

МЕТАМОРФОЗИС

ТОМ 3 №3 2019

ВЫПУСК 1



студенческий научный
журнал

Научный руководитель проекта:

Т.Ю. Сидорина (д-р филос. н., ординарный профессор НИУ ВШЭ)

Главный редактор:

Алексей Натальский

Редакция:

Зоя Алексеева (история художественной культуры)

Амалия Багирова (история)

Елизавета Белокурова (филология)

Елизавета Брюхова (история художественной культуры)

Лада Горбунова (медиакоммуникации)

Людмила Дегтярева (философия)

Дарья Дронова (филология)

Анастасия Дульская (философия)

Дима Журавлев (институт образования)

*Александра Захарова (филология) – главный литературный редактор,
руководитель секции*

Ксения Корчагина (визуальная культура)

Кристина Кузнецова (филология)

Ангелина Наумова (история)

Дана Паштова (прикладная культурология)

Никита Попович (история) – руководитель секции

Прасковья Рощина (история художественной культуры и рынок искусства)

Владислав Семенов (история)

Роман Сехниаидзе (философия)

Софья Сороколет (филология)

Екатерина Ткаченко (философия)

Анастасия Ходаковская (история худ. культуры и рынок искусства)

metamorphosis-journal.com

vk.com/metamorphosisjournal

facebook.com/metamorphosisjournal

Выпуск журнала осуществлен в рамках учебного проекта НИУ ВШЭ:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук – 2019/2020

<https://pf.hse.ru/293711632.html>

© МЕТАМОРФОЗИС 2019

© АВТОРЫ СТАТЕЙ 2019

ISSN: 2658-3976

Дорогие читатели,

перед вами очередной номер журнала «Метаморфозис» – третий в 2019 году. Этот номер мы решили целиком и полностью посвятить русской культуре.

Мы не ограничивали себя в выборе проблем, эпохи и персоналий. На страницах номера вы увидите, как персонажей хрестоматийных (в статье Д. Сметанина о быте юного Петра I), так и персонажах малоизвестных (в статье И. Афанасьевой об итальянских пейзажах Штернберге и Раева).

В этом году наша редакционная команда значительно расширилась. К секциям по философии, истории и филологии добавились секции искусствоведения и прикладной культурологии. А в дальнейшем нас ждут публикации лингвистов.

Мы продолжаем наше сотрудничество со студентами и сотрудниками других университетов (А. Чередина и А. Григорьева; исторический факультет МГУ). В будущем мы хотим расширить нашу «географию» и планируем привлекать еще больше коллег из других университетов.

Все это обусловило весьма значительный поток статей, и после отбора у нас осталось 24 статьи. Поэтому мы решили сделать два выпуска нашего номера о русской культуре. 2019.Том.3. № 1. Вып. 1. мы представляем в декабре. А Вып. 2. выйдет через месяц.

Тематически статьи распадаются на 3 крупных блока: русская философия, русское искусство и русская история. Среди них ряд статей анализируют сюжеты современной культуры (А. Красильникова о российском фем. активизме, В. Рыжкова о современной иконописи и Л. Чиркина о постсоветском православии), большая же часть авторов обращаются к русской культуре XVII – XIX вв. Галерея героев получилась очень разнообразной: философы Соловьев, Бердяев и Франк, художники Сомов и Левицкий, цари Василий Шуйский и Петр I, граф и графиня Румянцевы и многие другие.

И напоследок несколько слов о тех, без кого этот номер не появился бы. Выражаем особую благодарность преподавателям Школы философии ФГН д.филос.н. О.А. Жуковой и к.филос.н. Е.В. Бессчетновой за помощь в подготовке номера.

Редакция журнала

С о д е р ж а н и е

5 Елена Бессчетнова

Идея христианского единства П.Я. Чаадаева (о соединении светского и религиозного начал)

11 Антон Куликов

Дух и история

18 Михаил Адамов

Онтология самосознающей личности сквозь философию Н.А. Бердяева

24 Марина Толкачева

Образ России в романе В.В. Набокова «Подвиг»

29 Элеонора Семиврагова

Лейтмотивы: поэтика и функции (по повести «Старуха» Д.И. Хармса)

39 Михаил Иткин

Литература в «Войне и мире» Л.Н. Толстого

44 Александра Коновалова

Роль женщины в семье и при дворе во второй половине XVIII века (по письмам графини Е.М. Румянцевой к ее мужу, фельдмаршалу П.А. Румянцеву-Задунайскому 1762-1779 гг.)

51 Екатерина Кудрявцева

Крестоцеловальная запись Василия Шуйского: ее суть и споры о ней

58 Денис Сметанин

Пушки, шахматы и станки: что можно узнать о Петре I из его детства? (Повседневная жизнь царского наследника в 70-е годы XVII века по материалам расходных книг царского дворца)

65 Алина Григорьева

Трансформация игрового элемента в русском искусстве в начале XX века на примере работ Д.Г. Левицкого «Портрет Е.И. Нелидовой» и К.А. Сомова «Карнавал (Язычок Коломбины)»

70 Анастасия Чередина

Портреты Екатерины II Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского

76 Ирина Афанасьева

Пейзажные мотивы в творчестве В.И. Штернберга и В.Е. Раева

Идея христианского единства П.Я. Чаадаева (о соединении светского и религиозного начал)¹

Елена Бессчетнова (Заместитель заведующего Международной лаборатории исследования русско-европейского интеллектуального диалога НИУ ВШЭ)

В современном российском обществе после длительного антиклерикального периода вновь значительную роль играет религиозная составляющая. Но при этом все-таки отсутствует продуманная форма отношений между светским и религиозным, выработка которой является непосредственной задачей современных философов, социологов религии и богословов. Русские религиозные философы еще сто лет назад предложили свои проекты синтеза между двумя этими началами, удерживая общество от возможного духовного кризиса. Первым из русских мыслителей кто освятил данную проблематику был Петр Яковлевич Чаадаев. Автор данного эссе полагает,



что сегодня его интеллектуальные интуиции как никогда актуальны. В эссе представлен анализ основных идей Чаадаева и понятий, используемых философом в рамках проблемы постсекулярного общества.

П.Я. Чаадаев был, безусловно, одним из ярчайших представителей своей эпохи – периода становления самобытных культурных и интеллектуальных традиций, времени формирования самостоятельных и уникальных философских идей. Чаадаев говорил, что любовь к отечеству

¹ Статья подготовлена в рамках исследования за счет средств гранта Президента Российской Федерации МК-3702.2019.6 «Экуменистические проекты русских мыслителей второй половины XIX в. - начала XX в.» (Соглашение от 31.05.2019 № 075-15-2019-1164).

Идея христианского единства П.Я. Чаадаева...

– это прекрасно, но есть еще более прекрасная вещь, о которой очень часто за узостью взглядов забывают, – любовь к истине.

Чаадаев, несомненно, испытал на себе влияние Шеллинга, в своей философии стремился актуализировать ключевое понятие в системе немецкого мыслителя – понятие всеединства. У Чаадаева – эта идея появляется на несколько десятилетий раньше, чем у Вл.С. Соловьева, и несмотря на то, что последний был относительно плохо знаком с идеями Чаадаева, схожесть философских интуиций обоих мыслителей очевидна. Бесспорно, этому способствовало увлечение русских интеллектуалов философией Шеллинга, но все же, по точному замечанию В.Ф. Эрнста, это говорит также о специфическом едином метафизическом поле русской мысли, которая сформировалась из мировоззренческой позиции, основывающейся на христианстве.

Чаадаев, как и Соловьев писал о необходимости христианского единства, говорил о христианстве как об общей и единственной основе становления европейской культуры, писал о единой Вселенской церкви.

Центральное произведение Чаадаева – это «Философические письма». Когда говорят о данной работе, то делают акцент, прежде всего, на философии истории мыслителя, подчеркивая, что историософские взгляды Чаадаева непосредственно произрастают из восприятия христианства в его исторической перспективе. И это справедливо, Чаадаев писал:

«Ничего не понимают в христианстве те, которые не замечают в его чисто исторической стороне, составляющей столь существенную часть вероучения, что в ней до некоторой степени заключается вся философия христианства, так как именно здесь обнаруживается, что оно сделало для людей и что ему предстоит сделать для них в будущем»².

Но в то же время, нельзя не согласиться с Василием Зеньковским, который писал, что войти в систему Чаадаева можно только поставив в центр его внутреннюю религиозную установку и личные религиозные переживания, которые и есть ключ ко всем взглядам философа.

Достаточно вспомнить с освещения какого вопроса начинается первое «Философическое письмо». Это вопрос о роли религиозного начала в жизни человека: «Смело верьтесь, сударыня, волнениям, вызываемым в вас мыслями о религии: из этого чистого источника, могут вылиться одни только чистые чувства»³.

Собственно, в том числе идея единства сущего у Чаадаева появляется в последствии личностных религиозных переживаний. Этот сюжет очень исчерпывающе проанализирован

² Чаадаев П.Я. Философические письма // Чаадаев П.Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С.17.

³ Там же. С. 16.

Идея христианского единства П.Я. Чаадаева...

Б.Н. Тарасовым в работах «Непрочитанный Чаадаев, неслышанный Достоевский» и «Чаадаев»⁴.

В свою очередь Михаил Гершензон, издавший в 1913 г. собрание сочинений Чаадаева, отметил: «Философические письма были плодом религиозного переживания, пережитого Чаадаевым в 20-е годы»⁵. Он называет Чаадаева мистиком, а основу его учения видит в имманентном действии духа Божия в человечестве, и естественно в слиянии человечества с Богом как конечной цели истории.

Итак, в десятилетие между 1810-1820 годами Чаадаев пережил свой духовный кризис, завершившийся обращением к христианству и принятию его на глубинном уровне за основу или, точнее, опору собственного личного бытия. Но при этом Чаадаев оставался постоянно ищущим и вопрошающим. Собственно, здесь емуна помощь и пришла философия, и уж если многие исследователи называют Чаадаева первым русским мыслителем и первым русским философом, то стоит уточнить, он был первым русским религиозным – христианским – философом. Чаадаев сам себя именно так называл и говорил про себя, что он прежде всего философ христианский.

На христианство он смотрел как на Истинную идею, вполне сопряженную с социальными вопросами. Мыслителю важно было не просто произвести синтез религиозного и светского начал, но создать рациональное соединение религиозного учения с насущными вопросами текущего дня, а именно выработать само понятие верующего разума и выделить его специфику, обозначенного в «Философических письмах» как «христианский разум»: «<...> это инстинкт правды, это последствие нравственного начала, перенесенного из области поступков в область сознания; это бессознательная логика мышления, вполне подчинившегося дисциплине»⁶.

Очевидно, что Чаадаеву было важно предоставить синтез веры и науки, веры и философии, веры и культуры. Оба элемента для него необходимы. С одной стороны, философ исходит из святоотеческой установки о том, что философия беременна истиной, которая раскрывается в полной мере в откровении. При этом философ писал о двух основных типах откровения: великих откровениях Ветхого и Нового Завета, а также первоначальном откровении, внутреннем личном или, как он сам его определяет: первоначальное откровение

⁴ См. об этом: *Тарасов Б.Н.* Чаадаев. М.: Молодая гвардия, 1990. ; *Тарасов Б.Н.* Неппрочитанный Чаадаев, неслышанный Достоевский. М.: Academia, 1999.

⁵ *Гершензон М.О.* П.Я. Чаадаев Жизнь и мышление (главы из книги) // П.Я. Чаадаев: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1998. С. 270.

⁶ *Чаадаев П.Я.* Философические письма // Чаадаев П.Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 28.

Идея христианского единства П.Я. Чаадаева...

– «первое общение духа Божьего с духом человеческим», без которого невозможно понять суть христианства. Собственно, это характерная мысль для большинства последующих русских религиозных философов. С другой стороны, Чаадаев говорит и о значении философии, когда христианин, не находя в собственном учении разрешения великой загадки душевного бытия, естественно приходит к учению философов. Но здесь опять же, очевидно, кроется основное искушение человеческого разума, так как философы объясняют человека только через человека, игнорируя предвечный источник истины, и поэтому возникает позиция, согласно которой мышление истину и создает. И касательно данного сюжета Чаадаев вводит еще одну характерную для русского философствования установку о заданности истины человеческому разуму, а не о создании мышлением истины.

Синтез религиозного и светского начала для Чаадаева возможен только в контексте христианской идеи. Во-первых, потому что: «<...> христианство есть Слово и свет по преимуществу, оно естественно вызывает слово и распространяет возможно больший свет на все объекты интеллектуального воззрения человека»⁷. Во-вторых, именно христианство способно одновременно чутко прислушиваться к эпохе, понимать ее контекст и воспринимать его, при этом одновременно нерушимо сохраняя основу своего учения.

Чаадаев говорит о социальном христианстве и использует именно этот термин. Католичество становится его ориентиром. Отсутствие такой социальной ориентации есть одна из основных проблем России:

«После этого ясно, что раз та сфера, в которой живут европейцы и которая одна лишь может привести человечество к его конечному назначению, есть результат влияния, произведенного на них религией, и раз слабость наших верований или недостаток нашего вероучения удерживали нас вне этого мирового движения, в котором социальная идея христианства развилась и получила определенное выражение, а мы были откинута к числу народов, которым суждено использовать воздействие христианства во всей силе лишь косвенно и с большим опозданием, то необходимо стремиться всеми способами оживить наши верования и дать нам воистину христианский импульс, ибо ведь там все совершило христианство»⁸.

То есть, иными словами, Чаадаев, говоря об истории европейского человечества, был убежден в том, что если бы не было Христа, то ничего бы не было, понимая это буквально и не подразумевая только появление христианской идеи в ее морально-этическом аспекте.

⁷ Там же. С. 29.

⁸ Там же. С. 57.

В «Философических письмах» выражена идея Провидения: «история человеческого рода не имеет смысла, если не возводить ее к первым дням мира и к сотворению человека»; «без падения человека нет ни философии, на даже логики; все тьма и бессмыслица»⁹.

Еще один момент, характерный для Чаадаева, – это возможность установления мира внутри человека, то есть фактическое приближение состояния полноты бытия, Царства Божия. И это ключевой аспект христианства, в центре которого лежит идея о бессмертии не после жизни, а о бессмертии как жизни без смерти. Это аспект внутренней духовной жизни человека, но опять нельзя забывать, что Царство Божие, согласно Чаадаеву, должно стать историческим фактом бытия всего человечества.

Что касается догматических различий и раскола Церквей, то Чаадаев считал, что Церковь православная – по своей сути «аскетическая», тогда как католическая по своей сути «социальная», и это является причиной равнодушия одной ко всему, что совершается вне ее, и живое участие другой ко всему на свете. Это – два полюса христианской сферы, вращающейся вокруг оси своей безусловной и действительной истины.

Собственно, основная идея Чаадаева – идея Царства Божия, понятого не в отрыве от земной жизни, – непосредственно связана с понятием Церкви, которая есть историческое ее воплощение:

«<...> весь распорядок духовного мира есть следствие удивительного сочетания первоначальных понятий, брошенных Самим Богом в нашу душу, с воздействием нашего разума на эти идеи <...> сохранение этих основ, их передача из века в век, от поколения к поколению, определяется обычными законами <...> есть, конечно, некоторые видимые признаки, по которым можно распознать среди всех святых, рассеянных по земле, ту, в которой, как в святом ковчеге, содержится непреложный закон истины»¹⁰.

Призвание Церкви – дать миру христианскую цивилизацию, а это возможно только «в мощи и силе» и в случае сохранения единства. В этом, собственно, и заключается историософский проект Чаадаева, его понимание цели истории:

«В мире христианском все должно непременно способствовать установлению совершенного строя на земле, да и ведет к этому на самом деле. В противном случае дела опровергли бы слова Спасителя. Он бы не был среди своей церкви до скончания веков»¹¹.

⁹ Там же. С. 30.

¹⁰ Там же. С.121.

¹¹ Там же.

Идея христианского единства П.Я. Чаадаева...

В. Зеньковский писал в работе «П.Я. Чаадаев как религиозный мыслитель», что Чаадаев чувствовал себя одиноким в своей религиозности, так как он считал, что его религия – это религия будущего, его Церковь – это грядущая Церковь¹². Но если говорить в общем о русской мысли, то Чаадаев не был одинок, он был одним из первых, и многие его идеи были развиты идущими за ним и по его следам русскими религиозными философами или, точнее, русскими христианскими философами.

Библиография

Гершензон М.О. П.Я. Чаадаев Жизнь и мышление (главы из книги) // П.Я. Чаадаев: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1998. С. 246–286.

Зеньковский В.В. П.Я. Чаадаев как религиозный мыслитель // П.Я. Чаадаев: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1998. С. 472–494.

Тарасов Б.Н. Непрочитанный Чаадаев, неслышанный Достоевский. М.: Academia, 1999.

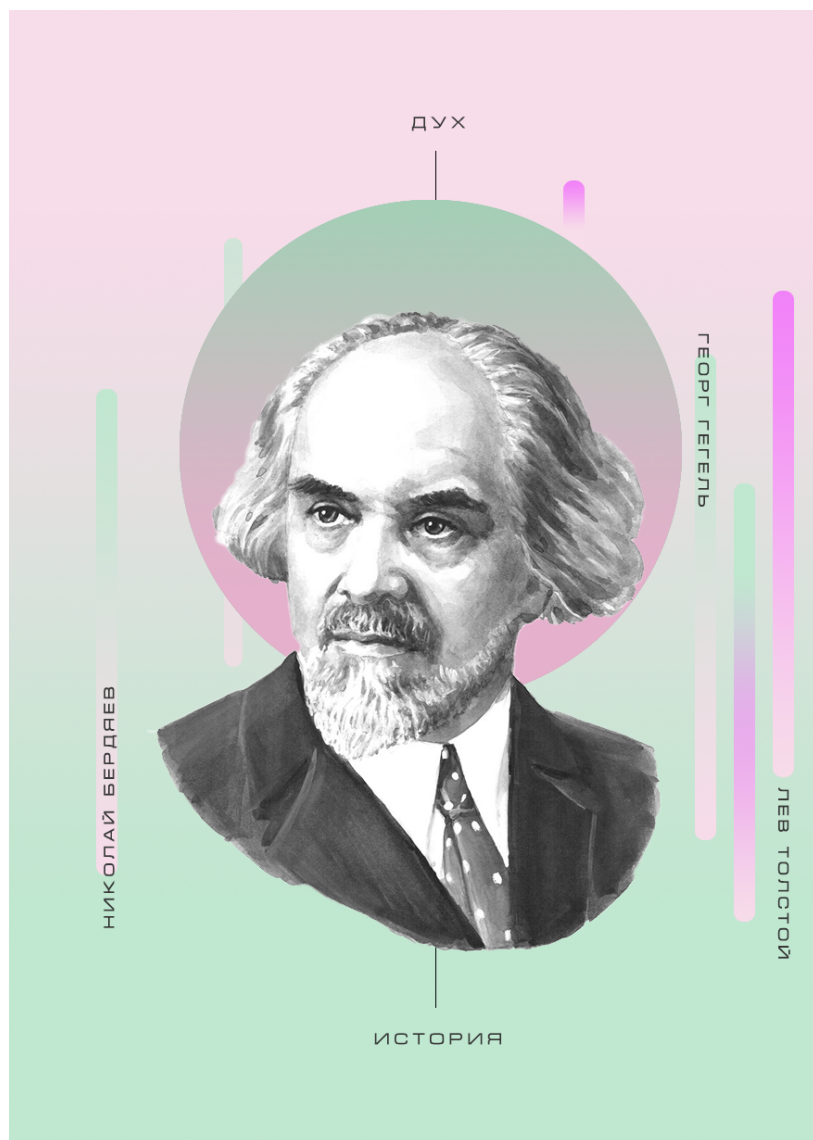
Тарасов Б.Н. Чаадаев. М.: Молодая гвардия, 1990.

Чаадаев П.Я. Философические письма // Чаадаев П.Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 15–138.

¹² *Зеньковский В.В.* П.Я. Чаадаев как религиозный мыслитель // П.Я. Чаадаев: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1998. С. 473.

Дух и история

Антон Куликов (магистерская программа «Философская антропология»)



Философия истории Н.А. Бердяева — одно из основных измерений его философии свободного духа. Именно в истории дух, по Бердяеву, обретает и разворачивает свою подлинную реальность и творческую силу, а значит — свободу: «Если бы не было свободы, не было бы и истории. Свобода есть метафизическая первооснова истории»¹. Однако именно историческое сознание переживает сейчас глубокий кризис, и это является важным симптомом комплексного кризиса европейской культуры.

Реальность духа принципиально не может быть статичной, дух существует лишь до тех пор, пока осуществляет

динамическое усилие по преодолению себя, перерастанию своей простой своей, его жизнь — непрерывное трансцендирование: «Дух означает постоянное Трансцендирование в человеческой жизни. В сущности, не существует статического трансцендентного, а существует лишь Трансцендирование. Это принадлежит к тайне духа и духовной жизни. Дух есть в-себе-бытие, т. е. неопределяемость извне. И вместе с тем жизнь духа есть неустанное Трансцендирование, выход за свои границы, но не из детерминации, а из свободы»². В таком

¹ Бердяев Н.А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 46.

² Бердяев Н.А. Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. С. 387–388.

случае Дух не может принадлежать природному миру цикличности и непреложных закономерностей, порядку причин и следствий.

Этот порядок имманентной фактичности, причинно обуславливающих друг друга *событий* должен быть преодолен в порядке *деяний* человека, направляемых свободно полагаемыми им целями. Поэтому «дух связан с историей. Можно было бы сказать, что дух историчен и что только дух знает историю <...> В истории искал Дильтей признаки, по которым узнается дух. У Гегеля история есть самораскрытие духа. С историей связан дух для христианского сознания. В отличие от греческого понимания духа христианство понимает дух как имеющий историю»³.

История, в сущности, непонятна вне свободного действия духа. Без духовной свободы человека она теряет само свое существо, перестает принципиально отличаться от живой или неживой природы. В этом Бердяев напоминает Канта, чье видение истории человечества было частным моментом его телеологии: дело не в том, что история по своей природе имеет цель и объективно направляется этой целью, что можно было бы показать на основе реальных исторических фактов, а в том, что само понятие истории может быть определено только телеологически. История отличается для нас от природы только тогда, когда мы выстраиваем исторические события уже не в каузальные цепи, а в логику постепенного решения бесконечной задачи, а именно – преодоления человеком естественной связности с инстинктом, его самоосвобождения посредством разума.

Как бы ни были близки Бердяеву эти классические положения Канта, для него особенно важно подчеркнуть, что историческое движение – это не фатум, которому человек подчинен, не ведая об этом. Значимо не то, что познание истории как особой, собственно исторической, реальности становится возможным лишь в терминах телеологии и постепенного достижения человеческой свободы, как у Канта, а скорее напротив – в том, что сама творческая свобода духа требует такого познания истории. Если позволить себе обыграть классические кантовские вопросы, то, вопреки логике трансцендентальной философии, Бердяев к вопросу «Что я могу знать об истории?» идет от вопроса «Что такое человек в истории?».

Поэтому кризис исторического познания для Бердяева – в высшей степени тревожный знак кризиса свободы. Философия Просвещения, гегелевский идеализм, позитивистское видения истории Контом, детерминизм Маркса с претензией на предсказательную силу и целый ряд иных влиятельных философских школ и направлений стремятся описать историю

³ Там же. С. 387.

по аналогии с природой, делая из нее чисто внешнюю по отношению к человеку реальность, реальность фактов и законов, с которыми индивид вынужден считаться, но изменить которые он не в силах. Бердяев пишет: «Постепенно происходит такой процесс, в котором само познаваемое отдаляется, теряется из виду, перестает существовать в той своей первоначальной реальности, в которой оно только и может быть названо “историческим” и может раскрыть тайну истории»⁴. Такая чисто *объективированная история* есть самоубийственное закабаление духа, порождение гордыни человеческого, «евклидова», ума, не желающего мириться с *тайной* истории, требующего одних только прозрачных объяснений и точных прогнозов на основе известных закономерностей. Марксизм – своего рода апофеоз познания истории «евклидовым» умом рационалиста.

В итоге несмотря на то, что «в царстве истории действует свобода, которой нет в царстве природы. История есть более наш собственный мир, чем природа», человек в истории уже «не узнает своего собственного субъективного духа, своей собственной духовной свободы. В истории происходит как бы отчуждение субъективного духа от человека»⁵. Объективированная история человека уже не принадлежит ему и от него не зависит, она предстает действием каких-то неведомых, неумолимых и равнодушных к нему сил или неотвратимостью судьбы: «С одной стороны, история есть наше человеческое дело, и в ней мы узнаем признаки духа, который составляет и нашу собственную глубину. История происходит с нами и в нас, и мы можем взять историю в глубину духа. Но, с другой стороны, в истории происходит отчуждение нашей природы и нашего духа. История превращается в рок для нас, она действует как чуждая нам и беспощадная сила, и в ней нет нашей свободы»⁶.

Гегелевское учение об истории как о самопознании объективного духа, о хитростях разума и неизбежности становления свободы Бердяев считал наиболее последовательным переподчинением истории человека некой всесильной абстракции, при которой уже эта абстракция (гегелевский Дух, Понятие и т.п.) делается свободной и разумной, а вовсе не человек: «Если история есть, по Гегелю, самораскрытие и развитие свободы, то не нашей свободы и не для нас свободы. История осуществляет не человеческие цели, цели хитрого универсального разума, универсального духа. История не хочет знать личности человеческой»⁷.

⁴ Бердяев Н.А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 8–9.

⁵ Бердяев Н.А. Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности. // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. С. 387.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

Что противопоставить объективации истории и самозабвению свободы в ней? Разве возможно не объективирующее знание, которое не противопоставало бы субъекту познания выстраиваемый им предмет – в частности, историю? По Бердяеву, возможно, и ключ к такому постижению истории – творчество личности. В истории нет никакого доступного разуму закона прогресса и неизбежного освобождения человека (как у просветителей, Гегеля или Маркса), нет в ней и закона неизбежного вырождения и упадка (как, скажем, у Шпенглера): история остается историей, только если человек сохраняет за собой возможность активно, творчески участвовать в ней и понимает, что в истории все зависит от него самого.

Для творческой личности история не внешняя и враждебная ей действительность, от которой хорошо бы укрыться где-нибудь в тихом углу, в тайном оазисе свободы, а напротив – такая питательная среда, в которой и благодаря которой человек только и делается человеком. История не обходится с личностью как с сырым материалом, из которой она выдавливала бы любые угодные ей формы, она духовно наполняет, обогащает его, если сам человек не чуждается истории, не пытается обойтись с ней как с набором утилитарных фикций или симулякров, но чувствует и сознает *свою историчность и ответственность за собственную историю*, глубокую связь с историческим наследием, питающим его мысль и творческую силу. Бердяев настаивает: «История – это не простое насилие над познающим субъектом внешних объективных фактов, это есть некоторый акт преобразования великого исторического прошлого, в котором совершается внутреннее постижение исторического объекта, внутренний процесс, роднящий субъект с объектом»⁸. Вне этого родства нет ни истории, ни человека.

В такой духовной настроенности Бердяев приступает к критическому анализу философии Льва Толстого, и можно сразу же представить себе, какая пропасть должна была разверзнуться между ним и Толстым: «Отчего дети нравственно выше большинства людей? <пишет Толстой> От того, что разум их не извращен ни суевериями, ни соблазнами, ни грехами. На пути к совершенству у них ничего не стоит. Тогда как у взрослых стоят грехи, соблазны и суеверия. Детям надо только жить, взрослым надо бороться»⁹. Толстой видит в ослепительном блеске, которым окружила человека история, только фальшь и мишуру: все накопленные ею достижения науки и искусства, религии и права, непомерно возросшая утонченность жизненных наслаждений – все это не смогло придать человеческой жизни внятного, подлинного смысла, но, напротив, отвлекает от поисков этого смысла. Общество и культура,

⁸ Бердяев Н.А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 19.

⁹ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т.. Т. 42. М.: Худож. л-ра, 1957. С. 23.

реально сложившиеся в истории, основаны на произволе, насилии и обмане: они не дадут ребенку никакой творческой свободы, лишь искалечат его душу.

Пустоте культуры и истории Толстой противопоставил свою центральную метафизическую идею Добра: «Добро есть вечная, высшая цель нашей жизни. Как бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное, как стремление к добру, т.е. к Богу. Добро есть действительно понятие основное, метафизически составляющее сущность нашего сознания, понятие, не определяемое разумом. Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет все остальное»¹⁰. Нет ничего удивительного в том, что неопределимое, невыразимое, но переживаемое всеми Добро Толстой связал, прежде всего, с чистотой ребенка, ведь *ребенок ближе всех стоит к изначальному и невыразимому*.

Трудно понять то бесконечное самопреодоление и трансцендентные цели, в перспективе которых история для Бердяева только и становилась автономной «исторической жизнью». Для Толстова сам по себе человек намного дороже любой его трансценденции, наша жизнь не где-то в бесконечности, она здесь, наш идеал не в дали, он рядом с нами. Толстой так и писал: «Ребенок живет, каждая сторона его существа стремится к развитию, перегоняя одна другую, и большей частью самое движение вперед этих сторон его существа мы принимаем за цель и содействуем только развитию, а не гармонии развития. В этом заключается вечная ошибка всех педагогических теорий. Мы видим свой идеал впереди, когда он стоит сзади нас»¹¹. Эта *антиисторическая* установка была направлена Толстым против немецкой классики и в особенности – против Гегеля. В записях Софьи Андреевны находим слова о том, что Лев Николаевич «восхищался Шопенгауэром, считал Гегеля пустым набором фраз»¹².

«Война и мир» – эпопея, созданная против истории. В истории нет никакого разумного смысла, ею правят жалкие случайности, которым ничего не стоит ни убить Пьера Безухова, ни спасти его, ни бросить в плен вместе с нищими крестьянами, ни наделить огромным состоянием. Подлинная жизнь человека, которой отчаянно ищут Пьер и сам создавший его художественный гений – это жизнь словно бы вне истории, в дали от нее, в семье, в спокойной простоте своего дома. «Смысл истории», «великие исторические задачи», «историческое наследие» и т.п. – чего все эти бердяевские абстракции стоят по сравнению с жизнью и смертью, радостью и страданием конкретных людей?

¹⁰ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т.. Т. 30. М.: Худож. л-ра, 1951. С. 78.

¹¹ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 8. М.: Худож. л-ра, 1936. С. 321.

¹² Толстая С.А. Дневники: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит-ра, 1978. С. 495.

Для самого Бердяева толстовская критика Гегеля еще менее приемлема, чем само гегельянство: отрицание *всякого* смысла истории унижает человека еще больше провозглашения ее абсолютной (хотя и объективной, уже не зависящей от человека) разумности.

Бердяев считает, что человеческие страдания не имеют смысла только для последовательного *рационалиста* – такого, как Толстой, или, например, Иван Карамазов – знающего лишь объективированную действительность истории, действительность фактов и необходимостей, обладающих внешней принудительной силой по отношению к человеку. Однако зло и добро не существуют вне личности и независимо от нее, человек сознает себя свободным, когда перестает противопоставлять себе «объективную» реальность истории и понимает свое творческое, активное участие в ней, принимая всю безмерную ответственность за него.

Мы уже видели, что в центре учения Бердяева – личность, которая не противостоит истории и культуре как набору внешних ограничений и пассивно воспринятых образцов, а участвует в сотворении культурных ценностей и идеалов и добровольно подчиняет себя им. Естественно, эта творческая свобода личности отличается от простого произвола в создании и смене культурных фикций только тогда, когда связана с высшим, несотворенным идеалом, устремлена к сверхличным ценностям: «Поистине личность и сверхличная ценность неразрывно связаны. Личность потому только и существует, что в ней есть сверхличное, ценное содержание, что она принадлежит к иерархическому миру, в котором существуют качественные различия и расстояния. Природа личности не выносит смешения и бескачественного уравнивания»¹³. Полная страданий, человеческая история *непонятна исходя из нее самой, она обретает смысл только в эсхатологической перспективе*.

Лишь конец истории и выход в «сверхисторическое время», лишь преодоление мира объективаций, «царства кесаря», ради царства свободного духа делает понятным и оправданным зло как порождение свободы. Толстой потому и противопоставляет историю подлинной человеческой жизни, потому и видит историю кровавой бессмыслицей и насилием, что его гордый ум просветителя и рационалиста не согласен принять *иррациональную тайну* свободы. А без этой тайны история и в самом деле непонятна и беспощадна.

Такого уровня интеллектуально-нравственное столкновение, как столкновение Бердяева с Толстым, с особой ясностью раскрывает и основания бердяевской философии истории, и ее

¹³ Бердяев Н.А. Духи русской революции // Аскольдов С.А., Бердяев Н.А., Булгаков С.А. и др. Из глубины: Сборник статей о русской революции. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. С. 80.

основные ценностные ориентиры. История в ней передана такой, как видит ее гордый аристократ, в духе гегелевского «господина», ценящий свободу куда выше человеческой жизни и благополучия. История без страдания, принудительно добрая и справедливая кажется недостойной, даже унижительной его рыцарской совести: зло и страдание, напротив, выступают для него подлинными, необходимыми гарантиями свободы, а значит и достоинствами человека. Если человек не игрушка в руках судьбы или гегелевского объективного духа, если личность творчески участвует в истории и отвечает за свое участие, то сама возможность зла в истории: боли и уродства, пошлости и чудовищной несправедливости – никогда не может быть исключена. Его неразрешимая мрачная тайна есть та цена, которую аристократ духа должен платить за свои убеждения, за все сказанное им о творчестве, свободе и личности. Только тот, кто готов столь же дорого заплатить за них, вправе повторить эти слова и может вполне понять их смысл.

Библиография

- Бердяев Н.А.* Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности // Бердяев Н.А. *Философия свободного духа*. М.: Республика, 1994. С. 364–462.
- Бердяев Н.А.* Духи русской революции // Аскольдов С.А., Бердяев Н.А., Булгаков С.А. и др. *Из глубины: Сборник статей о русской революции*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. С. 56–90.
- Бердяев Н.А.* *Смысл истории*. М.: Мысль, 1990.
- Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 8. М.: Худож. л-ра, 1936.
- Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 30. М.: Худож. л-ра, 1951.
- Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 42. М.: Худож. л-ра, 1957.
- Толстая С.А.* *Дневники*: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит-ра, 1978.

Онтология самосознающей личности сквозь философию Н.А. Бердяева

Михаил Адамов (магистерская программа «Философская антропология»)

Проблема расщепленности субъекта

В работе «От существования к существующему» Эммануэль Левинас утверждает, что философское размышление одинаково легко схватывает и упускает различие между сущим и существованием. Мысль непринужденно соскальзывает с бытия, понятого как действие и экзистенция, к бытию, понятому как мир понятий и объектов. Данная онтологическая проблема неизбежно приводит к проблеме расщепленности субъекта. Именно этот сюжет попал в фокус внимания русского философа Николая Бердяева. Он указывает на изначальный разрыв между «я-объектом» и «я-существующим», индивидуальностью и личностью как некоторый антропологический инвариант. По мнению Бердяева, «я» метафизически социально. Человек мыслит себя как другого, как объект, поэтому у него формируются субъект-объектные отношения с самим собой.

Разработкой этой модели занимался французский психоаналитик Жак Лакан. Вводя в психоаналитический аппарат концепт *стадии зеркала*, он описал конфликтную природу двойственных отношений субъекта. Стадия зеркала Лакана описывает процесс формирования эго у ребенка, когда он узнает свое собственное отражение в зеркале и идентифицирует себя с этим образом. Так у субъекта развивается представление о себе как об объекте, принимаемом им в качестве своей особой индивидуальности. Эта идентификация с двойником в зеркале и формирует эго («я-объект»). Представление о себе как об объекте дает субъекту возможность встроиться в символический порядок культуры. Человек испытывает потребность в устойчивости, ему необходима социальная роль и центрирование в образе я-идеала¹, что он и приобретает через идентификацию с большим Другим. Однако в то же время субъект отчуждается от самого себя. Все, относящееся к «я-объекту» или сознанию, – это постоянная смена личин, зеркальная игра идеальных образов, приобретаемых нами через другого. Субъективность – это псевдореальность и к субъекту как таковому никакого отношения не имеет. «Я думаю, что...», «я считаю, что...» – это не выражение личности, а лишь проговаривание того объекта, которым субъект захвачен.

¹ Миллер Ж.-А. Лакан и политика [интервью] // Неприкосновенный запас. 2009. № 67 (5). С. 17–38.

Основная задача заключается в том, чтобы распознать «я-объект» и избавиться от его ложных идентификаций. Бердяев утверждает, что эгоцентризм и помешанность на собственном «я» выступает настоящим препятствием на пути к личности и к «я-существующему». Отчуждение человека растет все больше, он теряет чувство реального и живет лишь областью воображаемого: фантазмами и иллюзиями. Для философа важно не принимать в расчет иллюзии «я-объекта» на пути к истине своего «я». Такой путь оказывается возможен через трансценденцию и выход за пределы социального мира и мира объектов благодаря существованию Бога и духа. Бог и дух, имея сверхличное содержание, заполняют пустоту внутри человека, спасают от ложных идентификаций, иллюзий субъективности. Бог не является объектом социального мира и общественных институтов, только ему можно довериться без остатка и только в нем можно найти свой центр. Дух – это сила, эманулирующая от Бога. Но чтобы прийти к Богу и духу, необходимы испытания, нужно пройти через боль и страдания.

Бытие самосознающей личности. Становление как духовный путь

В работе «Дух и реальность» Бердяев утверждает, что дух одновременно имманентен и трансцендентен субъекту, так как именно через него имманентное субъекта трансцендирует и перешагивает через себя, а трансцендентное становится имманентным.

Трансцендентность Бога есть наш имманентный опыт, в человеке раскрывается божественное, божественное для него внутреннее, а не внешнее. Это значит, что божественное действует не как детерминация, а как свобода².

Для русского мыслителя трансцендентность имманентна субъекту, это не нечто, находящееся за пределами субъекта, некая скрытая авторитарная воля, которая действует согласно собственным правилам. Данная проблема не способна найти своего разрешения в психологии и социологии, так как эти дисциплины принадлежат объективированному миру. Область исследования личности как единства души, тела и духа находится в метафизической плоскости, ускользая от всяческой научной рационализации и символизации.

Проблему для Бердяева представляет тот факт, что человечество постоянно смешивало понятия духа и души, хотя между ними существует принципиальное отличие. У каждого человека есть душа, и это его природная константа, в то время как дух есть далеко не у

² Бердяев Н. Дух и реальность. М: АСТ; Астрель, 2011. С. 244.

каждого: он служит проявлением высших качеств человека и позволяет возвышаться над остальным миром. Душа всегда непостоянна, ей свойственны сомнения и отсутствие веры. Дух всегда един и представляет собой целостность. В то же время это такая трансцендирующая сила, которая позволяет прорываться за собственные границы. Душа есть изначальная посылка для развертывания духа. Единство личности способно проявиться через победу духа над изменчивостью души. Такой путь неминуемо сопряжен с усилиями и страданиями, но результатом этой борьбы становится обретение истинной свободы в сверхличном.

«Я» есть изначальная данность, личность же есть заданность. Я должен реализовать в себе личность, и эта реализация есть неустанная борьба. Сознание личности и реализация личности болезненны. Личность есть боль, и многие соглашаются на потерю в себе личности, так как не выносят этой боли³.

Неустанную борьбу, описываемую Бердяевым, можно проинтерпретировать через интериоризированную диалектику раба и господина внутри субъекта, иначе как борьбу за гегельянское самосознание. Для Бердяева дух не задан человеку как душа и тело. Дух есть потенция, возможность души и тела перейти из животного порядка в наполненный свободой, любовью и смыслом порядок человеческий. На языке Гегеля-Кожева фактом человеческого существования является самосознание, отличающееся от животного самоощущения. И для того, чтобы возыметь дух и стать самосознающим человеком, необходима борьба с самим собой. Важно отстоять свое право быть человеком и не бояться идти на риск. Только через риск человечность верифицируется⁴. Все желания животного направлены только на то, чтобы сохранить свою жизнь. Так и в мире людей всегда остаются те, кто не готов выдержать страдания и боль, связанные с борьбой. Такие индивиды лучше откажутся от собственной личности, признают себя рабами господ, лишь бы сохранить свою жизнь и остаться в границах принципа удовольствия.

Формой бытия самосознания является действие и становление. Дух не может просто принадлежать человеку, он разворачивается в динамике и требует постоянной реализации себя в мире, универсальной формой которого является не пространство, а время. Самосознающая личность постоянно перешагивает через себя, потому как модусом ее существования является

³ Бердяев Н. Я и мир объектов. Париж: YMCA PRESS, 1934. С. 145.

⁴ Кожев А. Введение в чтение Гегеля. Лекции по Феноменологии духа. СПб.: Наука, 2003. С. 15.

«не быть тем, что я есть»⁵. Такой человек, не заботясь о том, кто он есть, проявляет заботу о том, кем он еще может стать⁶. Личность обладает решимостью на онтологическую авантюру, на такое действие, которое не позволит вернуться назад. Таким образом, подлинным существованием является постоянное движение к самосознанию и разворачивание духа. Для Бердяева это становится возможным через практики познания и неустанной работы над собой.

Познание истины и практики себя

Согласно Бердяеву, путь к Богу и свободе лежит через познание, которое он определяет не как простое отражение реальности в сознании, а творческое создание и преображение. В этом смысле человек-познающий постоянно трансцендирует, переходя границы собственного субъективного восприятия. Поэтому познавать – это не объективировать, а наоборот, субъективировать, то есть пропускать через себя, соотносить с собственным существованием и бытием, ставить на знании собственную печать и трансформировать себя в процессе. Для Бердяева познание всегда сопряжено с существованием и совпадает с экзистенциальным актом⁷. Не объективированное познание имманентно бытию. Оно не проливает свет на бытие, оно и есть свет бытия. Но такое познание есть всегда усилие, вырывание себя из потока сущего и занятие по отношению к себе и к миру определенной позиции.

Личность предполагает творчество и борьбу за себя⁸.

Такую же философскую интенцию о познании мы можем увидеть в концептуализации французского мыслителя Мишеля Фуко. Во втором томе «Использования удовольствия. История сексуальности»⁹ он пишет, что не понимает, зачем необходимо упорствовать в познании, если помимо количественного накопления знания, оно бы не трансформировало человека и не давало бы ему освобождения. Освобождения от автоматизма сознания познающего. Для того, чтобы иметь мужество мыслить самостоятельно, необходимо менять угол зрения и всегда задаваться вопросом, как мыслить и видеть иначе, чем я мыслю и вижу сейчас. И такова задача познания, которое в самом своем процессе изменяет познающего и суть есть постоянное формирование личности субъекта.

⁵ Там же. С. 13–14.

⁶ Дикон Р.А. Производство субъективности // Логос. 2008. № 2 (65). С. 55.

⁷ Бердяев Н. Я и мир объектов. Париж: YMCA PRESS, 1934. С. 62.

⁸ Там же. С. 149.

⁹ Фуко М. Использование удовольствия. История сексуальности. М.: Академический проект, 2004. С. 14. Т. 2.

Также для Бердяева невозможно появление личности без определенной работы духа над собственной душой и телом. Чтобы индивиду перерасти в личность, он должен постоянно заботиться о себе. Только через такую постоянную практику воспитания себя возможно появление единства личности. Бердяев воспринимает память в первую очередь не как когнитивную способность человека, а как усилие духа, способное сделать личность стойкой и уберечь ее от расщепления. Субъект, принимая свою разделенность и вставая на уровень управленца самого себя, отдает себя под суд собственной совести, производя анализ для предотвращения ошибок в последующей жизни.

Мишель Фуко, посвятивший свой третий период творчества анализу и разработке «техник себя», описывает данные приемы как «герменевтику нас самих». В качестве примера он приводит Сенеку. Проговаривая свой день, стоик выделяет два модуса «я», судьи и обвиняемого, однако выступает по отношению к себе не как судья своего прошлого, а как администратор. Вспоминая свои повседневные мысли и припоминая те нехорошие вещи, которые Сенека в течение дня совершил, он воспринимает их не как проступки, а как ошибки, которые «представляют собой рассогласование целей и средств»¹⁰. Прогоняя по герменевтическому кругу одну ценность за другой, такая практика реактивирует базисные правила и предписания действий. Фукианский субъект испытанием себя собирает воедино правила поведения и переносит их в настоящее, чтобы повлиять на последующие действия.

¹⁰ Фуко М. О начале герменевтики себя // Логос. 2008. № 2 (65). С. 75–76.

Библиография

- Бердяев Н.* Дух и реальность // Бердяев Н. Дух и реальность. М: АСТ; Астрель, 2011. С. 209–364.
- Бердяев Н.* Я и мир объектов. Париж: YMCA PRESS, 1934.
- Дикон Р.А.* Производство субъективности // Логос. 2008. № 2 (65). С. 21–65.
- Кожев А.* Введение в чтение Гегеля. Лекции по Феноменологии духа. СПб.: Наука, 2003.
- Левинас Э.* От существования к существующему // Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 7–65.
- Миллер Ж.-А.* Лакан и политика [интервью] // Неприкосновенный запас. 2009. № 67 (5). С. 17–38.
- Фуко М.* Использование удовольствия. История сексуальности. М.: Академический проект, 2004. Т. 2.
- Фуко М.* О начале герменевтики себя // Логос. 2008. № 2 (65). С. 65–95.

Образ России в романе В.В. Набокова «Подвиг»

Марина Толкачева (образовательная программа «Филология»)

Роман В.В. Набокова «Подвиг» написан в 1930-1932 годах, в период эмиграции. Ключевая тема эмигрантской литературы – тема России. «Русские» мотивы и образы проглядываются даже в тех текстах, где она не является центральной. Роман Набокова особенно интересен в этом плане, потому что формально в центре романа – жизнь главного героя Мартына Эдельвейса и его стремление совершить «подвиг». Герой не заиклен на возвращении на родину и не склонен к рефлексии по поводу ее судьбы и Революции, но образ России всюду сопровождает Мартына, проступая вспышками здесь и там, настигает его во внезапно нахлынувших воспоминаниях и ассоциациях, в разговорах, которые он слышит. Эдельвейс все время пребывает в поиске себя – постепенно он все сильнее ощущает притяжение России, в конце концов, понимает, в чем его «подвиг», подчиняется этой тяге и устремляется навстречу России¹.

С первой главы Россия не упоминается напрямую, она будто находится вне поля зрения. Мартын подчеркнуто «не русский»: дед – швейцарец, мать – хоть и русская, но англоманка. Исторические события, на фоне которых развивается жизнь героя, также намеренно отодвигаются на второй план: «Его жена, Софья Дмитриевна, жила в то время с сыном под Ялтой: городок примерял то одну власть, то другую, и все привередничал»² (с. 98). Создается впечатление, что события Гражданской войны не коснулись Мартына, слишком юного в те годы. В дали от родины юноша слабо ощущает потерю, будто в нем не было и нет ничего общего с Россией. Герой сам себя не чувствует русским, но со временем он все больше и больше замечает связанность своей жизни со страной, в которой он провел детство.

Можно выделить несколько планов, в которых проступает образ России: биография Мартына, воспоминания Мартына о жизни в России, швейцарская природа, напоминающая русскую, русские эмигранты и их разговоры о России, слухи о контрреволюционных движениях, иностранцы-русофилы (самый яркий образ – Арчибальд Мун), образ Ирины, мечты Мартына о будущем подвиге и Зоорландии.

¹ «Духовный путь героя ведет его к все более и более глубокому осмыслению своей судьбы “изгнанника, обреченного жить вне родного дома” и своего отношения к этому родному дому – к России». (Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 20.)

² Здесь и далее с указанием страницы роман цитируется по: Набоков В.В. Подвиг // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 94-249.

Первый знак того, что английскими черты Мартына могут посчитать только русские, мы видим уже в 8 главе, когда он знакомится с Аллой, своей первой любовью. Его «русская» ладность всего очерка и движений принимается русскими за «что-то английское» (с. 117). Далее в Лондоне подчеркнутая любовь героя ко всему английскому, гордость за свои английские манеры и псевдоанглийское произношение осмеивается Соней. Впоследствии в Кембридже Мартын понимает, что его английские замашки не делают его англичанином: «И вообще все это английское, довольно в сущности случайное, процеживалось сквозь настоящее, русское, принимало особые русские оттенки» (с. 137). Мартын начинает ощущать себя русским на фоне англичан. Это первый ответ России в романе и в судьбе героя.

Другое неожиданное и почти незаметное, но имеющее продолжение появление образа России происходит в 10 главе, когда Мартын впервые приезжает в дом своего дяди Генриха в Швейцарии: «Вдруг, с непривычным еще чувством, Мартын вспомнил густую еловую опушку русского парка сквозь синее ромбовидное стекло на веранде...» (с. 126). Чувство, которое испытывает герой, не называется, его трудно определить одним словом: швейцарская природа напоминает Мартыну родную русскую, он невольно сравнивает это «новое» впечатление о прекрасном со старым и близким. Мартын никогда не размышлял о своей связи с Россией, поэтому это чувство застает его врасплох. Швейцарская природа напоминает Мартыну акварель, которая висела над его кроватью в детстве – «густой лес и уходящая вглубь витая тропинка» (с. 99). С этой тропинки начинается страсть героя к путешествиям, ею же заканчивается роман: «Из глубины печального, бурого сада вышел Дарвин, прикрыл за собой калитку (она тотчас открылась опять) и пошел обратно – тропинкой через лес» (с. 249). Картинка над кроватью Мартына связывается им с прочитанной мамой историей о мальчике, который убежал в картину, и этот же сюжет реализуется в судьбе самого Эдельвейса – он убегает в другую страну, «переступает» границу с Советской Россией, чтобы исчезнуть. Эта тропинка в еловом лесу неразрывно связана с темой подвига, основной темой романа, но при этом она отсылает к детству героя, к саду в усадьбе, что связывает тему подвига с Россией.

Картина заснеженного леса заставляет Мартына снова почувствовать себя в России в его второе посещение дядиного дома (с. 152). На этот раз Мартын отдает себе отчет в своем чувстве, это еще один шаг на его пути на родину.

Русские эмигранты, их разговоры и действия тоже во многом являются частью образа России в романе. С Софьей Дмитриевной, своей мамой, Мартын всегда говорит по-русски, что становится ясно только в 45 главе. В эмиграции Софья Дмитриевна уже перестает казаться увлеченной англоманкой, часто вспоминает Россию: например, в 12 главе, когда у нее

сходится пасьянс, она говорит: «Последний раз он у меня вышел в России. <...> Он вообще выходит очень редко» (с. 132). Этот момент в 12 главе предвещает грядущие события, Мартын чувствует призыв ночи, но это не просто ночь, а страшная дикая зоорландская ночь, и это подтверждается сложившимся пасьянсом Софии Дмитриевны. Мать – единственный человек, находящийся с Мартыном с самого его детства, ее образ присутствует и в воспоминаниях о России. Она ощущает сильную связь с Россией, ей кажется, что эмиграция скоро закончится и можно будет вернуться домой (с. 192). Кроме того, ее близость с сыном позволяет ей чувствовать, как родина притягивает его, поэтому она предчувствует его уход. Именно из ретроспективного сожаления матери, появляющегося в форме потока сознания, мы узнаем дальнейшую судьбу героев после ухода Мартына (с. 170–171). Внутренний монолог врывается в авторское повествование, и с этого момента мы знаем, что Мартын обречен на то, чтобы «остаться в Зоорландии», пропасть навсегда. Итак, с образом Софии Дмитриевны связано представление о России прошлого, она будто навсегда осталась жить там. Утрата России, как и утрата сына, кажется героине чем-то несовместимым с реальностью.

Другие связанные с образом России герои – контрреволюционеры. Михаил Платонович Зиланов, друг семьи Эдельвейс, связан с Россией, потому что он участвует в антибольшевистском движении. Мартын очень хочет приобщиться к этому движению, но по своей сути его желание совершить подвиг не имеет никакой связи с деятельностью контрреволюционеров. Зиланов – «коренастый крепыш, с татарскими чертами лица и с такими же темно-тусклыми глазами, как у Сони» (с. 153), Мартын всегда при встрече с ним вспоминал, что тот сбежал от большевиков по водосточной трубе и дрался с Тучковым. Перешедший границу Иоголевич вместо героя, оказывается самодовольным смешным человеком, а история возвращения из Петербурга – фарсом с переодеванием в саван (символический переход из «того мира», для которого необходимо совершить погребальный ритуал, что является сквозным мотивом романа, в данный момент реализующимся с авторской иронией). Грузинов, которого Зиланов характеризует как «загадочную волевою личность», – очень скрытный, как будто «в коконе», человек, который словно всегда издевается. Знакомство с каждым из этих героев лишь убеждает Мартына в том, что контрреволюционная борьба – не его призвание, Эдельвейса привлекает только опасность и риск движения, но вид борцов с Советской властью никак не совпадает с романтическими представлениями героя о «подвиге».

С темой России и ее восприятия намного сильнее связан образ кембриджского профессора русской словесности и истории Арчибальда Муна: «Говорили, единственное, что он в мире

любит, это – Россия» (с. 144). Любовь к России, русской литературе и языку сопряжена с экзистенциальными идеями профессора: он считает, что России после Революции не существует, а быть вне России равносильно тому, чтобы оказаться на краю бездны. Для Муна Россия полноценна и завершена, именно такой он хочет ее запечатлеть на страницах своей истории. Долгое время Мартын находится под влиянием Муна, но образ России жив в душе героя, для него Россия существует, хотя бы и в воспоминаниях, и отношение профессора для него неприемлемо: «И впервые Мартын почувствовал нечто для себя оскорбительное в том, что Мун относится к России как к мертвому предмету роскоши» (с. 168).

Россия для Мартына не умирает, ее образ трансформируется в выдуманную страну Зоорландию. Зоорландия появляется как шутка: Мартын намекает, что вступил в тайный контрреволюционный союз и получает ответ Сони: «<...> это странно, – она тоже об этом часто думает: вот есть на свете страна, куда вход простым смертным воспрещен» (с. 205). Герои фантазируют и в шутку придумывают законы для несуществующей на самом деле страны, и этот край, куда может попасть только особенный человек, уже не отпускает Мартына – место, где нужно оказаться, чтобы доказать свою исключительность. У героя нет четкого представления о современном состоянии России, он ничего там не ищет, его цель не в том, чтобы повидаться со знакомыми, походить по родным местам. Там, в Советской России, нет его знакомых и родных мест, это другая страна – Зоорландия, сказочная дикая страна, в которой правят чудовищные законы. Отправиться в нее значит подвергнуть себя величайшему риску, проверить себя – совершить подвиг.

Символом Зоорландии становится Ирина – дочь Елены Павловны Зилановой. Революция и Гражданская война сделали ее «полуидiotкой», хотя связь этого помешательства и исторических событий проговаривается только косвенно: над Ириной издевались в поезде, далее героиня с матерью видела, как ее отца вытаскивают из вагонного окна. Эти бесчинства связаны, безусловно, с отсутствием какого-либо контроля и централизованной власти в первое время после большевистского переворота. Героиня не смогла это пережить без последствий для психического здоровья: она стала импульсивна, больше подчинена инстинктам, потеряла способность разговаривать. Такой же дикой стала и Россия, будто ее отбросило на несколько веков назад: «Зоорландская ночь показалась еще темнее, дебри ее лесов еще глубже, и Мартын уже знал, что никто и ничто не может ему помешать вольным странником пробраться в эти леса, где в сумраке мучат толстых детей и пахнет гарью и тленом» (с. 208). Глубинная связь Ирины и России заметна и в том, что только «полуидiotка» понимает, куда отправляется Мартын после его последнего визита к Зилановым. Она не хочет его отпускать, потому что

чувствует, что Эдельвейс идет на верную смерть, но героине не позволяют удержать Мартына, и ничто больше не противостоит судьбоносному притяжению России.

К концу романа в Молиньяке (глава 40) Мартын уже полностью подчинен русскому очарованию. Он ощущает себя избранным, а свою страну – особенной. Герою больше не нужен эмпирический опыт, чтобы вспоминать о России, он сам размышляет о ней, говорит о родине с иностранцами. В этот момент Эдельвейс уже чувствует себя готовым совершить «свой подвиг» и точно знает, в чем этот «подвиг» состоит: нужно попасть в Россию, которая тянет его к себе, пусть даже это ночная страшная Зоорландия, где его ждет смерть.

Итак, «Подвиг» – это роман, в котором с течением времени главный герой взрослеет и начинает осознавать, в чем же заключается его предназначение. Сначала он избавляется от заблуждений: перестает считать себя европейцем, а свои манеры – английскими, разочаровывается в антибольшевистских кружках и их участниках и в профессоре Арчибальде Муне, похоронившем Россию после Революции. Образ России, который сначала время от времени всплывает перед Мартыном, то навеянный швейцарской природой, то в образе матери, утверждается в самом герое и поглощает его. С этим образом связан провиденциальный характер романа: Мартын в самом начале не знает, что его судьба – «совершить подвиг», уехав в Россию, но все эти мимолетные ощущения, напоминания о том, что он русский, что Россия не умерла в его воспоминаниях, знаменуют и предсказывают будущий путь героя.

Библиография

- Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2006. . 3. С. 9–41.
- Набоков В.В. Подвиг // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 94–249.

Лейтмотивы: поэтика и функции (по повести «Старуха» Д.И. Хармса)

Элеонора Семиврагова (образовательная программа «Филология»)

Повесть «Старуха» Д.И. Хармса, написанная в 1939 году, являет собой многоуровневую систему, до сих пор представляющую живой интерес для исследователей. Ткань текста пронизана десятками мотивов, каждый из которых неоднократно воспроизводится в различных ситуациях, составляя самостоятельный текстовый элемент. При более близком рассмотрении повести можно выделить несколько видоизменяющихся лейтмотивов – тематических комплексов, объединяющих те мотивы, которые реже появляются в повести: 1) *лейтмотив жизни/смерти*; 2) *лейтмотив раздробленности/ограниченности*; 3) *лейтмотив чуда/разочарования*. Стоит отметить, что структура этих тематических комплексов состоит из двух словарных концептов, образующих разветвленные лексико-семантические парадигмы. В данной статье я буду рассматривать лейтмотивы, включающие семантически родственные или синонимичные значения, выраженные в других мотивах.

К первому рассмотренному мной семантическому ряду *лейтмотива жизни/смерти* относятся следующие мотивы: смерти, жизни, сна/бодрствования, болезни, увечья, голода/сытости. Каждый из этих мотивов также содержит в себе некоторые компоненты – лексические единицы языка. Текст Хармса насыщен традиционными смыслами семантического языка фольклора, поэтому в повести появляются единицы, моделирующие пространственно-временную модель нечеловеческого «мира мертвых», взаимодействующего с реальным миром. На протяжении всего текста мы отмечаем связь пограничного состояния героя с его пространственными передвижениями, рассуждениями о чуде и бессмертии и внезапным появлением старухи. Эти конструктивные элементы создают целый ряд противопоставлений концептов «живого» и «мертвого», лежащих в основе парадигматических отношений «этого» и «того мира».

Кроме того, «Старуха» встраивается в ряд так называемых «петербургских текстов»¹, в которых Петербург воспринимается как *«поле, где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни»*². Необходимо отметить, что связь повести Хармса с романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», другим «петербургским текстом», прослеживается на мотивном уровне в мотивах

¹ Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. С. 23.

² Там же. С. 5.

тления, болезни и увечий, пограничного состояния главного героя. Об этих особенностях хармсовского текста речь будет идти дальше в контексте выделенных мной лейтмотивов. Так, в повести функционируют постоянные элементы «петербургского мифа»³: подчиненность необъяснимым или мистическим силам, борьба человека с пространством, ощущение близости смерти и т.д. С последним тесно связан мотив сна и бессонницы: герой находится во власти неизвестной силы, которая руководит его сознанием. Вместе с тем сон является пограничным состоянием и таким образом становится составляющей концептов жизнь/смерть и целостность/ограниченность. В статье «Сны Блока и “Петербургский текст” начала XX века» исследователи Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян акцентируют внимание на последовательно развитой теме границы между сном и бодрствованием в русской литературе XIX и XX веков, а также на особом положении сна в «петербургском тексте»: *«“умышленность”, ирреальность, фантастичность Петербурга <...> требуют описания особого типа, способного уловить ирреальную (сродни сну) природу этого города <...> Наконец, необыкновенная, по меркам русской жизни, сложность и тяжесть петербургского существования <...> делали необходимым обращение к сферам, которые <...> могли дать “сверхреальное” объяснение положению вещей и указать выход из него»*⁴. Действительно, мотив сна пронизывает весь текст повести, герой постоянно повторяет: *«буду лежать и постараюсь заснуть»*, *«долой всякий сон и лень»*, *«теперь мне хочется спать, но спать я не буду»*⁵. При этом он путает состояние сна и смерти, и в этом проявляется их архаическое отождествление: *«Да, конечно, это сидит старуха и голову опустила на грудь. Должно быть, она уснула <...> И вдруг мне делается всё ясно: старуха умерла»* (см. стихотворение Хармса «Лапа»: *«из головы цветок вырастает / сон ли это или смерть»*); «Радость»: *«А жизнь – дерево лучины / А сон пустыня и ничто»*; «Когда сон бежит от человека...»). В фрагменте сна главного героя о глиняном Сакердоне Михайловиче и самом себе, не имеющем ни рук, ни возможности попасть в свою комнату, проявляется важная деталь «составленности» сна из обломков реальности и постоянных повторов; все повествование о сне состоит из тех же предметов, которые окружали героя раньше: лестница, дверь с французским замком, сосед, Сакердон Михайлович, ножик и вилка вместо рук (до этого – вместо стрелок часов). В фольклорной

³ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 274–281.

⁴ Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века / Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 130–131.

⁵ Здесь и далее повесть цитируется по: Хармс Д. «Старуха» // Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений / Сост., подгот. текста и общ. ред. В.Н. Сажина. СПб., 2001. С. 817–840.

традиции считается, что то, что происходит во сне, на самом деле происходит с душой сновидца, покинувшего на время сна тело (потеря контроля над собственной целостностью и бессознательное ощущение опасности). Реальность как бы распадается на сон и бессонницу, которые в хаотичном порядке перемешиваются: *«Значит, это всё был сон. Но только где же он начался? Входила ли старуха вчера в мою комнату? Может быть, это тоже был сон?»*. Граница между ними, как между состоянием жизни и состоянием смерти, очень размыта. В.Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» выделяет «испытание сном» (т.е. запрет на сон или бессонницу) как задачу на проверку магической силы умершего⁶. Поэтому герой, все-таки уснув, видит старуху сразу же после пробуждения: она и является той смертью (и в прямом, и в переносном смысле), которая настигает героя. Более того, желание уснуть мешает герою создать свой рассказ, а значит, и совершить чудо письма (см. рассказ «Утро»: *«Да да, надо чудо. Все равно какое чудо <...> Должно измениться что-то во мне. Я взглянул на часы. Три часа семь минут. Значит, спать я должен по крайней мере до половины двенадцатого. Скорей спать!»*). Здесь же Пропп указывает на косвенную связь запрета сна с обрядом посвящения, представляющего собой смерть и последующее воскресение: *«У евреев ночь перед обрезанием называлась "ночью бодрствования", так как в эту ночь нельзя спать, потому что "ишедим", злые духи, пытаются овладеть мальчиком до обрезания (Samter 132)»*⁷. Если интерпретировать финал повести как духовное перерождение героя с обращением к Богу, то мотив сна встраивается в один ряд с мотивом смерти, чуда и перерождения, играя смыслообразующую роль на протяжении всего текста. Важно отметить, что для литературы начала XX века в принципе характерны «снообразные тексты», в которых сны становятся определяющей моделью повествования: у Ахматовой *«<...> модель сна становится неотделимой от модели поэтического текста (ср. И в яви, отработанной под сон) <...> Текст часто самоуподобляется реконструкции забытого сна по "осколкам" – ср. в этой связи роль фабульных "пробелов" табуированных воспоминаний, "узнавания" и "неузнавания"»*⁸. Таким образом, сон героя также является своеобразным рассказом о едва не случившемся чуде постепенного исчезновения героя (в этом случае реальность как бы проецируется на сон).

Время написания повести – конец 30-х годов – «засмертие», один из сложнейших, предгрозовых периодов советской истории. Повсеместно царящее ожидание внезапной смерти

⁶ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 173.

⁷ Там же.

⁸ Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века / Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 134.

или расправы, страшный голод и массовые репрессии изменяют сознание людей. Все это оказало влияние и на Хармса, который под давлением раскалывающегося реального мира нашел выход в высвечивании в тексте этих страшных признаков эпохи, состоящих и в уничтожении, распаде литературного языка. Так, одним из доминирующих в тексте мотивов является мотив смерти, неотделимый от мотива жизни (см. также другой хармсовский текст «Сундук», в черновике которого есть приписка *«жизнь победила смерть, где именительный падеж, а где винительный»*). В.Н. Топоров пишет: *«Внутренний смысл Петербурга <...> именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности»*⁹. Это непрерывное со-противопоставление жизни и смерти прослеживается на всех уровнях текста: герой в прямом смысле окружен персонажами, принимающими положение мертвых; объектами, несущими в своих кодах смерть (голод, болезни, покойники, тление, увечья, инвалидов на механической ноге).

На протяжении всего текста мы можем наблюдать ряд физически ущербных тел и заболеваний: одноногий инвалид, старуха со вставной челюстью, хромота, безрукость главного героя и Сакердона Михайловича, воображаемый столбняк, которым заболевают мальчишки. Главный герой находится внутри физиологичного, раздражающего своей неполноценностью пространства. У всех этих людей нарушена целостность тела, а значит, они постоянно находятся в пограничном состоянии, указывая герою на близость смерти и частичного разрушения организма. Это коррелирует с рядом болезненных тел, встречающихся у Достоевского в «Преступлении и наказании»: раздробленный череп старухи, раздавленный каретой Мармеладов, продавшая свое тело Сонечка и т.д.¹⁰ Еще один общий для этих двух произведений мотив – мотив голода, туманящий мысли героев. То же находим у Достоевского: *«Один какой-нибудь стакан пива, кусок сахара, – и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения!»*. Однако после трапезы с Сакердоном Михайловичем, во время которой происходит странное щелканье кастрюли, герой лишь на некоторое время становится сытым, впоследствии у него случаются рези в животе из-за съеденного. По мнению О.М. Фрейденберг, семантика еды связана с представлением о тождестве смерти и рождения, отсюда и о *«преодолении смерти, об обновлении жизни, о воскресении»*; *«еда – метафора жизни»*¹¹. В

⁹ Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

¹⁰ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Издательство Азбука, 2011.

¹¹ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 64.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

связи с этим постоянный голод главного героя связан с острой потребностью жить, не находящей достаточного воплощения.

Кроме того, для «петербургских текстов» начала XX века имеет особую значимость связь смерти с миром культуры. При этом гибель города несет в себе скорее положительную коннотацию: «<...> у Мандельштама, Кузмина и Вагинова «гибель Петербурга» – наивысшее проявление слова культурной эпохи, «первые побеги девственного леса, который покроеет место современных городов»¹². Ощущение разрушения мира вокруг, потери культурных корней, разрыва связи с языком и предшествующей традицией вкупе с мифологемой «гибели Петербурга» порождает огромное количество вариаций этих мотивов. В повести «Старуха» мотив смерти также связан с миром культуры – чудом создания текста, сложно и частично реализуемого на уровне главного героя, который хочет написать гениальную вещь и готов ради этого на все, даже на отказ от сна. В то же время эта невозможность продолжить, передать свои знания (отчасти являющиеся особым культурным кодом) не реализуется на уровне чудотворца: «<...> он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает <...> он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда». С одной стороны, невозможность творить чудеса или тексты влечет за собой смерть, а с другой, смерть становится причиной потери культуры. Здесь же стоит задуматься о финале повести, являющем собой чудо создания текста и действительное чудо перерождения героя, означающее бессмертие: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась». Создавая текст, автор увековечивает себя, тем самым достигая вечности – в случае данной повести – и в метафизическом, и в реальном плане.

Лейтмотив жизни/смерти тесно взаимодействует с лейтмотивом раздробленности/ограниченности. При рассмотрении этого лейтмотива я буду анализировать следующую систему входящих в него мотивов: мотив сна/бессонницы, связанный с мотивом смерти/жизни, мотив границы и черты, борьбы человека с пространством.

Как уже было сказано ранее, сквозной мотив сна/бессонницы относится и к пограничному состоянию героя. В «Старухе» Хармс выстраивает серию семантически аутентичных ситуаций, в которых сознание героя не справляется с задачей различения сна и яви, жизни и ее художественной имитации. А.А. Кобринский в работе «“Старуха” Д. Хармса – финальный центон» указывает на то, что «в контексте “Случаев” особенно усиливаются характерные для Хармса негативные коннотации, связанные с мотивом сна, который понимается, как

¹² Кукулин И.В. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга в Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 62–90.

окончательное подчинение автоматизму существования и тотальной несвободе бытия. Из этой-то несвободы и вырывается герой “Старухи” в финале повести <...>¹³. Так, мотив сна и бессонницы реализуется в «Случаях» неоднократно, но сон никогда не реализуется полностью, и герои часто не понимают, находятся ли они в реальности или нет (см. рассказы «Случай с Петраковым», «Сон дразнит человека» и «Сон»). Текст балансирует между двумя полюсами, не отождествляя себя окончательно ни с одним, и эта пограничность становится сюжетообразующим фактором в повести (ср. неспособность главного героя уснуть и подобное состояние Маркова из «Сон дразнит человека»: *«Войдя в свою комнату, он почувствовал в теле приятную усталость и захотел спать. Но только он лег на диван и закрыл глаза, – сон моментально испарился»*).

Кроме того, связь с романом Достоевского прослеживается и в повторении знаковых образов (черта, граница, порог, затемнение пространства), нелинейности времени, расщепленности, полном разрыве всех логических связей¹⁴. Одним из наиболее смыслообразующих является мотив черты/границы. Рубеж, граница со времен глубокой древности были важным знаком в человеческой культуре. Черта отделяла «свое» от «чужого», «человеческое» от «нечеловеческого». В фольклоре зафиксировано, как герои сказок и быличек проводят вокруг себя черту и произносят магические слова. Нарушение этой границы считалось грехом и влекло за собой суровое наказание¹⁵. В повести «свое» пространство четко отделено от «чужого», поэтому старуха, перешедшая через эту границу, воспринимается героем как нечто трансцендентное. Также проведение черты, кругов, отделяющих одно пространство от другого, использовалось в магии. Например, в выражении «колдовские чары» слово «чары» означает «черты, линии» (в чешском языке слово *čara* означает «черта»). Таким образом, колдовские чары – это буквально не что иное, как круги, проведенные на земле. А глагол чаровать означал «колдовать, проводя по земле черты или круги»¹⁶. Здесь мы можем провести параллель с мотивом чуда: чудо смерти происходит только в запертой комнате во время белых ночей, тогда как чудо перерождения героя происходит только за пределами Петербурга. Финальный выход за географические границы Петербурга тоже является одним из мотивов

¹³ Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский и др.; Под ред. С.И. Тиминой. СПб.: Logos; М.: Высшая школа, 2002. С. 488.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Издательство Азбука, 2011.

¹⁵ Славянские древности. Этнолингвистический словарь // Под ред. Н.И. Толстого. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995.

¹⁶ Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни. Самара: Изд-во СаГА, 2003. С. 3.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

«петербургского мифа»: перелом в душе Раскольникова происходит за пределами города, когда он стоит на высоком берегу и смотрит на «необозримую степь».

В «Старухе» специфика существования писателя в такой незаконченной и неопределенной ситуации становится одним из главных элементов сюжета: герой не властен ни над текстом, ни над обстоятельствами собственной жизни. Эта пограничность, неопределенность состояний героя реализуется и на уровне мотива борьбы с пространством (см. также рассказ «Столяр Кушаков», в котором пространство возвращает героя к некой исходной точке, «Мальтониус Ольбрен», «Вещь»). Он также соотносится с мотивом границы/черты. Вот некоторые ориентиры, организующие пространство, принадлежащее герою: *двор, дверь, окно, порог, французский замок и ключ*.

Хармс несколько раз на протяжении текста акцентирует внимание на том, что главный герой встречает старуху именно во дворе. Согласно первому тому «Славянских древностей», *«наличие ограды или хотя бы условного обозначения границы делает Д<вор> местом, защищающим жилое пространство от вредоносных внешних сил, и объектом разнообразных охранительных ритуалов»*¹⁷. Мы можем заметить, что двор в «Старухе» ничем не ограничен, поэтому впоследствии старуха может проникнуть в самую комнату героя. Старуха переступает порог, *«традиционно значимый 'рубеж' (и одновременно – оберег) между 'чужим', т. е. для 'мертвого' – чужим 'человеческим', и 'своим', в данном случае – чужим для человека, т. е. 'мертвым', и одновременно – 'своим для нечеловеческого'. 'Порог' – это оберег родового характера»*¹⁸. Переходя этот рубеж, старуха делает комнату мертвой, привносит в нее смерть.

В повести содержится множество упоминаний о *двери*, тоже несущей в себе символику границы. Находим в «Славянских древностях»: *«Как часть дома Д<верь> может противопоставляться окну: со времен Средневековья известен обычай выносить из дома покойника не через Д., а через окно или специально проделанный проем в стене <...>. Так поступали (в некоторых местах почти до наших дней <...>) в случае мора и повальных болезней»*¹⁹. Действительно, когда герой собирается писать, он пересаживается к окну, но и старуха *«сама идет к моему креслу возле окна и садится в него»* и тут же получает необъяснимую власть над героем. Объектом охранительной магии могла выступать и дверь в целом, и ее части: порог, косяки, притолока, ручка, дверные петли, замок и ключи. Два

¹⁷ Там же.

¹⁸ Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М.: Международные отношения, 1995. С. 31.

¹⁹ Там же. С. 32.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

последних объекта наиболее явно изображены в «Старухе». Во сне герой захлопывает дверь с французским замком и не может попасть обратно в свою комнату, однако при закрытии чемодана с мертвым телом старухи не испытывает никаких трудностей. Этот предмет, часто используемый для защиты объекта, в первом случае отгораживает героя от собственного жилища (и он начинает терять части тела), а во втором – закрывает доступ к носителю опасности, чтобы «обезвредить его <...> Чтобы опасный покойник не вставал могилы, его гроб обматывали цепью и замыкали большим З<амком> (словац.) или клали его гроб в ноги покойному (укр.)»²⁰. Ключи также становятся знаковым образом, как бы служащим гарантией безопасности героя: «Я взял его, вошёл в комнату и запер за собою дверь на ключ».

Последний лейтмотив – лейтмотив чуда, составляющей которого является мотив письма как чуда. Его довольно нетрудно выделить в сюжетной канве, представляющей собой текст в тексте о невозможности создать произведение. Именно в 30-е годы Хармс задумывался над вопросом, есть ли чудо, и, если есть, то что оно собой представляет. А. Герасимова в работе «Даниил Хармс как сочинитель (проблема чуда)» отмечает, что «<...> все “не-случаи” представляют собой попытки создания одного и того же произведения, оборванного на разных стадиях, в зависимости от того, когда автор осознает неудачность очередной попытки»²¹, невозможность сотворения чуда письма. Важно заметить, что в противоположность «обыкновенному чуду» негативные чудеса (например, внезапные появления или исчезновения предметов, воскрешение, смерть) постоянно функционируют в текстах Хармса. Однако такое негативное чудо должно произойти в мире, отличном от того, в котором существует автор, т. е. в том, который сотворен Богом (см. рассказ «Утро»). В конце повести «Старуха» действительно происходит чудо внутри самого героя, о котором читателю ничего не сообщается (внезапное обрывание повествования: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись...»), так как чудо перерождения по своему определению не может быть определено, ограничено словами.

Несложно заметить, что текст насыщен упоминаниями и размышлениями героя о чуде. Чудотворец, не совершивший за свою жизнь ни одного чуда и тем самым потерявший свое предназначение, умирает за границами Петербурга, очевидно, повторяя историю главного героя, также не совершившего чуда письма, но совершившего чудо умирания и последующего воскрешения. (см. у Введенского: «Чудо возможно в момент Смерти. Оно возможно потому что Смерть есть остановка времени»). Герой настолько сильно ждет чуда, что чуть не принимает треск отскочившей эмали от кастрюльки за доказательство существования чуда,

²⁰ Там же. С. 25.

²¹ Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // НЛО. 1995. № 16. С. 129–139.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

вмешательства в реальность иррационального. Исчезновение чемодана со старухой также является своеобразным чудом, подводящим героя уже в третий раз к мысли о том, что бессмертие все-таки существует. И именно благодаря избавлению от чемодана с мертвой старухой герой приходит к другому, более значительному чуду в финале повести.

Таким образом, «Старуха» как цельный текст со сложившейся поэтикой в некотором смысле подводит итог всему предшествующему периоду творчества Хармса. Несколько слоев текста образуют особое семантическое поле, расширяющее диапазон восприятия читателя за счет отсылок и автореминисценций, обновляющих устоявшуюся литературную традицию в обе стороны. Все три лейтмотива в повести Хармса «Старуха» являются своеобразной точкой отсчета понимания текста; они аккумулируют в себе ряд компонентов, которые составляют лексико-семантический ряд, сдвигающий традиционную семантику этих мотивов. Компоненты этого ряда варьируются между собой, позволяя автору создавать абсурдность, нестабильность мира. Мотив чуда высвечивает изменения, происходящие с главным героем, мотив борьбы с пространством – изменения, происходящие в реальном мире. Если интерпретировать финал повести как духовное перерождение героя с обращением к Богу, то мотив сна выстраивается в один ряд с мотивом смерти, чуда и перерождения, играя смыслообразующую роль на протяжении всего текста. Кроме того, герой трижды теряет сознание: именно тогда, когда как бы мертвая старуха начинает двигаться и тем самым доказывает тезис о бессмертии. В итоге путем тоекратного доказательства бессмертия, отчасти являющимся чудом исчезновения старухи-смерти, герой приходит к духовному перерождению. Во время потери сознания он выходит за границы миропонимания и именно в этом абстрактном состоянии приходит к вере в Бога. Текст Хармса требует от читателя серьезного умения восстанавливать связи для каждого узла текста, выходя за собственные пределы понимания. Нам остается лишь бесконечный процесс понимания происходящего внутри и вне повести «Старуха», процесс осознания бесконечности и бессмертия.

Библиография

- Агранович С.З., Стефанский Е.Е.* Миф в слове: продолжение жизни. Самара: Изд-во СаГА, 2003.
- Герасимова А.* Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // НЛЮ. 1995. № 16. С. 129–139.
- Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. М.: Издательство Азбука, 2011.
- Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский и др.; Под ред. С.И. Тиминой. СПб.: Logos; М.: Высшая школа, 2002.
- Кукулин И.В.* Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга в Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 62–90.
- Пропт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь // Под ред. Н.И. Толстого. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995.
- Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века / Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 129–135.
- Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс»–«Культура», 1995.
- Топоров В.Н.* Петербург и «петербургский текст» русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.
- Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
- Хармс Д.* «Старуха» // Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений / Сост., подгот. текста и общ. ред. В.Н. Сажина. СПб., 2001. С. 817–840.

Литература в «Войне и мире» Л.Н. Толстого

Михаил Иткин (образовательная программа «Филология»)

В романе Л.Н. Толстого «Война и мир» литература проявляется в самых разных формах и значениях. К этой категории можно отнести не только книги (упоминаемые произведения, их авторы или «книжки» в целом), но и лирические вставки (из стихотворений, песен), и рассказы «божьих людей» (странников), и письма (дневники), и малые формы фольклора – анекдоты, афоризмы, пословицы, поговорки¹. Все эти литературные элементы рассеяны по роману, их многообразие может создать ощущение хаотичности, «случайности» и отсутствия определенной идеологической окраски. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что различные литературные формы встраиваются в систему зеркальных отражений, «лабиринт сцеплений» романа, и не только становятся приметами эпохи с ее особым колоритом, но и проводят невидимые связи между эпизодами и героями, отображая их духовные сближения и отдаления друг от друга.

Вероятно, одним из главных противоречий, которые показывает Толстой в своем романе, является конфликт французской культуры с русской. Всеобщая для той эпохи слитность двух культур, отраженная на многих уровнях текста произведения (главным образом, в речи персонажей²), начинает размыкаться из-за политических событий. Параллельно с противостоянием Наполеону, созданием Ополчения и т. п. в мире романа все чаще артикулируется идея патриотического духа, носителем которого является не аристократия, а народ. Мотив очищения и обнаружения национального распространяется почти на все сюжетные линии, становится критерием для идеологического разделения героев и затрагивает, в частности, сферу литературы.

Как и персонажи, литература в романе разделяется на три идеологические и языковые группы: французское, псевдонациональное и истинно национальное. Любопытно, что последняя группа почти не содержит собственно «литературных» примеров: из письменных можно назвать разве что Евангелие, остальные же преимущественно устные (пословицы и поговорки, рассказы «странников» и т. п.). Письменная художественная литература в романе –

¹ В фокусе нашего внимания находятся преимущественно те текстуальные вставки, которые обретают черты художественности. К ним не относятся цитируемые в романе исторические документы, философские и религиозные тексты, рескрипты, военные сводки, официальные письма. Впрочем, иногда (напр., в салоне Шерер – 4-1-1) чтение официального текста перемещает его в категорию литературных форм; к ним же относим и «афиши» Растопчина, рассматриваемые в той же идеологической перспективе.

² См. об этом: *Виноградов В.В.* Избр. труды. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой. М., 2003. С. 147–160.

почти всегда французская и по своей чуждости русскому духу сближается с формами псевдонационального. Чаще всего это соположение достигается путем пародирования французского стиля произведения или автора, а вместе с ними и персонажа «Войны и мира», с которым связывается французское.

Одним из первых случаев литературной игры с французским в романе становится образ Жюли Карагиной, который вводится в повествование через ее письма к княжне Марье (1-2-XII)³. В разговоре с дочерью Болконский-отец шутливо именует Жюли «Элоизой» («От Элоизы? – Да, от Жюли»), и приводимая далее переписка Жюли с Марьей превращается в стилистическую имитацию писем Юлии к Кларе и другим героям романа Руссо. По ходу действия, впрочем, оказывается, что роль Юлии подходит скорее Марье, чем ее подруге Карагиной, которая, чтобы наконец-то выйти замуж (за Бориса Друбецкого), готова предложить свои «пензенские имения и нижегородские леса» (2-5-V). Псевдолюбовная история Бориса и Жюли сопровождается обменом элегическими репликами и стихотворениями на французском языке, а также чтением «Бедной Лизы» Карамзина, но в гармонии сентиментальных вздохов обнаруживается точный расчет, приводящий к взаимовыгодной женитьбе⁴. Те же мотивы в логике романа объединили Берга и Веру Ростову. Чужая в шумном родительском доме, рассудительная Вера, у которой, по замечанию Наташи, «сердца нет», имела прозвище *madame de Genlis* (1-1-XI). Позднее имя этой французской писательницы встретится на обложке романа, который читает Кутузов перед Бородинским сражением, однако прямое сопоставление героя с книгой в восприятии князя Андрея (и самого Толстого) превратится в противопоставление: «...он русский, несмотря на роман Жанлис и французские поговорки» (3-2-XVI).

Таковыми же истинно русскими людьми не из мира народа, но близкими к нему, оказываются Ростовы. Кроме того, что их речь звучит максимально «не салонно» и в ней довольно часто проскальзывают элементы чисто русского⁵, жизнь в этом доме сопровождается песнями на родном языке. Влюбленный в Соню Николай исполняет песню «В приятну ночь, при лунном свете...» (1-1-XVII), попавший под обаяние Наташи Денисов поет на русском стихотворение

³ Здесь и далее отсылки к тексту романа будут даваться в скобках в формате № тома – № части – № главы. Сам роман цит. по: *Толстой Л.Н. Война и мир*: В 2 кн. М.: Худож. лит., 2011.

⁴ Ср. пословицу «Браки совершаются на небесах» (*Les mariages se font dans les cieux*), которая произносится в романе дважды (перед браком Элен и Пьера – 1-3-II; перед предложением князя Андрея Наташе – 2-3-XXII) и в обоих случаях сигнализирует о неустроенности намечающегося (раннего) брака.

⁵ Ср. реплику растроганного графа Ростова «Яйца курицу учат», когда Наташа уговаривает увезти раненых из Москвы на подводах (3-3-XVI). Свои книги Ростовы в числе других вещей с собой не берут. Некоторая десакрализация литературы во время нашествия врага прослеживается и в эпизоде отъезда Марьи Болконской из Богучарова: «Ишь книг-то, книг <...> – Да, писали, не гуляли! – значительно подмигнув, сказал <...> мужик» (3-2-XIV).

собственного сочинения (2-1-XV), а после охоты с «дядюшкой» Наташа и Николай с восторгом подпевают под балалайку и гитару (2-4-VII)⁶. Пение как признак принадлежности к истинно национальному отражается и в панорамных военных сценах – русская песня «Ах вы, сени, мои сени!» (1-2-II) и даже французская «Vive Henri Quatre...» («Виварика!...» в подражании русского солдата – 4-4-XI) равным образом выражают русский братский дух.

Принадлежность к народному заметна и в характере, и в речи Марьи Дмитриевны Ахросимовой, близкой семье Ростовых: «На все воля Божья: и на печи лежа умрешь, и в сражении Бог помилует» (1-1-XVI). Вместе с вышеупомянутыми примерами ее резкие высказывания противостоят и плавной французской речи, и всему французскому и псевдонациональному, что вобрала в себя рассыпанные в романе пышные афоризмы Наполеона, исковерканные фразы Шиншина⁷, изысканные «mots» Билибина, тупые «анекдоты» Ипполита и Василия Курагиных и пустые «афиши» Растопчина, преследуемого «сумасшедшим» (Башмачкиным?) во время побега из Москвы.

Но если у Ростовых отнесенность к истинно национальному исходит как бы из самого духа семьи и связана скорее с мелкими формами литературы, то Пьер Безухов является, пожалуй, единственным героем, который преодолевает в себе европейскую природу и эволюционирует до носителя истинно национальной культуры путем проб и ошибок – в частности, в выборе литературы. Из всех персонажей романа Пьер – наиболее читающий. (Несмотря на то, что князь Андрей, по мнению друга, «все читал, все знал, обо всем имел понятие» (1-1-VI), единственные два названные произведения, которые закрепляются за Болконским, это сказка о Синей бороде (3-1-VIII), вероятно, иронически перекодирующая предательство Наташи, и Евангелие, осмысливаемое им во время последней болезни (3-3-XXXII)).

Подвижные литературные предпочтения Пьера всегда совпадают с тем, кем он себя видит в данный момент своего духовного роста, и почти всегда литература вызывает в нем отклик. Первая книга, которую он читает у Болконских после вечера Шерер, это «Записки (о Галльской войне)» Цезаря (1-1-V). Скорее всего, этот выбор совпадает с увлеченностью Пьера Наполеоном, неоднократно отождествлявшим себя с римскими императорами (ср. характерный

⁶ Для детального описания охоты Ростовых (2-4-III-VI) литературным образцом могли послужить рассказы из тургеневских «Записок охотника». В сцене охоты в «Детстве» Толстого нет такого количества слов из охотничьего лексикона с пояснением их значений и не делается сильного акцента на диких, самобытных крестьянах и их «голосе». Ср. важность сцены с охотой с наблюдением С.Г. Бочарова о сравнениях французской армии с затравленным зверем: *Бочаров С.Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1978. С. 22–23.

⁷ Самая характерная из них, пожалуй, перифраз афоризма Вольтера: «Ежели бы не было Багратиона, il faudrait l'inventer» (2-1-III). Впрочем, еще более комичный и псевдопатриотический эффект на том же вечере создают архаизированные одические вирши в честь Багратиона: «Славь тако Александра век...» и т. д.

эпизод, где Пьер, представляя себя Наполеоном, «казнит» воображаемых изменников – 1-1-ХІІІ). Далее, после разрыва с Элен и дуэли⁸ Пьер случайно встречает Баздеева и от чтения эпистолярного романа *M-me Suza* (2-2-І)⁹ переходит к масонским книгам, Фоме Кемпийскому, Евангелию, Апокалипсису Иоанна Богослова и т.д., таким образом как бы противореча ранее явленной реплике Марьи Болконской о модной «мистической книге» в письме к Жюли («<...> путать себе мысли, пристращаясь к мистическим книгам, которые возбуждают только сомнения в <...> умах, раздражают <...> воображение и дают <...> характер преувеличения, совершенно противный простоте христианской») (1-2-ХІІ). Впрочем, в финальных сценах в Москве масонские акты, книги и мысли о «числе зверя» для Пьера уже представляются «в смутном виде» (3-3-ХХVІІ), а после встречи с Платоном Каратаевым видятся им не иначе, как бывшие ориентиры. Подобно Марье, которая обретала истинно национальное в рассказах Пелагеюшки и других странниц, Пьер через общение с Каратаевым и сближение с «народом» (в т. ч. через слушание рассказов о странствиях и различных поговорок) окончательно обретает себя.

Финал романа, в котором Николеньке Болконскому снится, как он идет с Пьером «в касках – таких, которые были нарисованы в издании Плутарха» (Эпилог-1-ХVІ), восстанавливает контекст «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха («впереди огромного войска», «Муций Сцевола сжег свою руку») и как бы завершает «круг» чтения Пьера, начавшего с пылких речей в салоне Шерер и «Записок» Цезаря, а закончившего другими, тоже не всеми признаваемыми идеалами. Возможно, фигура излюбленного декабристами Плутарха, возникающая в конце романа, становится и своего рода авторской проекцией античного историка, который через «сравнительные жизнеописания», латинские изречения (*Quos vult perdere – dementat* и др.), «охотничьи» сравнения и софизмы про Ахиллеса (3-3-І) создает новую модель восприятия национального мифа, духа и лидера.

⁸ Ср. именование Элен как Елены и слегка необоснованное автосравнение Пьера с Парисом (1-3-ІІ). Отсылка к «Илиаде» не только манифестирует красоту Курагиной через культурный архетип, но и имплицитно связывает ее образ с будущими военными действиями.

⁹ Ср. шутку Жюли Карагиной, направленную против Пьера как «рыцаря» Наташи Ростовской: «Вы знаете, граф, что такие рыцари, как вы, бывают только в романах *madame Suza*» (3-2-ХVІІ).

Литература в «Войне и мире» Л.Н. Толстого

Библиография

Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1978.

Виноградов В.В. Избр. труды. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой. М., 2003.

Толстой Л.Н. Война и мир: В 2 кн. М.: Худож. лит., 2011.

Роль женщины в семье и при дворе во второй половине XVIII века (по письмам графини Е.М. Румянцевой к ее мужу, фельдмаршалу П. А. Румянцеву-Задунайскому 1762-1779 гг.)

Александра Коновалова (образовательная программа «История»)



Вопрос обретения женщинами самостоятельности достаточно обсуждаем в настоящее время, вследствие распространения идей феминизма, равенства полов в их правовом отношении и активного развития гендерных исследований. Гендерные исследования – междисциплинарная область знания, актуальность которой нетрудно объяснить развитием идей демократического общества. Эти идеи обусловлены важнейшим принципом построения демократического типа социума – преодоление любого вида дискриминации для свободного процесса развития личности вне зависимости от пола¹. Однако значимой чертой изучения данной научной области является

рассмотрение диалога полов, а не их противопоставление². Для этого необходимо разделять биологический термин – «пол» от социально сконструированного «gender»³ и, в первую очередь, использовать именно этот термин в исторических, культурологических или социологических векторах исследований. Исследования, проведенные в конце XX-го века

¹ Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций / Под общ. ред. О. А. Ворониной. М.: МЦГИ – МВШСЭН – МФФ, 2001. С. 7.

² Пушкарева Н. Л. Женщина в русской семье X - начала XIX в.: динамика социо-культурных изменений: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра ист. наук (07.00.07) // М.: Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, 1997. С. 3.

³ Там же.

Роль женщины в семье и при дворе...

женщинами-феминистками, показали, что практически во всех сферах жизни детерминируют мужчины, а женщины отдалены от принятия решений: особенно это относится к двум сферам – власти и собственности⁴. Говоря о Российской империи, приобретение женщинами самостоятельности проявлялось в изменениях сугубо патриархального уклада семьи. Речь идет не о его кардинальной смене, но о тех новшествах, которые давали женщинам право действовать самостоятельно от своих мужей. Изменение роли женщины в семье повлекло за собой большую самостоятельность женщины и в придворной жизни. Важной чертой для оценки роли женщины в семье во второй половине XVIII века является ее правовой статус в сравнении с тем, которым обладали мужчины.

Положение женщины в семье

Цикл жизни дворянки – это нечто предопределенное и формализованное культурой, обществом, конкретнее – родителями⁵. Такая предрешенность свидетельствует о традиционном характере российского общества, которое прописывало типичный шаблон-путь каждой только родившейся девушке благородного сословия: домашнее воспитание, замужество (в подавляющем большинстве недобровольное), рождение и воспитание уже своих детей в знакомой традиционной манере, старость, возможно, вдовство⁶. Однако необоснованно верить тем образам несамостоятельной и угнетенной отцом или мужем русской женщины, распространению представлений о которых способствовали записки иностранных путешественников. Тем не менее, нужно заметить, что они же в более поздний период неустанно сравнивали положение русских дворянок и представительниц благородного сословия своих стран и были удивлены многими аспектами правового статуса русских дворянок⁷, который, без преувеличений, был особенным. Расширенный правовой статус дворянок в Российской Империи – это результат отнюдь не направленного на уравнивание в правах женщин и мужчин процесс, а это результат приобретения дворянством политических позиций⁸. Во время жизни графини Е.М. Румянцевой в Российской империи уже действовал закон 1753 года, который позволял женщинам отчуждать земельную собственность без согласия мужей, что имеет огромное значение в позиции графини в семье – она равноправный

⁴ Там же. С. 95.

⁵ Белова А.В. «Четыре возраста женщины»: Повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII – середины XIX в., 2017. С. 8.

⁶ Там же. С. 8-9.

⁷ Маррезе М.Л. Бабы царство: дворянки и владение имуществом в России // М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 16.

⁸ Там же. С. 18.

юридический собственник, как и ее муж⁹. Такая юридическая самостоятельность проявлялась в раздельном владении движимым или недвижимым имуществом: женщины могли продавать, закладывать, распоряжаться имуществом, записанным на их имя, самостоятельно. Также раздельное владение позволяло не доводить до крайности процесс раздробления родовых имений, благодаря наличию у женщин в собственности движимого имущества, которое можно было предложить наследнику/це в качестве альтернативы земле¹⁰. По праву своего владения землей, русские дворянки обладали правом управления своим поместьем¹¹. Нужно отметить, что это было довольно распространенное явление, потому что до 1762 года в Российской Империи действовало петровское законодательство, по которому все мужчины-дворяне были обязаны проходить обязательную военную службу, когда во время их отсутствия делами по домашнему хозяйству полностью распоряжалась жена¹². Однако после отмены в 1762 году обязательной военной службы, многие дворяне вернулись домой, отодвинув тем самым женщин-дворянок от управления имениями, открыв тем другую сферу самореализации для своих жен – воспитание детей. Но в случае графини Е.М. Румянцевой, ввиду высокого положения в военной иерархии ее мужа, ее обязанности по управлению поместьем не уменьшились, потому что муж службу не покинул. Большая роль графини в управлении хозяйством демонстрируется на протяжении всего корпуса писем, когда Е.М. Румянцева рассказывает своему мужу о тех мероприятиях, которые были проведены ей в поместье. Важной особенностью при анализе переписки Е.М. Румянцевой и П.А. Румянцева является то общественное мнение, которое сложилось после его смерти – о справедливом отце, внимательном хозяине и непобедимом полководце, когда при жизни многие его знали как кутилу, мотавшего деньги своего отца, распутника, попадавшего в различные «темные» истории¹³, когда истинный образ и место в семье графа хорошо прослеживается по личной переписке с женой. Так, в ответе Е.М. Румянцевой на письмо графа от 6 августа 1762 года вполне ясно, что П.А. Румянцев просил у своей жены деньги для поездки на воды, на что графиня отвечала вполне мотивированным отказом, ведь она исходила из интересов семьи – детей, которых нужно содержать¹⁴. Данные уже из одного письма опровергают созданный образ П.А. Румянцева и демонстрируют решающую роль графини в заведении семейными

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 90.

¹¹ Маррезе М.Л. Указ. соч. С. 223.

¹² Там же. С. 168.

¹³ Бекасова А.В. Герой Задунайский: кончина, погребение и память о нем // Наукові записки. Збірник праць молодих вчених та аспірантів. Т. 19. Кн. 1. К.: 2009. С. 656.

¹⁴ Письма Румянцевой. Указ. соч. С. 11-12. (7 ноября 1762 г.)

финансами. Также Е.М. Румянцева достаточно четко фиксирует в письмах, что прекрасно знает о супружеской неверности мужа: «Все твое в моих руках будет, а ты будешь ездить со своею любовницей и веселиться, а я здесь плакать да крушиться да в долги входить»¹⁵. Драматичная ситуация внутри семьи Румянцевых, где измена мужа откровенно не скрывается им самим, а жена тем не менее каждое свое письмо подписывает: «покорная слуга», «покорная верная жена», подводит нас к вопросу о состоянии института брака в XVIII веке, который был подвержен изменениям лишь в крестьянской среде, а в дворянских семьях мнение родителей все еще оставалось первостепенным фактором выбора супруга¹⁶, что провоцировало появление несчастных браков среди дворян.

Таким образом, роль женщины в семье на примере графини Е.М. Румянцевой во второй половине XVIII века – это сложный конструкт, который не так традиционен, как можно себе представить. Мы можем утверждать, что женщина обладала определенной самостоятельностью, но несоизмеримой с ее семейными обязанностями. В какой-то мере женщина была защищена наличием в ее собственности недвижимого имущества, что позволяло ей сохранять некую независимость от мужа и его родственников. Однако в случае графини Е.М. Румянцевой ее муж был сильно зависим от ее успешной организации хозяйственной деятельности, а в связи еще не ослабшими религиозно-нравственными постулатами, характерными для института брака, графиня считала нужным соответствовать статусу «доброй жены», выполнять финансовые запросы мужа. И зачастую все имущество, которое имелось в собственности женщины, продавалось/закладывалось ради «спасения» благосостояния семьи. Следовательно, семью можно считать основной и, возможно, единственной сферой самореализации и самоутверждения женщины во второй половине XVIII века.

Положение женщины при дворе

При прочтении писем Е.М. Румянцевой становится понятно, что в их переписке с супругом имела место быть конфиденциальная информация, которая предназначалась для прочтения исключительно супругами, и поэтому для писем такого содержания предпринимались особые способы доставки – через доверенных лиц¹⁷. Чаще всего такая информация касалась придворной жизни, обсуждения различных нюансов, касающихся людей, не входивших в сеть «своих». Сам фельдмаршал П.А. Румянцев был изрядно искушен в придворной жизни¹⁸, и его

¹⁵ Письма Румянцевой. Указ. соч. С. 8-9. (6 августа 1762 г.)

¹⁶ Пушкарева Н.Л. Женщина в русской семье X – начала XIX в...С. 11.

¹⁷ Бекасова А.В. Семья, родство и покровительство в России XVIII века...диссертация...С. 60.

¹⁸ Там же. С. 77.

супруга активно участвовала в информировании мужа о состоянии дел при дворе. В первую очередь, следовали многочисленные рассказы о членах родственной или ближней дружеской «сети», их семейных неурядицах, ссорах, различных событиях: «Вот яснее тебе скажу, что здесь теперь первая невеста по богатству и по достоинству – графиня Головкина, дочь Гаврила Иваныча»¹⁹. Более того, графиня играла важную роль в военных назначениях, продвижениях по военной службе различных людей в рамках полномочий ее супруга. Так, в письме от 30 июля 1762 года Е.М. Румянцева пишет к мужу с просьбой: «Брат К. Андрей пишет, что с полком своим в твой корпус идет, так прошу для меня его не оставить, как огорченного человека. Дай способ какой-нибудь, батюшка мой, для него»²⁰. Мы можем утверждать, что участие женщины в придворных делах во второй половине XVIII века имело существенное значение. Во-первых, женщина, будучи большую часть своего времени в имении, обладала разнообразными источниками информации о происходивших при дворе событиях. Ее соседи, гости или проезжие предоставляли интересующую ее информацию. Нельзя не сказать, что влиять на придворную жизнь графиня Е.М. Румянцева могла в основном через возможности своего супруга: рекомендовать «своих» людей для назначения на должности, высказывать свое мнение о различных приближенных, которое включало и оценку графини их отношение к графу. Более того, оказание встречной услуги, благодаря своей близкой позиции к императорскому двору, могло являться формой возврата долга за ранее оказанную графине услугу. Сам граф П.А. Румянцев был не меньше заинтересован в состоянии придворных дел, поэтому эта тема была важным звеном их общения с супругой, которая была одним из ключевых его информаторов.

Можно утверждать, что и семья, и придворные дела, как сферы деятельности являются основными пространствами самореализации и самоактуализации женщины в этот период. Безусловно, женщина играла существенную роль в дворянском «доме»; во многом это объясняется ее автономным юридическим статусом, который ничем не отделял женщину от привычного актора в имущественной сфере – мужчины. Также на примере семьи Румянцевых ясно, что женщина обладала определенной совокупностью нетипичных для нее гендерных полномочий и обязанностей: это демонстрируют многие письма, когда графиня описывает свои многочисленные инициативы в развитии хозяйства или ведение любых денежных вопросов семьи. Однако мы не можем говорить, что эти изменения касались всего общества в конце XVIII века. Во многом это связано с историческими реалиями: мужчины-дворяне, освобожденные от обязательной военной службы, возвращались в свои имения, где долгое время роль главы семьи,

¹⁹ Письма Румянцевой. Указ. соч. С.187-188. (27 февраля 1775 г.)

²⁰ Там же. С. 3-5. (30 июля 1762 г.)

равное по смыслу «присутствующего дома» выполняла женщина, и в таком случае мужчинами могли быть приняты многие обязанности, ранее выполняемые женщиной. Но это отнюдь не случай семьи Румянцевых, потому что П.А. Румянцев, будучи фельдмаршалом, продолжил свою военную карьеру. Стоит отметить, что в понятие «образ идеальной жены» во второй половине XVIII входили не только традиционные верность и повиновение, но и умение быть хорошим собеседником, способным дать совет. Тем не менее графиня гиперболизировала свою верность супругу посредством подписей всех своих писем «покорная и верная жена»; чтобы доказать себе, мужу и родне свою «идеальность» и получить независимость и возможность влиять на решения П. А. Румянцева²¹. Такая возможность проявлялась в необходимости для П. А. Румянцевой считаться с супругой в решении разнообразных вопросов²². Отчасти благодаря такому поведению, Е.М.Румянцева играла роль очень важного звена в поддержании статуса семьи через реализацию отношений по линии родственники – двор – семья, что составляло некий замкнутый круг, в котором графиня находила способ своей реализации. Таким образом, обе сферы жизни, в которых женщина могла в полной мере себя реализовывать, крайне связаны между собой, и роль женщины в существовании и поддержании этих социальных институтов велика.

²¹ Бекасова А.В. Семья, родство и покровительство в России XVIII века...диссертация...С. 88.

²² Там же.

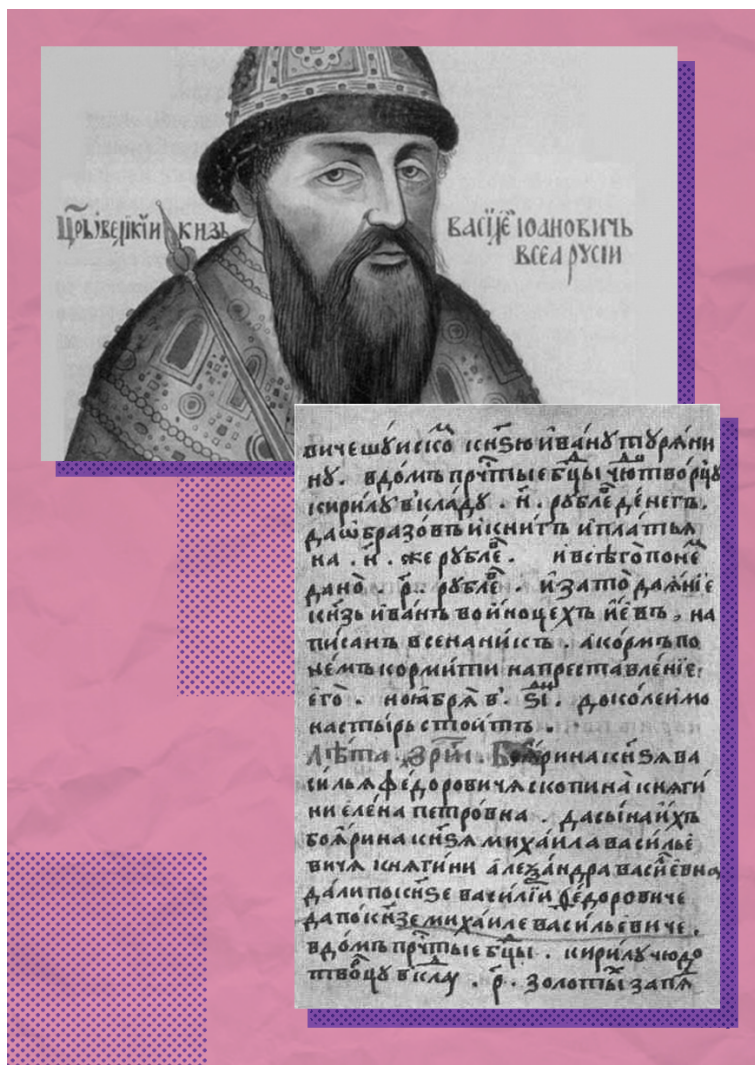
Библиография

- Письма графини Е.М. Румянцевой к ее мужу фельдмаршалу П.А. Румянцеву-Задунайскому 1762-1779 г. с порт. и факс / Под ред. К. Г. Бестужева-Рюмина. СПб.: Изд. гр. Д.А. Толстой, 1888.
- Бекасова А.В.* Семья, родство и покровительство в России XVIII века: «домовое подданство» графа П. А. Румянцева // Дисс. на соискание уч. степени канд. истор. наук. Санкт-Петербургский институт истории РАН. СПб. 2006.
- Бекасова А.В.* Герой Задунайский: кончина, погребение и память о нем // Наукові записки. Збірник прац молодих вчених та аспірантів. Т. 19. Кн. 1. К.: 2009. С. 655-673.
- Белова А.В.* «Четыре возраста женщины»: Повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII – середины XIX в / СПб.: Алетейя, 2010.
- Воронина О.А.* Теория и методология гендерных исследований: курс лекций / Под общ. ред. О. А. Ворониной. М.: МЦГИ – МВШСЭН – МФФ, 2001. *Маррезе М.Л.* Бабые царство: дворянки и владение имуществом в России (1700 – 1861)/ Авторизованный пер. с англ. Н. Лужецкой. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- Пушкарева Н.Л.* Женщина в русской семье X - начала XIX в.: динамика социокультурных изменений: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра ист. наук (07.00.07) // М.: Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, 1997.

Крестоцеловальная запись Василия Шуйского: ее суть и споры о ней

Екатерина Кудрявцева (Образовательная программа «История»)

Акт крестоцелования являлся значительным для древнерусской культуры и оттого не менее противоречивым. Мнения о клятвах на кресте неоднократно подвергались изменению, а условия совершения акта — дискуссиям и пересмотрам¹. Приносимые клятвы можно назвать одним из наиболее важных инструментов воздействия на сознание мирян (с чем, например, связывается их частое употребление в качестве орудия судебной власти) в период вплоть до XVIII века². В этом контексте интересна крестоцеловальная запись Василия Шуйского, данная им при вступлении на престол в мае 1606 года и ставшая предметом обсуждения в исторической науке.



Целью работы является выяснение значения крестоцеловальной записи для политической обстановки начала XVII века. Для достижения цели был поставлен ряд вспомогательных задач. Первоочередной задачей является анализ информации, предоставленной такими историческими источниками, как крестоцеловальная запись Василия Шуйского, Пискаревский и Новый летописцы. Следующая задача посвящена анализу функций, которые несет в себе запись. Наконец, решение последней задачи подразумевает краткий анализ выделенной историографии, касающейся описываемых событий.

¹ Антонов Д.И. Клятва и крест: проблема судебной присяги в древнерусской правовой культуре XVI–XVII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 1. С. 42–45.

² Там же. С. 48.

Источниковедческий анализ

В качестве основного источника будет рассмотрена крестоцеловальная запись Василия Шуйского, датированная 19 мая 1606 года. Запись включена в Пискаревский летописец, а также представлена в Собрании государственных грамот и договоров. Ее содержание будет подробно проанализировано далее. Для данной работы Пискаревский летописец 1612-1615 гг. интересен тем, что содержит текст не только крестоцеловальной записи Василия Шуйского, но и записи, которая была разослана подданным³. Отметим, что если форма последней записи была традиционной (адресованной от подданного к господину), то запись, данная Василием, становится уникальным явлением культуры.

В качестве дополнительного источника будет использован Новый летописец — крупный памятник русского летописания XVI-XVII вв. Важность Нового летописца обоснована содержанием информации о событиях, которые сопутствовали крестоцелованию. Выделяют 3 редакции Нового летописца, возникновение которых причисляют к началу XVII в., что позволяет рассматривать источник в качестве претендующего на точность и достоверность⁴. Следует упомянуть, что Пискаревский и Новый летописцы имеют схожие эпизоды в повествовании, однако, по мнению исследователей, являются независимыми друг от друга источниками⁵.

Важно отметить информацию, приводимую летописцами, о событиях, связанных с актом крестоцелования. Пискаревский и Новый летописцы дают разную трактовку процедуры выбора Василия: Пискаревский летописец содержит информацию о масштабных народных выборах между Федором Мстиславским и Василием Шуйским, в то время как Новый летописец рисует события быстротечными, а выбор — принятым узким кругом людей. Автор Нового летописца акцентирует внимание читателя на новизне происходящего события⁶.

Кроме того, Новый летописец описывает дилемму власти в Московском государстве, сложившуюся до избрания Василия Шуйского. Здесь можно почерпнуть сведения о существовании группы людей, которая присутствовала как при наречении Василия царем, так и при даче крестоцеловальной записи. Впрочем, летописец допускает неточность в повествовании: при условии, что крестоцеловальная запись датируется 19 мая 1606 года, а убийство Лжедмитрия произошло 17 мая, Василия Шуйского нарекли царем не на четвертый, а

³ ПСРЛ. М., 1978. Т. 34. С. 211-213.

⁴ *Вовина-Лебедева В.Г.* Новый летописец: история текста. СПб., 2004. С. 37-39.

⁵ Там же. С. 235-236.

⁶ «...чево искони в ѿкъ въ Московском государствѣ не повелось...» (ПСРЛ С.-Петербург, 1910. Т. 14. С. 69.)

Крестоцеловальная запись Василия Шуйского...

на третий день после убийства⁷. При этом Пискаревский летописец содержит информацию о наречении на третий день после убийства «Ростригина», то есть Григория Отрепьева⁸.

Анализ текста крестоцеловальной записи

Для установления значимости крестоцеловальной записи как для политической ситуации, так и для жизни общества необходимо провести анализ ее содержания.

Для удобства запись была разделена мною на три части: вводная часть или преамбула документа; основная часть, дающая информацию о конкретных действиях государя; краткое резюме.

В преамбуле постулируется идея законности нахождения Василия Шуйского на престоле: «...прародителю нашему Рюрику, иже б ѣ от Римскаго Кесаря, и потомъ многими лѣты и до прародителя нашего Великаго Князя Александра Ярославича Невскаго на семь Россійскомъ Государствѣ быша прародители мои...»⁹. Подчеркивается родословная Шуйских, принадлежавших к Суздальской ветви династии Рюриковичей — потомков Андрея Ярославича, брата Александра Невского. Примечательно, что используется именно образ Александра Невского, хотя тот не являлся Суздальским князем. Следует также отметить, что при составлении текста было использовано оформившееся к XVI веку «Сказание о князьях Владимирских», что видно по возведению рода Василия Шуйского не только к Рюрику, но и к «Римскому Кесарю».

В основной части записи содержится информация о действиях, которые царь «обязуется» совершать, чтобы сохранять «...православное Христіанство...въ тишинѣ и в покоѣ и благоденствѣ»¹⁰. Внутри основной части также можно выделить три смысловые ячейки. Первая касается соблюдения условий честности и внимательности к судебному процессу (в т.ч. над послами и купцами). Подчеркивается, что суд должен проводиться «съ бояры своими». Можно предположить, что данная вставка подчеркивает авторитет боярства.

Вторая часть включает пункт о защите членов семей обвиняемых, которые не должны пострадать в ходе судебного процесса, если они не причастны. В третьей части представлена информация о необходимости проведения последовательного расследования преступлений во избежание ложных доносов и приговоров.

⁷ ПСРЛ С.-Петербург, 1910. Т. 14. С. 69.

⁸ ПСРЛ. М., 1978. Т. 34. С. 211.

⁹ Собрание государственных грамот и договоров. Т. 2. № 141. С. 299-300.

¹⁰ Там же. С. 299.

Заключительная часть записи содержит в себе информацию об адресате — православных христианах, а также краткое перечисление трех вышеописанных пунктов: «...судити истиннымъ, праведнымъ судомъ, и безъ вины ни на кого опалы своей не класти, и недругамъ никому никого въ неправдѣ не подаваши и ото всякаго насильства оберегати»¹¹. Однако необходимо отметить, что в «резюме» из пункта о проведении суда исчезают бояре. Можно предположить, что, упоминая боярство в основной части, но не выделяя их в заключении, автор записи «манипулирует» сознанием читателя. То есть предположение о том, что боярство должно обладать особым авторитетом в решении государственных дел, не может быть верным.

Таким образом, на этапе анализа текста крестоцеловальной записи становятся заметны приемы, при помощи которых формируется целевая направленность текста. Учитывая неоднозначные отношения Василия Шуйского с его предшественниками на престоле, можно сделать вывод о том, что крестоцеловальная запись была необходима новоявленному государю для того, чтобы подчеркнуть правомерность нахождения у власти. Кроме того, новый летописец, являясь источником дополнительной информации, содержит следующую фразу: «А которая де была грубость при царѣ Борисѣ, никакъ никому не мститель»¹². Привлекая информацию о нестабильности рассматриваемого исторического периода, недоверии к власти пострадавших от политических режимов Бориса Годунова и Лжедмитрия I, можно также предположить, что Василию был необходим документ, демонстрирующий «благие намерения» правителя.

Анализ избранной историографии

При изучении существующей историографии можно заметить две наиболее ярко выраженные точки зрения на акт дачи крестоцеловальной записи Василием Шуйским. Первая точка зрения представлена теорией В. О. Ключевского, который связывает акт крестоцелования с ограничением личной власти царя¹³. Рассматривая текст Нового летописца, Ключевский трактует слова «без собору» как отсылку к союзу, возникшему между царем и земским собором¹⁴. При этом исследование Ключевского подтверждает выдвинутое нами предположение о том, что существовало недоверие по отношению к верховной власти, которое

¹¹ СГГД. С. 300.

¹² ПСРЛ С.-Петербург, 1910. Т. 14. С. 69.

¹³ См. также: Кобрин В.Б. Смутное время – утраченные возможности. М., 1991. С. 175-177.

¹⁴ Ключевский В.О. Сочинения. В 9-ти т. Т. 3. Курс русской истории. Ч. 3. М., 1988. С. 35-36.

Крестоцеловальная запись Василия Шуйского...

было необходимо устранить¹⁵. Таким образом, крестоцеловальная запись могла обладать вышеперечисленными функциями.

В то же время выделенные нами действия государя трактуются Ключевским с позиции снятия с себя царских «трех прерогатив» и последующей его трансформации в «правомерного царя подданных», заключившего договор с подданными¹⁶. Действительно, анализируя текст летописцев, можно заметить информацию о существовании группы людей, которая, во-первых, сыграла роль в наречении царем Василия Шуйского на Лобном месте, во-вторых, присутствовала при даче крестоцеловальной записи¹⁷. Впрочем, такая точка зрения, по нашему мнению, не может претендовать на полную достоверность в связи с тем, что обязательства, якобы принятые Василием Шуйским в процессе принесения клятвы, не были исполнены в полной мере. Кроме того, как уже было отмечено ранее, в самом тексте записи существует противоречие, связанное с ролью боярства в судебном процессе. Слова «без собору» при этом могут трактоваться как «без совета» в значении совещания.

Вторая точка зрения показана на примере исследования С. Ф. Платонова, который показывает, что запись не являлась инструментом ограничения власти, наоборот, она становилась документом, который должен был подтвердить право Василия Шуйского занять престол полновластно. Трактовка С. Ф. Платонова также подтверждает предположение о том, что Василий Шуйский стремится создать образ государя, который намерен править честно, исключая произвол и искореняя его последствия. С. Ф. Платонов называет запись не договором между царем и боярством, но правительственным «манифестом», который выражал интересы царя и боярства, пострадавшего от бывшего произвола¹⁸. В данном контексте следует вспомнить, что Василий Шуйский выступал в качестве одного из представителей как бывшей правящей династии, так и знатного княжеского рода. Своим действием он не только восстанавливает на троне прежнюю династию, но и упрочивает привилегированное положение знати.

Кроме того, можно предположить, что появление крестоцеловальной записи является реакцией на обновление политических механизмов в начале XVII века. Василий Шуйский ищет обоснование правомерности нахождения на троне не только в опоре на традицию (как представитель прежней династии), но и в всенародном избрании.

¹⁵ Там же. С. 36.

¹⁶ Ключевский В.О. Сочинения. В 9-ти т. Т. 3. Курс русской истории. Ч. 3. М., 1988. С. 37.

¹⁷ ПСРЛ. С.-Петербург, 1910. Т. 14. С. 69.

¹⁸ Платонов С.Ф. Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI-XVII вв. М., 1994. С. 197.

Заключение

Крестоцеловальная запись, данная Василием Шуйским в процессе получения государственной власти, стала не только важным феноменом русской культуры, но и предметом многих дискуссий как среди современников событий, так и среди последователей. В частности, в историографии можно заметить две основные исследовательские линии. Одна утверждает в качестве главной функции записи ограничение личной власти государя, то есть шаг к модернизации государственного строя. Другая акцентирует внимание на демонстрации правомерности воцарения «наследника» династии на престоле. Однако при рассмотрении комплекса существующих источников, становится ясным намного более сложный характер записи. Помимо того, что в крестоцеловальной записи используются инструменты официальной идеологии, демонстрирующие наследственное право Василия на престол, можно предположить, что она становится не только официальным документом, но и инструментом манипуляции общественным сознанием. Более того, можно заметить, что основным адресатом записи является не боярство, а подданные, не ознакомленные с династическими проблемами передачи власти. Это объясняет повышенное внимание автора к содержанию «преамбулы», где подробно поясняется право Василия Шуйского на престол.

Отношение к акту крестоцелования в культуре было неоднозначным. Так, обычная клятва порицалась Священным Писанием¹⁹, в то время как клятва на кресте считалась «благим делом», в том случае если она была направлена на пользу общества²⁰. То есть привязка к акту целования креста могла служить положительным знаком для подданных государя, а также символом, который должен был выражать серьезность его намерений. В этом контексте крестоцеловальная запись становилась как бы легальным видом клятвы, которая не нарушала православных устоев.

Таким образом, можно сделать вывод, что крестоцеловальная запись отвечала цели укрепления власти Василия Шуйского. Документ не был направлен на ограничение полномочий в пользу боярства или земских соборов. Однако не следует забывать о том, что описанные условия соблюдены не были. Летописцы, современники и исследователи упоминают, что уже вскоре после дачи записи вновь начались гонения на неугодных царю людей, в том числе, представителей знатных родов²¹. Возможно, несоблюдение «обещаний» предопределило судьбу Василия Шуйского на троне.

¹⁹ Антонов Д.И. Клятва и крест: проблема судебной присяги в древнерусской правовой культуре XVI–XVII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 1. С. 42

²⁰ Там же. С. 45.

²¹ Козляков В.Н. Василий Шуйский. М., 2007. С. 106.

Библиография

- Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в Государственной коллегии иностранных дел. Москва: в типографии Н.С. Всеволожского, 1813-1894. Ч. 2. Служащая дополнением к первой. – в типографии Селивановского, 1819.
- Полное собрание русских летописей. С.-Петербург: Типография М.А. Александрова, 1910. Т. 14.
- Полное собрание русских летописей. М.: Издательство «Наука», 1978. Т. 34.
- Антонов Д.И.* Клятва и крест: проблема судебной присяги в древнерусской правовой культуре XVI-XVII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. № 1, 2009.
- Вовина-Лебедева В.Г.* Новый летописец: история текста. Спб.: Дмитрий Буланин, 2004.
- Ключевский В.О.* Сочинения. В 9-ти т. Т. 3. Курс русской истории. Ч. 3 / Под ред. В.Л. Янина; Послесл. И коммент. Сост. В.А. Александров, В.Г. Зими́на. М.: Мысль, 1988.
- Кобрин В.Б.* Смутное время – утраченные возможности / В.Б. Кобрин // История Отечества: люди, идеи, решения: очерки истории России IX- начала XX в. / сост. С.В. Мироненко. М.: Политиздат, 1991.
- Козляков В.Н.* Василий Шуйский / Вячеслав Козляков. М.: Молодая гвардия, 2007.
- Платонов С.Ф.* Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI-XVII вв. Опыт изучения общественного строя и сословных отношений в Смутное время / Отв. Ред. Я. Н. Щапов, ст. Е. В. Чистяковой. 5-е изд. М.: Памятники исторической мысли, 1994.

**«Пушки, шахматы и станки: что можно узнать о Петре I из его детства?
(Повседневная жизнь царского наследника в 70-е годы XVII века по
материалам расходных книг царского дворца)»**

Денис Сметанин (Образовательная программа «История»)

В 70-80-е гг. XVII в. проходило обучение и воспитание маленького царевича Петра Алексеевича – одного из царевичей, который в 1682 г. был претендентом на царский трон¹. Большинство исследователей считает, что период «детства» с 1672-1689 гг. (с момента рождения до свержения царевны Софьи) сформировал личность и мировоззрение Петра², проявившиеся в: 1) интересе к военному делу; 2) отсутствии интереса к «академическим» наукам; 3) практическом складе ума и интересе к ремеслу³. Процесс воспитания и обучения Петра определяла обстановка, которая состояла из многочисленных предметов царевича.

О жизни царевича Петра в раннем возрасте существует богатая историография. И.Е. Забелин отмечает, что Федор Алексеевич, Иван Алексеевич и Петр Алексеевич присутствовали за обеденным столом с царем Алексеем Михайловичем и царицей Натальей по праздникам, выезжали с ними на богомолье в монастыри⁴. Например, на расходных книгах Московских приказных архивов историк заключает о большом влиянии системы воспитания и детства Алексея Михайловича на составление «образовательной программы» для царевича Петра – царственные и потешные книги, тетради⁵; наличие своего «потешного» полка и потешных военных игрушек⁶. М. П. Погодин также акцентирует внимание на обстановке, в которой проходило детство Петра и подробно перечисляет предметы «потех» царевича⁷. Другой исследователь, — Богословский М. М., — детально описывает биографию Петра I до начала Северной войны в 1700 г., также используя расходные книги московских приказов⁸. Кроме этого, историк приводит записи о выезде маленького Петра Алексеевича на богомолье в Саввин

¹ Хьюз Л. Петр Первый. У истоков Великой Империи. М.: Омега, 2008. С. 34.

² Погодин М. П. Семнадцать первых лет жизни Императора Петра Великого, 1672–1689. М.: Тип. В. М. Фирш, 1875. С. 455.

³ Хьюз Л. Указ. соч. С. 34.

⁴ Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.: Институт русской цивилизации, 2014. С. 260, 268.

⁵ Там же. С. 654, 742–750.

⁶ Там же. С. 727–730.

⁷ Погодин М. П. Указ. соч. С. 443–453.

⁸ Богословский М. М. Петр I. Материалы для биографии: в 5 т. Т. 1. Детство. Юность. Азовские походы. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1940. 437 с.

Пушки, шахматы и станки...

монастырь и Алексеевский, что могло оказать влияние на сознание царевича и «привить» ему «бытовую» религиозность⁹.



Расходные книги царского Дворца хранились в Московских дворцовых архивах¹⁰. В 1871 г., за год до 200-летия со дня рождения Петра I, московские купцы первой гильдии Николай и Дмитрий Востряков обратились к министру императорского двора с просьбой о позволении издать сборник сведений о Петре со дня его рождения на основе документов из Московских дворцовых архивов¹¹. Сборник из двух томов был издан в 1872 г под руководством заведующего Московскими приказными архивами¹². Первый том сборника содержит хронологические выписки из расходных книг – перед каждым из них сначала указывается год, далее – месяц и день записи¹³. Сначала в записи сообщается о мастере и о месте его работы, которому

поручено сделать определенный предмет; далее указана денежная сумма, отданная ему на заказ, после чего перечисляются предметы, которые нужно сделать или починить для Петра Алексеевича¹⁴. На расходных книгах царского Дворца отследим, какие предметы и в каком объеме поставляются царевичу Петру, и для какого периода характерно возрастание/убывание этих предметов – т.е. чем увлечен и занят царевич Петр.

В росписи за 1672 г. нет никаких примечательных деталей¹⁵. 29 июня, в честь рождения царевича, Алексей Михайлович заказал икону с образом святого Петра, которая украшена золотом и серебром¹⁶. В 1673 г. царь стремится окружить царевича с самого рождения

⁹ Там же. С. 22.

¹⁰ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом: в 2 т. Т. 1. С. 3.

¹¹ Там же. С. 5.

¹² Там же. С. 1.

¹³ Там же. С. 5–8.

¹⁴ Там же. С. 8–112.

¹⁵ Там же. С. 8.

¹⁶ Там же.

предметами церковного и образовательного характера. Так, 15-16 мая Алексей Михайлович велел сделать потешные книги иконописцам для царевича Петра¹⁷. Потешная книга – сборник картинок, которые изображали бытовые предметы и сцены из жизни: город над рекой, картинки животных, звериная и псовая охота и др¹⁸. Однако в эти книги могли вноситься исторические сюжеты и сценки из западноевропейской истории о рыцарях, основании древнего Рима¹⁹. В этот год Петру сделали барабаны, литавры, набат и цимбалы²⁰. Литавры, как музыкальный инструмент, использовались в боевом деле – возможно, что их присутствие и звучание должны были привить Петру понимание «военной науки». С этим можно связать и изготовление деревянных пушек 1-го октября 1673²¹. Следовательно, с рождения Петра окружают предметы, относящиеся к военному делу – барабаны, литавры, деревянные пушки.

В 1674 г. количество «военных музыкальных игрушек» увеличивается – 10 августа заказали 6 барабанов, набат²². За следующий 1675 г., обращает на себя внимание появление элементов европейской одежды в гардеробе царевича Петра – 8 февраля были заказаны атласные подвязки с вышитым на них серебром²³. В этот год количество военных игрушек стремительно растет: появляются луки, два топорка и *обушек* (вид топора), *чекан* (оружие с ударным железным элементом в виде клюва), посольский топорок и молоток²⁴. 15-го июня 1675 г. сообщается, что Петру Алексеевичу сделали булавы, *буздыганы* (булава с шипами), ножики, *шестоперы* (булава с шестью пластинами). Кроме этого, Петру изготавливают «современные» боевые предметы – пара пистолей и карабинов деревянных для «потехи»²⁵. Завершает «набор» военных предметов потешная золоченая пушка на колесцах, доставленная царевичу 25 ноября²⁶.

23 декабря 1676 г. Петру Алексеевичу изготовили деревянные потешные пистолы, карабины и пищали винтованные (пищаль с нарезным стволом – т.е. в канале ствола есть винтовые нарезы для придания устойчивости траектории пули) с замками²⁷. За 4 года количество военных игрушек у царевича составляет большинство от всех его предметов. В 1677 г. в росписи расходов сперва упоминается одежда, изготовленная по указу Федора Алексеевича

¹⁷ Там же. С. 12.

¹⁸ Забелин И. Е. Указ. соч.

¹⁹ Забелин И. Е. Указ. соч.

²⁰ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом: в 2 т. Т. 1. С. 13, 15.

²¹ Там же. С. 16.

²² Там же. С. 18, 19.

²³ Там же. С. 19.

²⁴ Там же. С. 21.

²⁵ Там же. С. 23.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 25.

для Петра: серебряное плетенное кружево нашито на ферязь Петра²⁸. Это сообщение интересно, что ферязь является образцом старинной польской одежды — следовательно, можно предположить, что брат прививает Петру вкус к европейской (прежде всего польской) одежде.

В 1679 г. царевичу были сделаны посеребренные луки, пищали и пистолы²⁹ и гребни³⁰. В этом же году на александрийский лист нанесли и украсили орнаментом 12 месяцев года и небесные созвездия³¹. Таким образом, на примере этой росписи можно утверждать, что Петр получает разнообразные сведения об окружающем мире — как из иллюстрированных энциклопедий, так и из отдельных листов на определенную тему (например, астрология). Количество книг, которые дают Петру первоначальное образование, увеличивается — так, в 1680 г. по приказу Федора Алексеевича были изготовлены иллюстрированные потешные тетради, в которых представлены библейские притчи³².

1682 г. является переломным для детства Петра I. Умирает царь Федор, который, как видно по росписям 1676-1680 гг., заботился об образовании царевича Петра. В росписи за этот год Петр впервые получает настоящее боевое оружие, которое он использует в своих «потешных играх» с другими жильцами Преображенского — 50 пищалей винтованных, 100 пищалей завесных (пищаль с ремешком, которую можно было закинуть за спину), 50 карабинов, два пуда пуль и необходимые запчасти для ремонта оружия³³. Все это свидетельствует, что военные игрушки с раннего детства развили в Петре тягу к военному делу, которое он постигает, практикуясь в обращении с реальным боевым оружием и его применением в войске.

В 1683 г. растет ассортимент боевого оборудования, которое Петр продолжает заказывать в Оружейной палате. Петр впервые получил 16 малых пушек, 5 больших пушек без станка, 2 большие пушки со станком, три пушки верховые со станками и 2 железные пушки без станков³⁴ и полковое знамя³⁵. Петр начинает осваивать военные походы, «потешно» ходя на село Воробьево и Макарьев монастырь³⁶. Для этого похода он требует из Оружейной палаты 10 фунтов пороха, полпуда свинца, 5 *пыжовников* (приспособление для чистки орудия), 10 шомполов, 100 кремней, 2 аршина полотна на *флясты* (парусина с маслом или салом для чистки

²⁸ Там же. С. 26.

²⁹ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом: в 2 т. Т. 1. С. 28.

³⁰ Там же. С. 27.

³¹ Там же. С. 28.

³² Там же.

³³ Там же. С. 36.

³⁴ Там же. С. 46–47.

³⁵ Там же. С. 49.

³⁶ Там же. С. 54–55.

Пушки, шахматы и станки...

ружейного ствола), 5 затравок, 2 фунта немецкой дроби³⁷. Из этой росписи также можно заметить, что производятся потешные огнестрельные и гранатные стрельбы под командованием иностранного капитана Симона Зомера, которого наградили за это английским сукном³⁸. Из этой же росписи можно найти первые данные об увлечении Петром ремеслом и походной жизнью солдат — 27-го июля царю были присланы 6 снастей токарных и токарная деревянная доска³⁹. 6-го сентября же Петру прислали походную кровать⁴⁰. Юный царь, помимо активных военных игр, увлекался игрой в шахматы — 12 сентября ему доставили новую шахматную доску вместе с порохом, свинцом и немецкой дробью⁴¹.

Роспись за 1685 год примечательна тем, что Петр заказывает иконы: апостола Петра, мученицы Наталии, Пресвятой Богородицы-Знамение, Макария Калязинского для поминовения души царя Алексея и Федора⁴². Подробный перечень наименований заказанных икон показывает, что дает возможность выдвинуть гипотезу о знании Петром Алексеевичем определенных святых, но нет достаточных доказательств для утверждения, что он «разбирается» в «пантеоне» русских святых и церковной литературе. Вероятно, что образы мученицы Наталии царица заказывала для себя — Петр же лишь издавал указ и давал необходимые денежные средства. При этом из росписи можно немного узнать об интерьере хоров Петра I: ему приносят кованные железом и украшенные драгоценными камнями ларчики⁴³, он заказывает трость заморскую⁴⁴.

За 1686 г. мы узнаем об занятии Петром ремеслом: заказан столярный верстак для занятий ремеслом⁴⁵, 30 сентября ему прислали станок по дереву немецкому⁴⁶. В 1687 г., помимо военного обмундирования, Петр получил 2 корабля — это первая запись из расходных книг Дворца, в которой упоминаются судна, которые, возможно, использовались для сплава по рекам, однако это невозможно уточнить при изучении других записей расходных книг⁴⁷. Запись от 14 ноября показывает интерес царя к аптекарскому делу — сделан шкаф аптекарский с 42 выдвижными ящиками, что может говорить об увлечении царем фармацевтикой⁴⁸. Из записи от

³⁷ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом: в 2 т. Т. 1. С. 55–56.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 54.

⁴⁰ Там же. С. 56.

⁴¹ Там же. С. 57.

⁴² Там же. С. 63–64.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 73.

⁴⁵ Там же. С. 79.

⁴⁶ Там же. С. 81.

⁴⁷ Там же. С. 87.

⁴⁸ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом: в 2 т. Т. 1. С. 87.

Пушки, шахматы и станки...

17 мая 1689 г. можно узнать о занятиях Петром кузнечным делом: в Преображенское прислали кожаные мехи, наковальню, два стула и два прибойные тиски⁴⁹. Дальнейшие записи за 1689 г. сообщают о пожалованиях Петра своим сторонникам за поддержку во время борьбы с Софьей и разбор челобитий.

Таким образом, расходные книги царского Дворца за 1672-1689 гг. позволяют воспроизвести повседневную жизнь царевича Петра. Он с самого детства любил военные игры — уже в 3-4-х летнем возрасте у него была деревянная пушка на лафете, что определило его любовь и страсть к военному делу. По расходным книгам видно, что военное искусство прививалось и воспитывалось в Петре — более того, уже в 1682 г., предоставленный сам себе, он заказывал десятками и сотнями экземпляров настоящее боевое оружие, которым учился владеть наравне со своими «потешными» людьми. После 1682 г., Петр учиться военной стратегии и тактике — устраивает потешные стрельбы и походы. Еще одно из обыденных занятий Петра до 1682 г. — просмотр с потешных книг и тетрадей, дающих общее представление по истории, об окружающем мире, религии и т. д. В записях упоминаются иконы, которые он заказывает на поминовение души покойных отца и старшего брата, однако нельзя утверждать, что сам Петр был «глубоко религиозным человеком» или хорошо знал русских святых — в самих расходных книгах не указано, что Петру были заказы *царственные* книги (с текстами Священного Писания) или произведения житийного характера. Можно предположить, что для Петра иконы не имели важного значения, являясь предметом окружающего интерьера. Другое дело, которым любил заниматься Петр — ремесло разных видов (кузнечное, стекольное, столярное, фармацевтика). Образование и воспитание Петра Алексеевича свидетельствует о «переходном» этапе в системе воспитания русских царевичей и наследников престола. Сама образовательная практика строилась на двух образовательных «системах»: церковной (потешные книги, тетради, расписные листы с библейскими сценами) и «европейской» (военные потехи и забавы; рисунки и листы «практических» наук (астрология)), создавая «синтез» старого и нового. Это, на мой взгляд, отразилось в дальнейшей жизни царя: например, он мог указать священникам на ошибки в молитвах или при проведении богослужения, и показать пример «ревностного» учения в практической области знания — фортификации, кораблестроении, ремеслах и др. Следовательно, расходные книги царского Дворца помогают нам «отобразить» бытовую ежедневную жизнь Петра I в 1670-80-е гг., проследить особенность

⁴⁹ Там же.

Пушки, шахматы и станки...

в воспитании и образовании царевича, отмечая этапы получения образования от семьи (Алексей Михайлович и Федор Алексеевич) и самостоятельного обучения после 1682 г.

Библиография

Анисимов Е. В. Петр Великий: личность и реформы. СПб.: Питер, 2009.

Богословский М. М. Петр I. Материалы для биографии: в 5 т. Т. 1. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1940.

Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.: Институт русской цивилизации, 2014.

Павленко Н. И. Петр Великий. М.: Мысль, 1994.

Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом: в 2 т. Т. 1. М.: Б.и., 1872. 420 с.

Погодин М. П. Семнадцать первых лет жизни Императора Петра Великого, 1672-1689. М.: Тип. В. М. Фирш, 1875.

Хьюз Л. Петр Первый. У истоков Великой Империи. М.: Омега, 2008.

**Трансформация игрового элемента в русском искусстве в начале XX века
на примере работ Д.Г. Левицкого «Портрет Е.И. Нелидовой»
и К.А. Сомова «Карнавал (Язычок Коломбины)»**

Алина Григорьева (МГУ им. М.В. Ломоносова, магистратура, направление «История искусств»)



К.А. Сомов «Карнавал (Язычок Коломбины)»



Д.Г. Левицкий «Портрет Е.И. Нелидовой»

В рамках этого краткого очерка хотелось бы проследить воплощение игрового элемента в русском искусстве в XVIII - начале XX века. И, учитывая ограниченный формат работы, решено было выбрать один из наиболее ярких примеров воплощения этого направления в искусстве выбранного периода, а именно, работу К.А. Сомова Язычок Коломбины. Но так как произведения художников объединения «Мир искусства» в основе своей достаточно ретроспективны, то для более полного раскрытия всех коннотаций работы мы также сравним ее с портретом Е.И. Нелидовой Д.Г. Левицкого, что позволит показать, как различные

проявления игры в русском искусстве, так и трансформацию игрового мотива в живописи 18—20 веков.

В портрете Нелидовой Левицкий будто стремится всеми силами заставить нас забыть об ирреальности происходящего, и только чуть лукавая улыбка девушки намекает нам на несерьезность, шуточный характер действия.

Еще Бенуа видел в этом портрете отражение русского рококо и писал применительно к серии портретов смольнянок об «иронической неправде маскарада». Что же позволяет нам выявить этот истинно рокайльный характер сцены в портрете Левицкого? Чем отличается эта театральная композиция от постановки на работе Сомова?

Как справедливо замечает Й. Хейзинга в отношении рококо в своей работе Человек играющий: «Редко до такой степени сближаются друг с другом стиль и мода, и тем самым игра и искусство, как в рококо... впечатление от пронизывающей все на свете игры не покидает нас ни на минуту»¹.

Пространство Левицкого в данном случае не просто пронизано игрой, оно является игровым по своей сути. Смотря на картину, зритель знает, что не может быть пастушка обряжена в блестящее атласное платье и туфельки с серебряными пряжками, блеск которых так ярко и вместе с тем ненавязчиво подчеркивает художник. Тонкий полупрозрачный фартук, складки которого переливаются на фоне пасторального пейзажа, блеск золотых сережек, атласные ленты на корсаже, изящная шляпка — все говорит о том, что это лишь игра в пастушку, но не она сама. На это намекает и подчеркнутая прорисовка тканей, и, в целом, образ девушки на фоне достаточно условного, показанного крупными почти локальными пятнами цвета пейзажа. Зритель здесь полностью погружается в разыгрываемое перед ним действие. Он не хочет видеть и не видит иной реальности кроме игры. Мы понимаем, что это лишь театральная сцена: об этом говорит даже жест девушки, приглашающий нас насладиться изысканным зрелищем, но также мы и принимаем правила этой игры, включаемся в нее, и —забываем о ней.

Люди играют и знают, что они играют. И этот момент игры в игру становится еще более очевидным и при этом приобретает некую трагическую надломленность в работе Сомова. Жесты рук и обоих рассматриваемых нами произведениях словно приглашают нас в этот мир карнавала. Но вместе с тем если в картине Левицкого происходит полное погружение в игру, принятие всей ее прелести, то у Сомова складывается иная, острая, пограничная ситуация. Это находит отражение и в колорите, в котором доминируют яркие цвета, разграниченные между

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 258

собой; и рядом с карнавальной яркостью мы можем увидеть черный плащ. Нас также приглашают войти в этот мир игры и забыться в нем. Но куда зовет нас Коломбина? За ее спиной праздник и фейерверки теплой ночи. Но рука указывает нам на сумрачный парк, в котором качаются от ветра фонари. Резкий контраст парка и неба вызывает тревожное чувство, так же, как и цветовые контрасты наряда девушки. Да и жест ее в отличие от жеста Нелидовой скорее не любезно приглашает, а будто при этом говорит «остановись», проводит границу. Она и сама в своей плоскостности резко противоречит, выделяется на общем фоне картины. Как будто уже не до конца принадлежит этой игре. Она словно декорация, наклеенная на пространство фона. Или это фон вдруг стал плоской наклейкой на стене за ней? В этом мире границы размываются, и при этом приобретают, благодаря четким контурам, небывалую твердость. Мы не можем до конца войти в игру. Но и полностью отказаться от нее пока не в силах. Само время суток, изображенное на полотне, — вечер говорит нам о неопределенности говорит нам о неопределенности времени. За Коломбиной дорога, но, несмотря на завлекательно мерцающие в сумраке огни, пройти по ней не хочется. Нас останавливает бледный Пьеро, прикрывшийся в отчаянии руками. Фигура Пьеро тем более трагична, что от него отвернулась не только Коломбина, но и прогуливающаяся за ним пара. И черный силуэт мужчины, стремящегося к желтому огоньку праздника, придает солнечному фонарику легкий оттенок мрачности. Окруженный зеленью сада, он будто превращается в те туманные огни меж камышей, что мерцают «полночной порой»². Пьеро как тень стоит за своей любовью, будто напоминая зрителю, что он — олицетворение страдания — всегда будет рядом с олицетворением радости. И это напоминание опять же не дает нам войти в радостный мир карнавала, будто выталкивает нас из него.

Но возможно, границы проводятся потому, что они уже появились в сознании людей? Это уже не XVIII век, а лишь воспоминание о нем. Ретроспективизмом проникнута вся эта работа и живопись художника. И лукавая улыбка девушки — смольнянки здесь превращается в насмешку, искажается, потому что не может вернуть ушедшее, но может только вспомнить о нем, переиграть его. И кто знает, что она прячет за лукавым прищуром глаз и движением губ?

² См. стихотворение К. Бальмонта «Камыши.», 1985 год.

«...Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?
Мелькают, мигают - и снова их нет.
И снова забрезжил блуждающий свет...»

Показательно, что именно для графики начала века характерен такой подход к истории. В графике как никогда мы видим плоскостность и ограниченность иллюзорного мира живописи, стремление выйти из системы и осознание, что это разрушит ее.

Подводя итог, можно сказать, что в XVIII веке не только этикет был образом жизни. Но и игра была жизнью. Знание правил игры определяло то, насколько комфортно человек будет себя чувствовать в этом обществе, насколько он сможет это общество понять и принять. Ведь, не учитывая игровой характер этой культуры, восприятие портрета воспитанницы пансиона для благородных девиц в образе пастушки в дорогом платье выходит достаточно диссонансным.

Иная ситуация складывается в работе Сомова. В этой картине ощущается тонкая грань между жизнью и игрой. Здесь зритель, даже полностью погружаясь в атмосферу карнавала, даже примеряя маску, не может уйти от реального города и парка вокруг. Пусть, на эту ночь они станут декорацией к празднику, но даже в виде декораций не смогут забыть о реальной жизни.

Как ни хотели мирискусники вновь окунуться в праздник XVIII века, полностью вернуть ощущение того времени они не смогли. Слишком разнообразной и пестрой стала художественная жизнь того времени, чтобы замкнуться исключительно на воспоминаниях о прошлом и полностью погрузиться в него.

Поэтому радостному, с мягкой даже не насмешкой, а кокетливой улыбкой, полному легкого флирта со зрителем Левицкому противопоставляется шутка на грани насмешки, приглашение на грани отказа, цвет на грани темноты и игра на грани реальности Сомова.

Если говорить в рамках этих двух работ об эволюции игрового начала в русском искусстве, то сложно в данном случае однозначно говорить об эволюции, но столь же неоднозначным кажется и определение угасания. Безусловно, в игру все чаще вмешивается реальность, и игровое начало утрачивает чистый, однозначный характер. Оно усложняется, подстраивается под требования художественного контекста. Но суть его остается неизменной: нам предлагают примерить известную нам всем маску. Только в 18 веке ее можно одевать надолго, полностью отдавая себя игре, а в начале 20 уже нужно понимать, что где-то есть и реальная жизнь, и от нее не скрыться за нарядом пастушки или пышным фасадом дворца.

Показательно, что если в работе Левицкого на первый план выходит исключительно фигура девушки, то в работе Сомова черному плащу Коломбины вторит узорный черный силуэт ветки на фоне неба, что также позволяет провести некую границу в нашем восприятии.

Показателен и тот факт, что работу Левицкого можно назвать театром одного актера. Эта эпоха любования собой, своей игрой. Девушка-пастушка очаровательна и художник не позволяет нам отвлекаться ни на что, кроме восхищения ею и ее представлением.

Иная ситуация представлена на картине Сомова, где за яркой тканью плаща оказывается чернота и показывается нам печальный лик Пьеро. Художник не желает более даже в своей рокайльной игре уклоняться от смутных и печальных сторон жизни. Пусть он пока лишь приоткрывает завесу, но даже этого достаточно, чтобы сделать работу более насыщенной в сюжетном, композиционном и символическом плане.

И в завершение этого короткого очерка можно вспомнить строки стихотворения Е. Евтушенко, написанные много позже данных работ, но отражающие разницу между ними:

*«Но так устроен мир земной
И тем вовек не увядаем:
Смеется кто-то за стеной,
Когда мы чуть ли не рыдаем».*

В XVIII веке об этой стене не подозревали, а в начале 20, пожалуй, слишком хорошо ощутили ее материальность.

Библиография

Бальмонт К. Камыши. [стихотворение]

(<https://pishi-stihi.ru/kamyshi-balmont.html>). Просмотрено: 19.11.2019.

Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995.

Евтушенко Е. Смеялись люди за стеной... [стихотворение]

(<https://m.rupoem.ru/poets/evtushenko/smeyalis-lyudi-za>). Просмотрено: 19.11.2019.

Ильина Т.В. Станкович-Денисова Е.Ю. Русское искусство XVIII века. М.: Юрайт, 2017.

Сомов К. К 150-летию со дня рождения. [каталог выставки]. СПб.: ФГУК «Государственный Русский музей», 2019.

Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Портреты Екатерины II Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского

Анастасия Чередина (Отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ)



В.Л. Боровиковский
«Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке»



Д.Г. Левицкий
«Портрет Екатерины II Законодательницы в храме Правосудия»

Часто мы сталкиваемся с тем, что творчество русских художников XVIII в. остается без должного внимания, как «всем известное» или неинтересное. Тем не менее, оно содержит немало занимательных сюжетов. Статья обращается к творчеству двух крупнейших русских мастеров второй половины XVIII в. Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского, а именно к их знаменитым картинам: «Портрет Екатерины II Законодательницы в храме Правосудия» (1783) и «Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке» (1794), которые представляют императорский портрет екатерининской эпохи.

Данная статья стремится сопоставить эти два творения через анализ творчества Левицкого и Боровиковского, соотнести тенденции развития русского живописного искусства второй

половины XVIII века с общеевропейскими, отметить влияние, которое оказали портреты на дальнейшее развитие русской культуры.

XVIII век многое переменял в русском обществе и русской культуре. В Россию из Европы пришли новый уклад жизни, новое искусство. Русские художники стали ездить обучаться за границу, а из-за рубежа в Россию стали ввозиться в большом количестве образцы европейского искусства. В 1757 году по образцу французской Королевской академии в Москве открывается «Академия трех знатнейших искусств», главной задачей которой «было воспитание собственных мастеров». Академия была проводницей идей классицизма. Она играла большую роль в жизни русских мастеров. Получить заказ от высокопоставленного лица, быть произведенным в почетное звание, можно было под покровительством Академии. Поэтому творчество Левицкого и Боровиковского, так или иначе, было связано с ней. Левицкий некоторое время руководил портретным классом и обучал студентов. Боровиковский «дослужился» до «советника».

Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735/37-1822) родился на Украине в семье священника, работал сначала как иконописец. Возможно, еще в Киеве Левицкий познакомился со своим будущим наставником А.П. Антроповым, который вместе с другими мастерами расписывал Андреевский храм. В конце 1750-х гг Левицкий покинул Украину и прибыл в Москву, где вместе с Антроповым работал над созданием триумфальных ворот по случаю коронации Екатерины II. Своего расцвета его творчество достигло в Петербурге в 1770-1780-х гг. В то время художник создал множество первоклассных портретов и получил признание.

Левицкий много работал над изображением императрицы. Изначально он делал копии с работ известных мастеров, но затем стал выполнять и собственные картины. Самой известной стала «Екатерина II в виде законодательницы в храме богини Правосудия». На картине Левицкий изобразил императрицу в образе Законодательницы-жрицы, что было обусловлено стремлением выразить идеал «просвещенного абсолютизма». До Левицкого деятели искусства не раз представляли правительницу как богиню. В 1770 году Стефано Торелли написал «Екатерину II в образе Минервы в окружении муз», чуть позже им же была написана «Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами». Скульптор Шубин в начале 1770-х годов создал бюст правительницы, представив ее с лавровым венком на голове. Это говорит о настроении историзации и антикизации, царивших в 1770–1780-х гг.

«Екатерина-Законодательница» Левицкого – типичный пример парадного классицистического портрета. Портретируемая в нем является центральной осью полотна. К ней сразу же приковывается внимание зрителя, и лишь спустя некоторое время он переходит к

рассмотрению пространства и деталей. Большую роль в восприятии картины играет обычный для парадных портретов низкий горизонт, который «как бы поднимает» императрицу над окружающим, придает ее портрету величие и духовную силу. Ее жест плавен, грациозен и величественен, сама императрица подобна статуе. Левицкий цветом выделяет фигуру Екатерины среди окружения и концентрирует на ней внимание зрителя. Для ее написания он использует теплые, яркие, но при этом светлые оттенки охры и слоновой кости. Вместе с красными драпировками и жемчужным фоном это – «красивый аккорд», придающий картине динамику и торжественный вид. Яркость колорита подчеркивается и световой гаммой полотна. Наиболее освещенная фигура на портрете – императрица, на нее направлен поток белого света, который также выхватывает своими лучами драпировку, ковер и статую богини, оставляя остальные элементы в полутьме. Чередование освещенных и затемненных частей храма Правосудия создают глубину его пространства.

На императрице одежда, которая больше напоминает древнегреческую тогу или «некоторые театральные костюмы эпохи», что для живописи того времени было обычным явлением. Но поверх этого античного одеяния на плечи императрицы наброшена императорская горностаевая мантия, важный элемент парадного портрета. Этот факт показывает зрителю, что перед ним не просто жрица, но сама Государыня. Через плечо императрицы перекинута лента ордена Святого Владимира I степени. Автор выписывает эту деталь с особой тщательностью. Этот факт говорит о желании Левицкого подчеркнуть значимость этого ордена, и это небезосновательно: награда была учреждена Екатериной 22 сентября 1782 г. в день двадцатой годовщины восшествия на престол, и императрица сразу же была представлена к награждению орденом первой степени, что должно было показать легитимность ее власти. Говоря об одежде правительницы нельзя не остановиться на мастерстве художника в передаче ее фактуры. Каждая деталь, каждая складочка выписана с особым вниманием. К такому изображению ткани русские мастера шли все XVIII столетие. Именно Левицкий был первым русским художником-портретистом, кому удалось уйти от условности и достичь в этом натуроподобия.

Картина «Екатерина II – Законодательница» была тепло встречена в обществе, особенно среди членов державинского кружка. Более того, она много раз копировалась различными мастерами-живописцами, а в 1790 г. скульптор Ф. И. Шубин создал статую Екатерины-Законодательницы.

Владимир Лукич Боровиковский (1757-1825) так же, как и Левицкий, родился и вырос на Украине. Будущий художник обучался живописному мастерству в родном городе и сначала был иконописцем. В 1787 г. Боровиковский работал над оформлением здания, в котором должна

была остановиться Екатерина II по дороге в Крым, это принесло ему некоторые материальные средства, и уже в 1788 г. он переехал в Петербург, где стал членом львовско-державинского кружка, который оказал огромное влияние на его творчество. Там художник познакомился и сдружился с Левицким, от которого перенял некоторые живописные особенности. С 1792 г. Боровиковский стал брать уроки у австрийского живописца, мастера портрета, И. Б. Лампи Старшего, который сыграл большую роль в становлении творческого пути художника, помог получить звание академика. В 1794 г., т.е. в период раннего петербургского творчества, художник создает картину «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке». Этот портрет разительно отличается от привычного тогда парадного типа. Дело в том, что уже в конце 1780-х гг. в обществе стали назревать оппозиционные настроения, вызванные разочарованием существовавшим положением вещей. На этой волне в русском искусстве внутри классицизма зародилось новое направление – сентиментализм, где на смену величественным и торжественным формам пришли более лиричные и непосредственные, отражавшие эмоции человека. До того, как новые настроения проникли в русское искусство, сентиментальность коснулась английской живописи. В 1788 г. в Лондоне была открыта художественная выставка, где среди представленных картин были полотна Джошуа Рейнольдса и Джона Опи, в чьем творчестве прослеживаются новые черты. Работы этих художников, которые Владимир Лукич знал по гравюрам, а может, и видел вживую, оказали влияние на живописный стиль мастера. Тема уединенной прогулки была излюбленной среди английских живописцев второй половины XVIII в. Наглядным примером может стать работа художника Томаса Гейнсборо «Утренняя прогулка. Портрет сквайра Уильяма Хэллета с супругой Элизабет» (1785).

За основу композиции Боровиковский берет не ось, с расположенной на ней фигурой, как это делает Левицкий, а равнобедренный треугольник, который образуется фигурами Екатерины и ее собачки, что делает картину спокойной и уравновешенной. Сама фигура императрицы очень замкнутая и сдержанная. Её жест не кажется таким торжественным и помпезным, как на парадных классицистических портретах: он выглядит непреднамеренно и очень естественно. Картина при такой композиции перестает быть просто портретом: у нее появляется новое, жанровое звучание.

Как того требует портретный жанр, Екатерина располагается на переднем плане картины. За ее спиной размещается несколько деревьев, образующих некую «кулису». Однако вместо того, чтобы стать границей между планами, как это было в других картинах, эти деревья, благодаря выбранной мастером цветовой гамме и легкому мазку, начинают играть иную роль: они соединяют между собой природные элементы и объединяют человека с природой – важная

составляющая направления сентиментализма. Таким образом, мы не наблюдаем в этом живописном произведении столь четкого деления на планы, присущего «Екатерине-Законодательнице» Левицкого.

Одной из главных особенностей картины Боровиковского является ее колорит, для создания которого мастер использует «фарфоровые», «холодноватые» цвета. Основные оттенки «Екатерины II» зеленовато-голубоватые: ими художник пишет зелень деревьев и трав, «стеклянные воды», прекрасное чистое небо, одежду императрицы. Можно говорить о монохромности колорита, которая была свойственна и другим произведениям сентиментализма. Боровиковский избегает цветовых контрастов, переход от одного оттенка к другому он выполняет очень мягко, плавно. В этом – большое различие с «Екатериной-Законодательницей» Левицкого.

Важен в картине не только цвет, но и свет. У Боровиковского он особенный: не прожекторный и торжественный, как на «Екатерине-Законодательнице», а неяркий и мягкий. Он легко падает на фигуру Екатерины, освещая ее лицо и руки. При помощи такого освещения художник с большой проникновенностью передает ту удивительную и таинственную атмосферу уходящего дня.

Обратим внимание на фигуру императрицы. Боровиковский работал с живой моделью, которой выступила «камер-фрау» Государыни «М. С. Перекусиха». По этой причине лицо Екатерины на данном портрете отлично от портретов других художников.

Стоит сказать несколько слов и об одежде. На этот раз мы не видим на Екатерине ни античного костюма, ни парадного пышного платья, во что так стремились облачить своих моделей мастера классицизма. Императрица предстает перед зрителем в «шлафроке и чепце» – простой прогулочной одежде. Но с какой любовью выписывает Боровиковский тяжелую ткань верхней одежды, и легкие кружева чепца, воротника, манжет, и блестящую жемчужную окантовку платья! Как по-разному ведут себя эти детали костюма, освещенные последними лучами уходящего солнца. Такому реалистичному изображению тканей художник мог научиться у Д. Г. Левицкого, с которым ему, как уже было сказано, довелось встречаться, бывая в доме Львова.

После написания картина была представлена во дворец, но не нашла одобрения императрицы. Тем не менее, за нее Боровиковский получил звание «назначенного в академики». После этого картина хранилась в мастерской художника и лишь через некоторое время попала в частные руки. В 1810 году Боровиковский по заказу графа Румянцева исполнил вольное повторение «Екатерины II в Царскосельском парке» (ГРМ), изменив некоторые детали: пейзажный фон и памятник, в первую очередь. Чуть позже Н. Уткиным была выполнена

гравюра, копирующая вариант 1810 года. Именно с этой гравюры уже в 1830-е гг. А. С. Пушкин напишет знаменитую сцену утренней встречи в саду Маши Мироновой и Екатерины II из «Капитанской дочки».

Классицизм и сентиментализм перейдут и в XIX в., где на их основе появятся новые течения неоклассицизма, романтизма и реализма.

Библиография

Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. М: Искусство, 1975.

Алексеева Т.В. История русского искусства: Т. 7. / Ред. аИ.Е Грабарь. М: Академия наук СССР, 1961.

Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М: Издательство В. Шевчук, 2015.

Гаспаров М.Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре; Капитолийская волчица: Рим до цезарей. М: Эксмо, 2014.

Гершензон-Чегодаева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М: Искусство, 1964.

Державин Г.Р. Избранное. Стихотворения. Томск: Томсувенир, 2013.

Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М: МГУ, 1994.

Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Русское искусство XVIII века: учебник для бакалавриата и магистратуры. М.: Издательство Юрайт, 2017.

Каталог собрания. Серия. Живопись XVIII-XX веков / Государственная Третьяковская галерея. М.: Красная площадь, 1997.

Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Проза//Под ред. С Чулкова, И. Парина. М: Художественная литература, 1986.

Серков С.Р. Орден Святого Равноапостольного князя Владимира // Военно-Исторический журнал. 1990. №3.

Собеседник любителей российского слова. СПб, 1783. Ч. VI.

Чегодаева Н.М. История русского искусства: Т. 7. / Ред. И.Е Грабарь. М: Академия наук СССР, 1961.

Пейзажные мотивы в творчестве В.И. Штернберга и В.Е. Раева¹

Ирина Афанасьева (Образовательная программа ««История художественной культуры и рынок искусства»)

В настоящее время внимание искусствоведов все чаще привлекают малоизученные аспекты развития отечественного искусства. Одним из них является постепенное освоение пленэрной живописи русскими художниками в Италии в первой половине XIX века. Итальянские ландшафты воплотили идею интернациональной академии художеств, где русские живописцы наравне с французскими, немецкими, итальянскими, скандинавскими и английскими художниками овладевали живой красотой природы, её гармонией и поэзией.

В 1887 году В.В. Стасов писал: «Сорок–пятьдесят лет назад Штернберг был у нас художественной знаменитостью. <...> Его считали русским Теньером, русским Остадом, русским Леополем Робером, ему предсказывали великую будущность, от него ожидали самых крупных шедевров. Но он умер молод, и скоро про него замолчали. Публика нового времени едва ли слышала его имя»². Василий Иванович Штернберг (1818 – 1845 гг.) прожил всего 27 лет. Его живописное наследие мало известно и мало изучено, но, тем не менее, итальянские этюды В.И. Штернберга в контексте нашего исследования представляют немалый интерес.

По свидетельству В.В. Стасова, В.И. Штернберг с детства любил рисовать пейзажи с натуры. За этим занятием его однажды встретил молодой, но уже известный к тому времени, пейзажист М.И. Лебедев, который поспособствовал его поступлению в Академию художеств. М.И. Лебедев давал советы начинающему художнику и с удовольствием предоставлял В.И. Штернбергу свои пейзажи для копирования³.

В 1840 году В.И. Штернберг, получив Большую золотую медаль, отправился в качестве пенсионера Академии художеств в Италию. В Италии он написал большое количество жанровых картин («Римский карнавал», «Итальянки у водоёма», «Пифферари» и др.), напоминающих итальянские работы К.П. Брюллова, карикатурные портреты друзей и знакомых, а также серию пейзажных этюдов. На творчество В.И. Штернберга в Италии

¹ Автор выражает искреннюю признательность научному руководителю Шарновой Елене Борисовне за полезные советы и поддержку при подготовке статьи.

² Цит. по: Стасов В.В. Живописец В.И. Штернберг // Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. М., 1954. Т. 2. С. 297.

³ Известны следующие копии картин М.И. Лебедева, исполненные В.И. Штернбергом: «В окрестностях Альбано», «Пейзаж с фигурами». Юрова Т.В. Михаил Иванович Лебедев. 1811–1837. М., 1971. С. 152.

значительное влияние оказали произведения А.А. Иванова⁴, картины братьев Чернецовых, М.Н. Воробьёва, А.Н. Мокрицкого⁵, а также пейзажи итальянского живописца К. Карелли⁶, с которыми он был хорошо знаком.



Иванов А.А. Дерево у озера Неми. 1840-е. Холст, масло. 76×69. ГТГ, Москва. Инв.: 2578.



Штернберг В.И. Озеро Неми близ Рима. 1845. Бумага на холсте, масло. 42×56. ГТГ, Москва. Инв.: 311.

В этюде «Озеро Неми близ Рима»⁷ В.И. Штернберг, вслед за А.А. Ивановым⁸, выбирает приближённое, крупноплановое изображение небольшого фрагмента природы. В отличие от одноимённых произведений П.В. Басина, М.И. Лебедева и С.Ф. Щедрина, главным объектом для А.А. Иванова и В.И. Штернберга становится не озеро Неми («Зеркало Дианы», как его называли современники), а раскидистое дерево с пышной кроной. Используя комбинацию гладких мазков и коротких, дробных ударов кистью, В.И. Штернберг изображает зеркальную поверхность водоёма, слегка колеблемую мелкой рябью. Стремясь преодолеть систему классицистического построения пространства, живописец, вслед за А.А. Ивановым, в центре композиции помещает дерево со свисающими к воде ветками. Светло-зелёные, изумрудные и салатные мазки в изображении листвы дерева даны попеременно. В результате, создается ощущение, что в глубине сочной зелени играют солнечные блики.

⁴ В 1845 году В.И. Штернберг нередко путешествовал по окрестностям Римской Кампании вместе с А.А. Ивановым. В творчестве обоих художников можно найти немало общих мотивов: «В окрестностях Альбано», «Оливы в Альбано», «Дерево у озера Неми».

⁵ А.Н. Мокрицкий часто давал копировать этюды В.И. Штернберга своим ученикам, в том числе К.А. Трутовскому. ГТГ. Каталог собрания. М., 2005. Т.3. С. 345.

⁶ Стасов В.В. Указ. соч. С. 322.

⁷ Штернберг В.И. Озеро Неми близ Рима. 1845. Бумага на холсте, масло. 42×56. ГТГ, Москва. Инв.: 311.

⁸ Иванов А.А. Дерево у озера Неми. 1840-е. Холст, масло. 76×69. ГТГ, Москва. Инв.: 2578.

В этюде «Около Рима»⁹ В.И. Штернберг использует излюбленный приём целого ряда русских художников в Италии (С.Ф. Щедрина, Л.К. Фрикке, Г.Г. и Н.Г. Чернецовых, В.Е. Раева) – «вид через арку». Однако, по сравнению с работами братьев Чернецовых, полукруглая арка на картине В.И. Штернберга занимает второй план композиции. В результате, она создаёт впечатление не второй рамы картины, а, скорее, напоминает окно, открывающее вид на далёкие горы.

Несмотря на то, что произведения В.И. Штернберга у современников пользовались успехом, после смерти художник был вскоре забыт. Пятилетнее пребывание живописца в Италии мало послужило его художественному развитию. Тем не менее пейзажные произведения В.И. Штернберга продолжили традицию натуральных этюдов А.А. Иванова и заняли определённое место в истории русского пейзажного искусства.

* * *

Пейзажист Василий Егорович Раев (1807 – 1870 гг.) был крепостным художником. С 1823 года он обучался в Арзамасской школе живописи у Г. Мясникова¹⁰. В 1839 году получил вольную и поступил в Академию художеств. Спустя два года художник отправился в Италию с целью творческого совершенствования¹¹. Оказавшись в Риме, В.Е. Раев остановился в большом, трёхэтажном доме под названием Темпьетто (итал. «Tempietto»; букв. «храмик») в центре итальянской столицы.



Гране Ф.-М. Церковь Тринита-Деи-Монти в Риме. 1808. Холст, масло. 62,5×75. Лувр, Париж. Инв.: RF 1981-12.



Каффи И. Церковь Тринита-Деи-Монти. 1834. Холст, масло. 20×25,5. Музей Коррер, Венеция.



Раев В.Е. Вид Рима. Церковь Тринита-Деи-Монти. 1842. Холст, масло. 50×71. ГРМ, Санкт-Петербург. Инв.: Ж-11365.

Картина «Вид Рима. Церковь Тринита Деи Монти»¹², скорее всего, была написана из окна знаменитого дома. На картине представлены фрагмент фасада церкви Тринита-деи-Монти,

⁹ Штернберг В.И. Около Рима. 1844. Холст, масло. Алупкинский государственный дворцово-парковый музей-заповедник.

¹⁰ Раев В.И. Воспоминания из моей жизни. М., 1993. С. 40-43.

¹¹ Там же. С. 79.

¹² Раев В.И. Вид Рима. Церковь Тринита Деи Монти. 1842. Холст, масло. 50×71. ГРМ, Санкт-Петербург. Инв.: Ж-11365.

Испанская лестница, обелиск. На дальнем плане заметны очертания холма Пинчио и улица Корсо. Несмотря на то, что работа создавалась непосредственно с натуры, природа и архитектура на картине воспринимаются как безмолвно застывшие. Подобный перспективный вид встречается в произведениях французского живописца Ф.-М. Гране¹³ и итальянского ведутиста И. Каффи¹⁴. В.Е. Раев намеренно выбирает определённый «проверенный» ракурс, который писали художники из разных стран, и сопоставляя пространственные планы, добивается более интенсивных цветовых сочетаний.

Следующая картина, созданная В.Е. Раевым в Италии, была написана у дуба Торквато Тассо, расположенного недалеко от монастыря Сант-Онофрио в Риме¹⁵. Согласно легенде, итальянский поэт XVI века, автор поэмы «Освобождённый Иерусалим» в последние дни своей жизни часто сидел под этим дубом, любясь панорамными видами «вечного города». Это место было особенно важным для русских художников. Здесь учитель В.Е. Раева М.Н. Воробьёв написал картины «Вид Рима»¹⁶, «Дуб Торквато Тассо. Вид на Собор Св. Петра в Риме»¹⁷, а В.Е. Раев – «Рим вечером»¹⁸ и «Вид от дуба Торквато Тассо на монастырь Св. Онуфрия и замок Св. Ангела»¹⁹.

Живописная манера В.Е. Раева во всех этих работах очень близка манере его учителя, М.Н. Воробьёва. Художник аккуратно демонстрирует все навыки, которые он приобрёл в Академии. В процессе работы над новыми вариантами пейзажа главным для художника становится освещение. Заметен интерес обоих живописцев к изображению переходного времени суток, когда природа окрашена светло-золотистыми лучами солнца, стремление к пространственным и световым контрастам.

В Риме В.Е. Раев всегда хотел создать нечто значительное. Так, в своих «Воспоминаниях» художник нередко упоминает, что для него принципиально важен выбор времени суток для достижения «картинного эффекта»²⁰. Городские пейзажи В.Е. Раева «Вид Рима с Монте-Марио»²¹ и «Итальянский пейзаж. Аппиева дорога»²², исполненные по одной композиционной

¹³ Гране Ф.-М. Церковь Тринита-Деи-Монти в Риме. 1808. Холст, масло. 62,5×75. Лувр, Париж. Инв.: RF 1981-12.

¹⁴ Каффи И. Церковь Тринита-Деи-Монти. 1834. Холст, масло. 20×25,5. Музей Коррер, Венеция.

¹⁵ Раев В.И. Указ. соч. С. 142.

¹⁶ Воробьёв М. Н. Вид Рима. 1844. Холст, масло. 42,3×57. ГРМ. Инв.: Ж-8666.

¹⁷ Воробьёв М. Н. Дуб Торквато Тассо. 1848. Холст, масло. 36×43. ГРМ. Инв.: Ж-5123.

¹⁸ Раев В.И. Рим вечером. 1843. Холст, масло. 62,1×80,3. ГТГ. Инв.: 249.

¹⁹ Раев В.И. Вид от дуба Торквато Тассо на монастырь Св. Онуфрия. 1866. Холст, масло. 79×129. Ивановский художественный музей. Ж-219.

²⁰ Раев В.И. Указ. соч. С. 83.

²¹ Раев В.И. Вид Рима с Монте-Марио. 1845. Холст, масло. 97×151. ГРМ, Санкт-Петербург. Инв.: Ж-6322.

²² Раев В.И. Итальянский пейзаж. Аппиева дорога. 1850-е. Холст, масло. 46×68. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени.



Раев В.Е. Итальянский пейзаж. Аппиева дорога. 1850-е. Холст, масло. 46×68. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени



Джачинто Джиганте. Вид Неаполя. 1845. Холст, масло. 71,5×98. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.



Фрей И.Я. Вид на Рим с Монте Марио. 1850. Холст, масло. 98×135. Частная коллекция.

схеме, написаны с разных высоких точек Рима, знаменитых холмов. Картины, поражающие монументальностью и величием, сначала воспринимаются как общие, панорамные, «бездонные» виды, но, при внимательном рассмотрении становятся заметны конкретные детали. Художник, с одной стороны, с документальной точностью изображает облик города, а, с другой стороны, чётко соблюдает традиции академической школы XVIII века. Первый план произведений занимает итальянская природа с пышной южной растительностью, второй – архитектура «вечного города» с обязательным ориентиром, собором Св. Петра или замком Св. Ангела, третий – вечернее небо. Типичная для классицизма цветовая гамма (зелёный, коричневый, голубой), делящая композицию на планы; контрасты освещённого и затенённого пространств; эффекты света и тени; дорога, зигзагообразно, уходящая в глубину; декоративная трактовка высокой итальянской пинии, напоминающей пушистое облако и выполняющей функцию кулисы, являются характерными чертами сочинённого пейзажа. Художник, работая с устоявшимися изобразительными схемами, конструирует воображаемый, эмоционально настроенный образ мира.

Современники называли В.Е. Раева «русским Мартином»²³, сравнивая художника с известным в то время представителем английского романтизма. Контрастные эффекты света и тени, контражное освещение, тональные градации, часто используемые В.Е. Раевым, создают определённое сходство его картин с произведениями английского романтика.

В то же время, художественный почерк В.Е. Раева близок итальянским работам Джачинто Джиганте²⁴, Иоганна Якоба Фрея²⁵ и Франца Людвига Кателя²⁶, чьи произведения были очень популярны в среде русских художников середины XIX века.

²³ Раев В.Е. Указ. соч. С. 6.

²⁴ Джиганте Дж. Вид Неаполя. 1845. Холст, масло. 71,5×98. ГМИИ им. А.С. Пушкина.

²⁵ Фрей И.Я. Вид на Рим с Монте Марио. 1850. Холст, масло. 98×135. Частная коллекция.

²⁶ Катель Ф.Л. Пейзаж с пинией. Ок. 1850. Холст, масло. 29×40. Частная коллекция.

Можно предположить, что В.Е. Раев был одним из первых художников «салонно-академического»²⁷ типа. Основным мотивом изображения в его творчестве стал «панорамный пейзаж», характерный для живописи XVIII века, но видоизменившийся в сторону большей конкретности изображённой местности, достоверных перспективных сокращений, необычных светотеневых и воздушных эффектов.

Данный тип итальянского ландшафта сохранит свою привлекательность во второй половине XIX века. Произведения В.Е. Раева близки картинам Е.Г. Солнцева, Л.Ф. Лагорио, М.И. Бочарова, М.С. Эрасси, И.Г. Давыдова, Ф.А. Бронникова. Все эти художники изображали эффектные, панорамные виды Рима, состоящие из определённого набора композиционных элементов. Картинные виды, напоминающие «открыточные» образы, выполняли чисто гедонистическую функцию. Натурное, этюдное восприятие природы постепенно уходило на второй план.

Таким образом, не все живописцы первой половины XIX века, попадая в Италию, выбирали путь пленэрной живописи, многие оставались в рамках старой традиции. В.Е. Раев и В.И. Штернберг относятся к категории «малых художников». Несмотря на то, что в их судьбах присутствует некая типологическая общность, произведения пейзажистов представляют два диаметрально противоположных примера. В.И. Штернберг в небольших по формату этюдах с натуры стремится запечатлеть скромные, лаконичные, мотивы итальянской природы. В.Е. Раев продолжает архаизирующую линию развития пейзажной живописи, сочетая в своих произведениях работу с натуры, элементы фантазии, классические и романтические тенденции.

Библиография

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. М.: Сканрус, 2006.

Юрова Т. В. Михаил Иванович Лебедев. М.: Изобразительное искусство, 1971.

Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830 – 1910-х годов: / сост. Т. Л. Карпова. М.: Сканрус, 2006.

Раев В. И. Воспоминания из моей жизни. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1993.

Стасов В. В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. М.: Искусство, 1954.

²⁷ Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830 – 1910-х годов. М., 2006. С. 233.