

Опубликовано в журнале:
[«Вопросы литературы» 2010, №5](#)

Г. КАРПИ

К истории русской литературы

История русской литературы

Какой мы видим историю русской литературы?

Этот вопрос возникает довольно часто, и ответ в немалой мере зависит от того, кто его задает. Ученый, думающий о создании новой истории русской литературы, но какой - академической, учебной, популярной? Преподаватель, читающий курс, но где - в школе или в университете, в Москве или в Принстоне, Риме, Дели? В каждом случае есть специфика задачи, подсказывающая специфику ее решения. Однако есть и общие проблемы. Некоторые из них имеют отношение не только к русской литературе и спровоцированы сомнением, а можно ли (нужно ли) сегодня выстраивать историческую последовательность авторов и произведений? Другие связаны с тем, насколько изменился материал именно русской литературы, который нужно ввести в исторические рамки, если решиться на это предприятие. В этом номере журнала мы начинаем разговор и рассчитываем на его продолжение.

Гвидо КАРПИ

К истории русской литературы

...Чорт
догадал меня
родиться в
России с
душою и с
талантом!
Весело,
нечего
сказать.

*Александр
Пушкин.
Письмо Н.
Н. Пушкиной
от 18 мая*

1836 года

je> mais je
vous jure sur
mon honneur,
que pour rien
au monde je
n'aurais
voulu changer
de patrie, ni
avoir d'autre
histoire que
celle de nos
ancetres, telle
que Dieu
nous l'a
donnee^[1].

*Александр
Пушкин.
Письмо П.
Я. Чаадаеву
от 19
октября
1836 года*

Зачем нам нужна история русской литературы?

Итальянские исследователи внесли значительный, проверенный временем вклад в область русистики (см. библиографии по итальянской славистике последних пятнадцати лет: <http://www.associazioneslavisti.it/node/123>; <http://www.associazioneslavisti.it/node/124>; <http://www.fupress.com/Archivio/pdf/%5C2804.pdf>), в то время как составление учебников по данной дисциплине, на наш взгляд, все еще предоставляет широкие возможности для усовершенствования и для экспериментов. Традиционные учебники (Лю Гатто, Мирский) по меньшей мере устарели; более современные работы ограничиваются одним определенным периодом (Etkind, 1989; Garzonio, 2003) либо являются коллективными трудами, задуманными для энциклопедического сжатого изложения всего того, что было написано в Италии о русской литературной культуре в ее самых разных областях (Colucci. Picchio, 1997). Здесь представлена исчерпывающая библиография произведений, изданных до середины 90-х годов, включая классические труды (К. Де Микелис, Э. Гаспарини, Р. Пиккио, А. М. Рипеллино, В. Страда, С. Витале и др.): эти произведения являются ценнейшим источником сведений для подготовленных читателей, однако новичков в данной области они могут привести в замешательство.

“Подобно тому, как нельзя одну реку перейти дважды, нельзя один раз и навсегда изучить историю литературы: река меняется”^[2]. Меняются и умы, путешествующие по волнам этой истории. Необходимость создания монографии, посвященной истории русской литературы, возникла много лет назад, а нынешнее положение вещей придает ей все новые обоснования: среди участников миграционных потоков, которые несут с собой необратимые

изменения (и, на мой взгляд, в лучшую сторону) в этнокультурном составе нашей страны, русскоговорящие представлены наиболее массово и лучше всех интегрированы (около 700 000). Экономический взаимообмен, новые коммуникационные технологии и невиданные ранее возможности свободного перемещения и внедрения в новую среду делают русскоговорящий мир (проще говоря, Россию) гораздо более доступным для современных двадцатилетних студентов по сравнению с тем, с чем столкнулись представители моего поколения, проявившие интерес к русистике в самый разгар горбачевской перестройки. Еще вчера русский язык изучали из-за увлечения культурой или - гораздо реже - из-за идеологического пристрастия, и в любом случае такое решение требовало готовности погрузиться в чужеродную обстановку; сегодня подобный выбор сопряжен с гораздо меньшими трудностями и продиктован обстоятельствами общения, предложениями на рынке труда, простым и прозаическим интересом к миру, который теперь воспринимается как близкий и, по большому счету, похожий.

Однако в этой изменившейся ситуации возникает опасность восприятия России только с точки зрения расхожего культурного мейнстрима, не избежавшего влияния глобализации (особенно среди молодого поколения). Относительная легкость в установлении контактов заставляет выбирать количество в ущерб качеству, то есть забывать о необходимости определения историко-культурного контекста: Россия - это "другая" Европа, динамика ее исторического развития только частично совпадает с нашей. Я ни в коем случае не настаиваю на необходимости профессионального изучения русской литературы каждым, кто решил изучать русский язык, но знание элементов этой культуры будет безусловно полезным всем собирающимся работать на этом поприще: полное игнорирование историко-культурного фона, на котором появились идеи, представления и ассоциации, выражаемые и воплощаемые этим языком, может стать серьезным препятствием на пути к любому типу общения за пределами самых низших функциональных рамок. Пусть это покажется парадоксальным, но чтение и адекватное восприятие "Евгения Онегина" может, в том числе, помочь открыть итальянский ресторан в Вологде или провести переговоры о стоимости сибирского газа...

Запоздавая национальная литература

Впрочем, "Евгений Онегин", как и все проявления частной и общественной жизни, является синтезом самых разных действий и противодействий. Квалифицированной энциклопедической статьи достаточно, чтобы получить точные факты о жизни автора и хронологии создания его произведений, но история литературы служит для другого: в ней каждое отдельное произведение, каждое литературное течение и каждая личность приобретают куда более четкие очертания - наподобие четвертого измерения: выходит на качественно новый уровень между различными линиями литературной эволюции, каждая из которых, в свою очередь, лежит в контексте исторических отношений.

Проблемы возникают в исторической области. Исторический процесс определяется отношениями собственности и производства, которые в своем противоречивом и часто мучительном развитии создают основу, формирующую идеологию и культуру: именно идеология и культура всегда отражают - пусть даже и в сублимированной форме - упоминавшиеся противоречия. Затем культура создает собственные знаковые системы. Я далек от восприятия произведения

искусства или явления культуры в качестве “формы”, в которую механически перетекает некое социальное “содержание”. Разделение на “содержание” и “форму” весьма условно, и то и другое определяется историческим контекстом. Литература и история - это две игры, возникающие одновременно за разными столами. Объединяют все столы правила игры и фишки, символизирующие расстановку сил, которые проявляют себя в игре, а не некое абстрактное социально-экономическое “содержание”, заданное априори.

Дело в том, что, как бы культура ни ершилась, ни пыжилась и ни разбухала, подобно сказочной жабе, ей дано обрести сущность только через материальную (= социальную) реальность, только ей она может подпитываться и только о ней говорить. Изучение знаковых систем, о которых речь шла выше, невозможно без контекста исторической (= социальной) реальности, и здесь, на мой взгляд, стоит вспомнить слова классика: “Самый явный, ощутимый след от шва между отдельным художественным фактом и исторической - экономической, политической, юридической, культурной - обстановкой, которая его окружает и объясняет, обнаруживается <...> в первую очередь, в поэтике, то есть в том упорядоченном членении культурных факторов и выразительных предпочтений (исторически обоснованном и обусловленном определенной ситуацией в обществе), которое готовит сюжет для того, чтобы потом на его основе разворачивалась игра живой фантазии”^[3]. Сложнее всего уловить ту особую, неповторимую связь, которая раз за разом, благодаря индивидуальности конкретного автора и его “живой фантазии”, преобразует реальные отношения со всеми свойственными им противоречиями в столь же противоречивые системы знаков, облекая их в социальные плоть и кровь.

Следовательно, в данной истории литературы библиографическое описание будет нередко прерываться фактами из исторического контекста: еще в 1923 году, делая во многом пророческий обзор “одной из самых трудных для понимания” литератур, Лев Пумпянский говорил о том, что стоит описывать “скорее энциклопедию проблем, связанных с каждым моментом литературы, чем действительную ее историю”^[4]. Право судить о том, помогает или мешает такой подход лучше понять описываемые явления и не мешает ли плавности повествования, остается за читателем.

Так или иначе, с чего-то, безусловно, нужно начать и на чем-то закончить, однако изучаемый материал совершенно в этом не помогает. Национальная литература, сравнимая с литературами Западной Европы по структуре и функции, появилась в России довольно поздно и с трудом, почти через силу; и все же на этногеографическом пространстве страны, которой сначала было суждено стать Московской Русью, а позже Российской Империей словесность процветала на протяжении целого тысячелетия, более того, здесь довольно быстро появился язык, созданный специально для словесности: в большинстве своем западные литературы смогли позволить себе подобную роскошь гораздо позже. Это первый из множества парадоксов, с которыми нам придется столкнуться: переход от набора писательских практик, бытовавшего в восточно-славянском ареале и определяемого как “древнерусская литература”, к литературе русской, напоминает нам мифологический корабль аргонавтов, который греческие философы считали воплощением понятия тождества/инакости. Как невозможно определить точный момент, когда под воздействием периодических реставрационных работ корабль Ясона, сохраняемый в древних Афинах в виде реликвии, превратился в нечто иное, точно так же вряд ли можно восстановить

эволюционную модель, согласно которой все более массивное внедрение посторонних элементов в строгую и закрытую систему церковно-славянской культуры спровоцировало бы ее кризис с последовавшим превращением в нечто иное, более “современное”. Прежде всего, старая система не разрушилась: рядом с ней постепенно стали появляться все новые культурные особенности, которые мало-помалу ее маргинализировали и поместили в укромный уголок, в котором, худо-бедно, она сохраняется до сих пор и периодически оказывает влияние на “современную” литературу. Кроме того, “новое”, которое стало проникать в Московскую Русь с конца XVI века и позже, хотя и с огромным трудом, там укрепилось (к примеру, очень тяжело приживалась дихотомия поэзия/проза), конечно же, не имело организованной структуры, способной немедленно составить альтернативу традиционной культуре; языковые употребления, литературные жанры и формы культуры появлялись и укоренялись, не соблюдая никакой последовательности: они распространялись в разных слоях общества, отвечали разным требованиям и не вписывались в единые для всех рамки.

Безусловно, в результате реформ Петра I были созданы образовательные и издательские учреждения, в которых спустя двадцать лет зародилась современная русская культура, но немедленным их следствием стало расширение культурной пропасти между разными социальными группами, которые существовали, так сказать, в разных культурных эпохах. Купец или крестьянин-старовер, как прежде, читали литургические тексты на церковно-славянском языке, столичный епископ следовал латинско-польским канонам XVII века, чиновник средней руки развлекался чтением рыцарских повестей, а интеллектуалы, близкие элите, посвящали свое время изучению современных европейских литератур, “и при этом каждый презирает, а отчасти и ненавидит каждого”^[5]. Очень долго - перефразируя слова историка другой великой литературной культуры - русские приверженцы “современной” культуры искали “то, чего не было, когда этого действительно не было, и то, в чем никто не мог разобраться, когда оно якобы появилось”^[6]. Также остается открытым вопрос о языке, то есть вопрос о том, когда именно язык обрел структуру настоящего современного литературного языка: одним из немногих бесспорных данных в сложнейшей дискуссии по этому поводу является тот факт, что в XVII-XVIII веках варианты письменного языка различались в зависимости от социальной принадлежности его носителей, поскольку он еще не имел четкого социального статуса. Лишь гораздо позже язык воспринял новый принцип организации по французской модели^[7], оставив изначальный полицентризм (церковно-славянский язык, язык фольклора, административное арго, многогранное иностранное влияние), чтобы подвергнуться “моноцентрической нормализации”, необходимой современному литературному языку^[8].

Таким образом, о русской литературе в современном понимании этого термина можно говорить лишь начиная с того момента, когда разнообразные жанры слились в комплексную культурную систему, организованную согласно нормам риторики и основанную на едином литературном языке, в котором выделялись сопоставимые с разными жанрами соответствующие стилистические регистры. Именно такие генетические и функциональные характеристики оказались в основе формирования европейских (и не только) литератур в современный период. Литература с такими характеристиками - пусть даже преимущественно декларативного и программного свойства - появилась в России в 1729-1730 годы, когда Антиох Кантемир написал первые сатиры и свои первые шаги на

поэтическом поприще стал делать Василий Третьяковский. Более ранние произведения - “Жизнеописание” Аввакума, путевые заметки Петра Толстого и прочих, поэтические компиляции Симеона Полоцкого, трагикомедия Феофана Прокоповича, псевдорыцарские и плутовские повести и “гиштории”, политэкономический меморандум Ивана Посошкова - представляют собой драгоценный культурный фон, без которого, возможно, русской литературы, какой мы знаем ее сейчас, никогда бы не было. Эти произведения, безусловно, стоит изучать, анализировать в историческом контексте; некоторые из них могут доставить эстетическое удовольствие, однако речь идет о спорадических явлениях, возникших за пределами все еще доминировавшей церковно-славянской культуры. Распространение категорий, свойственных национальной литературе, на литературные памятники XVII века и петровской эпохи представляется неверным приемом.

Литература и общество

Даже беглый взгляд на содержание книги дает представление об одном из основополагающих критериев нашей работы: в повествовании чередуются не столько литературные течения, сколько историко-литературные периоды, иногда совпадающие с периодом царствования того или иного монарха. Когда речь идет о литературе, столь заметной на западноевропейском фоне, использование “европейских” стилистических этикеток - барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, модернизм и т. д. - может сбить с пути. Согласно четкому заявлению о намерениях, представленному в учебнике по истории литературы, тезисами из которого я в ряде случаев руководствовался, - “членение <...> или периодизация литературной эволюции, преимущественно обусловлено переворотами и надломами в социально-политической истории, как правило, оказывающими серьезное воздействие на литературу”^[9]. Периодизация по принципу смены течений и жанров - это прямая дорога через терни недоразумений. Примером тому могут служить продолжающиеся на протяжении более семидесяти лет поиски водораздела между “барокко” и “классицизмом”. Согласно солидной “Истории литературы” 1958 года, “предпосылки классицизма” наблюдались вплоть до 1690 года, в то время как двадцатью годами ранее Григорий Гуковский говорил о классицизме только в связи с Сумароковым и его школой (1750-е годы), описывая предшествовавший период не стилистически, а лишь исторически (“Время Петра I”)^[10]. Иного мнения придерживался другой крупнейший исследователь XVIII века Пумпянский, который называл классицизм “фикцией единой литературы на разных языках”, обусловленной “универсальной алгебраичностью одического языка”^[11] и влиянием иезуитской культуры^[12]. Он считал, что классицизм бытовал в России с середины XVII века вплоть до Пушкина. Исследователи, жившие в эмиграции (например, Д. Чижевский, 1962), наоборот, достаточно быстро стали до предела расширять период “барокко” (примерно 1650-1750-е годы), включая в него явления, которые никоим образом не могут рассматриваться в качестве членов одной культурной парадигмы: это и авторы силлабической латинизирующей поэзии, и проповедники раскола (Аввакум), и псевдорыцарские новеллы, и элементы международного барокко в творчестве Третьяковского и Ломоносова. По причине многообразия исследований на данную тему, появившихся вслед за попытками первых формулировок, барокко и классицизм плохо поддаются однозначной периодизации. В этой связи более целесообразным кажется использование термина “барочный субстрат”, применяемого в разных ситуациях самими

различными авторами^[13].

Подобные рассуждения применимы практически ко всем остальным стилистическим ярлыкам, по мнению Бориса Эйхенбаума, который в 1958 году так ответил на второй вопрос анкеты, предложенной участникам IV Международного съезда славистов о том, каким образом состоялся переход от романтизма к реализму в литературах славянских стран: “Вопрос поставлен не как научная проблема, а как вопрос на экзамене - с предполагаемым готовым ответом. Не ясно, о чем идет речь: о теориях романтизма или о художественных произведениях? Одно дело - теоретические трактаты, эстетические теории, литературные “манифесты”, “школы”, “направления” и т. д., другое - само искусство эпохи <...> отражающее не те или другие теории, а действительность своего времени <...> На материале славянских литератур еще яснее, чем на материале литератур немецкой или французской, видно несоответствие этих понятий и схем реальному процессу возникновения и воздействия художественных произведений”^[14]. Столь же решительно по данному поводу высказался В. Вацура в частном письме ученице: “Вы на “романтизм” и “реализм” смотрите с <...> схоластической точки зрения <...> Вы говорите Лермонтов > “не укладывается”. А кто “укладывается”? Что такое “романтизм”? Берутся поэты - явные “романтики”, от них отбирается все индивидуальное, обобщается то, что осталось (типология), и описывается как метод. А потом эта схема прилагается к индивидуальности. Естественно, она не “уложится”, просто по определению. И Марлинский не уложится, и Бенедиктов, и Жуковский. Отсюда можно сделать вывод: они переходили к чему-то другому, реализму, например”^[15]. Все вышесказанное в равной мере относится и к вопросу о переходе к модернизму. В России это течение не имело предшественника, который смог бы сыграть роль буфера по отношению к позднему романтизму и реалистической, “социальной” литературе (буфера, аналогичного французской школе “Парнас”), и поэтому должно было выполнять другие задачи, нежели те, что были уготованы модернизму Западной Европы, и дало совершенно другие результаты.

Появление русской литературы произошло с сильнейшим хронологическим сдвигом по сравнению с западной. Она с самого начала тяготела к насыщению разносторонними стилистическими чертами и неоднородными эстетическими направлениями, которые объединялись в самобытные комбинации и отделялись от них по причинам, зачастую продиктованным не западной литературной системой, а политической и социальной обстановкой, влияющей на восприимчивую литературную продукцию: “Неустойчивость новой системы была связана с ее малой инертной массой”^[16], иными словами, идти приходилось наугад и хватать что попало, руководствуясь сиюминутной необходимостью.

Период между 1670 и, примерно, 1730 годом можно охарактеризовать не как четкий водораздел между “старым” и “новым”^[17], а, скорее, как быструю смену влияний, каждое из которых вытесняло предыдущее: в 1670-1680-х годах - латинское и польско-католическое влияние из Украины, в последующие двадцать лет - немецко-голландское культурное владычество (и, следовательно, вытеснение латинизирующего творчества), с начала 20-х годов - растущее влияние Версаля и буйное цветение ныне забытых литературных экспериментов, в русле которых зародилась поэтика Тредиаковского и Ломоносова.

Состояние “сверхпроводника” русской литературы в самом начале ее существования, безусловно, объясняется отсутствием сложившейся традиции, способной стабилизировать ситуацию, и структурными факторами - это слабость органов распространения культуры, немногочисленность и раздробленность аудитории, гегемония государства в вопросе организации и управления образовательными центрами для интеллектуалов. Мы придаем большое значение династическим перипетиям при периодизации литературной истории не потому, что склонны переоценивать роль конкретной исторической личности в развитии событий. Напротив, мы убеждены, что в особых политических условиях, сложившихся в России, государь просто был представителем и проводником интересов довольно смутных придворных корпораций: при смене правителя (зачастую происходившей насильственным путем) интересы различных группировок перестраивались, оказывая немедленное влияние на культурную и литературную жизнь, которая вплоть до второй половины XIX века сильно зависела от подобных происшествий.

Исходя из аргументов, приведенных нами в специальных исследованиях^[18], все вышесказанное верно для всего длинного этапа, на котором национальное сознание выстраивалось вокруг дворянства при почти незаметном участии других социальных слоев. В первые двадцать лет своего существования русская литература не имела определенной точки отсчета в обществе, она представляла собой произведения частных лиц, находившихся на службе при дворе (и, следовательно, имела ряд характеристик, типологически образцово проанализированных, например, в трудах 1993 года^[19]). Начиная же примерно с 60-х годов XVIII века вплоть до отмены крепостного права (1861) литературное творчество развивалось в теснейшей связи с социально-экономической эволюцией помещичьего дворянства с его политическими представлениями и особым видением мира. Мы далеки от того, чтобы представлять эти взаимоотношения в виде механической зависимости, но лишь пытаемся взглянуть на русскую литературную культуру с точки зрения тех, кто сформулировал ее параметры и оформил ее эстетические и идеологические характеристики. Мы разделяем концепцию Гуковского об “идее стиля”, то есть о существовании диалектической связи между формой, содержанием и социальной сущностью как в отдельном произведении, так и в целом жанре, как в эволюции писателя, так и в развитии целого течения: “каждый стиль имеет свою идею, сам есть, в конце концов, идея, как и каждый элемент стиля, - а каждая идея есть социальное явление и социальный поступок, есть отражение и выражение социальной судьбы и борьбы; следовательно, в самой художественной ткани произведения постараемся обнаружить его социально-историческую роль”^[20].

От века к веку

Русская литература вступает в XIX век через множество этапов, отмеченных участием разных лиц и явлений, которые сложно описать по отдельности: ““Событие” эпохи не только возникает из мелочей, из тончайших индивидуальных частиц, как доказывал Толстой в “Войне и мире”; оно также само дробится на миллионы частичных эпизодов”^[21]. Процесс “складывания”, ступенчатого перехода из одного века в другой, начался в первой половине 90-х годов XVIII века, когда были предприняты первые попытки осознать Французскую революцию в идеологическом и культурном плане, и завершился примерно в 1812-1813-е годы, параллельно с разворачиванием

антинаполеоновской эпопеи, когда в русской культуре подходило к концу оформление первой основной модели национального самосознания (осознание себя как единства ценностей, формирование отдельной личности, включенной в данное единство). В области литературы этот период простирался от “Бедной Лизы” Карамзина до первого тома его же “Истории государства Российского”. Впрочем, мы считаем, что слишком глубоких разделительных борозд на уровне 1812 года проводить все же не стоит: деятели культуры последующих десятилетий в основном разработали - порою и критически - наследие Карамзина (но и наследие его противников-архаистов), и именно на этом понятийном каркасе стала развиваться культура пушкинского *aureae aetatis* и, позже, гоголевской эпохи.

Итак: на какие же периоды можно поделить литературу XIX века? По мнению Лотмана, “нельзя не заметить, что русская литература между Пушкиным и Чеховым представляет собой бесспорное единство”^[22]. Со своей стороны, мы не наблюдаем такого уж крепкого единства на протяжении целого века ни в стилистическом, ни в тематическом плане, ни, что самое важное, в плане социального положения писателя и того, как оно влияло на его творчество, формируя его стиль и сознание. По всей видимости, Лотман также не был вполне уверен в своих словах, поскольку в следующем году уже говорил о том, что “новый этап начался в прозе Чехова”^[23]. В культуре, где проблемы периодизации отнюдь не редки, очевидным, даже эмпирически, оказывается однородный характер первой половины XIX века: “Мифы на пустом месте не возникают, и если мы интуитивно чувствуем, что в 1791 году (когда Карамзин приступил к изданию “Московского журнала”) “что-то началось”, а в 1852-м году (когда со смертью Гоголя прекратилось десятилетнее ожидание второго тома “Мертвых душ”) “что-то кончилось”, то, хочется верить, выделение этих дат не только характеризует наше сегодняшнее сознание, но и как-то свидетельствует об историческом процессе”^[24].

Предположение о стилистическом и понятийном единстве литературной эпохи произрастает из вполне конкретной исторической почвы: это временной промежуток (в общих чертах, от Карамзина до Гоголя), на котором совершило свое развитие поместное дворянство как ведущий фактор в развитии государственных, общественных и культурных институтов. Именно оно в это время порождает и разрабатывает общенациональную литературу, находясь в органичных, но зачастую весьма конфликтных отношениях с централизованным бюрократическим государством, основанным Петром. Карамзин прерывает прежде бытовавшее взаимопроникновение культуры и двора с его требованиями и представлениями, переместив мир поместий, находившийся до той поры на периферии, в центр целой символической вселенной и зарождающегося журналистского и литературного рынка. Именно эта социальная сфера в описываемый исторический период стала центром тяжести русской культуры, что повлекло за собой множество вполне ожидаемых противоречий.

Дворянство, оформившееся как самостоятельный класс во второй половине XVIII века, воспринимало свои “права” только в отрицательном смысле, как гарантию “вольности как свободы от всяких обязанностей перед государством”^[25]. В феодальном обществе, основанном на замкнутой на себя поместной экономике, государственная власть была недостаточно структурирована и проявлялась лишь изредка на периферии: “как бы тиранически ни был настроен носитель власти, он

может проявлять свое настроение только по отношению к отдельным лицам, которые имеют с ним дело непосредственно. Повлиять на судьбу целого класса он не в силах - экономическая независимость отдельных хозяйств делает неузвимыми для центральной власти их хозяев”^[26]. Вплоть до периода царствования Петра I единственным посредником между государем и той частью страны, которая была достижима для его немедленного вмешательства, был узкий круг придворных, целиком состоявший из крупных землевладельцев (бояр или “обоярившихся” дворян) и из духовных лиц: “В средневековой Руси борьба вокруг формирования политики была неотделима от межкланового соперничества, через которое политическая линия и пробивала себе дорогу, подчас очень извилистую”^[27]. Централизованная власть, которая в средневековой Руси была вынуждена постоянно вступать в отношения посредничества с магнатами на местах и с их клиентами, с середины XVIII века стала разветвляться, мало-помалу ее бюрократический механизм стал налаживаться. Немалую роль в этом процессе сыграл постоянно возрастающий денежный оборот, который дестабилизировал сельскохозяйственные предприятия, основанные на крепостном труде и на закрытом самообеспечении.

Таким образом, речь идет о процессе, происходившем на стыке политической и социально-экономической сфер и несколько отличавшемся (при типологической схожести) от других примеров разложения замкнутой социальной системы, основанной на принудительных отношениях в области труда и на самообеспечении. Например, “купеческий протокапитализм”, зародившийся в XI веке на тосканских землях, через которые пролегла Виа Франчиджена (“Путь от Франков”) и текли его торговые потоки, серьезно повлияли на феодальный порядок на этих территориях, где начала мало-помалу разрушаться замкнутая поместная экономика (поделенная на господскую часть - *pars dominica* и исполную часть - *pars massaricia* примерно так же, как русские барщинные поместья в XVIII-XIX веках)^[28]. На Руси “пути Франчиджена” соответствовал торговый путь, который связывал место, где Волга впадает в Каспийское море (иными словами, ответвление Великого шелкового пути), с европейскими балтийскими портами. Путь этот с огромным трудом и упорством, шаг за шагом, строился с начала XV века, когда Московская Русь сменила Киевскую, чей “путь Франчиджена” (шедший с севера на юг, от Балтийского моря к Черному, вдоль Волхова и Днепра) пришел в упадок после вторжения крестоносцев в Константинополь в 1204 году. Когда при Петре Россия получила выход в Балтийское море, стоило ожидать того, что эта геополитическая победа и развитие международной торговли в скором времени окажут свое влияние на экономику поместий.

Разница между происходившим на Руси и другими вариантами выхода из феодального строя по схеме “Виа Франчиджена” заключается именно в той роли, которую во всех этих событиях сыграла государственная власть. В Тоскане XI-XII веков такие процессы - раздробление поместий (*curtis*) на участки, которые брали внаем, - происходили без участия политической и административной системы Священной Римской Империи Гогенштауфенов. Имперская крепость Сан Миньято была почти всегда пустующей, и воюющему по всему Средиземноморью Кайзеру было долго не до Тосканы: поэтому молекулярное объединение торговцев, ремесленников, исполщиков и мелкого дворянства быстро привело к появлению сети городов-“коммун”, которые с самого начала самостоятельно формировали и организовывали только-только возникающие социальные и экономические силы. Московское государство выросло на той же

феодалной почве, что породила Оттона IV или Фридриха II, но значительно позже, так что оказалось в совершенно другой исторической обстановке, где соседствующие державы уже имели современные экономические черты и были вынуждены взять на себя заботы о внедрении страны в международную денежно-торговую сеть. Соответственно, не было стихийного противостояния между зарождающейся буржуазией и феодальным государством, а было продолжение охраняемой законодательством классовой раздробленности, которая обрекала гражданское общество на постоянную слабость. Государство, с одной стороны, является прямым выражением интересов землевладельцев и их единственной надеждой на выживание, а с другой - пытается бюрократическими (и зачастую весьма brutальными) методами насадить экономическую модернизацию и административную централизацию, напрямую противоречащую интересам большинства тех же самых дворян. Неудивительно, что художественное выражение подобной ситуации (то есть русская литературная культура XVIII-XIX веков) засвидетельствовало ее внутренние противоречия: об этом со всей очевидностью говорят такие образы, как карамзинская Лиза, не простая “крестьянка”, а мелкая земельная собственница, чья трагедия последовала из-за повсеместного насаждения денежных отношений и извращающего влияния города; Евгений из “Медного всадника” - также не обычный “маленький человек”, а обедневший отпрыск старинного боярского рода; конечным этапом этой эволюции предстают старосветские помещики Гоголя, мелкие дворяне Тургенева (Чертопханов, старики-Базаровы, чета Субочевых в “Нови”) и многие другие.

Все более частое вмешательство государства или, если угодно, политики в самых разных формах в социальную жизнь землевладельческого класса и его отдельных представителей не смогла остановить даже Екатерина II, гарантировавшая дворянам привилегию самоуправления, которая очень быстро переродилась в обычную систему вовлечения представителей местной элиты в административную структуру государства: “реальная независимость, самостоятельность местных органов управления была в значительной степени мнимой. Выбранные на те или иные должности дворяне становились попросту правительственными чиновниками, проводившими на местах политику центра”^[29]. Дворянство все чаще оказывается перед необходимостью занимать оборонительную позицию и реагирует:

выражая свои идеалы во все более возвышенных и абстрактных формах: сельский джентльмен и старинные боярские семьи (Карамзин и в большой степени Пушкин), старинные казачьи свободы (Гоголь) и кавказский примитивизм (Марлинский, Лермонтов);

обнаруживая в тени этих идеалов целый сонм все более тревожных, фантазмагорических персонажей, предвещающих близкий крах: безутешные размышления самых разных поэтов (поздний Пушкин, Баратынский, Полежаев, Лермонтов, Тютчев), гомункулюсы Одоевского, пушкинская Пиковая дама, демоны и гротескные призраки Гоголя.

Художественная проза, волны которой впоследствии время от времени наводняют

Россию, также постоянно перерабатывает “сквозные” темы и мотивы, которые вновь и вновь актуализируются из-за необходимости реагировать на исторические коллизии, как правило носившие характер столкновения или поисков взаимодействия с европейскими процессами модернизации: проза Карамзина откликнулась на Великую французскую революцию; до сих пор недооцененные прозаики 1815-1817 годов (Муравьев-Апостол, Глинка, Батюшков) - на конец наполеоновской эпопеи; новеллистика (Пушкин, Гоголь, Одоевский) и исторические романы начала 30-х годов - на либеральные революции на Западе. Русская культура долго не могла дать достойного прозаического комментария по поводу столь запутанных исторических перипетий: “Вообще же проза в гораздо большей степени, чем стих, отражала отсутствие стройной, выработанной и стилистически дифференцированной системы национально-русского общелитературного выражения”^[30]. Пока дворянство не прошло путь своего социального развития до конца, русская проза могла отвечать на возникающие все более сложные исторические кризисы только пуская в оборот и перерабатывая все те же литературные архетипы (порожденные, как мы выяснили, социальными условиями второй половины XVIII века). Неслучайно, когда проза выработала целый набор опробованных лингвистических и стилистических стратегий (в 30-40-е годы XIX века), ее прерывистое развитие, находившееся в прямой зависимости от кризисных моментов, стало более регулярным.

Золотой век

Даже декабрьская катастрофа 1825 года не проложила окончательной границы в рассматриваемом периоде, несмотря на то, что ее важность с точки зрения периодизации несомненна: она ознаменовала собой крах целого поколения интеллектуалов-реформаторов, которые возлагали все свои надежды на тактику якобинского заговора и воспринимали историю по схеме Просвещения - как прямой, неотвратимый путь из сумерек к свету, одинаковый для всех стран.

Те, кто получил эстафетную палочку от поколения декабристов, столкнулись с необходимостью выработать совершенно иную концепцию истории. В декабре 1825 года стало очевидно, что российский путь развития не просто в чем-то отстает от европейского пути, а расходится с ним кардинально и, кроме того, пролегает пока в неизвестном направлении. Со своей стороны, образованное, стремящееся к реформам меньшинство осознало, что совершенно не располагает возможностями для того, чтобы привлечь на свою сторону народные массы, живущие дополитическим, традиционным укладом. Более того, представители этого меньшинства были и оставались членами поземельного дворянства, то есть принадлежали к сословию все более сомнительных перспектив. Именно этим можно объяснить постоянный поиск выхода из ситуации, казавшейся тупиковой, процветание противоположных, но взаимодополняющих подходов к философии истории (славянофильство и западничество, затем либерализм и “русский социализм”).

Пушкин в своих важнейших произведениях, написанных около 1825 года (“Борис Годунов”, начало “Евгения Онегина”) и позже, со все большим знанием дела обрисовал некоторые глубинные механизмы русской истории - влияние критических моментов истории на человеческие характеры и цепь неразрешенных конфликтов, которые (в период борьбы Ивана Грозного с боярскими родами, затем в Смутное время, в петровскую эпоху и в кризисных

моментах XVIII века) в конце концов породили непобедимые смертоносные силы, способные вершить индивидуальное и коллективное возмездие (“Медный всадник”, “Каменный гость”, “Пиковая дама”).

Остается лишь выяснить сущность и “смертоносных” сил, и проблесков жизненной энергии, которые поэт усматривает в той особой исторической ситуации и пытается их выразить. Известный историк Флоренции Р. Давидсон, говоря об исторической роли Фридриха II Гогенштауфена, связывал недостаточную стабильность его политических достижений с тем фактом, что в духовном плане этот деятель находился на границе между двумя принципиально разными эпохами: “Лишь будучи сыном одной эпохи и одной культуры, человек дела сможет двигаться вперед по жизненному пути уверенным шагом”^[31]. Если неспособность (или невозможность) обеспечить выразителям крепнущих экономических интересов представительство и политическую защиту обрекает государственного деятеля на провал, то в случае с деятелями культуры дело обстоит совсем другим образом. Подобно тому, как туча образуется в месте столкновения двух воздушных потоков с разными показателями температуры, высоты и направления движения, так и выдающееся произведение искусства, культуры или мысли рождается тогда, когда в результате борьбы противоположных, непримиримых интересов одна историческая формация смещает другую, подчас к великому горю самих деятелей культуры и социальных групп, с которыми они себя отождествляют. Одновременное наличие моментов исторического перелома и противоположных общественных мотиваций подталкивает развитие творческого процесса, который зачастую стремился с помощью корректирующих изображений смягчить впечатление от реального провала: то, что больше не может быть объектом компромисса в политике, являет собой самую плодородную почву для спекулятивных и/или эстетических переосмыслений. Как большинство деятелей своего поколения, Пушкин ощущал необходимость политического и культурного возрождения России, но, в то же время, ни в коей мере не связывал его перспективы с развитием новых экономических и социальных реалий. Все его творчество (с наибольшей очевидностью после 1830-1831 годов) символизировало собой необычайную попытку представить происходившую историческую катастрофу, сглаживая и сублимируя (в области поэтического вымысла) ее неизбежные социальные последствия: говоря образно, попытку зализать социальные раны, на которых, как корка, появляются и наслаиваются произведения искусства.

Итак, во второй четверти века социально-культурные условия в России были весьма динамичны, противоречивы и вскоре нашли свое отражение в литературе. Впрочем, это произошло отнюдь не в первый раз. Вспоминается пример Тосканы периода коммун, где “культура и литература были оригинальнейшим отражением слияния сил”, то есть перераспределением на уровне культуры сил, непримиримых в историческом плане (феодалская средневековая монархия и буржуазия коммун). Тогда Данте предложил в “Божественной комедии” непревзойденный образец “сочетания индивидуальности со всеобщностью”^[32]. В Англии конца XVI века существование сельскохозяйственного феодального субстрата в условиях торгового и урбанистического бума, а также наличие развитой культурной инфраструктуры с межклассовой ориентацией (круг театров и объединений профессиональных актеров) дали Шекспиру возможность анализировать всю сложность связей частных судеб с историческими процессами.

В Германии конца XVIII века Гете и Шиллер выполняли аналогичные задачи на волне противоречий, которые после французской революции и краха Наполеона стали раздирать традиционный социальный уклад стран, простиравшихся на восток от Рейна. В России Николая I Пушкин и Гоголь пытались предложить анализ проблем исторического развития вкупе с самостоятельным формированием на его фоне общественных субъектов и отдельных личностей, но обстоятельства (поначалу скрытый, позже стремительно обрушившийся кризис их сословия) придали их творчеству весьма оригинальные черты. С их точки зрения, субъекты общества не столько формируются, сколько разлагаются, а отдельные личности или тоже разлагаются, или же формируются *несмотря* на повсеместное социальное разложение и *вопреки* ему^[33].

В этой обстановке в 1830-1850-е годы появились образцы литературных персонажей, которые русская литературная культура, а позже и мировая, в дальнейшем использовала, скоро позабыв о их непосредственных социально-культурных корнях:

“лишний человек” - или в версии разочарованного денди (Онегин), или в байроновско-кавказском духе (Бестужев-Марлинский, пушкинские “южные герои”, Печорин), или в космологической проекции (лермонтовские “демоны”, “мцыри” и “пророки”), или, напротив, в деградированном варианте (Чичиков и остальные гоголевские персонажи). В целом, это не что иное, как множество автопортретов интеллектуала-дворянина, оказавшегося в тупике один на один с модернизацией, которая не знает, что с ним поделаться;

это неременная спутница, “русская девушка”, - начиная с Татьяны Лариной: противоречивое сочетание детской восприимчивости и взрослых влечений, она является ознаменованием народно-национальной целостности, которая все еще находится в процессе своего органического становления, но уже обладает непосредственным инстинктом всемирного сочувствия и сопереживания и в перспективе способна выработать всеобъемлющую систему ценностей, которая восторжествует над бездействием и эгоцентризмом героя-мужчины.

Эти персонажи очертили магический круг дворянской культуры, который распался лишь под воздействием экономического кризиса, последовавшего за Крымской войной (1854-1856), и отмены крепостного права (1861).

Персонаж Татьяны, как центр тяжести русской культуры, заслуживает более подробного описания. В строфе, впоследствии вычеркнутой из 8-й главы, где описывается петербургский салон Татьяны, анализ психологического строя героини и социальной сути той общественной группы, которую она представляет, переплетается с последовательным изложением языковой политики, разделяемой самим Пушкиным: “Со всею вольностью дворянской / Чуждаясь щегольства речей / И щекотливости мещанской / Журнальных чопорных судей, / В гостиной светской и свободной / Был принят слог простонародный / И не пугал иных ушей / Живою странностью своей”. Татьяна отбирает людей разных поколений и разного происхождения, организует и направляет их общение (противопоставленное снобистскому “западничеству”, придворной

напыщенности и “педантизму” журналистов-разночинцев) и, кроме того, определяет языковой стандарт, ориентированный, скорее, на народное наречие, нежели на язык Карамзина. Последний на тот момент уже исчерпал свое историческое предназначение (сплочение мелкопоместного дворянства в сфере культуры и идеологии между XVIII и XIX веками) и, проникнув в мелкобуржуазную среду, стал уделом любителей “щегольства” и “щекотливости”. Основная задача теперь состоит в восстановлении патриархальных связей между “истинным” помещным дворянством и народными массами, в том числе, подчеркнем это еще раз, в языковом плане^[34].

С воистину потрясающим мастерством Пушкин открывает идеологический, стилистически-лингвистический и историко-философский источник, от которого еще долго станут подпитываться следующие поколения, и делает его привлекательным для нас в образе Татьяны. Сопереживание и ощущение едва ли не физической близости у читателя вызваны тончайшей стилистической игрой. Национальное самосознание (Татьяна) в зачаточном состоянии сохраняется в тех представителях провинциального дворянства, которые пребывают в органичной, патриархальной связи с традициями и духовным богатством, хранимыми в веках “простым” народом. Сложная и противоречивая культура, позаимствованная у Запада (Онегин), появившись там, где самосознание находилось в стадии зародыша, нарушила хрупкое равновесие и навязала классический бинот любовь-смерть, ранее появившийся в “Бедной Лизе”. Однако Татьяна не Лиза; смерть настигла приверженца элегической и отвлеченно-свободолюбивой культуры 20-х годов (Ленский), а не ее; она же, напротив, пошла по пути развития, который привел ее в Петербург не жертвой (подобно Лизе), а победительницей. На развитие Татьяны косвенно повлиял дух отсутствующего Онегина, его дом, его кумиры (Байрон, Наполеон), его книги, содержание которых она, опираясь на народные корни, смогла осмыслить критически и плодотворно, в отличие от самого Онегина, способного лишь на бесплодную “пародию”. Конечная встреча, где всевидящее око героини полностью развенчает Онегина, замыкает круг, обращается к подлинным источникам национальной сущности, переложив их в духе верности и жертвенности (знаменитые стихи - 8, XLVII): с одной стороны, их можно воспринять как намек на декабристский мартиролог, а с другой - как надежду на будущее героическое призвание России, обновленной в “национальном” смысле.

Работа над 8-й главой происходила в течение тех лет (1830, 1831), которые стали самым настоящим кошмаром (*annus horribilis*) для русского дворянства. В эти годы Пушкин, будучи под впечатлением от событий в Европе (война с Польшей) и от местных невзгод (холера, бунты), параллельно с изучением динамики социального развития серьезно заинтересовался историей и основными механизмами, регулирующими ее процессы. Такая эволюция напоминает путь, пройденный в свое время Карамзиным. Однако если предшественник Пушкина имел возможность мыслить и действовать как представитель социального класса, который, хотя и занимал оборонительные позиции, был весьма силен и сплочен, сам Пушкин мог лишь наблюдать за закатом своего сословия, оставив в идеализированном прошлом миф о своем *aurea aetas* и, в попытках объяснить происходящее с точки зрения истории, нападать на многочисленные социальные ветряные мельницы. Утопию Карамзина отныне можно было воплотить только символически, сублимировать или отнести в прошлое, но зато она получила способность порождать культурные прообразы (“парадигмы” в определении Томаса С. Куна^[35]), которые предопределили последующее развитие русской

литературы.

В тридцатилетний период царствования Николая I определились два центральных направления в русской прозе, одно под знаком Пушкина, другое под знаком Гоголя. С точки зрения стиля они использовали прямо противоположные стратегии. В “Пиковой даме” Пушкин (уже опробовавший эту технику в “Евгении Онегине”) разработал принцип “двойного освещения” событий, представил голос повествующего “я” как относительный фактор и разбавил его точками зрения персонажей, тем самым добившись доселе невиданного эффекта сопереживания между читателем и персонажем: “Именно эта необычайная сложность субъектных вариаций слова создает ту “бездну пространства” в пушкинском слове, о которой писал Гоголь: “каждое слово необъятно, как поэт”. В этом необъятном слове сочетается конкретная определенность предметных значений слов с субъектным многообразием их применений”^[36]. Слово рассказчика отныне уже не было простым носителем информации, оно стало вращающейся дверью между сознанием читателя и мыслями персонажа: читателю обеспечивалось “стереометрическое” восприятие характера героя. Толстой и Чехов впоследствии пойдут по тому же пути. Напротив, у Гоголя голос рассказчика колонизировал все плетение микростилистики, выработав совершенно иную линию развития (линия “сказа”), которая, пройдя через творчество Достоевского и Лескова, добралась до модернистской прозы начала XX века (Розанов, Ремизов), где вылилась в прчудливый авторский солипсизм. Стоит отметить, что в области идеологии два описанных стиля - совершенно сквозные: Пушкин, Гоголь и Толстой старались защитить (или воссоздать виртуально) культурное первенство помещного дворянства, а Достоевский, Лесков и Чехов (с совершенно разных точек зрения) делали ставку на еще не выработавшуюся постдворянскую культуру.

Во второй половине 50-х годов литература стала пробовать разные направления, в большинстве случаев - с повышенным градусом желчи и тревоги, что не удивительно, если учитывать наиболее яркие черты “прогресса”, наблюдавшегося в России периода отмены крепостного права (впрочем, черты эти характерны для всех периферийных капиталистических систем, в которых вторичная, робкая модернизация насаждалась на комплекс отношений и правил, по большей части, весьма архаичных). “Прогресс” характеризовался нестройным развитием экономики, переходившей от волн финансовой спекуляции к внезапным кризисам, а также непоследовательностью - а часто конкретным противоречием - между элементами социально-экономической системы (не то буржуазными, не то феодальными, и даже патриархально-клановыми). По этому поводу можно заключить следующее:

огромные капиталы, вытолкнутые на поверхность скоротечной инфляцией, преобразили социальный строй и (по крайней мере, в крупных городах) камня на камне не оставили от существовавших отношений, вызвав серьезные психологические и мировоззренческие потрясения в поколении, которое тридцать лет провело под благонадежным, в общем и целом, крылом Николая I. Литература не могла не принимать этого в расчет;

в ситуации всеобщего разорения в деревнях (крестьян и части бывших землевладельцев), последовавшего за освобождением крепостных, толпы нищих, зачастую молодых и (полу-) образованных, людей наводнили крупные

города и вскоре образовали тот новый интеллектуальный пролетариат, представители которого стали главными действующими лицами (как авторы или как персонажи) многих литературных произведений 60-70-х годов;

многие дворяне, подталкиваемые быстрыми изменениями в расстановке сил, избежали банкротства, когда поменяли сферу своего паразитарного существования с аграрно-феодальной на финансовую, даже не задумываясь о том, чтобы заняться какой-либо производительной деятельностью, и, отбросив сословные предрассудки, объединились с аферистами и спекулянтами самого низкого происхождения. Вчерашние феодалы и спекулянты-игроки в настоящем, люди подобного “хищного” типа отличались особым цинизмом, граничившим с садистским психозом. Подобными героями пестрят страницы Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Писемского и других авторов меньшего масштаба.

Заметим, что в тот период русская литературная культура начала развиваться примерно по тем же правилам, что бытовали в Западной Европе, и выполняла почти те же функции. Авторское право, гонорары, издательские стратегии, взаимодействие с прессой, отношения автора с публикой - все это (за исключением цензуры, зачастую являвшейся объектом для маневров с лоббированием в разных министерствах) вполне соответствовало представлениям о “нормальном” литературном рынке^[37]. И все же, по сравнению с европейскими стандартами, эта литература рассказывала “о чем-то другом”, норма и отклонения переплетались в жизненном опыте самих ее создателей. Достоевский, Лесков, Тургенев, Мельников-Печерский, Писемский, Толстой, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Гончаров, Чернышевский, Фет, Тютчев были землевладельцами, военными, фермерами, редакторами, чиновниками, цельными деловыми людьми, и в то же время - тончайшими сейсмографами общественных и психологических процессов.

В заключение

Очередная точка поворота вновь совпадает с драматической сменой правления: с одной стороны, смертельное покушение на Александра II в 1881 году озарило новым - зловещим - символическим светом все правление “царя-Освободителя” и его противоречивое наследие; с другой, в течение нескольких лет исчезли основные деятели литературы предыдущего периода. Кризис постиг традицию позитивистского анализа и демократического ангажирования, которой большинство интеллигенции было предано на протяжении нескольких десятилетий, а тем временем начали складываться новые политические субъекты, в том числе, при содействии индустриализации и урбанизации, которые благоприятствовали появлению доселе невиданных общественных явлений, чуждых старому сословному укладу.

Вследствие этого начала складываться литература неясного направления, с сумеречной тональностью, основными представителями которой были Чехов и Гаршин. В прозе стала преобладать “мозаичная” композиция, в которой место связной фабулы заняла последовательность быстро сменяющихся, контрастных сцен с одним основным персонажем или лейтмотивом. До той поры русская художественная проза преимущественно повествовала о представителях традиционной феодально-бюрократической иерархии (крестьянин, дворянин, служащий, военный), а начиная с конца века литература стала описывать

бесконечное разнообразие быстро эволюционирующих социальных отношений.

Развитие экономики и усложнение социальных отношений все более диссонировали с застоём в политической системе и с непоколебимым делением на сословия. И в прозу, и в поэзию, и в драматические произведения вторгается тема отчуждения, разобщённости, замкнутости человека в собственном воображении, неизбежности краха любого идеала или ценности, не подкреплённой способностью к сопереживанию и общению (среди наиболее ярких произведений в русле данной тенденции - “Красный цветок”, “Смерть Ивана Ильича”, “Вишневый сад”). Неудивительно, что в 90-е годы возникло множество течений, которые в разной степени подпадали под характеристику “декадентских”, - опыты в духе Шопенгауэра и Ницше (Минский, Вольнский), попытки переосмысления классиков, Толстого и Достоевского, в символически-религиозном ключе и с апокалиптическим подтекстом (Вл. Соловьёв, Розанов, Мережковский), поэзия, ссылавшаяся на По, Бодлера, Вагнера, а также на Тютчева и Лермонтова (Брюсов, Бальмонт, А. Добролюбов, Коневской).

Русский модернизм точно так же не совпадает по времени с аналогичными европейскими течениями, как и предшествующие ему классицизм и романтизм: желающие ориентироваться по жанровым ярлыкам вновь рискуют заблудиться. “Вечная судьба русской культуры XVIII-XIX вв. - её отставание от Западной Европы на одно-два поколения <...> Во Франции за эпохой романтизма первой трети XIX в. <...> последовала эпоха “Парнаса” середины XIX в. с его строгостью, четкостью и величавостью, а уже затем как реакция на дух “Парнаса” последовал символизм с его культом оттенков и намеков <...> В России “Парнаса” не было <...> Поэтому когда после Надсона гражданская поэзия исчерпала себя, то реакция на нее - лирика конца XIX и начала XX в. - должна была наверстывать сразу два этапа, пройденные западной поэзией: “Парнас” и символизм. Во Франции эти две школы были антиподами <...> в России они противоестественно совместились в одном поколении”^[38].

Описываемые явления не были связаны только со сменой литературных школ, они - как обычно - соответствовали объективным нуждам. Русский модернизм, который с точки зрения формы явно колебался между классическим духом “Парнаса” и смутной музыкальностью “намеков”, полностью выразил свою сущность в первые двадцать лет XX века. Его стремление к все более запредельным вершинам познания было реакцией на всесторонний кризис в обществе и культуре. Традиционный русский деятель культуры - от Карамзина до Достоевского - всегда остро осознавал наличие вполне определенного социального заказа, то есть необходимость объективно представлять интересы сословий или классов общества, которые еще не обладали полностью оформленным самосознанием и не могли выразить себя в области культуры. Общее настроение русского модернизма - плод кризиса, в котором эта традиционная “замещающая роль” деятелей культуры оказалась тогда, когда старые отношения в обществе разрушились, усилилась и обострилась политическая борьба, более не нуждавшаяся в посредничестве интеллигенции, возникли массовые организации и, наконец, когда сложился современный рынок культуры, где (за исключением отдельных авторов, в большинстве своем реалистического толка) успех “кассовых” жанров отправил “высокую” литературу обратно под опеку меценатов, откуда она вышла уже с Карамзиным. По мере усиления этих противоречий, в широких кругах интеллигенции стал мало-помалу оформляться процесс идеологической компенсации: в ответ на

конкретный исторический кризис историческое измерение в целом отвергается и подменяется разнообразными мифическими суррогатами. Таков русский путь к “разрушению разума” (ср. аналогичные процессы, прослеженные Д. Лукачем в немецкой культуре), и, несмотря на разнообразие тем, концепций и стилей, он обладал рядом общих для всех случаев характеристик:

состояние изоляции и бессилия интеллигенции рассматривалось в качестве универсальной антропологической черты, и в литературе это выражалось либо через психотический солипсизм, либо посредством мистической сублимации;

стремление к универсальному синтезу привело к тому, что на смену исторической конкретике (“горизонтальным” отношениям причины и следствия) пришли произвольные “вертикальные” параллелизмы и противопоставления мифологизированных тем и концепций: классики предыдущих поколений воспринимались в “вечном” ключе, вне истории;

сильный утопический и пророческий привкус идеологических построений быстро сменялся ощущением бессилия и бегства от реальности: “максималистское революционерство <...> легко переходившее в либеральное замыкание себя в сфере культуры и эстетики”^[39].

В области структуры вторжение авангарда и других течений, альтернативных символизму, не вызвало никаких значительных изменений. Мы полностью согласны с определением, которое Николай Богомолов дал “постсимволизму”: это не “какая-то вполне строго ограниченная эстетическими принципами система, могущая быть описанной как безусловная целостность, а скорее <...> поле художественных возможностей, где поэты (и в меньшей степени - прозаики), в соответствии со своими пристрастиями, реализуют те возможности литературы, которые были в символизме отодвинуты на задний план. По нашему глубокому убеждению, символизм и постсимволизм расходятся не принципиально, а лишь в том наборе реализованных потенций, который был характерен для того или иного автора, с ними связанного”^[40]. Иными словами, изменилась дозировка ингредиентов, но не их состав: Бог, смерть, любовь/эрос, то есть сферы человеческого бытия, не познаваемые разумом.

Безусловно, начало века было ознаменовано культурным расцветом, получившим известность под спорным названием Серебряный век. Несмотря на это, русская литература подошла к 1917 году вразнобой, в мучительных поисках какого-нибудь *ubi consistam*, которое не обнаруживалось ни в исторической обстановке - раздираемой между старческим маразмом политических структур и активным, но неравномерным экономическим развитием, - ни в мифических суррогатах. “Связи потеряны, традиции смешались, судьбы поэзии туманны”, - писал Борис Эйхенбаум в 1922 году^[41]. Как в литературе, так и в жизни, после октября 1917 года начинается совсем другая история.

Когда в марте 1921 года отменили режим “военного коммунизма”, ввели нэп и Россия перевела дух, она уже была совсем другой страной: у нее было другое

имя, другой руководящий класс, образовавшийся в ходе гражданской войны, новый, доселе невиданный общественный строй, новая культура, разработанная молодыми людьми, не имевшими ничего общего с предшествовавшей традицией. Прав был Розанов, когда назвал цикл очерков, написанный им незадолго до смерти, “Апокалипсисом нашего времени”:

LA DIVINA COMEDIA^[42]

С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

Представление окончилось.

Публика встала.

- Пора надевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось.

Для тех, чьи корни остались в той истории, в той стране, кто был связан с ней духовно, эмоционально и интеллектуально, Октябрь и его последствия действительно стали апокалипсисом. Так завершился цикл, открытый Петром и Ломоносовым: “Твой брат, Петрополь, умирает”, написал Мандельштам, а Блок в поэме “Двенадцать” завершает эпопею красногвардейцев явлением старообрядческого *Исуса Христа*. *Ленин и Аввакум через два века пожали друг другу руки через голову Медного всадника: здесь закончилась история Петровской, имперской России. С точки зрения культуры судьбоносным месяцем, безусловно, оказался август 1921-го; 7 числа умер Блок, центральная фигура русского символизма, добровольно сотрудничавший с большевиками; 24 числа за контрреволюционную деятельность был расстрелян Николай Гумилев, харизматичный лидер акмеистов. Итоги были подведены: здесь закончилась литература той России.*

г. Пиза

С Н О С К И

Настоящая статья является слегка переработанным переводом Введения к: *Carpi*

G. Storia della letteratura russa. Dalle origini alla rivoluzione d'Ottobre, Roma: Carocci, 2010.

[1] “...однако клянусь честью, что ни за что на свете я бы не пожелал ни другой родины, ни другой истории, чем та, что прожили наши предки такой, как Бог нам послал” (*франц.* Перевод наш. - Г. К.).

[2] *Лотман Ю. М.* О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век) / Под ред. Егорова Б. Ф., Кошелева А. Д. М.: РГНФ, 1996. С. 444.

[3] *Sapegno N.* Marxismo, cultura, poesia // *Rinascita*. 1945. Luglio-agosto. P. 182.

[4] *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 32-33.

[5] *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 68.

[6] *Asor Rosa A.*, Storia europea della letteratura italiana. I. Le origini e il Rinascimento. Torino, 2009. P. XIII.

[7] См.: *Issatschenko A.V.* Vorgeschichte und Entstehung der modernen russischen Literatursprache // *Zeitschrift für slavische Philologie*. Bd. 37 (1974). Hf. 2. S. 235 è след.

[8] См.: *Worth D.S.* The Origins of Russian Grammar. Notes on the State of Russian Philology before the Advent of Printed Grammars. Columbus, 1983.

[9] *Städtke K.* Russische Literaturgeschichte. Stuttgart-Weimar, 2002. S. VIII.

[10] *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 2003 (первое издание - 1939-й).

[11] *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век. Сборник статей и материалов. М. -Л., 1935. С. 119, 131.

[12] *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. С. 34-35.

[13] *Рогов К.* Три эпохи русского барокко // *Тыняновский сборник*. Вып. 12. М., 2006. С. 65.

[14] Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958. С. 153.

[15] *Вацууро В.* О Лермонтове. Работы разных лет, М.: Новое изд-во, 2008. С. 689.

[16] *Шапир М. И.* Universum versus. Язык - стих - смысл в русской поэзии XVIII-

XX веков. Кн. 1. М.: Языки русской литературы, 2000. С. 151.

[17] См. известные рассуждения по этому поводу в: *Лотман Ю. М.* Очерки по истории русской культуры XVIII - начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. IV. 1996. С. 86-88.

[18] *Carpi G.* Appunti per una storia sociale della letteratura russa / R. De Giorgi, S. Garzonio, G. Ziffer. Gli studi slavistici oggi in Italia. Atti del IV Congresso Italiano di Slavistica (Udine, 20-23 settembre 2006). Udine 2007. P. 53 и след.; *Carpi G.* Letteratura, ideologia e contraddizioni socioeconomiche in Russia. 1825-1861 // Studi slavistici. 2007. № 4. P. 143 и след.

[19] См.: *Elias N.* Mozart. Zur Soziologie eines Genies. Frankfurt am Main, 1993.

[20] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965. С. 42.

[21] *Гершензон М. О.* Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М.: Московский рабочий, 1989. С. 43.

[22] *Лотман Ю. М.* О русской литературе классического периода. С. 429.

[23] *Лотман Ю. М.* “Человек, каких много” и исключительная личность (К типологии русского реализма первой половины XIX в.) // Из истории русской культуры. Т. V (XIX в.). М., 1996. С. 449.

[24] *Немзер А. С.* Как нам делать историю литературы “эпохи Жуковского” // Тыняновский сборник. Вып. 12. М., 2006. С. 107.

[25] *Миронов Б. Н.* Социальная история России периода империи (XVIII - начало XX в.). Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства. Т. 1. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 378.

[26] *Покровский М. Н.* Павел Петрович // История России в XIX веке. Дореформенная Россия. М.: Центрполиграф, 2001. С. 27.

[27] *Седов В. П.* Закат московского царства. Царский двор конца XVII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 148.

[28] См.: *Moretti I., Ruschi P., Stopani R.* Primo incontro con la Toscana del medioevo. Firenze, 1975. P. 7-12.

[29] *Каменский А. Б.* От Петра I до Павла I. Реформы в России XVIII века. Опыт целостного анализа. М.: РГГУ, 1999. С. 430.

[30] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. С. 581.

[31] *Davidsohn R.* Geschichte von Florenz. Zweiter Band: Guelfen und Ghibellinen.

Erster Teil: Staufische Kämpfe. Berlin, 1908. S. 77.

[32] *Asor Rosa A.* Op. cit. P. 58, 232.

[33] См.: *Карпи Г.* Гоголь - экономист (второй том “Мертвых душ”) // Вопросы литературы. 2009. № 3.

[34] См.: *Гаспаров М. Л.* Поэтический язык Пушкина. СПб.: Академический проект, 1999. С. 59.

[35] См.: *Kuhn Th. S.* The structure of Scientific Revolutions. Chicago, 1962. Ch. III.

[36] *Виноградов В. В.* Указ. соч. С. 108.

[37] См.: *Brooks J.* When Russia Learned To Read: Literacy And Popular Literature. 1861-1917. Northwestern U.P., 2003.

[38] *Гаспаров М. Л.* Поэтика “серебряного века” // Русская поэзия серебряного века. 1890-1917. Антология. М., 1993. С. 32.

[39] *Милиц З. Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство, 2004. С. 194.

[40] *Богомолов Н. А.* Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов). Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. С. 387.

[41] *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии. Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1986. С. 374.

[42] Божественная комедия (*итал.*).

© 2001 Журнальный зал в РЖ, "Русский журнал" | Адрес для писем: zhz@russ.ru
По всем вопросам обращаться к [Татьяне Тихоновой](#) и [Сергею Костырко](#) | [О проекте](#)