морализаторский итог.

## 16. Эрос оживающих артефактов, графических знаков и бытовых реалий

Для будущего музыканта средством магического преобразования может стать какое-либо неведомое ему ранее произведение или впервые услышанные звуки органа. Такое чудо происходит в детстве с Себастьяном Бахом в одноименной повести Одоевского и с несчастным, неприкаянным мальчиком Карлом Шульцем в «Истории двух калаш» Соллогуба: «С тех пор жизнь его приняла новое направление». В подобных случаях эрос искусства тождествен самой любви, но иногда, как в повестях о художниках, восполняется ею. Вслед за Одоевским и Соллогубом к типологически близкой теме на другом материале обратилась и Ган в своей предсмертной незаконченной повести «Напрасный дар» (1842).

Здесь выведена нищая и больная мечтательница Аня, затравленная косной средой. По счастью, у нее появляется пожилой наставник и преданный друг — ученый немец с символическим именем Гейльфрейнд. Он обучает талантливую девушку всем премудростям естествознания, но, оберегая ее душевный покой, всячески скрывает от нее мир поэзии (ситуация несколько напоминает ту, что дана в «Лунатике», где отец приохотил было сына к математике и астрономии, надеясь оградить его от чар любви,

<sup>93</sup> [Степанов А.] Указ. соч. С. 210—217, 227—246.

чреватой горькими разочарованиями). Книги поэтов хранятся в шкафах, которые Гейльфрейнд запретил ей открывать. Однако шестнадцатилетняя ученица уже пресытилась мертвой рассудочностью науки. Ее охватывает странное волнение, непонятное ей самой, но понятное для нашего читателя:

То были не призраки, не идеи, не звуки, — легче веяния весеннего, прозрачнее эфира <...> Однако ж они виделись, слышались, чувствовались ей, были с нею, в ней, вокруг нее; но виделись, как видится страстно любящей душе *приближение любимого* <...> чувствовались, как чувствуется младенцу присутствие его ангела-хранителя.

Все же любимого ей заменит поэзия, правда, заряженная эротическими импульсами. Ночью в библиотеке героиня предается мучительным раздумьям. В них появляется ветхозаветный змей-искуситель — тот самый, который позднее у А. Григорьева во «Всеведении поэта» пробуждает половой инстинкт в девочке-подростке. Аня недоумеает:

Кто скажет мне хоть название *змия*, который, впившись в грудь, сосет кровь, сосет мои жизненные соки и вместо их вливает в жилы яд непонятных стремлений, желаний, порывов?

Запретный плод обрамляют лепные изображения сатиров (в ренессансной и последующей аллегорике они обозначали вождение). Героиня не в силах побороть соблазна:

Сатиры, скалясь по-прежнему, с отвратительной улыбкой смотрят на нее, а черные шкафы, неподвижные и таинственные, стоят рядами вокруг... Аня невольно останавливает на них свое внимание. «Что скрывается в них?» — шепнула ей *искусительная* мысль. Какой пагубой грозил ей Гейльфрейнд, если она откроет хоть одну книгу, погребенную на этих полках? <...> Но ее взоры уже с жадностью прильнули к заглавиям.

Прочитанные впервые стихи ошеломляют девушку, преображая все ее существо: «Где ж она была? Что видела? Кто говорил с нею? <...> Так вот оно, вот небо, о котором грезил, тоскуя, душа ее». И, постигая это царство небесное, Аня в упоении восклицает:

— *Жизнь, я не боюсь твоей пустоты! Судьба, мне не страшны твои гонения*, — у меня есть приют, есть рай, есть еще и для меня счастье на земле...

Это, конечно, парафраз ап. Павла: «Смерть, где твое жало? ад! где твоя победа?» (1 Кор 15: 55), но кардинальное различие состоит в том, что героиня торжествует победу над жизнью, а не над смертью. (Ср. заодно реплику Живописца у Полевого: «Но посмотрим, думал я, посмотрим, что ты сделаешь со мною, мир? Я от вас ничего не потребую, ничего не захочу, люди!») Однако ее ликование окажется преждевременным. Хотя Аня и сама становится прекрасным поэтом, она вскоре умирает, не выдержав испытаний, выпавших на ее долю, — и свою кончину встречает как радостное освобождение<sup>94</sup>. Библейская Ева была «матерью всех живущих» и олицетворением самой жизни. Ева романтическая мечтает лишь о ее прекращении.

К 1840-м гг. в русской литературе открывались тем не менее и другие, компромиссные возможности, обусловленные ее тематической реориентацией. Кривая замещений, нисходящая у Жуковой от божественной заступницы Дольчины к верному псу Дольчието, словно обозначает ту эволюцию, которую проделал романтизм в период своего угасания. В те годы, когда в нем возобладают неосентименталистские тенденции «натуральной школы», эротический импульс начнет переключаться и на совершенно обыкновенные, обиходные предметы, взятые прежде всего в их реальном, а не в метафорическом значении и призванные заменить неприкаянному герою — обычно «маленькому человеку» — общество, к нему равнодушное или враждебное. Одиноким Адам станет очеловечивать вещи или животных, согревая их своей тихой любовью и создавая из них скромную домашнюю кумирню.

В русский сентиментализм эта тема пришла с Запада (ср., например, новеллу Мармонтеля «Бедный и его собака», переведенную Карамзиным<sup>95</sup>); но ее главным источником, скорее всего, была Библия — в первую очередь та притча об овечке бедняка, которую пророк Нафан (Натан) рассказал царю Давиду в 2 Цар 12: 1—4, а также ее отголоски у пророков и в Новом Завете.

В русской литературе второй четверти XIX в., за исключением «Шинели», тема вещи (либо животного, растения, птицы), принимающей на себя всю силу невостремленной любви, еще не найдется, правда, такого развития, как позже во Франции — например,

<sup>94</sup> Повесть оказала прямое влияние на рассказ Тургенева «Фауст» и на стихотворение Тютчева «Русской женщине». См. об этом в моей статье «Голубь и лилия: Романтический сюжет о девушке, обретающей творческий дар»: Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р.Д. Тименчика. М., 2005. С. 43—44.

<sup>95</sup> См.: Греч Н. Учебная книга русской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов... 2-е изд. Ч. 2. СПб., 1830. С. 41—46.

у Флобера (попугай в «Простой душе») или, в символистский период, у Анри де Ренье (рассказ «Акация»). Тем не менее мы и здесь встретим неприкаянных «маленьких людей», влюбленных в розу (В. Владиславлев, «Смерть розы», 1841), лимонное деревце или же в какое-либо преданное существо — собачку (Жукова, позднее Тургенев в «Муму»), несчастную бесхвостую кошку (Башуцкий) и проч. Порой, например в двух повестях 1838 г. — «Башмачке» М. Г—ва и «Кошельке» И. Панаева, — подобные пристрастия служат лишь средством продвижения к главной — эротической цели; но бывает и так, что сами эти портативные идола, завораживая и подчиняя себе их владельца, оборачиваются для него губительным искушением — почти таким же, как одушевленные эротические кумиры для некоторых других героев.

Непревзойденным образчиком для всей этой темы стала, конечно, «Шинель». Поскольку в своей книге о Гоголе я посвятил ей 80-страничную главу («Облачение в слово»), позволю себе ограничиться на сей раз только краткой констатацией ее наиболее релевантных мотивов. Повесть представляет собой сложнейшее синтетическое образование, в котором нас будет занимать преимущественно ее остаточная, но неизбывная связь с произведениями о художниках, музыкантах и т.п. Мне уже приходилось (отчасти вслед за Ю.В. Манном) писать насчет зависимости этого текста от гофмановского «Золотого горшка»; отмечал я и влияние таких сочинений, как «Собор Парижской Богоматери» (образ Квазимодо, влюбленного в «буквы» собора — его колокола и статуи), повести Бальзака, Полевого, Греча и проч. Можно указать, в частности, на то, что даже знаменитое «гуманное место» у Гоголя («Я брат твой») встречалось до того в lamentациях тимофеевского Художника: «Я также человек, я брат ваш».

Переписывание, которым поначалу одержим Акакий Акакиевич, — несомненный реликт творческого процесса того же рода, что срисовывание «суздальских картинок» и «Ахтырския Богородицы» у Полевого. К перечню предшественников Башмачкина, приведенному в «Сюжете Гоголя», тут можно прибавить Себастьяна Баха в повести Одоевского. Будущий композитор тайком от старшего брата переписывает по ночам ноты — целую «заветную книгу», — обретая в этом занятии такое же счастье, как Башмачкин — в копировании канцелярских бумаг: «И во все это время, каждую ночь, как пламенная дева, приходило к нему знакомое наслаждение»<sup>96</sup>.

В данном случае у Гоголя для нас наиболее важен сам переход от эроса переписывания к эросу шинели — «приятной подру-

<sup>96</sup> *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. М., 1975. С. 109.

ги жизни». Некоторым стимулом для автора могли послужить и «Художник» Полевого, и, чуть в большей мере, исповедь итальянца Алимари в «Черной женщине» Греча.

С юных лет Алимари, по его словам, был очарован Античностью, особенно греческой литературой, возбуждавшей в нем «священное благоговение». «Не довольно было книг печатных: я *списывал их на свитках, стараясь подделаться под самую древнюю скоропись; стихи Гомера писал уставом по образцам*, оставшимся на памятниках и медалях». Персонаж поступает в обучение к старому монаху-филологу отцу Валентину, который «помешался на греческом языке, утверждая, что нашел истинное греческое произношение и открыл настоящую мелодию древнего напева Эллады».

Однажды в иезуитской церкви Алимари заметил незнакомую девушку, молящуюся перед образом. Увидев ее ангельский лик и «слезы христианского умиления», он от восторга «едва не закричал, чуть не упал, удержавшись за перила ограды», — но сразу же «легкое дымчатое покрывало спустилось на прелестное лицо». *Обмирание* немедленно сменяется *преображением* и *эйфорией* героя: «Неизвестная дотоле, новая жизнь возникла в душе моей: все предметы облеклись в глазах моих радужными цветами; на лицах женщин искал я, чего и сам не знал, искал выражения лица моей незнакомки». Но поиски эти безрезультатны.

Герой теряет интерес к переписыванию манускриптов — отныне его занимают «только те места классиков, где говорилось о женщинах. Этих жен, этих дев юной Эллады, думал я, давно уже нет в мире: так и моя мечта существует для меня только в воображении». Учителю он объясняет, что утратил влечение к «мертвому языку». Возмущенный отец Валентин, со своей стороны, намерен доказать, что древнегреческий язык бессмертен, и просит Алимари зайти к нему «вечером, когда смеркнется». Сидя у него в темноте, герой слышит из-за завесы, как рядом, в кабинете, невидимая ему девушка по имени Антигона чудесным голосом читает стихи на этом языке, «восстановленном» стариком, и поет их на подлинную «мелодию древней Эллады». «Голос невидимки проник глубоко в мою душу и сначала едва не изгладил из нее прежнего впечатления, произведенного *зрением*. Но потом слились обе мечты». Иначе говоря, акустический и визуальный аспекты образа, как в повести Бранта, должны интегрироваться. Путь к этому воссоединению, однако, еще долог: «Но для меня мои идеалы оставались идеалами: незнакомки я по-прежнему не встречал нигде; невидимки не слышал, ибо старик принимал меня лишь по уграм».

Звуковой и зрительный контур сомкнутся лишь через несколько месяцев, уже после смерти учителя — на его похоронах, когда рыдающая героиня снимет покрывало: «Мечта моя осуше-

ствилась: Антигона была действительно та самая девица, которая красотой своею поразила меня в церкви». В ней и возродилась искомая «дева юной Эллады» — как потом в гоголевской Аннунциате воплотится Италия и пластическая красота Античности. Оказывается, Антигона была крестницей и племянницей монаха, а жила она на другой половине его дома; обнаружив ее необыкновенные дарования, отец Валентин стал обучать девушку «подлинному греческому языку». Алимари благополучно женится на ней — но спустя несколько лет она погибнет вместе с детьми в лиссабонском землетрясении.

Как видим, в этой истории все отвечает сюжетной схеме — только акустический сигнал, да и образ в целом здесь как бы подготовлены самим процессом переписывания (за недостатком места я опускаю его неоплатоническую и каббалистическую подоплеку, о которой говорилось в «Сюжете Гоголя»), после чего вся эта сакральная каллиграфия, исполнившая свое назначение, устраняется за ненужностью.

Сюжет «Шинели», конечно, несравненно сложнее, и сработан он на совершенно другом, натуралистическом — или псевдонатуралистическом — материале. Однако и тут дано озвучивание текста, который ранее благоговейно копировался героем, — точнее, канцелярского «адреса к новому или важному лицу», обернувшегося «значительным лицом»; но это озвучивание («распекание») убивает самого переписчика. С другой стороны, его беззаветная любовь к буквам тоже вытесняется новой страстью; только вместо прекрасной девушки он возлюбит будущую шинель. Знакомый романтический сюжет, сопряженный здесь с ее эротической персонификацией, всплывает у Гоголя в новом, трагедийном обличье.

Действительно, сам путь Башмачкина к демоническому портному представляет собой обычное движение сквозь хаос или урбанистический *лабиринт*, представленный тут антуражем убогого жилья: черная лестница, дым, мотив мрака и слепоты («спиртуозный запах, который ест глаза», дым, застилающий вход, мифологически одноглазый хозяин). Портной — это будущий создатель или *владелец* эротического объекта, а вместе с тем магический *владыка нитей*, один из тех богов, о которых рассказывает Элиаде.

Заявление Петровича о том, что придется делать новую шинель, подвергает героя во внутренний, душевный *хаос*, граничащий с той же слепотой и *обмиранием*: «При слове “новую” у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться»; а потом, «вместо того, чтобы идти домой, он пошел совершенно в противную сторону, сам того не подозревая».

Теперь сюжет сдвигается в фазу создания и реализации сакрализуемого *идеала*. Этот процесс обусловлен здесь аскетическим

подвижничеством Башмачкина, которое иногда сравнивают с монашеским постом. Справедливее всего было бы сказать, что на данном этапе поведение героя являет собой предельную травестию того духовного брака, о котором неустанно помышляет мистик. И в самом деле, Акакий Акакиевич «совершенно приучился голодать по вечерам, но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели», причем вся спиритуальная ценность этой «идеи» (= эротический *идеал* романтика) будет заключаться в ее наиплотнейшей вещественности. Так наступает преобразование, достраивающее бытие героя до искомой полноты и целостности:

С этих пор будто самое существование его сделалось как-то *полнее*, как будто бы он женился, как будто бы какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу. Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе *цель*.

Последующая эйфория Башмачкина пресекается, как известно, похищением его «подруги» и самой смертью героя<sup>97</sup>. Что касается его загробного мщения и добывания им другой шинели, то Чижевский справедливо увидел здесь балладный мотив, сопоставимый с лермонтовской «Любовью мертвеца». Но этот финал связан уже с трансформацией русского романтизма, вступившего на рубеже 1840-х гг. в свою терминальную стадию.

## 17. Эротический дуализм

Несомненно, читатель давно уже обратил внимание на то, как редки в этой литературе счастливые браки и как неохотно авторы изображают последующую семейную жизнь, ограничивая ее показ

<sup>97</sup> См. работу А. Цейтлина «Повести о бедном чиновнике Достоевского (К истории одного мотива)» (М., 1923), где продемонстрировано, в частности, то влияние, которое оказала «Шинель» на последующую разработку жанра. Отсюда мы узнаем, что в текстах 1840-х гг. искомая вещь снова заменяется девушкой, а генерал, «распекавший» Башмачкина, — мужем возлюбленной или соперником героя и одновременно его начальником по службе (т.е., в наших терминах, владельцем либо узурпатором объекта). См.: Указ. соч. С. 19—23. Другими словами, сюжет о бытовой вещи возвращается теперь к его собственным истокам, лежащим в эротике.

лишь самими общими фразами. Кажется, будто какая-то гадалка предсказала не только Печорину, но и всему русскому романтизму «смерть от злой жены».

Помимо прочего, шаблонно-свадебный хеппи-энд неизбежно наводил на писателей скуку, ибо своей бесцветной рутинной гасил те мелодраматические страсти и приключения, которыми пестрел оставленный позади сюжетный ландшафт. Даже Даль, завершивший похождения своего «бедовика» утешительной свадьбой героев, неожиданно прибавляет: «И общая доля их не минует: один миг чистого блаженства — и годы томительной суеты».

Прохладное отношение к супружеской жизни связано, конечно, с преобладающей асексуальностью и акцентированным спиритуализмом этой культуры. В повседневной жизни склонность к безбрачию усугублялась за счет того, что развод тогда был почти невозможен. Неудивительно, что у романтиков дихотомия духа и плоти зачастую переносилась на противопоставление чистой, святой любви и законного брака — оппозиция, ориентированная, в свою очередь, на антитезу двух заветов: Нового и Ветхого («смертоносного», согласно ап. Павлу). *Эротический дуализм* такого рода — открыто стилизуемый порой под «Рыцаря Тогенбурга» Жуковского — особенно характерен для писательниц наподобие Ростопчиной, Ган, Кологривовой или Павловой, в «Двойной жизни» которой замужняя героиня духовно будет предана своему загробному возлюбленному; но встречается он, понятно, не только у них. Скажем, Валерия из романа Каменского живет обычной плотской жизнью со своим вторым мужем, но сердцем она верна покойному: «Я люблю его за могилой»<sup>98</sup>.

Супружеский долг соотносится в этих случаях с косным Законом Бога-Отца (= отец земной или же супруг по закону), а любовь к другому, очищенная от плотских вожделений, — с Благодатью Сына. Сам же брак предстает земным испытанием, сопоставимым с Голгофой. У Степанова девица Катенева, уже уступая было, по требованию своего отца, домогательствам графа Чижова, возглашает: «Велите готовить брачную постель и гроб. Моею смертью докажу я любовь и послушание земному отцу своему, чтоб успокоиться в жилище небесного». А самому Чижову она говорит: «С этих пор я не что иное, как ваша жена по телу, а Долинского —

<sup>98</sup> *Каменский П.П.* Искатель сильных ощущений. Ч. 2. СПб., 1839. С. 90. Ср. пародийно-неприязненное освещение той же темы в повести Рахманного «Женщина-писательница», где героиня взывает к умершему: «Но утешься: мы супруги по душе, если не по кольцу!.. Жена другого, я не перестану вдовствовать по тебе <...> Я твоя! Навещай меня во сне и дремоте». — БдЧ. 1837. Отд. 1. С. 59—60.



духом; с этих пор, кроме супружеского права, не имеете вы ни любви моей, ни уважения». Такую же альбигойско-трубадурскую модель мы найдем, например, в «Несчастливце» Титова (1837): «Эмма принадлежала сердцем и душою Ф. П., но телом принадлежала своему супругу»<sup>99</sup>.

Да нужна ли влюбленному и сама взаимность? В «Облаке» К. Аксакова герой «чувствовал, что любит Эльвиру, и не желал никаких ответных чувств <...> Он хотел только, чтобы он мог всегда любить ее, а не того, чтобы она его любила». И автор прибавляет, сравнивая своего Лотария с солнцепоклонником: «Здесь довольно собственного чувства, взаимности здесь и помину нет»<sup>100</sup>. Герой Каменского отождествляет это ответное чувство с профанацией сакральной бесконечности: «Безвозмездная любовь — это одно из тех желаний, которые никогда не удовлетворяют, не перестают волновать <...> а взаимность — это натяжная система, которая как бы разрешает высокий миф духовного мира, но как разрешает: словами, фразами, поцелуями, ласками... Боже мой! Боже мой! благодарю Тебя, что Ты избавил меня от взаимности...»<sup>101</sup> В ней долго не испытывает никакой потребности и хорошо знакомый нам художник Вильдерштейн у Жуковой, который обожествляет свою замужнюю подругу в спокойном ожидании ее смерти, т.е. ее возвращения «в лучший мир, которого [она] была обитательницей»: «Я был счастлив своею любовью, без мысли о взаимности, одним наслаждением любить // Вам кажется это странно и смешно? по вашим понятиям любовь рождается от желания обладать любимым предметом? Подобная мысль показалась бы мне оскорблением святыни».

Такую «святыню» он мог бы без труда заменить какой-либо картиной или вообще обойтись без ее земного существования, к которому, впрочем, не слишком предрасположены и сами эти героини. Идеальные красавицы Гоголя всегда готовы раствориться в соприродном им сакральном или магическом мороке, в той платоновской идее прекрасного, которой они обязаны своим существованием. Их модальный статус зыбок, индивидуальность — эфемерна. В конце повести «Рим» Аннунциата упраздняется тем самым, подвергнутым спиритуализации, римским ландшафтом, который она до того олицетворяла. Но и у других писателей, несопоставимых с Гоголем по таланту, героини легко отступают в то предрассветное марево, откуда они вышли: «Я хотел следовать за

<sup>99</sup> [Титов В.] Неправдоподобные рассказы чичероне дель К.....о. Ч. 3. С. 277.

<sup>100</sup> Русская фантастическая проза XIX — начала XX века. С. 234.

<sup>101</sup> Каменский П.П. Указ. соч. Ч. 3. С. 192—193.

нею; она остановилась: как белый призрак, отразился легкий стан ее на темной зелени дерев, и быстрое движение руки, отделившейся от общей массы, дало мне знать, чтобы я остался» (Жукова, «Падающая звезда»).

Герой повести Ган «Номерованная ложа», изданной в том же 1840 г., втолковывает своему озадаченному другу: «Понимаешь ли ты счастье сливать *без ведома ее* мое существование с ее бытием?»; «Что нужды мне, что я не пользуюсь взаимностью, что она не помнит о существовании моем на свете — в м о е й любви к ней заключается для меня все: и сознание, и взаимность, и слиянье чувств, — Корнелия моя!»

В «Добром пане» Квитки-Основьяненко (1841) герой настолько поражен красотой девушки, что «не смеет и помыслить о взаимности». В этом бесплодном обожании, вспоминает он, проходили целые «месяцы, годы», но он так и не решился сделать ей предложение, ибо, «соображая всю силу страсти и чистоту любви моей, не надеялся услышать о согласии ее <...> и, сам не зная, отчего и почему, полагал, что тут же умру от восторга»<sup>102</sup>. Не дождавшись предложения, красавица, наконец, выходит за другого, а герой остается холостяком (и делается мирским праведником, который претворяет свою невоплотившуюся любовь в заботу о ближних). Так в романтическом сюжете уже просвечивает «Река Потудань» Андрея Платонова.

Аркадий из повести Полевого «Живописец» мысленно взывает к любимой: «Веринька, неужели я женщину, невесту обожаю в тебе? <...> Ты прекрасна, Веринька: в глазах твоих небо, стан твой зефирен; но подурней, милый друг! скорбись, сделайся безобразна! Тогда только увидишь ты, люблю ли я тебя! *Принадлежи другому* — что же мне? Я люблю душу твою — она всегда будет моею». Ср. у Кологривовой: «Ведь мы не расстанемся... мой дух всегда и везде с тобою».

В принципе, однако, это пренебрежение к плотской жизни, совершенно несопоставимой по своей ценности с жизнью духа, могло привести к сексуальному либертинизму. Через несколько десятилетий такую теоретическую возможность реализует Чехов в своей «Дуэли». Надежда Федоровна, отдавшаяся Кирилину, «с радостью соображала, что в ее измене нет ничего страшного. В ее измене душа не участвовала; она продолжает любить Лаевского». Перед нами один из многих случаев, когда последующие писательские поколения дорабатывают тот потенциал романтизма, который сам он так и не успел или не решился по-настоящему использовать.

<sup>102</sup> Киевлянин на 1841 год. С. 76.

## 18. Жених полуночный

Коль скоро русский романтизм переходит к счастливому свадебному финалу, он сразу выдыхается и впадает в какую-то сонливую апатию. Если бы я мог снабдить здесь свое изложение аллегорической заставкой, я выбрал бы для нее скульптурную группу: Морфей, одолевающий Гименя.

Но, всерьез говоря, этот брачный сон слишком близок к смерти, всегда подстерегающей романтическую чету. Речь идет не только о магическом обмирании героев, замороженных встречей. Гибель здесь мерцает везде и всюду, появляясь в разных обликах, включая роковую женщину<sup>103</sup>. Разумеется, тогдашние литературы интенсивно используют эту тематически выигрышную, канонизированную еще Песнью песней (8: 6) связь смерти с любовью и самим рождением — то архетипическое двуединство *womb* и *tomb*<sup>104</sup>, которое проступает у них в заглавиях наподобие «Колыбель и гроб», «Любовь и смерть» и пр. Типична, в частности, такая — правда, вообще очень традиционная — ситуация, когда уже на пороге свадьбы влюбленных разлучает некое случайное или непредвиденное обстоятельство: героя внезапно вызывают к умирающему отцу, отсылают в действующую армию, он или она уезжает по срочным семейным делам и пр.; иногда разлука прямо предписывается родителями как испытание, необходимое для героев. Под каким-то техническим предлогом вскоре после того прекращается и их переписка (скажем, письма перехватывает владелец объекта или соперник). В любом случае эта разлука сопрягается с болезнью или травмой (ранением) одного, а порой и обоих влюбленных — т.е. с состоянием *временной смерти*, которая может служить инициацией, а может и перейти в настоящую кончину. Мнимая гибель используется и как чисто вспомогательное средство для продвижения сюжета: к примеру, герой Греча, заснувший летаргическим сном, который окружающие принимают за смерть, лишь в гробу узнает о том, как любит его Наташа.

В период разлуки — иногда им самим и подстроеной — влюбленную начинает небезуспешно осаждать искуситель, представляющий от сил рока и светского окружения. Иногда он распускает ложный слух о смерти героя. Но часто тот и в самом деле погибает либо кончает с собой вследствие потрясения, вызванного

<sup>103</sup> На материале западноевропейского романтизма см. об этом: *Praz M. The Romantic Agony*. N.Y.: Meridian Books, 1956. P. 31.

<sup>104</sup> См., в частности: *Roheim G. The Gates of the Dream*. N.Y.: International UP, 1952. О связи смерти (похорон) и любви (свадьбы) в славянской народной культуре см., например: *Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*. М., 2000. С. 324—327.

неверностью или замужеством любимой. Бывает и так, что возлюбленный или супруг, которого считали погибшим, возвращается домой — иногда в ином облике, способном тем не менее пробудить в его подруге прежнее чувство; такой мотив использован, например, в повести Степанова «Прихоть» (1835), которая представляет собой как бы матримониальную версию жития Алексея Человека Божия. В конце концов, и у самого Пушкина в «Метели» скончавшийся от раны жених Марьи Гавриловны, в сущности, замещается его собственной ипостасью — раненым полковником Бурминым. Судьба, принявшая жертву, становится затем благосклонной к героям, — впрочем, и сам этот сюжетный разворот, и отчасти стилистика пушкинского текста выказывают, на мой взгляд, влияние повести «Село Ивановское», написанной Александром Ив. Дельвигом (двоюродным братом А.А. Дельвига)<sup>105</sup>.

Свою смерть и воскресение романтические персонажи имитируют, вольно или невольно, на каждом шагу: см. во «Флейте» Скориновича, «Зимнем вечере» Мельгунова, «Выходце с того света» А. Павлова и т.д. При этой беспрестанной циркуляции живых и мертвых само различие между ними иногда и впрямь стирается, так что пример Гоголя, у которого «в полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого», выглядит не столь уж эпатажно. Некрофилия и смежный интерес ко всяческой мертвечине надолго укореняются в этой культуре под совместным воздействием моды на мнимоумерших<sup>106</sup>, френетической словесности, а также интереса к анатомическим театрам<sup>107</sup>. Штампы «неистойой» школы нагнетаются, например, в одном из стихотворений Е. Бернета, датированном 1837 г.:

Тогда покров земли паляшею слезой  
Проникну — и прожгу твой саван гробовой.  
Или, печальная, в куст обратишься полынный,  
Покрою горечью твой грустный холм могильный  
И буду в нем, бессменный страж, стоять,  
Листами бледными прах милый одевать,  
Крест черный обовью, засохну и истлею,  
Смешаюся с землей — и с перстию твоею<sup>108</sup>.

<sup>105</sup> Царское Село. Альманах на 1830 год. СПб., 1830. С. 244—261.

<sup>106</sup> Ср., например, тираду раздраженного доктора в «Записках гробовщика» В. Одоевского (новелла «Сирота», где как раз описана эта мнимая смерть): «Теперь мода на мнимоумерших, все мнимоумершие — покою нет от мнимоумерших, скоро с кладбища будут привозить мнимоумерших...». — Альманах на 1838 год. СПб., 1838. С. 248.

<sup>107</sup> См.: Богданов К. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII—XIX веков. М., 2005. Passim.

<sup>108</sup> Бернет Е. Стихи. СПб., 1837. С. 67.

В другом его стихотворении, изданном тогда же, рисуется неукротимая ревность к усопшей:

Мой страшный клад — труп охладелый твой,  
 Похищу у людей, в глуши лесов сокрою,  
 Его, как дикий зверь добычу, я зарюю,  
 Чтоб не облил ее твой избранник слезой,  
 Чтоб не согрел прощальным поцелуем,  
 Молитву теплую над ним не произнес  
 <...>

Чтобы одни мои проклятия, укоры  
 Носились бурей вкруг и полночью, и днем,  
 Как червь, проникли бы могильные затворы,  
 Впились бы в сердце и остались в нем<sup>109</sup>.

Религиозным стимулом при обращении к кладбищенской теме оставался, конечно, культ освободительной смерти, заданный как зарубежной (пиетистской), так и отечественной духовной традицией, о которой мы говорили еще в 1-й главе. Тяга к родному погосту была настолько сильна, что, например, тимофеевский Художник, неустанно посещающий могилу своего благодетеля, называет ее собственной: «гостеприимная *могила моя*»; а поодаль он встречает девушку, которая тоже стоит «подле какой-то *своей могилы*». «Эти две могилы доказательство, что мы с нею родные», — заключает он.

Вообще такие знакомства и любовные встречи удивительно часто происходят среди гробов — обычно на могиле матери героя (реже — его жены, возлюбленной, покровителя и т.п.) либо героини, которая теперь повторяет в себе ее личность. Именно здесь земной эрос обретает ощутимую санкцию со стороны смежного потустороннего мира. Нередко, помимо того, — например, в панаевском «Кошельке» и ряде других сочинений — рисуется благословение умирающего, который освящает своей, почти уже небесной, волей дальнейшую жизнь влюбленных, вливая в них свою душу. Под описание всех этих эпизодов можно было бы отвести чуть ли не полкниги. При всем том в большинстве известных мне текстов до самого брака между влюбленными дело просто не доходит — чаще всего как раз потому, что скоропостижно умирает один из них и оставшийся уповает лишь на посмертное воссоединение с ним в загробном мире.

Романтиков постоянно занимал в то же время вопрос о прочности уз, которые соединяют живых и мертвых<sup>110</sup>. Неиз-

<sup>109</sup> Бернет Е. Указ. соч. С. 43—44.

<sup>110</sup> Так, Гоголь в «Старосветских помещиках» противопоставил нерушимой верности стариков «бешеную», но недолговечную тоску молодого героя, кото-

вестно даже, есть ли ревность на том свете. Герои Веневитинова и Пушкина в нее верили, а Лермонтов, при балладном посредстве, перенес ее прямо под землю — хотя у него заметна все же двусмысленность в показе героя, который одновременно причастен и небесам. Мы говорим о его «Любви мертвеца»<sup>111</sup>: «Пускай могильною землею Засыпан я, О друг! всегда, везде с тобою Душа моя. Любви безумного томленья, Жилец могил, В стране покоя и забвенья Я не забыл <...> Я видел прелесть бестелесных и тосковал, Что образ твой В чертах небесных Не узнавал».

В низовом романтизме, однако, мнения по поводу загробной ревности расходятся. Скажем, герой «Флейты» Скориновича считает — но ошибочно, — будто смерть на его новую подругу наслала мстительная покойница. С другой стороны, Полина в повести Аладьиной «Брак по смерти» (1831) вскоре после своей кончины сама с того света находит для мужа собственную заместительницу. Обо всем этом рассказывает в своей исповеди безутешный вдовец Лидин, который проводит до того все свободное время на кладбище. «Как люблю я мечтать на могиле моего друга, на моей будущей могиле!.. — пишет он. — <...> Поцелуи мои согревают холодную землю — и мне так хорошо, так хорошо, так легко здесь!..»

Постепенно этот мотив магического вызывания мертвой посредством согревающих ее поцелуев начинает срабатывать. Однажды на Пасху, когда все празднуют воскресение Спасителя, «меняясь лобзаниями», герой с особой горечью чувствует свое одиночество. В слезах Лидин засыпает возле бюста покойной, стоящего «на мраморном столике», — и ему снится, будто он едет на кладбище, чтобы сказать Полине: «— Христос воскрес! и великим именем *воззвать ее из гроба!*...» Знаменательно, однако, что эта христианская некромантия сплетена тут с балладной, переданной в самом антураже действия: ночь, слабо светит луна, ряды могил «чернеют в тумане». «Земляной домик Полины» украшен искусственными розами; теперь на них символически проступает утренняя роса, с которой мешаются слезы вдовца. Пасхальный поцелуй будет возвращен герою.

Вдруг кто-то вздыхает, слышится легкий шорох, и она, моя Полина, в белоснежной одежде, стояла передо мною!.. «Друг ми-

---

рый полностью утешился всего через год после утраты. На источники этой вставной новеллы — «Брак по смерти» Аладьиной и «Ундину» де ла Мотт Фуке в переводе Александра Ивановича Дельвига — указал А.А. Карпов в статье «Из комментариев к “Старосветским помещикам” Н.В. Гоголя: “Я знал одного человека”»: Культурный палимпсест: Сб. статей к 60-летию В.Е. Багно. СПб., 2011. С. 212—220.

<sup>111</sup> Подробно об этом тексте, созданном под прямым влиянием А. Карра, см.: *Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции. СПб., 2008. С. 276—283.

лый! Ты звал меня, и я пришла утешить, успокоить тебя!.. Земля не возвращает своих жертв, но бессмертное я твоей Полины всегда с тобою! Оно говорит тебе: Христос воскрес!, оно приветствует тебя этим неземным поцелуем!» Полина склонилась ко мне, мраморные уста ее коснулись моего лица, но теплое благословенное дыхание согревало поцелуй небожительницы.

Итак, бюст Полины на время как бы оживает — любопытная аналогия с мотивом пробуждающейся картины, лишний раз подтверждающая генетическую связь самого портретного жанра и скульптурной пластики с мертвецами. На прощание покойница просит, чтобы муж «развевал себя путешествиями», и прибавляет: «Там, там, далеко отсюда, ты увидишь свою Полину в другом образе». Лидин просыпается — и до него доходит, что это был вовсе не сон: «Еще поцелуй пламенел на устах моих».

Через некоторое время он встречается в Париже молодую русскую графиню Марию С. Вдовец охвачен радостным изумлением: «Какое сходство с моею Полиною!..»; более того, у Марии «тот же голос, та же душа в музыке и голосе!..». Лидин страстно влюбляется в этого двойника покойницы, а девушка отвечает ему полной взаимностью. Накануне дня своего ангела жена в новом сновидении объявляет герою: «В Марии Господь возвращает тебе Полину, будь достоин этого ангела <...> Я одобряю, я благословляю любовь твою к Марии!..» Но она прибавляет странное предсказание: «Еще снег не закроет вполне мою могилу, как ты соединишься с нею, соединишься со мною!»

Увы, родители девушки, вернувшиеся вместе с ней в Россию, решили выдать ее за другого. Лидин, подавленный этой вестью, ровно через год после смерти Полины, несмотря на вьюгу, пришел к ее занесенной снегом могиле. Там, у ее изголовья, героя находит друг, встревоженный его отсутствием и тем, что тот отправился на Волково в такую погоду. Лидин говорит ему «слабым, едва внятным голосом: — Я счастлив! я с ними — я с Полиной, я с Марией!..» — и умирает. Выясняется, что одновременно с ним — «в один день, в один час» — скончалась и Мария, сдержав тем самым свое обещание: «Жить и умереть с ним вместе!»

Дело здесь, конечно, не только в той взаимозаменяемости романтических персонажей, дублирующих или клонирующих друг друга, о которой говорилось в 5-й главе. Смешение разнородных мотивов — христианского воскресения из мертвых, ночного пробуждения мертвеца и его последующего перевоплощения — свидетельствует о тревожном недоумении повествователя касательно эротических аспектов загробной жизни.

Возможно, там, где царит совершенная любовь, вообще нет индивидуальной обособленности; возможно, там упраздняется и сама моногамия, предписанная в земной жизни. В «Постоялом дворе» (ч. 2, гл. 10) граф Чижов убеждает Катеневу: «Кто знает судьбы мира грядущего? Может быть, чистые твари его сливаются иногда воедино, как чистые шарики ртути; может быть, Долинский, вы и я будем одним творением». Отдаленным источником подобных наитий был, по-видимому, Эмпедокл, отождествивший любовь с силой взаимного притяжения, сливающего все стихии в единый шар (сфайрос).

Видную, хотя и опосредованную роль в самой теме соединения земного и небесного царств сыграло также учение Джордано Бруно о любви как зиждительной космической силе, которая сопрягает все его сферы. Как и Эмпедокл, Бруно, скорее всего, преломлялся у русских писателей через Шиллера с его «Философскими письмами», «Триумфом любви», «Фантазией к Лауре» и, разумеется, основательно корректировался немецкой натурфилософией.

В 1834 г. Сенковский опубликовал в своем журнале повесть «Любовь и смерть», где приспособил соответствующие концепции к сюжету о могильном браке, вдобавок связав последний — еще за несколько лет до Филимонова и Росковшенко — с ностальгической Италией из Песни Миньоны. Пример Сенковского тут особенно выразителен, поскольку к немецкой философии он относился так же враждебно, как к современной ему французской словесности — что, однако, не мешало ему здесь обильно заимствовать мотивы из обеих. Иначе говоря, эта вражда свидетельствовала о взволнованном интересе, который автор старался замаскировать пародийной интонацией. Что касается ближайшего натурфилософского генезиса повести, то этот вопрос обстоятельно исследовал А.А. Карпов (судя по его устным замечаниям), и я ограничусь поэтому только самой общей ссылкой на Окена и Стеффенса, к которым можно присоединить их российских последователей — например, Максимовича с его статьей «О степенях жизни и смерти», в 1833 г. напечатанной в 4-м номере «Телескопа».

Показательная для Сенковского отстраненно-ироническая подача сюжета, поведенного самим героем, обрамляет всю исповедь последнего, но, по сути дела, никак ее не дезавуирует. Рассказчик вспоминает о том, что был страстно влюблен в замужнюю женщину по имени Зенеида. Целые дни он проводил с ней на ее даче, в цветущей «миниатюрной Италии», где они восторженно беседовали об Италии настоящей, этой «обетованной земле»<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> Цит. по: Белое привидение: Русская готика. С. 331.



Кроткая страдалница отвечала герою взаимностью, но при этом, следуя канону эротического дуализма, хранила непоколебимую верность своему жестокому и развратному супругу, — короче, в ее образе нагнетаются черты святомученицы.

Заболев, она умирает, и тогда безутешный возлюбленный предается натурфилософским раздумьям: «Неужели любовь оканчивается органической жизнью? <...> Неужели любовь не есть общая сила материи? Нет! <...> Любовь не оканчивается с нашей жизнью: она еще рдеет в нашем теле и в гробу; она, вероятно, еще приводит в сладостное дрожание всякую пылинку нашей персти, ежели при жизни мы чувствовали ее сильно, истинно, беспредельно...»

Однажды, прогуливаясь близ кладбища, он внезапно встретил покойницу — такую же «молодую, свежую, розовую» и приветливую, как при жизни. «Я умерла для всех, но для вас я жива», — объяснила она своему ошеломленному другу. «— Твоя любовь мне жизнь по смерти. Я движусь твоей любовью». Она пригласила его к себе в могилу, и тот «очутился с нею в небольшой квадратной комнате, озаренной прекрасным светом, хотя в ней не было ни окна, ни видимого отверстия. Комнатка снизу доверху была убрана цветами, разливавшими в воздухе упоительное благоухание». Словом, в могильной версии тут воспроизводится «миниатюрная Италия», введенная к тому же в сентименталистский регистр. Уютный подземный «домик» отдает идиллической хижинкой как приютом любящих сердец: «В углу, на маленьком пьедестале, стояло распятие; сбоку — закрытый розовый гроб <...> — “Вот моя кровать, — сказала она, — присядь на ней со мною; у меня нет другой мебели. Теперь ты видишь мой домик! Он не так великолепен, как твои комнаты, но здесь весело жить доброму”». «Я теперь счастлива, — говорит Зенеида. — Я вознаграждена за свою добродетель и вижу Того, кого ты не можешь увидеть, но которого и ты увидишь», — т.е. самого Бога.

Гость надеется навсегда с нею остаться, но, по словам Зенеиды, он пока что должен ее покинуть. На прощание, перед тем как вывести его наружу, хозяйка «быстро, как ветер» подвела его «к розовому гробу и приоткрыла крышку»: там лежал омерзительный скелет со сгнившими остатками плоти<sup>113</sup>. «Это твоя Зенеида! — сказала она <...> И в то же мгновение все исчезло!» Героя со всех сторон сдавливает земля, и от ужаса он теряет сознание. Тем не менее балладный сюжет получает несколько неожиданную развязку. Прохожие подбирают рассказчика на той самой дорожке, где

<sup>113</sup> Внезапное превращение красавицы в труп у Сенковского восходит, конечно, к старой, в том числе польской, традиции, отозвавшейся, среди прочего, в знаменитом романе Яна Потоцкого. См.: *Софронова Л.А.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 246—247.

состоялась его встреча с умершей. Он сумел оправиться от потрясения, но все же в конце повести мы узнаем, что его нашли мертвым в Неве — очевидно, он утопился.

Это странное произведение отчасти примыкает к сюжетам о верной возлюбленной, долготерпение и стойкость которой обретают воздаяние в ином мире. Действительно, героиня, по ее собственному утверждению, была «вознаграждена за свою добродетель». Она сподобилась того, чтобы лицезреть самого Бога, а ее герметическую квадратную комнату заливают «прекрасный свет» — мотив, отсылающий читателя к образу другого сияющего квадрата, новозаветного грядущего Иерусалима, озаряемого, вместо небесных светил, «славой Божией» и «светильником-Агнцем» (Откр 21: 23), присутствие которого символизирует у Сенковского распятие, стоящее в углу. Однако этот вариант Сенковский совместил с балладно-демоническим. «Домик» остается страшной могилой, а сама Зенеида — inferнальным мертвецом; да и вообще она как бы искушает героя, подталкивая его к самоубийству. Но одновременно в повести сообщается и о том, что покойная по-ангельски опекала своего живого друга.

В сущности, мы имеем тут дело с механической склейкой контрастных моделей. Уход от секса, да и от простого человеческого счастья в русской литературе разворачивался по двум вертикалям, устремленным либо вверх, на небеса, либо вниз, под землю. Вопреки Цветаевой, возлюбленный или возлюбленная здесь делились «на труп и призрак». Сенковский же соединил или, вернее, беспринципно смешал оба этих состояния, окутав их столь же двусмысленной религиозной аурой — одновременно и сакральной, и демонической. Тем самым он вывел наружу амбивалентные возможности, заложенные в романтическом сюжете, где эротический «ангел» всегда мог обернуться кладбищенским монстром — и наоборот.

За обожествленным эротическим партнером сквозил его евангельский прототип — Жених полуночный, что для балладной версии сюжета открывало еще более зловещие перспективы. Они проступили очень рано, уже в самой первой балладе Жуковского — знаменитой «Людмиле» (1808). Автор безотчетно сориентировал ее на притчу о Женихе из Мф 25: «*Но в полночь раздался крик: вот, жених идет, выходите навстречу ему*», и на литургическую формулу «Се, грядет Жених во полуночи». Ср. у Жуковского мертвеца, пришедшего за невестой: «*“Встань, жених тебя зовет” — “Ты ль? Откуда в час полночи?”*»

В последующую, романтическую эпоху многие поэты стали заывать своих героинь под землю с той же настойчивостью, что и этот мертвый жених; но если погубленной им невесте он возглашал здесь с дьявольским ликованием: «Нам постель — темна мо-

гила; Завес — саван гробовой; *Сладко спать в земле сырой*», то его злобное торжество получит самую положительную трактовку у автора стихотворения «Ропот» (1830): «От бремя жизни рокового *В могиле сладко отдыхать*»<sup>114</sup>. В противовес «Людмиле» и в отличие от Сенковского эти романтики всерьез и с проникновенным пафосом изображали «тесный дом» мертвеца райским приютом любви: «Мы дружно будем жить в могиле под крестом» (Хитрово); «И брачное ложе... и брачные розы... В могиле, в могиле для нас расцветут!» (Росковшенко-Мейстер).

Несравненно чаще, однако, посмертный брачный союз они возносили в мир горний — туда, где невесту-душу ожидал ее возлюбленный. Тожествен ли все же был он Жениху небесному или речь шла, так сказать, о каком-то параллельном браке? У Загоскина в «Юрии Милославском» (ч. 3, гл. 7) герой на прощание говорит плачущей подруге, которая должна уйти от него в женский монастырь (и которая величает его своим «*избавителем*»): «Когда мы оба проснемся от тяжкого земного сна для жизни бесконечной, тогда мы увидимся опять с тобою!.. И там, где нет ни плача, ни воздыханий, там — о, милый друг! я снова *назову тебя моей супругою!*»

Между тем, согласно Евангелию, такие обещания вообще не имели смысла: «Чада века сего женятся и выходят замуж; а сподобившиеся достигнуть того века и воскресения из мертвых ни женятся, ни замуж не выходят <...> ибо они равны ангелам и суть сыны Божии» (Лк 20: 34—36). Речь могла идти лишь о другом, причем скорее метафорическом браке; и действительно, на следующей странице один из персонажей утешает отца героини, убежденного в том, что ее убили враги: «Ведь благочестивую дочь твою врасплох бы не застали: она всегда, как чистая голубица, готова была принять *жениха своего*». Понятно, что во втором случае речь идет о Женихе небесном. С кем же из них соединится *там* Анастасья — неужели с обоими?

Действие загоскинского романа кончается тем не менее земной свадьбой; но дальнейшая семейная история и домашний быт супругов ничуть не занимают писателя. Главное, что они умерли «в один день» — а значит, брак их без всякой отсрочки был перенесен в рай. Перед нами выразительный пример той главной проблемы, которая вместе с другими стояла перед религиозной эротикой романтизма и которую он старался не замечать.

В этой литературе не задалась только самая обычная, земная жизнь. Именно оттого один и тот же — земной — суженый так легко распадался здесь на двух женихов: небесного и подземного.

<sup>114</sup> Комета. Альманах на 1830 год. М., 1830. С. 89.

## ЭПИЛОГ

То восторженное преображение или пробуждение, которое охватывало романтических героев на стадии эротической встречи, обычно оказывалось недолговечным; недолго они праздновали и свой союз с жизнью, откликающейся на их зов. Руки, раскрытые всему человечеству для радостных объятий, печально опускались. Дух уныния почти беспрепятственно овладевает Золотым веком. Если не говорить о каких-то профессиональных балагурах, то во всей этой литературе, кажется, только у Пушкина мы встретим отношение к миру как к веселому хороводу пестрых и занимательных реалий. Только у него мы увидим молодую женщину, которая нудному роману предпочитает увлекательное зрелище «драки козла с дворовою собакой» или «мальчишек радостный народ» вместе со смешливым малышом, везущим жучку.

Правда, беззаботно смеющихся детей я нашел и у другого автора — В. Одоевского; но даны они в несколько ином контексте, более сообразном отечественной традиции: «Я взглянул на малюток: они укладывали куклу в маленький гробок, складывали ей крестом ручки и от души хохотали» («Записки гробовщика»)<sup>1</sup>.

Поздний романтизм, сломленный усталостью и каким-то параличом воли, словно цепенеет на распутье между двумя идеалами — загробным и посюсторонним, между эросом смерти и эросом всей полноты земного бытия, который на деле сулит ему одни лишь разочарования и невзгоды. Недоумение часто разрешается компромиссом — возобновлением того полусна-полубодствования, из которого когда-то возникал чаемый лик. Утомленный, пресыщенный тщетой и соблазнами жизни герой ностальгически отступает в детскую ночь подсознания, в тот нежный хаос, откуда выходили сладостные видения.

В сущности, именно такое зависание между жизнью и смертью запечатлено у Лермонтова в «Выхожу один я на дорогу...». При всей гениальной емкости его предсмертного стихотворения, которое завораживает своей таинственной амбивалентностью, необходимо все же помнить, что оно отвечает этой общей тяге к возвращению в дремотно-эмбриональное состояние неразвернутости жизненных потенций, в стадию томления и предощущений, еще

---

<sup>1</sup> Альманах на 1838 год, составленный из литературных трудов Бернета... СПб., 1838. С. 226.

не обретших профанной реализации. Достаточно будет указать на один пример такой преемственности. Я подразумеваю «Поединок» Ростопчиной — повесть, которая впервые была напечатана еще в 1838 г. Валевич, человек, изнуренный суетными страстями, здесь говорит: «Я желал ослепнуть душою, забытья умом и заснуть неизведанным сном этой легковерной любви; я желал, чтобы сладкий голос женщины убаюкал мое неразлучное сомнение»<sup>2</sup>. Думаю, отголосок его признаний каждый различит в лермонтовских стихах.

Как известно, именно Ростопчиной, с которой дружил Лермонтов, в апреле 1841 г. он рассказывал о своем предчувствии близкой кончины. Постоянно отмечается и нарастающее присутствие этой темы в его «лирике последнего периода»<sup>3</sup>. Но тяга к смерти характерна и для рано старевшего Гоголя. Она вообще была едва ли не константой всего позднего русского романтизма. Ведь даже Пушкина, самого жизнерадостного из русских романтиков (он еще и поэтому стал «первой любовью» России), в его последние годы одолевают те же мысли о смерти, сопряженные с образом «усталого раба», замыслившего побег.

Та же общая усталость Золотого века проступила, конечно, и в «Сумерках» Баратынского, включая его «Осень», созданную, между прочим, не без влияния Полевого. В концовке своего «Абaddonны» тот говорит: «Повесть моя печальна, как печальна осень жизни, как печальна осень природы, когда я писал ее»; и эта горечь сгущается еще в предпоследней части книги: «Осень жизни, осень бытия человека, неужели ты наступила для нас? <...> И все мечты, все создания оставшихся бедняков, все наши мелкие помыслы — листочки, оставшиеся на грязной, холодной, застывшей почве мира!»<sup>4</sup>

Этот тусклый апокалипсис сквозит и у многих романтиков меньшего калибра. Так, в своей повести «Черный демон» Жукова разрушает один из центральных пунктов эротического сюжета — мотив эйфории, предвещающей счастливую встречу и обновление. Героиня вспоминает, как в день своего пятнадцатилетия она проснулась с чувством «какой-то непонятной грусти». Вскоре мы понимаем, что то была не привычная часть оксюморонной душевной сумятицы, сливающей в себе плюсы и минусы, а смутное предощущение житейского краха. На рассвете, «в золотом тумане», девочка выбегает в сад. Тишина природы, «ее ясность перешла в душу мою: мне стало так легко и весело, грудь дышала так свободно <...> Я невольно упала на колени, и мне казалось, что само небо

<sup>2</sup> Жукова М. Повести. Ч. 2. С. 79.

<sup>3</sup> См. хотя бы: *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 276.

<sup>4</sup> *Полевой Н.* Абaddonна. Ч. 3. С. 71; Ч. 4. С. 199.

благословляет меня, что этот пурпурный восток, что этот светлый день даны мне, вместо *радуги*, залогом будущего счастья, что оно теперь вечно мое, неотъемлемо...».

У этой «радуги» есть важный космологический смысл: она перешла сюда из Библии (Быт 9: 12—17), где после потопа Бог объявил ее знаменем вечного завета между Собой и возрожденной, обновляемой землей. Однако космологический пафос в повести сразу же перечеркнут. Романтическую сияющую *точку* мироздания тут гасит дьявольское черное пятно: «в ту самую минуту, когда сердце готово было принять святое обетование», продолжает героиня, «что-то черное стало между мною и востоком и как будто темное облако закрыло от глаз моих блестящую точку, от которой изливались лучи, оживлявшие природу. Сердце мое замерло от ужаса». Она увидела символ подлинной жизни — «черный призрак», воплотившийся в злобной деревенской колдунье. Своей неотвратимой демонической волей старуха раз и навсегда лишает героиню веры в себя, в свое счастье, лишает веры в любовь.

На рубеже 1830—1840-х гг. базовые мотивы романтической схемы все чаще подвергаются враждебной ревизии — то иронической, то скептической и унылой. В начале 1840 г. Павлова пишет стихотворение «Старуха», где сама эротическая греза уже представлена наваждением, посредством которого демоническая старуха губит юношу, завораживая его нескончаемым рассказом о чудесной деве: «Юной грусти бред мятежный, Сокровенные мечты Одевает в образ нежный, В непорочные мечты». Эти чары обессиливают мечтателя, лишая его воли к жизни: «Неподвижный, весь исчахлый, Он сидит как сам не свой И в лицо старухе дряхлой смотрит с жадностью немой».

Множатся, с другой стороны, и пародии на романтизм — одна из них, довольно обстоятельная, выходит, например, в 1839 г. в ОЗ (т. 9). Взвинченный романтический слог язвительно называют «кудрявым» (М. Сорокин, 1840), а субтильная мечтательница обращивается теперь бойкой петербургской барышней, амазонкой, «которая ездит верхом, как берейтор», и не нуждается ни в каком спасителе — она сама может кого угодно спасти (Н. Веревкин, «Любовь петербургской барышни»; опубл. в 1841 г.)<sup>5</sup>.

Казалось бы, романтизм совсем исчезает из прозы и в 1840—1850-х гг. будет дотлевать разве что в маловостребованной тогда поэзии. Но, временно отрекаясь от него, русская культура обогащается взамен новым тематическим спектром; на переходе к новым веяниям она проникается социальными интересами и накапливает житейскую наблюдательность, которой так недоставало

<sup>5</sup> Сто русских литераторов. Т. 2. СПб., 1841. С. 665.

романтической школе. Еще накануне этого перехода даже у второстепенных авторов появится непредставимая ранее психологическая чуткость. Примечательна в этом смысле, например, повесть П. Кудрявцева «Флейта» (МН, 1839), где совсем иначе, чем раньше, подана тема музыкального зова. Герой, мальчик-музыкант, безнадежно влюблен в подругу своей старшей сестры. Но та выходит замуж, и он, сидя в роще, скорбной мелодией оплакивает ее отъезд, — несчастный маленький Пан, который изливает в музыке свою тоску по безвозвратно покидающей его нимфе.

Однако на самом деле романтизм никуда не делся из этой литературы. Пройдя череду мутаций, он уцелел в ней навсегда, причем не только в поэзии, но практически и во всей русской прозе. Он дал русской культуре ощущение щемящей и тревожной тайны, просвечивающей в самом мире и в душе человека; он приучил ее к постоянному ожиданию какого-то близкого и неминуемого чуда, — словом, ко всему тому, что сообщило ей такое неотразимое обаяние. Уйдя под землю в начале 1840-х гг., он пробивался потом на ее поверхность родниками и потоками, обновлявшими собой всю духовную жизнь России.

Перевоплощения романтизма в творчестве великих реалистов — тема, которая все чаще привлекает к себе исследователей; но ее изучение нуждается в куда более серьезном представлении о природе самого этого феномена. Я надеюсь, что моя книга окажется здесь небесполезной, хотя дальнейшие судьбы романтического канона выходят за ее рамки. «Кто любит более тебя, пусть пишет далее меня».

Русский романтизм не создал, да и не мог создать новой религии. Вместо этого он сам стал религией, санкционировав собой пресловутый литературоцентризм русской культуры, закрепившийся на ее последующем этапах. Без постоянной романтической компоненты само ее существование вообще невысказуемо. Иначе говоря, романтизм был вовсе не мостом к великой русской литературе, а ее непреходящей живой основой, соками которой она питается и поныне.

## ОСНОВНЫЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

БдЧ — «Библиотека для чтения», ж., 1834—1835, СПб.

ВЕ — «Вестник Европы», ж., 1802—1830, М.

ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения», 1834—1917, СПб.

КБ — «Комета Белы, альманах на 1833 год», СПб.

ЛГ — «Литературная газета»: 1) 1830—1831; 2) 1840—1849, СПб.

ЛЛПОВ — «Литературные листки, прибавление к “Одесскому вестнику”», 1833—1834.

ЛПРИ — «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”», газ., 1831—1839, СПб.

МВ — «Московский вестник», ж., 1827—1830.

МН — «Московский наблюдатель», ж., 1835—1839.

Москв. — «Москвитянин», ж., 1841—1856.

МТ — «Московский телеграф», ж., 1825—1834.

НА — «Невский альманах», 1825—1833, СПб.

НЗ — «Невский зритель», ж., 1821—1821, СПб.

НЛ — «Новости литературы», газ., с 1824 ж., 1822—1826, СПб.

ОЗ — «Отечественные записки», ж.: 1) 1820—1830; 2) 1839—1884, СПб.

СЛ — «Северная лира», альм., 1827, М.

СО — «Сын отечества», ж., 1812—1852 (с перерывом на 1844—1846), СПб.

Соревнователь — «Соревнователь просвещения и благотворения (Труды Вольного общества любителей российской словесности)», ж., 1818—1825, СПб.

СП — «Северная пчела», газ., 1825—1864, СПб.

СЦ — «Северные цветы», альм., 1825—1831, СПб.



## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- А. Б. 183  
Абрамов А.И. 39  
Абрамс М.Х. (Abrams M.H.) 10, 11, 337, 392, 524, 580, 598, 606  
Августин Аврелий 99, 139, 154, 337, 452  
Авраам 629, 630  
Агапов П. 591  
Агасфер (Вечный жид) 435, 437, 450  
Адам 25, 69, 75, 102, 119, 120, 122, 150, 163, 376, 401, 403, 428, 445, 453, 488, 503 — 506, 509, 511, 597 — 599, 619, 625, 645, 647, 650  
Адам Кадмон (каббал.) 119, 120, 281, 614  
Азадовский М.К. 197  
Айзикова И.А. 9, 229  
Аксаков К.С. 288, 317, 463, 474, 482, 512, 513, 569, 583, 585, 617—619, 656  
Аладьин Е.В. 34, 329, 545, 627, 630, 661—632  
Александр I 19—23, 50, 301, 329, 338, 503, 582  
Алексеев М.П. 91, 400  
Алексеев П.Ф. 74, 75, 207  
Алексей Петрович, царевич 329  
Алексий (Алексей) Человек Божий 659,  
Альтшуллер М.Г. 593  
Амвросий (Серебренников), архиеп. 426  
Ампар 335  
Амур 259, 598  
Андерсен Х.К. 454  
Андреев А. 33  
Андреев Н. 246, 288, 346, 495  
Андреева Л.А. 327  
Андросов В.П. 493, 500, 622  
Аникин В.П. 606  
Анненков П.В. 114  
Ансильон Ж.-П.-Ф. 106, 132  
Апулей 134  
Аржанухин С.В. 21, 22  
Ариман (Ангро-Майнью) 70, 71, 451  
Аристотель 67, 86, 96, 150  
Арним, фон (Брентано) Беттина 347, 517  
Арно А.В. 214  
Артемьева Т.В. 21  
Аст Г.А.Ф. 110, 150  
Атлас 645  
Афанасий Великий 400  
Афанасьев А.Н. 13, 14, 317  
Афина (Минерва, Паллада) 82, 140, 151, 160, 184, 330, 331, 350  
Афродита (Венера) 204, 210, 353, 372, 385, 459, 507, 640, 641, 675  
Баадер Ф.К. 68, 83, 103, 104, 134, 281, 333, 336  
Бабанов И.К. 36  
Багно В.Е. 45, 291, 581, 582, 661  
Байрон Дж.Г. (Byron G.G.) 51, 181, 217, 219, 235, 237, 241—243, 268, 285, 403, 426, 434, 437, 438, 452  
Бакунин М.А. 116, 117, 347  
Баланш П.-С. 193, 197  
Бальзак О. де 180, 310, 333, 437, 651  
Бантыш-Каменский Д.И. 129  
Баратынский (Боратынский) Е.А. 7, 8, 16, 37, 55—57, 71—73, 80, 127, 147, 220, 221, 239, 242, 244,

- 246, 249, 283, 285, 302—304,  
363, 368, 374, 411, 442, 460—  
462, 515, 519, 534, 543, 595, 668
- Барков И.С. 374  
Барсков Я.Л. 20, 205  
Барсов Е.В. 632  
Барсуков Н.П. 26—28, 31, 36, 117,  
120, 121, 125, 203  
Барта П. 138  
Барышев Е.Е. 249, 435, 436  
Батошков К.Н. 85, 302, 514, 521  
Бах И.С. 81, 533, 648, 651  
Башилов А.А. 630  
Башляр Г. 536  
Башмаков И.И. (Иван Ваненко) 246  
Башуцкий А.П. 65, 244, 342, 346,  
354, 651  
Беатриче 134, 138  
Бегичев Д.Н. 40, 43, 44, 46, 67, 355,  
383, 384, 415, 416  
Белинский В.Г. 12, 14, 39, 52, 97,  
107, 116, 286, 367, 461, 515  
Белова А.В. 292  
Белова О.В. 45, 597  
Белоусов А.Ф. 258  
Беме Я. (Böhme J.) 69, 83, 134, 137,  
140, 158, 205, 229, 232, 234, 402,  
452, 456, 526  
Бенгель И.А. 79  
Бенедиктов В.Г. 30, 60, 64, 73, 74,  
76, 81, 126, 148, 149, 156, 163,  
182, 184—187, 190, 201, 206,  
207, 216, 218, 223, 226, 231, 244,  
258, 274, 287, 367—369, 460—  
462, 527, 602  
Берк Э. 142  
Берковский Н.Я. 7  
Бернет Е. (Жуковский А.К.) 79,  
208—210, 214, 215, 283, 284,  
450, 515, 659, 667  
Бернини Дж.Л. 582, 639  
Бестужев Н.А. 495, 559, 570, 592  
Бестужев-Марлинский А.А. 197—  
198, 212—218, 232, 233, 262,  
408, 409, 418, 464, 620  
Бестужев-Рюмин М.А. 212, 359  
Бетховен Л. 150, 156, 218, 266, 267,  
524, 528, 557  
Биот (Био) Ж.-Б. 130  
Блейк У. (Blake W.) 254, 337  
Блок А.А. 83, 179  
Бобров С.С. 312  
Богданов К.А. 32, 48, 49, 114, 118,  
659  
Бодянский О.М. 14  
Бональд Л.-Г.-А. де 103  
Бонди С.М. 127  
Борисова И. 525  
Борн И.М. 593  
Бороздна И.П. 591  
Ботен Л. 68, 237  
Боткин В.П. 114  
Ботникова А.Б. 36  
Брама (Брахма) 318  
Брандт Р.Ф. 87  
Брант (Брандт) Л.В. 286, 361, 362,  
413, 495, 575—577, 601, 652  
Бредихин Ф.А. 126  
Брентано К. 41, 517  
Брун Ф. 593  
Бруно Дж. 663  
Брюллов К. 79, 630, 631  
Бугров А. 36  
Булгаков М.А. 437  
Булгарин Ф.В. 39, 239, 329, 591  
Быков П.В. 87  
Бюргер Г.А. 104, 122, 126, 282, 375,  
399  
Вайскопф М. 39, 55, 72, 138, 158,  
174, 243, 304, 327, 329, 435, 437,  
456, 519, 532, 580, 650  
Вакенродер В.-Г. 38, 151, 266, 526,  
627, 628  
Валентин 82, 312, 652, 653  
Ванслов В.В. 7, 525  
Василий Великий 279  
Вацуро В.Э. 16, 40, 48, 58, 95, 179,  
374, 403, 461, 464, 467, 585—  
587, 589, 590, 616, 627

- Вейгель В. 205  
 Вейсгаупт А. 403, 435  
 Великопольский И.Е. 35  
 Величковский П. — см. Паисий  
     Величковский  
 Велланский Д.М. 13, 39, 115  
 Вельтман А.Ф. 6, 15, 39, 64, 189,  
     223, 249, 293, 297, 365, 374, 416,  
     427, 438—439, 480, 488, 499,  
     501, 506, 547, 557, 569, 574, 590,  
     596, 612, 620, 621, 648  
 Венгеров С.А. 442,  
 Веневитинов Д.В. 30, 38, 143, 203,  
     244, 515, 661  
 Вергилий 271  
 Верёвкин Н.Н. (Рахманный) 356,  
     357, 472, 655, 669  
 Вернадский Г.В. 20, 69  
 Вернер Ц. 179, 464  
 Веселовский А.Н. 8, 20, 45, 179, 312,  
     612  
 Веста 640  
 Ветринский И.Я. 82, 330  
 Виельгорский И.М. 172 — 174  
 Виельгорский М.Ю. 527  
 Виланд К.М. 90, 277  
 Вильям (Вильм) Г. 104  
 Виницкий И.Ю. 9, 20, 79, 242, 243,  
     526  
 Винкельман И.И. 366  
 Виноградов В.В. 16, 192, 299  
 Виноградова Л.Н. 280, 658  
 Виргинский В.С. 111  
 Витте К. 136, 334  
 Вишну 70  
 Владимир, князь 428  
 Владиславлев В.А. 79, 245, 283, 376,  
     473, 651  
 Водовозова Е.Н. 292  
 Воейков А.Ф. 63, 127, 343, 435, 503,  
     520  
 Войт В.К. 15, 218  
 Волконская М.Н. 207, 582  
 Володин А. 104  
 Вольнский А. 83  
 Вольперт Л.И. 464, 661, 668  
 Вольтер Ф.-М. 60, 180, 382  
 Вольф А. 75, 300, 435, 436, 494, 507,  
     555—557  
 Вордсворт У. (Wordsworth W.) 43, 62  
 Воскресенский М.И. 63  
 Востоков А.Х. 88—92, 125, 126, 181  
 Вяземский П.А. 8, 50, 51, 213, 215,  
     216, 304, 348, 374, 529  
 Гавриил-архангел 170, 400  
 Гайдн Й. 160, 218  
 Галатея 101, 109, 187, 189, 207, 212,  
     216, 431, 537, 593, 622  
 Галахов А.Д. 20, 22, 252  
 Галич А.И. 39, 117, 433  
 Галлей (Хэлли) Э. 79  
 Гальковский Н.М. 45  
 Гальцева Р. 195  
 Галюк И.П. 119  
 Гамалея С.И. 30, 205, 580  
 Ган Е.А. (Р-ва Зенеида) 58, 92, 150,  
     189, 193, 209, 213, 240, 241, 246,  
     248—252, 256, 260, 262, 264,  
     277, 280, 284—286, 289, 306,  
     351, 352, 364, 437, 441, 473, 474,  
     483, 507—509, 512, 528, 539,  
     540, 546, 570—574, 599, 620—  
     622, 648—650, 655, 657  
 Гаспаров Б.М. 35, 324  
 Г-в М. 552  
 Гегель Г.В.Ф. 12, 39, 100, 104, 106—  
     108, 116, 119, 147, 392, 559  
 Гей-Люссак Ж.Л. 30  
 Гейне Г. 8, 382, 454, 635  
 Гердер И.Г. 38, 101, 120, 135, 183,  
     388, 628  
 Гершензон М.О. 20, 83  
 Гесиод 115  
 Гете И.В. 38, 55, 61, 62, 66, 77, 90,  
     132, 146, 187, 190, 191, 282, 299,  
     302, 317, 318, 333, 347, 366, 422,  
     426, 454, 517, 592, 593, 598  
 Гийон (Гион) Ламот Эжен де 23, 25,  
     33, 35

- Гикатилла Й. 613  
 Гинзбург Л.Я. 16  
 Гиппиус В.В. 83, 627  
 Глебов А.Н. 143, 223, 594  
 Глебов Н. 214, 248  
 Глинка Д.Г. 182, 200  
 Глинка М.И. 331  
 Глинка Ф.Н. 30, 35, 70, 102, 125, 184, 186, 190, 200, 203—204, 207, 210, 211, 214, 216, 228, 242, 244, 270, 271, 273—276, 281—283, 290, 307, 308, 312—316, 318, 326, 349, 366, 374, 402, 436, 518, 524, 527, 530, 537, 579, 584, 595, 596, 607, 612, 613  
 Гоголь В.А. 324  
 Гоголь М.И. 407  
 Гоголь Н.В. 8, 12, 13, 18, 28—31, 33, 39, 44, 47—49, 51, 59, 60, 68 77—79, 81, 93, 100, 108, 117, 123, 124, 127, 138, 143, 147, 148, 151, 152, 156—159, 162, 171—174, 181, 202, 211, 212, 228, 231, 241, 243, 251, 260, 257, 261, 267, 297—299 302, 324, 326, 334, 346, 350, 353—356, 359, 363, 365, 367, 368, 370, 372, 376, 403, 404, 407, 409, 410, 421, 427, 431, 435, 439, 441, 453—457, 459, 463, 465, 466, 481, 482, 483, 525, 529, 530, 532, 533, 535, 536, 551, 576, 580, 588, 592, 601, 604—612, 615, 617, 618, 627, 628, 641—644, 650—654, 656, 659, 660, 661, 668  
 Голицын А.Н. 35  
 Голицын Н.Н. 58  
 Головин В. 281  
 Голубинский Ф.А. 39, 141  
 Гольц Т.М. 143  
 Гомер 229, 272, 652  
 Гончаров С.А. 605  
 Гордин М.А. 333, 339, 470  
 Гордин Я.А. 21  
 Горнфельд А.Г. 83  
 Готье Т. 467  
 Гофман Э.Т.А. 36, 40, 158, 159, 179, 180, 282, 334, 407, 431, 454—456, 516, 566, 584, 586, 610, 617, 618, 635, 651  
 Грановский Т.Н. 14  
 Гребёнка Е.П. 247, 262, 268, 269, 345, 481  
 Гребенщиков А. 350, 592  
 Грей Т. 555  
 Греч Н.И. 33, 34, 43, 61, 65, 97, 183, 201, 246, 248, 254, 256, 278, 283, 286, 347, 408, 410—411, 441, 465, 472, 518, 520, 528, 531, 532, 538, 539, 551, 571. 578, 579, 583, 584, 612—613, 620, 627, 650—652, 658  
 Гречаная Е.П. 19, 22, 23, 333, 338, 401, 403, 581, 582  
 Григорий Богослов, св. 158  
 Григорий Нисский, св. 332  
 Григорий Синаит, св. 139, 148, 581  
 Григорьев А.А. 75, 183, 224, 264, 280, 475, 477, 649  
 Григорьев В.Н. 595  
 Грили Э. (Greely A.) 607  
 Грильпарцер Ф. 179  
 Грихин В.А. 531  
 Гришунин А.Л. 143  
 Губер Э.И. 442  
 Гуковский Г.А. 7  
 Гурьев В., протоиер. 279  
 Гусев 36  
 Гюго В. 180, 349  
 Д. Г. 225  
 Давид, царь 184, 327, 650  
 Давыдов Д.В. 206, 214, 306  
 Давыдов И.И. 14, 39, 160  
 Даль В.И. 212, 215, 258, 259, 351, 412, 564—568, 655  
 Данилевский Р.Ю. 325  
 Данте А. 136, 138, 272, 287, 302, 332, 334, 375, 630  
 Деборд-Вильмор (Вальмор) М. 580

- Деларю М.Д. 29, 56, 105, 165, 177, 178, 291, 292, 345, 346, 349, 406, 443, 447  
 Делорм Ж. 339  
 Дельвиг А.И. 305, 354, 355, 540, 659, 661  
 Дельвиг А.А. 659  
 Дельвиг Е.А. 406  
 Дементьев А.Г. 83  
 Демидов М.А. 307  
 Денисов В.Д. 627  
 Державин Г.Р. 89, 328, 403  
 Державин Н.А. 22  
 Дерюгина Л.В. 49  
 Джеймс У. (Джеймс В.) 10, 43  
 Джексон Р.Л. (Jackson R.L.) 529, 530  
 Дианова Т.Б. 606  
 Димитриус (псевд.) 628  
 Димитрова—Маринова Д. 45  
 Дионисий Ареопагит (Псевдо-Дионисий) 165, 234  
 Дмитриев А.С. 7, 612, 677  
 Дмитриев В. 85, 134  
 Дмитриев М.А. 225, 499  
 Дмитриева Е.Е. 8, 64, 616  
 Добровский Й. 121  
 Довлатов С. 16  
 Доддс Э.Р. 135, 157, 158, 206  
 Долгушин Д., священник 45, 182  
 Долинин А.А. 91, 534  
 Дольчи К. 144, 506, 600, 637  
 Домановский Л. 198  
 Доменикино Ц. 155, 163  
 Домонтович К. 416, 417  
 Донн Дж. 602  
 Достоевский Ф.М. 49, 392, 435, 462, 530, 543, 614, 654  
 Дракула 467  
 Дубровин Н. 479  
 Дузетан 41, 205  
 Дурова Н.А. 13, 407, 621  
 Дьяконова Н.Я. 7  
 Дюма А. (Дюма-отец) 180  
 Ева 75, 122, 376, 401, 428, 488, 505, 506, 507, 509, 598, 599, 619  
 Екатерина II 19, 20, 22, 69  
 Екатерина Павловна, вел. кн. 582  
 Екатерина Сиенская 582  
 Елизавета Алексеевна, имп. (жена Александра I) 338  
 Елизавета Петровна, имп. 602  
 Емичев А.И. 254, 258, 406, 412, 413, 497, 501, 528, 622  
 Епифаний Премудрый 581  
 Ершов П.П. 148, 156  
 Есенин С.А. 53  
 Ефимовский А. 82  
 Ефрем Сирийский 22, 34, 158, 534  
 Ешевский С.В. 20  
 Жанен Ж. 180, 389  
 Жанлис М.Ф. де 33, 40, 59  
 Жан Поль (Рихтер И.П.Ф.) 109  
 Живов В.М. 327, 328  
 Жирмунский В.М. 10, 17, 38, 41, 40, 334, 434, 438, 593, 594  
 Жуков А. 519  
 Жукова М.С. 245, 251, 252, 254, 263, 284, 345, 364, 405, 417, 436, 473, 521, 523, 524, 533, 546, 582, 620, 636—640, 650, 651, 656, 657, 668  
 Жуковский В.А. 8, 9, 12, 20, 28, 35, 36, 38, 45, 47, 51, 57, 63, 77, 119, 161, 165, 181, 182, 186, 193—195, 197, 199, 206, 216, 222, 223, 229, 232, 241—244, 266, 268, 274, 309, 315, 316, 326, 333, 339—341, 344, 349, 360, 365, 366, 374, 377, 399, 426, 438, 446, 448, 450, 455, 478, 484, 485, 493, 518, 525—528, 540—544, 583, 585, 591, 592, 595, 608—609, 628, 641, 655, 665  
 Загоскин М.Н. 40, 347, 431, 437, 532, 544, 666  
 Зайцевский Е.П. 206  
 Закревская А.Ф. 461, 462,  
 Замотин И.И. 38  
 Звалинский 208  
 Зевс 140, 143, 151, 160

- Зеленецкий К.П. 352, 353  
 Зеленин Д.К. 227  
 Зилов А.М. 27, 200, 308  
 Зицер Э. 327  
 Зольгер К.-В.-Ф. 150  
 Зонтаг Г. 527  
 Зотов Р.М. 46, 47, 347, 348
- И.....ъ 14**  
 Иаков 530  
 Иванов В.В. 302  
 Иванов Д.— 57  
 Иванов М.В. 414  
 Ивинский Д.П. 8, 18  
 Игнатий Богоносец 329  
 Игнатий (Брянчанинов) 34, 35, 279, 329, 338, 581  
 Игнатий, инок 581  
 Игнатов С. 36  
 Иезекииль 111  
 Изиды 110, 111, 140, 142, 363  
 Измайлов А.Е. 22  
 Измайлов В.В. 245, 255, 354, 489, 491, 549  
 Изольда 382, 502  
 Иксион 199  
 Ильин Н.С. 79  
 Ильинская Н.Г. 350  
 Ильин-Томич А. 31  
 Иннокентий (Борисов), архиеп. 456  
 Иноземцев П.И. 537  
 Иоанн Богослов 103, 429, 621  
 Иоанн Дамаскин 158, 337  
 Иоанн Златоуст 158  
 Иоанн Цимисхий, имп. 71  
 Ипатова С.П. 22, 23  
 Иринея Лионский 82, 157  
 Иродиада 146  
 Ирсетская Л.А. 141  
 Исаак Сирский 35  
 Истерлин Н. (Easterlin N.) 43, 46, 68  
 Иуда Искариот 434  
 Иуда, апостол 426, 427  
 —й —в. 103
- К. М. 500  
 Каганов Г. 602  
 Каждан Д. 18  
 Каин 81, 426, 434, 441—446, 452  
 Калашников И.И. 13, 117, 431, 620  
 Калиостро А. (Бальзамо Дж.) 435, 437  
 Каллист, инок 581  
 Кальдерон П. 229  
 Каменев Г.П. 608  
 Каменский З.А. 83, 143  
 Каменский П.П. 79, 106, 221, 222, 227, 655, 656  
 Канова А. 357  
 Кант И. 116, 117, 122, 124, 142, 143  
 Карамзин Н.М. 13, 20, 26, 107, 129, 173, 325, 339, 403, 410, 471, 472, 489, 490, 493, 494, 496—499, 519, 650  
 Карельский А.В. 153, 284  
 Карл XII 221  
 Карлгоф В.И. 404, 405, 542, 547, 548, 620  
 Карлинский С. (Karlinsky S.) 172, 173  
 Карпов А.А. 18, 79, 319, 320, 614, 661, 663  
 Карр А. 661  
 Касаткина В.Н. 87  
 Катон Старший 139  
 Каченовский М.Т. 34  
 Квитка-Основьяненко Г.Ф. 348, 600, 657  
 Керн А.П. 543, 542  
 Кине Э. 118, 453  
 Киреевский И.В. 38, 39, 45, 68, 83, 164, 182, 211, 457—458, 528, 574, 593  
 Кирик 312  
 Кирилл Иерусалимский 82  
 Кирхгоф А.Ф. 192  
 Киселев-Сергенин В.С. 87, 147, 199  
 Клибанов А.И. 20

- Климент Александрийский 139  
 Клиnger Ф.М. 442  
 Клио 143  
 Клопшток Ф.Г. 32, 229, 282, 426, 446, 483  
 Клушин А.И. 325, 341  
 Ключевский В.О. 327  
 Ключников И.П. 107  
 Ковалевский Е. 142  
 Ковальков А.И. 337, 613  
 Коган Л.А. 104  
 Козлов И.И. 15, 62, 85, 94, 186, 206, 219, 216, 225, 232, 248, 251, 374, 442, 512, 527, 581, 595  
 Козьма Прутков 124  
 Койре А. 205  
 Колачевский Н.Н. 95, 207, 212, 431, 535  
 Кологривова Е.В. (Фан-Дим Ф.) 6, 151, 185, 263, 266, 516—517, 593, 596, 655, 657  
 Колумб Х. 155  
 Кольцов А.В. 592  
 Кондаков Ю.Е. 21  
 Кони Ф.А. 14, 143  
 Константин Философ Костенецкий 46  
 Константин, имп. 135  
 Коншин Н.М. 293, 299, 344, 348, 497  
 Коровин В.И. 374  
 Корсаков П.А. 341  
 Котляревский Н.А. 198.  
 Коттен М.С.Р. 333, 621  
 Краевич Н.А. 623  
 Краевский А.А. 115, 116  
 Крафстрем Г.Б. 51  
 Крюденер Ю. 40, 333, 403, 580  
 Кубарев А.М. 31  
 Кудрявцев П.Н. 670  
 Кудряшѐв П.М. 13, 374  
 Кузен В. 118, 119, 142, 181  
 Кузина Л.Н. 83  
 Кузнецова В. 45  
 Кузовкина Т.Д. 123  
 Кукольник Н.В. 14, 30, 92, 93, 145, 155, 156, 163, 209, 331, 363, 369, 370, 405, 472, 488, 500  
 Кулешов В.И. 83  
 Кульман Ел. 58, 169, 170, 183, 184, 348, 377, 401  
 Кульчицкий А.Я. 14, 54, 86, 227, 228, 257, 258, 275, 340, 341, 408, 488, 493, 528, 578  
 Куприянов А.И. 50  
 Курляндцев Н. 81  
 Кутузов А.М. 32  
 Кутузов М.И. 222, 223  
 Кэрролл Л. 569  
 Кювье Ж. 133  
 Кюн С. фон 144  
 Кюстин А. де 330  
 Кюхельбекер В.К. 38, 71, 89, 112, 120, 182, 185—187, 200, 207, 215, 302, 309, 450, 521, 530, 531, 541, 598  
 Кюхельбекер М.К. 309, 541  
 Лабзин А.Ф. 22, 233  
 Лагутина И.Н. 26, 336, 442  
 Лажечников И.И. 248, 257, 268—270, 277, 280, 281, 350, 441, 442, 494, 499, 545, 546, 577, 578, 584  
 Лафайет М.-М. де 333  
 Лебедев В. 235, 248  
 Лебедев Е. 72  
 Лебедева О.Б. 333  
 Лебединцев П. 48  
 Левик В. 100  
 Левин Ю.Д. 62, 205, 526  
 Лейбниц Г.В. 452  
 Лейтон Л.Г. 218, 219, 239  
 Ленин 141, 329  
 Лермонтов М.Ю. 8, 13, 16, 27, 30, 48, 55—57, 76, 83, 95, 107, 128, 149, 159, 165, 190, 192, 194, 195, 206, 208, 209, 212—213, 215, 217, 221, 222, 224, 234, 263, 265, 277, 280, 285, 296, 299, 316, 318, 349—350, 365, 372, 404, 405,

- 426, 430, 437, 439—440, 442,  
446, 448, 451—456, 458—460,  
461, 463, 464, 466—468, 470,  
476, 479, 508, 511, 521, 554, 570,  
585—590, 616, 627, 632, 661,  
665, 667, 668
- Лесков Н.С. 371
- Лесовинский 180, 301, 526, 551, 599
- Линней К. 121
- Лисицын В. 116
- Лихачев Д.С. 45, 291
- Лозовский А.П. 192
- Ломоносов М. В. 210
- Лонгин (Псевдо-Лонгин) 142, 143
- Лонгинов М.Н. 20, 23
- Лопухин И.В. 20, 69, 138, 139, 141,  
402
- Лорелея 631
- Лотман Ю.М. 455, 493, 540, 593
- Лукин П.Е. 46
- Лурье В.М. 46
- Львов П.Ю. 354
- Льюис М.Г. 441
- Любецкий С. 269, 291, 357, 359, 494,  
498, 543
- Лютер М. 504
- Люцифер (Сатана; мусульм. Иблис  
или Эвлис) 88, 123, 124, 209,  
224, 426—435, 441—444, 454,  
467—469, 470, 476
- Лямина Е.Э. 172
- Ляпунов П. 139
- М. К. 238
- Мазалова Н.Е. 606
- Мазепа И.С., гетман 432
- Мазур Н.Н. 29, 302, 305, 602, 640
- Майков В.И. 302
- Маймин Е.А. 38
- Майоров Г.Е. 140
- Майофис М. 35
- Макарий (Глуховской), архим. 582
- Макганн Дж. (McGann J.) 11, 12
- Макогоненко В.М. 320
- Максимович М.А. 13, 26, 71, 85, 86,  
88, 101, 103, 110, 111, 121, 125—  
129, 131, 148, 463, 641, 663
- Максимович П. 66, 306, 349
- Макферсон Дж. 524
- Мальте-Брен 129
- Мамышев Н.Р. 410
- Манн Ю.В. 84, 179, 198, 438, 651
- Мануйлов В.А. 195, 466
- Марриет Ф. 218
- Мария Египетская 318
- Мария Магдалина 146, 318, 462, 533
- Мария Павловна, вел. герцогиня  
616
- Марк Аврелий 87, 135, 206, 273, 330
- Маркевич Н.А. 374, 595
- Маркион 82, 390
- Марков И. 341
- Марков М.А. 98, 178, 259, 331, 495,  
496, 537, 538, 548
- Маркович В.М. 320, 455, 466
- Маркс К. 230
- Мармонтель Ж.Ф. 650
- Мартос И.П. 379
- Масальский К.П. 14,
- Маслин Н. 198
- Маттер Ж. 68, 82
- Матфей, евангелист 372
- Махов А.Е. 525
- Машков П.А. 411
- Маяковский В.В. 329
- Медведев И.П. 46
- Медведовский П. 202
- Мейендорф Иоанн, протопресв 46
- Мейлах Б.М. 37
- Мейснер А.Я. 56, 76, 77, 81, 83, 97,  
158, 166, 189, 190, 201, 238, 258,  
287, 595
- Мейян С. де 333
- Мельгунов Н. 38, 64, 202, 293, 346,  
353, 407, 408, 413, 418, 473, 476,  
549, 574, 623, 624, 659
- Мельгунов С.П. 20, 402,
- Мемнон 101, 119



- Мендельсон М. 83, 99, 279  
 Мережковский Д.С. 277  
 Мерзляков А.Ф. 69, 134  
 Мериме П. 467, 640, 641  
 Местр Ж. де 177, 229  
 Местр К. де 177  
 Метьюрин Ч.Р. 82, 437  
 Мещевский А. 593  
 Мещерская Е.Н. 311, 312  
 Мещерский Н.А. 312  
 Мещерский Э. 127, 447, 448  
 Микеланджело Буонаротти 150, 153  
 Милонов В. 409  
 Милонов М.В. 595  
 Мильвуа Ш.И. 526  
 Мильков В.В. 45  
 Мильтон Дж. 229, 272, 426  
 Милюков П.Н. 46  
 Минин К. 139  
 Мирский Д.—см. Святополк-Мирский 7, 55  
 Миропольский С. 20  
 Михаил, царь 331  
 Михаил-архангел 429  
 Михайлов А.В. 7, 8, 627  
 Мицкевич А. 232  
 Мозгейм И.—Л. 34  
 Моисей 120, 121, 150, 435  
 Мойер М.А. 195  
 Молоствовова Е.В. 79  
 Монтгомери М. (Montgomery M) 10  
 Морошкин Ф.Л. 14  
 Моцарт В.А. 91, 218, 525  
 Мочульский В. 45  
 Мундт Н.П. 406, 410, 411, 469  
 Мур Т. 316, 426, 448  
 Мызников В. 83  
 Мюльнер А. 179  
  
 Набоков В.В. 534, 580  
 Надеждин Н.И. 39, 67, 68, 80, 82, 86, 103, 104, 107, 108, 110, 130, 131—134, 141, 143, 149, 181, 193  
 Найдич Э.Э. 459  
  
 Наполеон I (Бонапарт) 20, 47, 181, 222, 223, 348, 434, 603  
 Нафан (Натан) 650  
 Нахманид (Рамбан) 614  
 Начинкин Г.Н. 46  
 Неверов Я.М. 20  
 Неёлов Н.Д. (Закамский) 249, 346, 352, 376, 500, 510  
 Неизвестный Вас. (псевд.) 25  
 Неклюдов С.Ю. 602  
 Некрасов Н.А. 52, 53, 60  
 Некрасова Е.А. 52  
 Немояну В. (Nemoianu V.) 8, 9  
 Немзер А. 95  
 Непомнящий В.С. 91  
 Никитенко А.В. 27, 99, 12, 121, 128, 139, 151, 159, 181, 198, 219, 220, 221, 223, 237—239, 349  
 Никитин А.А. 211  
 Никодим Святогорец 581  
 Николай I 52, 124, 126, 328, 329—332, 372  
 Нил Г. (Neel H.) 435  
 Нил Сорский 581  
 Н-н А. (Никитин А.П.?) 544  
 Новалис 17, 111, 112, 119, 120, 144, 146, 333, 588  
 Новиков Д. 591  
 Новиков Н.И. 20, 23, 173  
 Новицкий О.М. 107  
 Новичкова Т.А. 45, 291  
 Нодье Ш. 467  
 Нормской С.В. 352, 463  
 Норов А.С. 269, 536  
 Ньютон И. 120  
  
 Ободовский П. 179  
 Оболенский В.И. 143  
 Огарев Н.П. 194  
 Одесский М. П. 18, 467  
 Одоевский А.И. 194—195, 211  
 Одоевский В.Ф. 13, 24, 36, 48, 69, 70, 81, 89, 95, 111—114, 118, 124, 127, 132, 150, 153, 154, 156,

- 194, 246, 253, 266—267, 288—299, 309, 310, 357, 402, 431, 456, 472, 494, 495, 525, 533, 593, 611, 612, 614—616, 632, 648, 651, 659, 667
- Ожер И. (Auger H.) 640, 641
- Озеров В.А. 339
- Озирис 142
- Ознобишин Д.П. 79, 125, 210, 374
- Окен Л. 100, 113, 388, 663
- Олин В.Н. 467
- Ориген 134, 278, 308, 315, 332, 450
- Орлицкий Ю.Б. 70, 579
- Орлов П.А. 245, 325
- Ормузд (Ахурамазда) 70, 451
- Осоргина Иулиания 363, 385
- Осповат А.Л. 31, 79
- Осповат К. 327
- Оссиан 62, 524, 526
- Очкин А.Н. 571
- Очкин М. 143
- Павел, ап. 80, 326, 429
- Павел I, имп. 22
- Павлов А.А. 359, 360—362, 370, 415, 621, 659
- Павлов М.Г. 39, 80, 81, 100, 103, 113, 114, 118, 130—132, 159, 457
- Павлов Н.Ф. 250, 260, 288, 404, 442, 459, 460, 528
- Павлова К.К. 185, 198, 214, 215, 283, 497, 502, 514, 515, 522, 526, 534, 655, 669
- Паисий Величковский 22
- Палама Григорий 46, 148, 337, 338
- Пальмин И.Д. 227, 498
- Панаев В.И. 344, 348
- Панаев И.И. 245, 248, 255, 268, 290, 300, 383, 651, 660
- Панофски Э. 150, 154
- Паперный В.П. 18
- Папкович А. 331
- Парацельс Т. 205
- Парсамов В.С. 229
- Пасынков 359
- Патай Р. 140
- Пеньковский А.Б. 461
- Перси У. 525
- Перуджино П. 350
- Петр Великий 107—108, 130, 181, 327—329, 401
- Петрарка Ф. 332
- Петров В.П. 328, 426
- Петров И. А. 294, 358
- Петров П.Я. 317
- Петрунина Н.Н. 43
- Петрухин В.Я. 45, 597
- Пигарев К.В. 86
- Пигмалион 109, 111, 117, 495, 622
- Пиксанов Н.К. 20
- Пиранези Дж.Б. 310
- Писарев А.И. 526
- Писаревский И.С. 56
- Пифагор 85, 208, 278, 279, 281
- Пишо А. (Pichot A.) 435
- Платон 24, 42, 45, 67, 69, 82—83, 97, 134, 140, 147, 151, 154—155, 272, 279, 281, 316, 334, 350, 366, 396, 507, 593, 614
- Платон (как лит. персонаж) 152, 171, 334, 535, 607
- Платон, митрополит (Левшин) 23
- Платонов А.П. 371, 543, 657
- Плетнев П.А. 107, 541, 542
- Плотин 39, 82, 141, 147, 154
- Плутарх 111, 142
- Плюханова М.Б. 280, 602
- Погодин М.П. 26—31, 36, 39, 64, 69, 79, 89, 92, 101, 103, 107, 110, 117—121, 123, 125, 127, 131, 181, 193, 203, 248, 269, 270, 277, 300, 334, 335, 346, 465, 479, 483, 498—500, 504—507, 509, 533, 544, 548, 557, 571, 574, 577, 596—600, 622
- Понтий Пилат 434
- Погорельский А. (Перовский А.А.) 36, 39, 124, 435, 465, 470, 498, 609—611
- Подолинский А.И. 92, 153, 182, 223, 236, 261, 262, 269, 305, 318, 430, 443—446, 448, 449, 488, 495, 498

- Пожарский Д.М., князь 139  
 Позов А. 519  
 Полевой К.А. 114, 121  
 Полевой Н.А. 55, 61, 64, 65, 67, 71, 72, 82, 114, 129—130, 158, 159, 181, 197, 217, 224, 246, 249, 251, 252, 256—257, 262—265, 278—282, 287, 303—305, 315—317, 334, 335, 353, 415, 431, 441, 443, 450, 456, 463, 464—465, 480, 488, 523, 529, 544, 578, 588, 599, 602—604, 620, 623, 625, 626, 632—637, 650—652, 657, 668  
 Полежаев А.И. 13, 161, 165, 185, 192, 204, 213, 216, 225  
 Полигимния 146  
 Полидори Д.У. 467  
 Попов Ю.Н. 150  
 Пордедж Дж. 69, 205, 402  
 Потоцкий Я. 205, 664  
 Прац М. (Praz M.) 437, 467  
 Пристмэн М. (Priestman M.) 11, 12  
 Прокопович Ф. 328  
 Прометей 192, 613, 634, 635  
 Пропп В.Я. 406, 465  
 Проскурин О. 35, 344  
 Пулье К. 130  
 Пумпянский Л.В. 8  
 Пустарнаков В.Ф. 39, 117  
 Пушкин А.С. 7, 8, 12, 16, 18, 26, 29, 30, 37, 38, 48, 53, 54, 63, 77, 79, 83, 90, 91, 127, 147, 155, 171, 182, 191, 192, 212, 213, 222, 224, 231, 246, 247, 249, 256, 260, 261, 265, 266, 268, 269, 285, 287, 324, 339—341, 344, 346, 348, 349, 365, 374, 400, 404, 427, 432, 434, 438, 447, 453, 461, 487, 492, 493, 496, 497, 507, 510, 515, 519, 525, 529, 540, 541, 543, 579—580, 584, 595, 641, 659, 661, 667, 668  
 Пушкин С.Л. 63  
 Пыпин А.Н. 20, 21, 23, 25  
 Радченко К.Ф. 45  
 Раевский А.Н. 432  
 Разин Ст. 280  
 Раич С.Е. 38, 86—87, 96, 101, 110, 153—154, 161, 162, 222, 223, 271—273, 374, 593  
 Райан В.Ф. (Ryan W.F.) 192  
 Райан Р.М. (Ryan R.M.) 11, 12, 25  
 Райт Р. 325  
 Рамзей А. (Рэмзи Э.М.) 205, 279  
 Рафаэль Санти 95, 144, 151, 155, 160, 270, 294, 346, 358, 379, 405, 485, 487, 516, 523, 535, 579, 627, 628, 632, 634, 635, 637  
 Ревекка 629  
 Реизов Б.Г. 7, 110, 118, 119,  
 Рейснер С. 55  
 Рейтблат А.И. 63, 593  
 Рейфман И. 471  
 Ренье А. де 651  
 Рецш М. 571  
 Риккобони М.-Ж. 333  
 Риттенбах Х. 403  
 Ричардсон С. 268  
 Роднянская И.Б. 208, 459  
 Роза Сальвадор 222  
 Розанов В.В. 46, 145, 371, 373, 392  
 Розберг М.П. 114, 123, 457  
 Розен Е.Ф. 49, 56, 105, 179, 200, 208, 246, 258, 259, 286, 295, 318, 331, 341, 343, 350, 358, 362, 369, 370, 375—379, 405, 409, 419—425, 436, 459, 474, 498, 500, 520, 527, 544, 553—554, 557, 562, 563, 574, 596, 620, 630  
 Роман Сладкопевец 158  
 Росковшенко И.В. (Мейстер) 62, 66, 178, 187, 215, 475, 663, 666  
 Ростопчина Е.П. 48, 59, 66, 67, 177, 179, 252, 253, 264, 283, 284, 289, 290, 294, 296, 301, 320—323, 342, 347, 352, 353, 364, 373, 405, 413—415, 464, 468, 469, 475, 502, 533, 546, 562—564, 574, 599, 616, 655, 668  
 Ротчев А.Г. 143  
 Ружмон Д. де (Rougemont D. de.) 333, 336, 382, 502

- Румянцев П.А., граф 328  
Руссо Ж.-Ж. 31, 253, 268, 333, 489, 580  
Рындовский Ф.М. 330
- Савинов 360  
Сакулин П.Н. 38, 69, 114, 119, 402  
Сальери А. 91, 127, 265, 525  
Самовер Н.В. 172  
Самсон (библ.) 327  
Санд Ж. 339  
Сапожков С. 64  
Сатин Н.М. 93, 213, 264, 462  
Саути Р. 641  
Сахаров В.И. 288  
Сбоев В. 82  
Сведенборг Э. 233, 422, 456, 618  
Свиньин П.П. 372  
Святополк—Мирский (Мирский) Д.П. 7, 55  
Селезнева Т. 95  
Селиванов И.Д. 16, 54, 144, 370, 461, 462, 486, 599, 602  
Сен-Жермен де 434  
Сенковский О.И. 97, 115—116, 580, 613—614, 663—665, 665  
Сен-Мартен Л.К. де 69, 402  
Сент-Бев Ш.-О. 333, 339  
Сервантес М. де 288  
Сергеев А. 163  
Сергий Радонежский 581  
Серебрянский А.П. 529, 532  
Серков А.И. 20  
Серман И.З. 194  
Сидоров Н.П. 20, 402  
Силард Л. 138  
Симеон Новый Богослов 158  
Симон Маг (Симон Волхв) 82, 157, 158, 434  
Сковорода Г.С. 20, 23, 107  
Скоринович Г. 528, 537, 659, 661  
Скотт В. 8, 40, 106, 109, 110, 332, 389  
Смирнов—Сокольский Н. 32  
Соболев Л.И. 153, 284  
Соколов И.И. 148  
Соколов Ю.М. 14  
Соколовская Т.О. 21, 402  
Соколовский В.И. 187, 189, 228, 229, 234, 235, 242, 244, 438  
Сократ 15, 107, 139, 334, 438  
Соллогуб В.А. 55, 206, 247, 255, 260, 264, 293—294, 297, 299, 472, 481, 485—486, 497, 528, 648  
Соловьев В.С. 237  
Соловьев Ф. 537, 593  
Соломон 135  
Сомов О.М. 305, 354, 522, 571  
Сопленков С.В. 620  
Сорокин М. 260, 300, 383, 669  
София (Премудрость; Эннойя) 44, 69, 82, 94—96, 122, 125, 128, 134, 135, 137—146, 148, 151—152, 157—159, 161—162, 166—168, 171, 174, 176, 177, 183—184, 194, 210, 311, 322, 333, 347—348, 402, 516, 535, 571, 587, 592, 596  
Софронова Л.А. 664  
Срезневский И.И. 13, 82  
Ставелов 55  
Сталин 328  
Сталь Ж. де 117  
Станкевич Н.В. 12, 39, 104, 108, 182, 185, 186, 189, 280, 286, 331, 524, 525, 528, 557, 559  
Станюкович Л.Б. 18  
Стендаль 110  
Стендер—Петерсен А. 610  
Степанов А.П. 40, 44, 46, 64, 65, 67, 184, 296, 297, 301, 326, 329, 384—399, 413, 415, 431, 433, 440—441, 445, 469, 472, 473, 479, 482, 614, 644—648, 655, 659, 663  
Степанов Р. 35  
Стерн Л. 9, 560, 561  
Стеффенс Х. 81, 100, 101, 663  
Стокер Б. 467  
Стрижев А.Н. 580  
Строганов С.Г. 350

- Стромиллов С.И. 211  
 Стурдза А.С. 28, 103, 180, 192, 219,  
 229—231, 336  
 Стэйблер Дж. (Stabler J.) 12  
 Суза А. де 379, 383, 418  
 Суламифь 134, 391  
 Сумароков П. 641, 642, 644  
 Сурат И. 79, 91  
 Сушков Н.В. 354, 591  
 Схария (Захарий) 209  
 Сю Э. 435
- Тальмон Я. (Talmon J. L.) 230  
 Тассо Т. 369, 630  
 Татаринова Е.Ф. 21, 278  
 Твен М. 53  
 Темный С. (псевд.) 64, 97, 509, 536  
 Теплова Н.С. 57, 58, 187, 188, 253,  
 254, 263, 351, 518, 584, 585, 596,  
 615  
 Тепляков В.Г. 94, 96, 147, 184, 187,  
 210, 211, 217, 231, 236, 276, 594  
 Тереза (Тереса) Авильская 135, 338,  
 581—585, 628, 639, 646  
 Террасон Ж. 312  
 Теряев П. 287  
 Тик Л. 38, 40, 120, 179, 246, 257, 456,  
 571, 584, 610—611, 612  
 Тименчик Р.Д. 650  
 Тимофеев А.В. 13, 30, 31, 54, 58—59,  
 60, 64, 78—81, 97, 147, 166—171,  
 173—174, 183, 184, 186, 188,  
 190—191, 197, 207, 216, 239,  
 242, 245, 250, 270, 308, 348, 377,  
 379, 401, 416, 444, 500, 497, 509,  
 570, 571, 602, 622, 635—637,  
 651, 660  
 Тиняков А. 83  
 Тит Ливий 13  
 Титов В.П. 38, 42, 159, 486, 656  
 Тихвинский А.В. 206  
 Тихон Задонский 23  
 Тихонравов В. 163, 179, 200  
 Толстой А.К. 124, 261, 467
- Толстой Л.Н. 27, 43, 49, 296, 353,  
 392, 460  
 Толстой Я.Н. 43  
 Топорков А. 45  
 Топорнин А. 526  
 Топоров В.Н. 63, 84, 140  
 Торнау Ф.Ф. 13  
 Траскин А.С. 51  
 ТрEDIAковский В.К. 530  
 Тристан 382, 502  
 Тритемий 205  
 Трилунный (Струйский Д.Ю.) 199,  
 206, 210, 211, 248, 432, 444, 446  
 Трокслер И. 122  
 Туманский В.И. 197, 374, 511, 527,  
 554, 555, 594  
 Тургенев Ал-др Ив. 194  
 Тургенев И.С. 57, 194, 299, 462, 529,  
 543, 587, 650, 651  
 Турьян М.А. 48, 435, 611  
 Тьерри О. 110  
 Тютчев Ф.И. 8, 12, 16, 35, 38, 51, 54,  
 70, 77, 80, 83—87, 99, 105, 155,  
 181, 190, 191, 198, 211, 214, 223,  
 225, 229, 231, 237—239, 274,  
 365, 456, 471, 522, 526, 536, 587,  
 650
- Уайт Д. (White D.E) 11  
 Уваров С.С. 50, 120, 123, 127  
 Уго В. 207  
 Удодов Б.Т. 192, 463, 466  
 Улита 312  
 Уортман Р. 331  
 Успенский Б.А. 125, 327  
 Усок И.Е. 83  
 Ушаков В.А. 49, 254, 255, 328, 435
- Фауст 146, 320, 333, 434, 442, 529,  
 611, 650  
 Федоров А.А. 36  
 Федоров Б.М. 57, 356  
 Федотов Г.П. 145, 581  
 Фенелон Ф. 312

- Феодор Студит 158  
Феофан (Авсенов П.), архим. 456  
Фет А.А. 51, 453, 517  
Филарет (Дроздов), митр. Московский 77  
Филимонов Б. 61, 663  
Филон Иудеянин (Филон Александрийский) 147  
Фихте И.Г. 112, 113, 116, 117, 392  
Флеров В. 350  
Флобер Г. 651  
Флоридов А.А. 87  
Флоровский Г., протоиерей 19, 22, 24, 31, 32, 47, 69, 456  
Фома Аквинский 204  
Фома Кемпийский 108, 135, 194, 338, 580  
Фома, апостол 158, 311—312  
Формозов А.А. 13  
Фотий, архим. 25  
Франк-Каменецкий И.Г. 400  
Франклин Б. 44  
Франческа 289  
Фризман Л.Г. 139  
Фромантен Э. 333  
Фуке Ф. де ла Мотт 454, 661  
Фэйрчайлд Х.Н. 10, 42
- Харитон, игумен Валаамского мон.—ря 581  
Хвостов Д.И. 184,  
Хвостова А.П. 401  
Херасков М.М. 144, 312, 427  
Хетсо Г. 442  
Хиждеу А. 107  
Хитрово С. 62, 666  
Ховелер Д.Л. (Hoeveler D.L.) 84, 146  
Ходасевич В.Ф. 224  
Хомук Н.В. 9  
Хомутова А.П. 291  
Хомяков А.С. 104, 471  
Хоппс Г. 12 (Hopps G.)  
Хэгструм Дж. (Hagstrum J.H.) 43, 68, 373
- Царькова Т.С. 309  
Цветева М.И. 665  
Цезарь Ю. 330  
Цейтлин А. 654  
Цельтер К.Ф. 593  
Цецилия, св. 146, 219, 482, 502, 514, 526, 534, 583, 617—619, 637—640  
Цшокке Г. 201
- Чаадаев П.Я. 20, 68, 130, 213, 290, 353  
Чайковский П.И. 261  
Чехов А.П. 657  
Чижевский Д.И. (Tschizewskij D.) 28, 30, 47, 79, 104, 455, 559, 654  
Чистяков М. 155, 529  
Чуковский К.И. 52
- Шайтанов И.О. 459  
Шаликов П.И. 490  
Шаргородский С. 18, 536  
Шаталов С. 7  
Шатобриан Ф.Р. де 117, 177, 333, 403, 621  
Шатров Н.М. 330  
Шахова Е.Н. 57, 97, 186, 188, 190, 280, 341  
Шварц И.Г. 138  
Швейгаард А.-М. 115  
Шевырев С.П. 14, 27—29, 38, 67, 95, 97, 102—104, 106, 107, 109, 117, 133—135, 138—140, 147, 149, 152, 155, 156, 163, 164, 197, 251, 267, 332, 333, 336, 363, 364, 366, 370, 402, 498, 598, 628  
Шекспир У. 229, 363, 600, 630  
Шелли М. 51, 161, 166  
Шелли П.Б. 42  
Шеллинг Ф.В.И. 13, 24, 28, 38—39, 42, 83—84, 100, 102, 103, 106, 108, 110, 113, 115—117, 119, 121, 122, 124, 141—142, 159—160, 229, 232, 388, 392, 452, 456, 559

- Шенле А. 79  
 Шепелев Л.Е. 301  
 Шива (Магадева) 70, 318  
 Шиллер Ф. 38, 89—90, 100, 111, 142,  
 229, 277, 282, 320, 325, 333, 377,  
 408, 451—452, 454, 482, 663  
 Шипфлингер Т. 137, 140  
 Шишков А.А. 317  
 Шкловский В.Б. 576  
 Шлегель Ф. 334, 339  
 Шлейермахер Ф. 10  
 Шлецер А.Л. 110  
 Шлихтер А. 246, 365, 366, 379, 381—  
 383, 385, 410, 417, 418, 465,  
 630—632  
 Шмид В. (Schmid W). 434  
 Шопенгауэр А. 51  
 Шпет Г.Г. 12, 39, 456  
 Шрайер А. 269  
 Шуберт Г.Г. 83, 278, 456, 457, 615  
 Щуровский Г.Е. 133, 151  
 Эдип 434  
 Эйхенбаум Б.М. 27, 83, 452, 466  
 Эккартсгаузен К. 24, 88, 117, 312,  
 324, 456  
 Элиаде М. 612, 653  
 Эмпедокл 663  
 Эткин А. 35  
 Юдин А.В. 606  
 Южный И. (Меркли М.) 495  
 Юнг Э. (Young E.) 27, 33—34, 97, 98,  
 324, 555  
 Юнг К.Г. 407  
 Юнг-Штиллинг И.Г. 79, 117, 144,  
 233, 234, 242, 272, 312  
 Юркевич П.Д. 12  
 Яглом М. 18  
 Языков Н.М. 185, 195—197, 206,  
 213, 214, 218, 360  
 Якобсон Р.О. 641  
 Яковлев П. 330  
 Якубович Л.А. 150, 217  
 Ямвлих 142,  
 Ямпольский М. 581  
 Янушкевич А.С. 9, 35, 243  
 Ястребцов И.М. 122, 126, 627  
 Abrams M.H. 10, 11, 337, 392, 524,  
 580  
 Ampère 335  
 Auger H. 640  
 Baehr S.L. 20, 24, 69  
 Barabtarlo G. 434  
 Blake W. 43  
 Böhme J. 23, 83, 138  
 Bornkamm G. 311  
 Burmistrov K. 20, 613  
 Byron G.G. 81  
 Cheek P. 620  
 Clissold S. 583  
 Cowper W. 12  
 David Z. V. 23, 83, 137  
 De Paz A. 10  
 Dundes A. 435  
 Easterlin N. 43, 607  
 Eckartshausen K. 24  
 Endel M. 613  
 Fairchild H.N. 10, 43  
 Faivre A. 24  
 Gogol N. 172, 455  
 Greely A. 607  
 Hagstrum J.H. 43  
 Hasan-Rokem G. 435  
 Hennecke E. 311  
 Hermes (Thrice Great Hermes) 100  
 Hopps G. 12  
 Hoeveler D.L. 84, 146

- Idel M. 134
- Jackson R.L. 91, 530
- Jonas H. 158
- Karlinsky S. 172
- Keats J. 43
- Leschnitzer A.L. 435
- Lessing G.E. 434
- Maccoby H. 435
- Matter J. 82
- Mazon A. 127
- McGann J. 11
- Mellinkoff R. 441
- Montgomery M. 10
- More R.P. 434
- Neel H. 435
- Nemoianu V. 8, 9
- O'Carroll M. 333
- Palmer P.M. 434
- Pichot A. 435
- Praz M. 437, 467, 658
- Priestman M. 11
- Pushkin A. 91, 434
- Quinlean M. 81
- R. B. 334
- Roheim G. 658
- Rosenthal B.G. 192
- Rougemont D. de 333, 336, 382
- Ryan R.M. 11, 25
- Ryan W.F. 192
- Sabbatai Sevi 73
- Saint-Germain de 434
- Schmid W. 434
- Scholem G. 73
- Scoolfield G.C. 525
- Simon Magus 434
- Stabler J. 12
- Stevens W. 12
- Talmon J.L. 230
- Teresa of Avila. 582, 583
- Tishby I. 140
- Tschizewskij D. 455
- Tuvison E. 101
- Wellman Ch. 120
- White D.E. 11
- Wolfson S.J. 146
- Wordsworth W. 43, 607
- Young E. 33



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Предисловие</b> .....	7
<b>Глава первая. Религиозные и метафизические предпосылки романтического движения</b> .....	19
1. Пиетизм и православие в духовной предыстории русского романтизма .....	19
2. «Бог в душе»: интериоризация сакрального начала .....	25
3. Отступление от темы: союз мечты и карьеры (случай Погодина) .....	30
4. Столкновение двух тенденций: предварительный обзор .....	32
5. Воздействие православного дуализма на романтическое мирозерцание 1830—1840-х гг. ....	44
6. «Могильная улыбка»: культ смерти в поэтике зрелого и позднего романтизма .....	54
7. Поиски «земной» альтернативы: поправка на новую идеологическую ситуацию .....	65
8. Распавшийся брак, или утраченное праединство: теософская космогония .....	68
9. Сотворение как трагедия: радикально гностические тенденции в русской романтической космогонии .....	72
10. Тоска по хаосу и гармонии .....	83
11. Религиозная миссия романтика .....	87
12. Ностальгия по небесному «первообразу» .....	94
<b>Глава вторая. Преемники Творца</b> .....	100
1. Самоотражение Бога в человеке и его творчестве .....	100
2. Ученый демиург и его противники .....	109
3. Премудрость как вера и жизнь, рассудок как скепсис и мертвечина .....	122
4. Системы как ответ Премудрости и «душа знания» .....	128
5. Премудрость как любовь .....	134
6. Женщина как София-художница и Душа мира .....	137
7. «Внутренняя» или «скрытая мысль» как аналог Софии .....	146
8. Падшая или плененная Эннойя .....	157
9. Двунправленность зиждительной Мысли и варианты ее олицетворения .....	159

10. Религиозные и гендерные метаморфозы Премудрости (синдром А. Тимофеева) .....	166
11. Стилистика романтической экзальтации: Гоголь и Тимофеев .....	171
12. Выводы .....	174
<b>Глава третья. Тайные и стихийные силы</b> .....	177
1. Промысл и Судьба: предварительные замечания .....	177
2. Крест судьбы: Рок как орудие Промысла .....	184
3. Автономизация Рока .....	188
4. Рок и свобода воли .....	191
5. Двоебожие и превосходство Рока над Провидением в земной жизни .....	194
6. Многоярусное небо .....	202
7. Социальная власть судьбы .....	212
8. Судьба и страсти: принуждение или бунт? .....	216
9. Люди судьбы .....	221
10. Хаос, непроявленность, небытие .....	228
11. Образы без лиц .....	241
<b>Глава четвертая. Герои</b> .....	245
1. Сиротство и одиночество .....	245
2. Детский рай .....	251
3. «Люди» vs «сыны неба» .....	259
4. Влечение к «иной жизни» и к небу .....	267
5. Отступление: картины небесного рая и проблема сверхчувственного бытия .....	271
6. Память о небе и предсуществование душ .....	274
7. Недовоплощенность: между сакральным и демоническим .....	282
8. Инфантильная невесомость и окрыленность .....	291
9. Таинственная бледность .....	299
10. Между небом и землей: романтические недоноски .....	302
11. Причины падения: христианские и гностические истоки темы .....	306
12. Воплощение как добровольный выбор .....	317
<b>Глава пятая. Спиритуализм vs сексуальность: основная идеологическая проблематика и ценностные ориентиры романтического эроса</b> .....	324
1. Сакрализация эроса и ее корни .....	324
2. Трубадуры и средневековая любовь на страницах русских изданий .....	332
3. Сакрализация влюбленных: базовые модели .....	339
4. Крест на персях: дух vs воплощение .....	350

5. Страх секса и его романтическая сублимация .....	362
6. Между Афродитой площадной и небесной .....	372
7. Брак земной или брак небесный? .....	374
8. Целомудренное бегство от брака .....	378
9. Страдания девицы Катеновой, или Борьба двух Заветов: «Постоялый двор» А. Степанова .....	384
10. Лесбийская любовь как аналог «мужской дружбы» .....	396
11. Проблема инцеста: ее религиозные и демонологические истоки в поэтике романтизма .....	400
12. Романтическая безличность и семейные взаимоотноше- ния персонажей .....	403
13. На краю инцеста .....	409
14. Угроза инцеста как спасение от брака .....	417
15. Инцестуальная асексуальность: случай барона Ро- зена .....	419
<b>Глава шестая. Недруги и враги рода человеческого .....</b>	<b>426</b>
1. К генеалогии и типологии романтических демонов .....	426
2. Портреты демонических или полудемонических героев: общие замечания .....	435
3. Земные перипетии падших духов .....	443
4. Надежда на спасение .....	446
5. Добро и зло как исходное двуединство .....	451
6. Амбивалентность и антиномизм как весть о параллель- ных мирах .....	453
7. Непостижимость как общее свойство рокового и демо- нического героев .....	458
8. Владелец, разлучник, змей-искуситель .....	464
9. Дополнение к теме: гордость vs кротость .....	469
<b>Глава седьмая. Встреча .....</b>	<b>478</b>
1. Основная схема: предварительный обзор .....	478
2. Сентименталистская модель .....	488
3. «Давно сердечное томленье теснило ей младую грудь»: абстрактно-эротическое влечение и «сладкая грусть» .....	492
4. «Вообрази: я здесь одна»: мечта о преодолении одиноче- ства .....	496
5. «Душа ждала... кого-нибудь»: постепенное оформление эротического идеала .....	497
6. Поиски помощника и «подобия»: библейские коннота- ции темы .....	503
7. Внутренний и внешний генезис эротического образа .....	509
8. «Иной мир» как средоточие и источник эротических об- разов .....	511
9. Родина душ .....	519

10. «Забытая мелодия»: акустический сигнал как напоминание о небе .....	524
11. Удвоение мира как предвестие встречи .....	535
12. «Я вмиг узнала»: земное узнавание родных душ .....	540
13. Образчики романтической схемы .....	547
14. Связь эротического сюжета с темой фатума в позднеромантическом контексте .....	561
<b>Глава восьмая. Собрание и разрушение эротического образа .....</b>	<b>569</b>
1. Выведывание и выявление .....	569
2. Конструирование образа из его собственных элементов .....	574
3. Структура эротической теофании: визуальные и акустические аспекты .....	579
4. Тупиковый вариант: «Штосс» Лермонтова .....	585
5. Украшение и эстетическое восполнение мира .....	590
6. Космологическая антропология: собрание образа из стихий и частей мира .....	593
7. Этногеографические формы синтезирования женского образа .....	600
8. Магия .....	604
9. Нити, искры и точки .....	612
10. Неувязка креативного процесса с метафизическим эскапизмом: «Сильфида» В. Одоевского .....	614
11. Негативный вариант космологического синтеза и его связь с рассказом о художнике-демиурге: «Вальтер Эйзенберг» К. Аксакова .....	617
12. Спасатель и спаситель: идеальный партнер как самоотражение эротического демиурга .....	619
13. Эрос оживающего женского изображения .....	626
14. Женское изображение, несущее угрозу .....	640
15. Падение княжны Серпуховской .....	644
16. Эрос оживающих артефактов, графических знаков и бытовых реалий .....	648
17. Эротический дуализм .....	654
18. Жених полуночный .....	658
<b>Эпилог .....</b>	<b>667</b>
<b>Основные периодические издания .....</b>	<b>671</b>
<b>Именной указатель .....</b>	<b>672</b>

*Михаил Вайскопф*

## **ВЛЮБЛЕННЫЙ ДЕМИУРГ**

**Метафизика и эротика русского романтизма**

Дизайнер

*Е. Поликашин*

Редактор

*А. Ранчин*

Корректор

*О. Семченко*

Компьютерная верстка

*С. Пчелинцев*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2;

953000 — книги, брошюры

**ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА  
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»**

Адрес издательства:

129626, Москва,

абонентский ящик 55

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90/16

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 43,5. Тираж 2000 экз. Заказ № 3550.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»,  
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»  
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

**Книги и журналы  
«Нового литературного обозрения»**

можно приобрести в интернет-магазине издательства [www.nlobooks.mags.ru](http://www.nlobooks.mags.ru)  
и в следующих книжных магазинах:

**в МОСКВЕ:**

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, (495) 924-46-80
- Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, (495) 959-20-94
- «Гараж» — ул. Образцова, 19-А (магазин в центре современной культуры «Гараж»), (495) 645-05-21
- «Гилея» — Тверской бульвар, 9 (помещение Московского музея современного искусства), (495) 925-81-66
- Книготорговая компания «Берроунз» — (495) 971-47-92
- «Книги в Билингве» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5, (495) 623-66-83
- «Культ-парк» — Крымский вал, 10 (магазин в ЦДХ)
- «Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 28, (499) 238-50-01, (495) 780-33-70
- «Москва» — ул. Тверская, 8, (495) 629-64-83, (495) 797-87-17
- «Московский Дом Книги» — ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91
- «Мир Кино» — ул. Маросейка, 8, (495) 628-51-45
- «Новое Искусство» — Цветной бульвар, 3, (495) 625-44-85
- «Проект ОГИ» — Потаповский пер., 8/12, стр. 2, (495) 627-56-09
- «Старый свет» — Тверской бульвар, 25 (книжная лавка при Литинституте, вход с М. Бронной), (495) 202-86-08
- «У Кентавра» — ул. Чайнова, д.15 (магазин в РГГУ), (495) 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнездниковский пер., 12/27, (495) 629-88-21
- «Фаланстер» (На Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), (495) 926-30-42
- «Циолковский» — Новая пл., 3/4, подъезд 7Д (в здании Политехнического Музея), (495) 628-64-42, 628-62-48
- «Dodo Magic Bookroom» — Рождественский бульвар, 10/7, (495) 628-67-38
- «Jabberwocky Magic Bookroom» — ул. Покровка, 47/24 (в здании Центрального дома предпринимателя), (495) 917-59-44
- Книжные лавки издательства «РОССПЭН»:
  - Киоск № 1 в здании Института истории РАН — ул. Дм. Ульянова, 19, (499) 126-94-18
  - «Книжная лавка историка» в РГАСПИ — Б. Дмитровка, 15, (495) 694-50-07
  - «Книжная лавка обществоведа» в ИНИОН РАН — Нахимовский пр., 51/21, (499) 120-30-81

- Киоск в кафе «АртАкадемия» — Берсеневская набережная, 6, стр. 1
- Книжный магазин в кафе «МАРТ» — ул. Петровка, 25 (здание Московского музея современного искусства)

#### в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский пр., 27/7, (812) 275-05-21
- «Академическая литература» — Менделеевская линия, 5 (в здании Истфака СПбГУ), (812) 328-96-91
- «Академкнига» — Литейный пр., 57, (812) 230-13-28
- «Борхес» — Невский пр., 32-34 (дворик у Римско-католического собора Святой Екатерины), (921) 655-64-04
- «Буквально» — ул. Малая Садовая, 1, (812) 315-42-10
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия ВО, 29, (812) 323-50-90
- Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1
- Киоск в Доме Кино — Караванная ул., 12 (3 этаж)
- «Классное чтение» — 6-я линия ВО, 15, (812) 328-62-13
- «Книги и Кофе» — наб. Макарова, 10 (кафе-клуб при Центре современной литературы и искусства), (812) 328-67-08
- «КнигиПодарки» — ул. Колокольная, 10, (812) 715-33-07
- «Книжная лавка» — в фойе Академии Художеств, Университетская наб., 17
- «Книжный Окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке), (812) 323-85-84
- «Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), (812) 328-95-11
- Книжные салоны при Российской национальной библиотеке — Садовая ул., 20; Московский пр., 165, (812) 310-44-87
- Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13, (812) 232-33-07
- «Подписные издания» — Литейный пр., 57, (812) 273-50-53
- «Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (812) 310-50-36
- «Проектор» — Лиговский пр., 74 (Лофт-проект «Этажи», 4 этаж), (911) 935-27-31
- «Ретро» — Стенд № 24 (1 этаж) на книжной ярмарке в ДК Крупской, пр. Обуховской обороны, 105
- «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28, (812) 448-23-57
- «Университетская лавка» — 7 линия ВО, 38 (во дворе), (812) 325-15-43
- «Фонотека» — ул. Марата, 28, (812) 712-30-13
- Bookstore «Все свободны» — Вольнский пер., 4 или наб. Мойки, 28 (второй двор, код 489), (911) 977-40-47

#### в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» — ул. Антона Валека, 12, (343) 253-50-10

в КРАСНОЯРСКЕ:

- «Русское слово» — ул. Ленина, 28, (3912) 27-13-60

в НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ:

- «Дирижабль» — ул. Б. Покровская, 46, (8312) 31-64-71

в НОВОСИБИРСКЕ:

- Литературный магазин «КапиталЪ» — ул. Горького, 78, (383) 223-69-73
- Магазин «ВООК-ЛООК» — Красный пр., 29/1, 2 этаж, (383) 362-18-24;  
— Ильича, 6 (у фонтана), (383) 217-44-30

в ПЕРМИ:

- «Пиотровский» — ул. Луначарского, 51а, (342) 243-03-51

в ЯРОСЛАВЛЕ:

- Книжная лавка гуманитарной литературы — ул. Свердлова, 9,  
(4852) 72-57-96

в МИНСКЕ:

- ИП Людоговский Александр Сергеевич — ул. Козлова, 3
- ООО «МЕТ» — ул. Киселева, 20, 1 этаж, +375 (17) 284-36-21

в СТОКГОЛЬМЕ:

- Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32,  
Stockholm, 08-651-1147

в ХЕЛЬСИНКИ:

- «Ruslania Books Oy» — Bulevardi, 7, 00120, Helsinki, Finland,  
+358 9 272-70-70

в КИЕВЕ:

- ООО «АВР» — +38 (044) 273-64-07
- Книжный рынок «Петровка» — ул. Вербовая, 23, Павел Швед,  
+38 (068) 358-00-84
- Книжный интернет-магазин «Лавка Бабуин» (<http://lavkababuin.com/>) —  
ул. Верхний Вал, 40 (оф. 7, код #423), +38 (044) 537-22-43;  
+38 (050) 444-84-02
- Интернет-магазин «Librabook» (<http://www.librabook.com.ua/>) (044) 383-20-95;  
(093) 204-33-66; icq 570-251-870, [info@librabook.com.ua](mailto:info@librabook.com.ua)





## Новое Литературное Обозрение

Интернет-магазин [www.nlobooks.ru](http://www.nlobooks.ru)

Возможность купить книги НЛО по ценам издательства, которые значительно ниже цен в книжных магазинах

Доставка в любой регион России

### Специальные сервисы для покупателей интернет-магазина:

#### **Раздел «Раритеты»**

Возможность оформить заказ на редкие книги нашего издательства, тираж которых почти распродан.

#### **Раздел «Print on demand»**

Возможность купить книги «НЛО», которые уже давно стали библиографической редкостью.

Мы специально издадим эти книги для Вас по уникальной технологии «Print on Demand», которая позволяет напечатать любую книгу тиражом всего в 1 экземпляр.

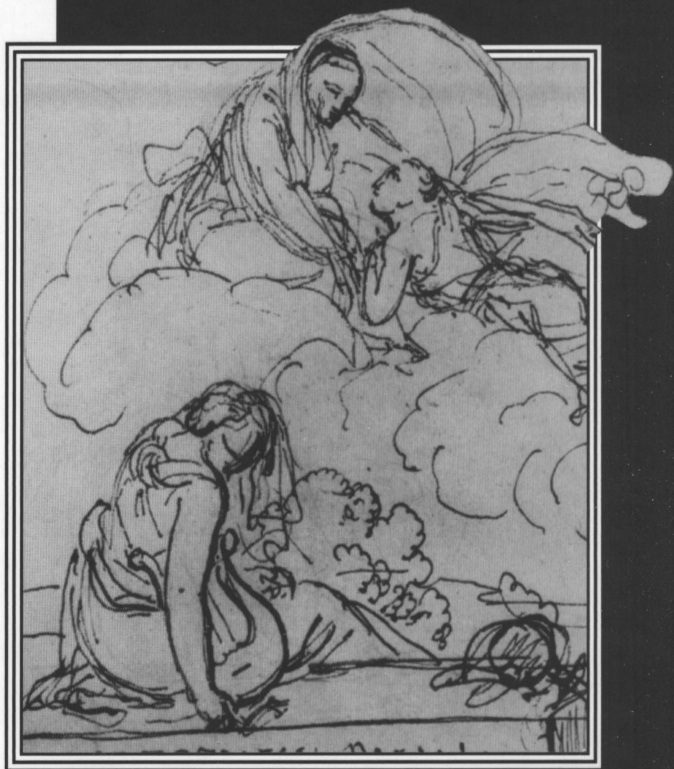
#### **Раздел «Специальные предложения»**

Возможность купить отдельные книги издательства со значительными скидками



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Метафизика и эротика русского романтизма



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

ISBN 978-5-86793-976-2



9 785867 939762