

АВТОР И ГЕРОЙ В РОМАНТИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ А. ЧАЯНОВА

Повести А. Чаянова представлены как визионерский дискурс, на что указывают характерные принципы сюжетосложения и система лейтмотивов (включая «осеннюю тему»): она создает атмосферу «страшного мира», наблюдающуюся даже в единственной попытке создания утопии. Герой – alter ego автора; но тема профессиональной деятельности отсутствует, ибо ощущается как бесплодная. Оппозиция «духовного» и «материального» теряет ценностное содержание, а мир предстает лишенным перспектив.

Чаянов, художественная антропология, художественное время, утопия, поэтика прозы, архетип.

The stories by Chayanov are considered as a kind of dreams: this is indicated by specific principles of plot, a combination of images and motifs system. The analysis reveals quite homogeneous structure of the narrative. Motivic complex, in particular, includes a persistently recurrent “autumn theme”, which even does not coincide with the stated time of action. In combination with other negatively marked motifs (doppelganger, machine, game, etc.), this creates the overall psychological picture of the “terrible world”, which is observed even in the single attempt to create utopia (“Travel of my brother Alexei...”). Protagonist of the stories is the alter ego of the author; but the theme of any kind of professional activity is absent as it is taken as “empty”. Romanticism of the writer (like his predecessors) also grew out of disappointment, but the one that has nothing to oppose. Romantic opposition to the “spiritual” and “material” loses a personally significant content, the world appears devoid of prospects, and the chaos (unlike Hoffmann or V.Odoevsky) devoid of creative potential.

Chayanov, the artistic anthropology, artistic time continuum, utopia, romanticism, poetics of prose, archetype.

Введение

А.В. Чаянов (1888–1937) – ученый-экономист, агроном, автор работ по искусствоведению, знаток истории Москвы – обозначил себя и в литературе: повестями, которые производили впечатление очень «традиционных», даже вторичных (чему способствовало демонстративное посвящение первой же из них памяти Гофмана). Вместе с тем было в этих повестях много необычного; да и с Гофманом (как со всей русской «гофмановской» традицией) они содержали пересечения скорее типологического свойства. Чаянов, используя избитые сюжетные ходы, получает в итоге нечто в высшей степени странное, явно не рассчитанное на привычные методы извлечения «идеи».

Повестей этих шесть, но созданная второй по счету резко выбивается из общего ряда и написана в отличном от остальных жанре. Кроме этой второй, все они выходили в авторском издании и были снабжены длинными двойными, в старинном вкусе, названиями, включающими ссылку на подставного автора, некоего *ботаника Х.* (в духе сказок Гомозейки – В.Ф. Одоевского, пушкинского Ивана Петровича Белкина и пр.).

Основная часть

Фабулы пяти повестей отличаются чрезвычайной пестротой и прихотливостью. Все они содержат ряды сюжетных линий различной степени «развернутости» (при том, что объем каждой – от 20 до 40 страниц), которые нередко не получают не только развития, но даже объяснения. Черда сюжетных невятиц, странных допущений, необъяснимых фактов смешана с гротескными деталями и подборкой эффектных (до безвкусицы) романтических клише: роковая влюбленность в куклу и приводящие к катастрофе поиски ее прототипа, выигранные у дьявола человеческие души, зеркальное отражение, меняю-

щееся местами с героем, любовь к женщине-русалке, карточный пасьянс мертвого (?) графа Брюса, определяющий человеческие судьбы, очарованность прозрачной девушкой, сотканной из трубочного дыма (!) и пр. А еще – двойники, превращения, побег, кладоискательство, козни иллюминатов, московские устные мифы...

Это утверждает в мысли, что перед нами не обычная романтическая проза – и даже не пародия на нее: впечатления «смешного» текст нигде не производит. Он лишен почти всякой логики, кроме логики сновидения, поэтому пересказ производит впечатление бессмыслицы. К.-Г.Юнг в своем труде «Психология и поэтическое творчество» определял такие тексты как «визионерские» и относил к ним, среди прочего, II часть «Фауста», лирику У. Блейка, «Моби Дика» и гофмановский «Золотой горшок» [10, с. 107 и др.].

На онейрическую природу пяти повестей указывает также аморфная, плавкая структура образов, постоянные взаимопревращения, подмены, неточности и т.п. Даже невинное упоминание о том, как герой в провинциальной гостинице от скуки берет за случайного подвернувшийся «Ледяной дом» Лажечникова, при ближайшем рассмотрении обнаруживает некую странность: «похождения сподвижников Петра» описываются вовсе не в «Ледяном доме», посвященном временам биреновщины, а в другом романе Лажечникова – «Последний Новик», чего Чаянов не мог не знать. Или среди эпиграфов к «Приключениям Бутурлина...», взятых в основном из произведений XVIII века, встречается 3 отрывка из Н. Макарова (так у Чаянова). В комментариях Б.В. Муравьева к изданию повестей эта фамилия не упоминается, и неудивительно: в действительности процитирован не Н.П. Макаров (1810–1890), а П.И. Макаров (1764–1804), в частности его «Письма из Лондона», переиз-

данные в антологии «Ландшафт моих воображений: страницы прозы русского сентиментализма» [4, с. 507], – причем цитата Чаяновым приведена неточно. Ряд аналогичных неточностей отмечен и в работе И.В. Герасимова [2, с. 102 и др.].

Бросаются в глаза экспрессивно-фантастические детали: «...старческая рука вытянулась беспредельно и пыталась поймать его за нос... Протянувшись через всю комнату, страшные руки схватили его за шею...» [9, с. 129].

Сюрреалистическим, тревожным характером обладают комбинации образов в духе будущих работ С. Дали: зеркальный двойник героя засыпает комнаты «черепашками, кактусами и немецкими эротическими эстампами» [9, с. 84].

Происходят внезапные, ничем не мотивированные, но характерные для сна отождествления или «растождествления» персонажей. Например, в «Юлии»: в завязке повести возникает гениальный бильярдный игрок господин Менго; потом начинается история загадочной красавицы, которая появляется на московских улицах в сопровождении некоего «карлика»; с этим карликом рассказчик позднее встречается случайно и начинает с ним играть в бильярд. Как-то вдруг он доходит до понимания того, что перед ним «в карликовом облике сам <...> господин Менго собственной персоной» [9, с. 148]. Менго-карлик начинает излагать очередную сверхъестественную историю, но в ходе рассказа вдруг меняется местами с одним из эпизодических лиц:

...я чуть не упал от неожиданности на пол: передо мной на стуле сидел, оживленно продолжая свой рассказ, уже не карла, а буфетчик из-за стойки. <...>

Я не мог понять, как и когда произошла эта замена. Почему? Каким образом? [9, с. 149]

В дальнейшем, продолжая свою охоту за девушкой, герой снова видит карлика, но отчего-то уже начинает называть его «старик» (Менго, кажется, не был ни карликом, ни стариком)...

Также он совершенно непонятно почему знает имя пленившей его таинственной незнакомки («я был уверен, что ее зовут именно так»).

Настойчиво повторяется типичная во сне ситуация: герой хочет бежать, но по неясной причине не может («мои ноги вросли в землю...»), – или, наоборот, непреодолимая сила принуждает его двигаться против воли: «Ветер, ежеминутно менявший свое направление, отдувал его ото всякого нужного ему поворота...» [9, с. 100]. Осенняя буря вдруг переходит в описание мороза и сугробов.

Подобные наблюдения натолкнули автора небольшого монографического исследования по прозе Чаянова [2] применить к данным повестям юнгианские методы расшифровки семантики образов – поиски архетипов-персоналий. И.В. Герасимов показывает оформление в художественных образах (принимаемых как продукты *бессознательного*) процесса индивидуации – становления личности путем интеграции различных частей психики. Впрочем, автор – историк, и он оговаривается, что повести Чаянова рассматривает исключительно как материал для анализа сознания автора в качестве «героя времени».

В работе подробно рассмотрены архетипы *Анимы* (бессознательное женское), *Тени* (отрицаемое начало, обитающее в подсознании) и *Мудреца* (проявление смысла, скрытого за хаосом жизни), но ничего не сказано о четвертом важнейшем юнговском архетипе: *Персоне* (*Маске*), которая является дивергентной структурой по отношению к *Тени* и комплементарной – по отношению к *Аниме* [8, с. 114–135]. *Персона* субституирует социальные ожидания и требования, обращенные к человеку, и для такой «общественной» личности как Чаянов этот момент весьма важен, как и проблема обретения *Самости*. Иными словами, каким представляется в онейрических повестях Чаянова сам герой-сновидец, выступающий «представителем» автора?

Оказывается, что главное действующее лицо – *человек без определенных занятий*. «История парикмахерской куклы» (1918) – единственная повесть, где упомянута конкретная профессия Владимира М. (архитектор), но тут же прибавлено, что известен он любовными похождениями, а не профессиональными достижениями. «Московский архитектор М., строитель одного из наиболее посещаемых московских кафе, известный в московских кругах более всего событиями своей личной жизни в стиле мемуаров Казановы, – однажды, проходя мимо кофейной Тверского бульвара, почувствовал, что он уже стар» [9, с. 25].

Единственное упомянутое его занятие (до того, как он увлекся погоней за сестрами Генрихсон) – коллекционирование произведений искусства: «гобеленов, эротических рисунков уже безумного Врубеля, с таким восторгом купленных когда-то, фарфора и новгородских икон, словом, всего, что радовало и согревало жизнь» [9, с. 25]. Дом – некая эмблема человеческого тела, вместилища души [2, с. 58]; иными словами, чаяновские герои поглощены благоустройством своего внутреннего культурного мира.

«Кофейная, некогда претворенная в одной из картин Юона, вечерняя фланирующая толпа и желтые ленты московских осенних бульваров, обычно столь радостные и бодрые, погасли в его душе. <...> Одни только осенние листья, падающие с деревьев и ложившиеся под ноги вечерних прохожих, глубоко проникали в его душу какой-то горестной печалью», – так начинается повесть [9, с. 24].

Осенний пейзаж вводит тему подведения (жизненных) итогов, но эмоциональная окраска его безотраднее. Любопытно, что отвергнутый Бертой Владимир в своих скитаниях оказывается в Пьянценце – «земледельческом центре Итальянского севера» – но тот «агрономический» лик Италии, который был так интересен Чаянову, совершенно чужд его двойнику: «Все остальное <кроме Берты – Н.К.> был дым» [9, с. 44].

Как увидим в дальнейшем, Булгаков в «Венедиктове» – праздный созерцатель, знаток древностей. Алексей в «Венецианском зеркале» – опять-таки коллекционирует «предметы художественного творчества». Граф Федор Бутурлин – светский юноша, ведущий рассеянный образ жизни. Анонимный рассказчик в «Юлии» – тоже. Практически все они увлекаются театром, и больше ни о какой их деятельности сведений не имеется.

По мнению исследователей, герои стремятся строить жизнь по высоким эстетическим образцам, создавая свой биографический миф, и обрести «иллюзию целостности существования» [7, с. 50]. Тем самым читателю адресовано сообщение о возможных путях адаптации к эпохе (уход в «эстетику») и возможном провале личного проекта «спасения», не реализованного «по воле рока» [3]. Провал «личного проекта спасения» обнаруживается, впрочем, уже в «Истории парикмахерской куклы». Повесть завершается исчезновением героя: последняя мини-главка – интерьер его запустелой, разрушающейся московской квартиры.

Единственное произведение, где герой предстает в своей «социально-профессиональной» ипостаси, – резко отличающаяся от прочих повесть «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920). Утопия, вероятно, самый «сконструированный» из всех возможных жанров: в нем элемент рационального максимален, а бессознательного – минимален.

Кто такой Алексей Васильевич Кремнев? Автор в заглавии повести называет его: «мой брат». (Он дает герою собственное отчество, а *Кремнев* – один из литературных псевдонимов Чаянова). Еще один «двойник», только на сей раз включенный в совершенно «отрефлектированную» жанровую структуру. Чаянов словно смотрит со стороны на свою профессиональную – научную и практическую – деятельность (чего не делает ни в одной другой повести) и пытается оценить ее перспективы.

Герой в первой же фразе аттестован как «владелец трудовой книжки № 37413, некогда называвшийся в буржуазном мире Алексеем Васильевичем Кремневым» [9, с. 161]. Он старый социалист, крупный советский работник, заведующий одним из отделов «Мирсовнархоза». Время действия повести определяется по упоминанию о «только что опубликованном декрете 27 октября 1921 года». Сама повесть вышла в 1920 году – т.е. окончательная победа социализма (*Мирсовнархоз!*) предполагается буквально не сегодня – завтра. На первый план выведено как раз *социальное* в герое (юнговская *Персона*). Но тут же всплывает воспоминание, как много лет тому назад Кремнев начинал собирать иконы и долгие часы проводил, роясь в антикварных сокровищах. Иными словами, герой по-прежнему – знаток и поклонник искусства, пусть и в прошлом.

Кремнев чувствует какую-то «смутную жалость» к «семейному очагу» – оплоту буржуазного строя, объявленному вне закона последним декретом. Он берет в руки томик Герцена, и книга открывается на том месте, где Герцен пророчит в будущем за развитием социализма его упадок, катастрофу, а потом – начало новой жизни и «новый виток всемирной истории» (имеется в виду цикл «С того берега» – 1850).

«Я согласен, мы живем далеко не в социалистическом раю, но что вы дадите взамен его?» – с улыбкой сожаления говорит себе герой. И на этом самом месте стрелки стенных часов вдруг начинают бешено вращаться...

Кремнев приходит в себя уже в «прекрасном новом мире».

Обстановка квартиры, которую глазом знатока оценивает Кремнев, своими «странными формами» напоминает ему одновременно и «русскую античность», и орнаменты Ниневии. «Словом, это был русифицированный Вавилон» (топоним, за которым тянутся не вполне приятные ассоциации). В дальнейшем будут появляться подробные описания быта «утопической Москвы» – в художественном отношении стиль ее отмечен тем, что точнее всего будет назвать эклектизмом.

Однако автор добросовестно и старательно «сколачивает» свою утопию из собственных политико-экономических идеалов. Россия будущего – республика, основой которой является крестьянское кооперативное хозяйство. Практически стерты грани между городом и деревней: города «разукрупнены» при помощи весьма решительных, чтобы не сказать «насиловственных» мер; деревня такими же решительными методами «окультурена». Чаянов не упускает случая осторожно упомянуть о том, что рабочий, «будучи наемником», не может мыслить в иных категориях, кроме категорий исполнительских, где «только единицы обладают правом творчества» (камень в огород «диктатуры пролетариата»), а «система коммунизма» лишает работников всякой стимуляции.

Интереснее, впрочем, не эти мягкие попытки «вразумить» Советскую власть, а периодически всплывающие тревожные мелочи. В момент трансгрессии Кремнева в будущее в комнате начинает удушливо пахнуть серой (!) Памятник Ленину, Керенскому и Милукову: они стоят, дружески поддерживая друг друга, «на тысяче пушечных жерл». Увитые плющом развалины на месте храма Христа Спасителя. Памятник Пушкину на Тверском, бывший свидетелем многих «грозных событий истории российской»: «Один только раз он пытался вмешаться в бушующую стихию политических страстей и напомнил собравшимся у его ног свою сказку о рыбаке и рыбке, но его не послушались...» [9, с. 174]. (Показательно, какая именно сказка упомянута: ее тема – неутолимость человеческой алчности).

Несмотря на то, что Чаянов подчеркивает: «самому духу наших идеологов были чужды идеи какой-либо монополии в области социального творчества» [9, с. 184], чуть позднее Минин – глава семейства, взявшего Кремнева под свою опеку, – поясняет: мы (кто это «мы» – не уточняется) занимаемся «искусственным подбором и содействием организации талантливых жизней» [9, с. 199]. Среди средств, «выковывающих сограждан», упомянуты «спорт, ритмическая гимнастика, пластика, работа на фабриках, походы, маневры, земляные работы»... Такая «селекционная» политика в отношении людей (напоминающая о теориях Раскольниковых) вызывает негодование Кремнева. И.В. Герасимов отмечает, что Кремнев и Минин на какое-то время как бы меняются местами: если до этого момента Кремнев выступал в амплуа подлежащего вразумлению «полуотрицательного» героя, «душителя крестьянского движения в России» (он даже видит в местном паноптикуме свой восковой бюст именно с этой подписью!), –

то теперь уже его оппонент именуется «фанатиком» [2, с. 152–153].

Когда Кремнев желает наконец узнать, кто же такие эти «главковерхи духовной жизни и общественности <...> – авгуры или фанатики долга?» – то получает ответ: «Ни те и ни другие – мы люди искусства» [9, с. 200–201].

Итак, Чаянов, как некогда В.Ф. Одоевский в утопии «4338-й год» (1840), возлагает надежды на «гуманитарное начало». В отличие от предшественника, он пытается объяснить механизм функционирования нового мира, однако при этом умалчивает, каким же образом «люди искусства» сумели прийти к власти, обойдя и военную элиту, и финансовую олигархию. И уж тем более не хочется ему входить в подробности: как и почему эти гуманитарии пришли к злой идее искусственной селекции граждан. И почему сам автор не в силах «присоветовать» им ничего иного?

Заканчивается повесть совсем уж печально: Кремнев арестован по доносу приютившего его семейства (как вероятный германский шпион), и хотя, расследовав дело, его все же отпускают, утопия безнадежно омрачена – и финал повести обрывается в пустоту: Кремнев бредет по улицам «утопической» Москвы в полном одиночестве, «без связей и без средств к существованию».

В.И. Мильдон в монографии, посвященной русской утопии, отмечает, с одной стороны, повышенную нагрузку, которая ложится в произведениях этого жанра на тему *времени*, а с другой – странные небрежности, которые часто себе позволяют авторы с датировками: не оттого ли, что времени подсознательно не придается значения, ибо оно ничего не меняет «по-настоящему»? В этом контексте, помимо утопии Чаянова, всплывают также «Ленинград» (1925) М. Козырева, «Роковые яйца» (1925) М. Булгакова, «У» (1932) Вс. Иванова... Однако «Путешествие моего брата...» исследователь все же считает последней «настоящей» утопией, после которой начинается уже стремительное превращение ее в дистопию. По мнению В.И. Мильдона, в финале герой тоскует от нежелания покидать эту прекрасную страну – и от осознания, что в ней все равно не суждено жить. Поэтому и не была написана вроде бы подразумевавшаяся 2-я часть повести [6, с. 149–157].

Пример с небрежностью хронологии, приведенный В.И. Мильдоном из «Путешествия...», как раз наименее показательный: герой говорит – «шестьдесят лет», в то время как в действительности он перенесся в будущее на 63 года; «ошибка» на три года может объясняться просто заведомой приблизительностью указания. Но любопытна «сезонная константа» чаяновского пейзажа.

Уже второй абзац включает осеннюю картинку: *Туманная дымка осенней ночи застилала уснувшие улицы. <...> Ветер трепал желтые листья на деревьях бульвара...* [9, с. 161].

Оказавшись в будущем (уже «втором», более отдаленном), Алексей бросает первый взгляд на обновленную Москву, и за окном –

На голубом небе, как корабли, плыли густые осенние облака. <...> Улицы-аллеи пересекали зеленое, уже желтеющее море... [9, с. 165].

Не весна-обновление, как можно было ожидать, а все та же осень, хотя и более ранняя: на столе лежит газета от 5 сентября 1984 года.

Очевидно, рациональный анализ ситуации (оценка исторических и личных профессиональных перспектив) не порадовал автора: утопия зашла в тупик. Во всяком случае, после 1920 года «профессиональная» тема в чаяновских повестях более не всплывает, и они начинают приобретать характер откровенной фантазмагии.

Основное действие всех чаяновских повестей протекает в Москве, но периодически выносятся в другие города и страны Европы. На 140 страницах текста упоминается приблизительно столько же (т.е. около 140) топонимических наименований, маркирующих перемещения персонажей. Неприкаянный герой точно мечется в пространстве, безуспешно пытаясь найти «свое» место.

Время событий хронологически датируется достаточно точно. Действие «Истории парикмахерской куклы» явно происходит еще до революции; из реалий, позволяющих уточнить нижнюю границу, самой поздней по времени является упоминание «кофейной, некогда претворенной в одной из картин Юона». Имеется в виду акварель К.Ф. Юона «Ночь. Тверской бульвар» (1909) – т.е., события повести разворачиваются в 10-х годах XX века (между 1910 и 1917).

Герой (он же рассказчик) «Венедиктова» (1922) сообщает о себе, что «родился в дни великой Екатерины», а начало «роковых событий», переживших его жизнь, указывает совершенно точно: 16 сентября 1805 года.

В «Венецианском зеркале» (1923) упоминается мрачный дом, «возведенный задолго до Севастопольской кампании»; еще точнее судить о времени действия позволяют «колеблющиеся эгреты дамских шляп» на Кузнецком мосту: это мода конца XIX века.

Действие «Необычайных, но истинных приключений графа Федора Михайловича Бутурлина» (1924) отнесено к эпохе, «когда Параскева Жемчугова пленяла сердца в Кусковском театре» – т.е., между 1787 и 1797 годами.

И, наконец, «Юлия» (1928). Это, как и «Венедиктов», записки от первого лица, и рассказчик тоже точно датирует изложенные события: 12 апреля – 16 июля 1827 года.

Таким образом, общее временное пространство повестей – от 90-х годов XVIII века до 10-х XX века, но при этом время действия каждого отдельного произведения тяготеет к «рубежу веков» – XVIII и XIX или XIX и XX (мотив *перелома*), кризисным моментам: начала и концы царствований, революций... Кстати, все повести, которые вышли в авторском издании и были опубликованы в России, датированы годом «от основания республики», как было принято в календаре Французской революции (история повторяется!). Исключение составляет последняя повесть – «Юлия»: она датирована МСМХХVIII годом (уже без упоминания о «республике»). Не оттого ли, что впечатление о наступлении новой эпохи к этому времени иссякло? Уже в «Истории парик-

махерской куклы» крутились акцентированные повторы: Чаянов дублирует целые абзацы. Воспроизведен (трижды) интерьер московской гостиной героя, портрет очаровавшей его незнакомки, описание путешествия в Венецию, где он останавливается – уже в третий раз – все в том же отеле... «Все было злое еще повторно» [9, с. 52].

Сравнивая эстетическую ситуацию конца XVIII, XIX и XX веков, Ф. Торрес приходил к выводу, что у веков, а быть может, и у тысячелетий похожие хвосты. Кризис ценностей, культ наследия, черты декаданса создают меланхолическую *осеннюю атмосферу*, присущую «понижительной» фазе «цикла Кондратьева». «Из глубины прошлого в беспорядке всплывают старые эстетические ценности и художественные формы <...> Возникает психиатрический феномен «*déjà vu*» – смутное ощущение уже виденного ранее». [Цит. по: 5, с. 106–107.] Время создания чаяновских текстов как раз соответствует понижительной фазе третьего «кондратьевского цикла» (периодические синусоидальные колебания мировой экономики), имевшей место с 1915 по 1929 гг. (Чаянов и его друг, экономист Н.Д. Кондратьев, разделили общую судьбу: в 1930 г. они были арестованы по сфабрикованному делу «кулацко-эсеровской группы Кондратьева-Чаянова» и позднее расстреляны). И в самом деле: в остальных повестях все скольконибудь развернутые пейзажи – тоже осенние, и основное действие протекает осенью.

«Венедиктов»: «Монументальная белая колоннада клуба, окаймленная золотом осенних листьев, принимала подъезжавших посетителей. Ленты осенних бульваров, полные яркой радости, подчеркивали синеву неба. Сгустки облаков застыли над Москвой. Золото осени падало на новую московскую Даная, медленно шедшую передо мною по аллее <...>, тонкая рука ее сжимала пучок завянувших астр» [9, с. 62], – вспоминает рассказчик – Булгаков (в то время как читателю вспоминается булгаковская Маргарита с ее «желтыми цветами»).

«Венецианское зеркало»: «Полоса тумана застилала собою водную поверхность и поворот шоссе, и обнаженные уже осенью деревья чернели изгибами своих ветвей сквозь сизую утреннюю дымку» [9, с. 88].

«Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина...»: «Догорали дни московского бабьего лета. Белые плотные облака недвижно стояли на синем, почти кубовом небе. Золото осенних кленов расцвечивало Коломенское и склоны Нескучного. В воздухе реяла паутина» [9, с. 95].

Любопытно, что действие данной повести вообще-то сильно растянуто во времени. Оно начинается осенью; после бегства за границу герой «более года колесил по Европе», претерпевал всевозможные приключения, наконец вернулся домой, и вторая встреча с Брюсом происходит спустя три года после первой, «в одно сентябрьское утро». В результате этого свидания он заключает договор сроком на год, но «месяца за два до рокового срока» (т.е. в июле) решается, с благословения священника, уничтожить старого колдуна. Однако когда Брюс в буквальном

смысле слова рассыпается прахом и его колдовской пасьянс начинает дымиться, Бутурлин слышит звуки набата – и «*сквозь черные ветви* Брюсова сада» <выделено мною – Н.К.> видит зарево начинающегося пожара на Знаменке: горит его дом.

Увидеть что бы то ни было сквозь ветви даже самого скромного садика можно лишь в том случае, если эти ветви достаточно обнажены (что никак не могло быть в июле). К этому следует добавить, что у Чаянова речь идет не о «доме Брюса», расположенном вблизи от Знаменки, в Брюсовом переулке, а о легендарном доме в Лефортово (на Разгуляе), который находился почти в пяти километрах от Знаменки, и, строго говоря, на плотно застроенной городской местности и при почти одинаковой высоте над уровнем моря никакой пожар на таком расстоянии вообще не мог быть виден (учитывая, что Чаянов великолепно знал Москву, это служит дополнительным аргументом в пользу онейрической природы повести). Иначе говоря, мрачное финальное действие снова развертывается в декорациях осеннего пейзажа, несмотря на вроде бы обозначенное другое время года.

И совсем уже странно выглядит ситуация в последней повести – «Юлия». События ее развертываются, по словам рассказчика, в апреле–июле. Но развязку их он излагает, приходя в себя после тяжелой болезни, в феврале следующего года. И... в описании июльских событий возникает уже знакомый осенний пейзаж:

«Я дрожал в своей крапиве от пронизывавшей осенней сырости...»; «Предзакатный туман белесоватым платом висел над водой, последние листья дерев шорохом отвечали порывам ветра... <...> кругом была желтая трава» [9, с. 157, 159].

Застывает не только линейное историческое, но и циклическое календарное время. Такое впечатление, что Чаянов забыл о попытке внести какое-то разнообразие во время действия: подсознание упорно продолжает ему подсовывать «осенние видения» с мотивом облетающих листьев. Символика их совершенно прозрачна. В «Приключениях Бутурлина» целая сюжетная линия, связанная с тайной происхождения героя, держится на листке, вырванном из старинного издания «*Ars moriendi*» («*искусство смерти*»). К концу повести у Бутурлина скапливается больше двух десятков экземпляров этого издания – однако тайна так и не приоткрывается, и в финале Бутурлин бросает бесполезную книгу в костер пожара, поглотившего его дом. Мотив довлеет сам себе, он не нужен для фабулы: происхождение героя автору безразлично. Мотив кризиса (рубеж эпох) + осени (подведение итогов) + (искусства) смерти = осмысление жизненных результатов.

Из прочих составляющих мотивного комплекса повестей выделяются встречающиеся практически во всех текстах:

Удвоение / дублирование: близнецы, двойники, отражения, взаимоподмены героев, текстовые повторы;

Игра: паноптикум, ярмарочный балаган, театр, бильярд, кегли, карты (в которые играют с чертами

на человеческие души) – и карточный пасьянс Брюса, раскладывающего человеческие судьбы;

Кукла / механизм / псевдожизнь: манекен, восковой бюст, «аугсбургский автомат», сотканная из дыма фигура и пр.: «Будочник, не разгибаясь, упал навзничь, как кукла, и Федору даже показалось, что у сторожа под ногами была круглая подставка, как у деревянного солдатака...» [9, с. 102]. Сюда же примыкают многочисленные упоминания о насильственных и вынужденных действиях (они умножаются после 1920 года): герой должен вторить движениям своего зеркального двойника, его – с мешком на голове – тащат на расправу иллюминаты, сбивает с ног бурей, он чувствует «гнет над своей душой необычайный»... и это не считая разнообразнейших свидетельств телесной немощи: он задыхается, его бьет озноб, колотится сердце, кружится голова, подгибаются ноги; упоминаний подобного рода маленькие повести Чайнова насчитывают более сотни.

Именно пересечение образов механизированного мира и мира театрализованного более всего сближает Чайнова с Гофманом, с его темой вытеснения естественной жизни – жизнью искусственной.

Из хронотопических мотивов выделяются: *вода* (пруды, каналы, реки, мосты), *церковь, кладбище* (семантика *границы* между мирами) – и, разумеется, уже упоминавшийся осенний пейзаж.

Мертвенный и абсурдный «страшный мир», балансирующий на грани, – в него погружается человек после единственной попытки усмотреть в будущем нечто отрадное и утешительное. Не только «сон разума» – сам разум рождал чудовищ; но от сна можно, по крайней мере, пробудиться – и списать все его тягостные откровения на кошмары. Что, собственно, повествователь и делает. В последней повести – «Юлия» – эхом возвращается отзвук самой первой («История парикмахерской куклы»). Увлеченный Бертой Владимир говорил себе: «Все остальное был *дым*». В «Юлии» *дымом* (в буквальном смысле) оказывается таинственная красавица, которую герой преследовал по московским улицам. В свете этого выглядит интуитивным предчувствием его странная уверенность, будто девушку зовут Юлией: Л.П. Григорьева отмечала, что это «гофмановское имя, символ недостижимости» [3]; но это также и имя героини Ж.-Ж.Руссо, и шекспировской Джульетты – в любом случае, подсознание героя уже «осведомлено» о призрачности его надежд.

Развязка последней чайновской повести – такой же резкий обрыв, как и в «Путешествии моего брата Алексея...». В художественной литературе, – писал Н.Я. Берковский, – «очень существенна мера анализа – до какой глубины он доводится» [1, с. 432–433]. Чем глубже «раскопки», тем более пугающим может оказаться результат; и не стоит доводить их до конца, если художник желал бы что-то в отображаемом им мире пощадить. Итак, «Юлия» завершается своеобразным «пробуждением» героя, буквально посредине жуткой сцены, где он видит повесившегося на кладбище старика:

«И сколько он не сто...

Верочка требует, чтобы я сжег все эти бумажки и забыл своего старика и Юлию... Подчиняюсь тебе,

моя славная девочка, моя женушка, и в руки твои отдаю вместе с тетрадью этой и всю мою будущую жизнь» [9, с. 160].

Дополнительным средством «дистанцироваться» от текстов, заявив критичное отношение к их содержанию, служат юмористически окрашенные краткие синопсисы глав (отчасти похожие на те, что даются в «Золотом горшке»), например: «Глава вторая, повествующая о влиянии Герцена на воспаленное воображение советского служащего» [9, с. 162]; а также подбор эпитафий в духе «Пиковой дамы», которые стремятся несколько снизить психологическое напряжение текста, либо акцентируя исключительно сюжетный компонент главы («Аменофис в тот же час едет к Кипру». *Госпожа де Фонтен* [9, с. 30]), либо задавая ироническую интонацию («Выложи на блюдо рагу из петушьих гребней и почек, а на оное положи пулярку». *Поваренная книга* [9, с. 125]).

Выводы

Представляется, что основное отличие чайновских повестей от сочинений «классических» романтиков заключено в метаморфозе, которую претерпела основная романтическая оппозиция – *двоемирие*. Гофман, Одоевский, Жуковский созерцали мир, в котором, несмотря ни на что, присутствовали такие базовые духовные ценности, как творчество, наука, вера... Любимые герои Гофмана – люди искусства, причем не только музыканты, певцы, художники, писатели: искусством у него становится даже ремесло бочара, плотника, парикмахера – не говоря уж о ювелире (если сам человек понимает свою деятельность как творческий акт). У Чайнова тема *искусства* сопряжена не с *созиданием*, а с *обладанием* – коллекционированием созданного другими. *Наука*, с которой Чайнов был связан профессионально, завела его в тупик, как только он попытался художественно осмыслить приобретенный им опыт (в «Путешествии моего брата...»). *Вера* уже не давала надежной опоры: человеческая душа предстает в повестях писателя удручающе материализованной – в виде карт волшебного пасьянса, колдовских «золотых треугольников», выигранных у чертей; обладание ими дает недобрую власть над людьми, которые превращаются в марионеток. *Любовь* подвергнута патологическому превращению: эта тема неизменно возникает в связке с мотивом болезненной эротической одержимости, насилия, инцеста, черной мессы, противоестественного зачатия и пр. (не говоря уже о влюбленности в женщину-рыбу или в одну из двух сиамских сестер-близнецов, сросшихся бедрами, – причем от этой связи рождается ребенок).

Гротескные взаимопревращения людей и вещей, широко представленные у Гофмана, имели смысл игры «вечно беспокойной мировой жизни»; суэта гофмановского карнавала обновляла мир, позволяя людям отрешиться от своей бытовой узости. Сквозь ограду «вещей, как они есть» угадывались «прекрасные возможные миры» [1, с. 438–488].

У Чайнова аналогичные картины отмечены однородностью мрачных впечатлений от *внешнего* и *внутреннего*; хаос его мира наделен исключительно деструктивной природой (Гофман обнаруживает не-

что подобное лишь в «Эликсирах сатаны»). Романтизм XIX века усматривал проблему в утрате гармонии между материальным и духовным началами; у Чайнова же как бы стирается сама ценностно значимая грань между ними, обозначая начало новой, еще более глубокой ситуации кризиса, сложившейся на очередном переломе эпох.

Литература

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
2. Герасимов И.В. Душа человека переходного времени. Случай Александра Чайнова. Казань, 1997.
3. Григорьева Л.П. Романтические повести А.В. Чайнова. К вопросу о прагматических стратегиях автора. СПб., 2014. URL: <http://www.sworld.com.ua/konfer36/408.pdf>
4. Ландшафт моих воображений: страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990.
5. Маньковская Н.Б. Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995.
6. Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или Возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М., 2006.
7. Павлова О.А. Хронотоп «московских повестей» А.В.Чайнова и городской миф // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. 2003–2004. №3. С. 45–53.
8. Стайн М. Юнговская карта души: Введение в аналитическую психологию. М., 2010.
9. Чайнов А.В. Венецианское зеркало. М., 1989.
10. Юнг К.-Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 103–118.

References

1. Berkovskii N.Ia. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. St-Peterburg, 2001.
2. Gerasimov I.V. *Dusha cheloveka perehodnogo vremeni. Sluchai Aleksandra Chaianova* [The soul of man of the transitional period. The case of Alexander Chayanov]. Kazan', 1997.
3. Grigor'eva L.P. *Romanticheskie povesti A.V. Chaianova. K voprosu o pragmaticheskikh strategiiah avtora* [Romance novels by AV Chayanov. On the the author's pragmatic strategies]. St-Peterburg, 2014. Available at: <http://www.sworld.com.ua/konfer36/408.pdf>
4. *Landshaft moih voobrazhenii : stranicy prozy russkogo sentimentalizma* [The landscape of my imagination: the pages of prose Russian sentimentalism]. Moscow, 1990.
5. Man'kovskaia N.B. *Parizh so zmeiami : Vvedenie v estetiku postmodernizma* [Paris with snakes: Introduction to the aesthetics of postmodernism]. Moscow, 1995.
6. Mil'don V.I. *Sanskrit vo l'dah, ili Vozvrashchenie iz Ofira: Ocherk russkoi literaturnoi utopii i utopicheskogo soznaniia* [Sanskrit in the ice, or Return from Ophir: Sketch of Russian literary utopias and utopian consciousness]. Moscow, 2006.
7. Pavlova O.A. Hronotop «moskovskikh povestei» A.V. Chajanova i gorodskoi mif [Chronotope "Moscow stories" by AV Chayanov and urban myth]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Volgograd State University], 2003–2004, Ser. 8, №3, pp. 45–53.
8. Stain M. *Iungovskaia karta dushi : Vvedenie v analiticheskuiu psikhologiiu* [Jung's map of the soul: Introduction to analytical psychology]. Moscow, 2010.
9. Chaianov A.V. *Venecianskoe zerkalo : povesti* [Venetian mirror: the stories]. Moscow, 1989.
10. Jung K.-G. *Psihologiya i poeticheskoe tvorchestvo* [Psychology and poetry]. *Samosoznanie evropeiskoi kul'tury HH veka: mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve* [Self-awareness of European culture of the twentieth century thinkers and writers of the West about the place of culture in modern society]. Moscow, 1991, pp. 103–118.

УДК 821.161.1.1.0

А.Б. Криницын

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА КАК ИСТОЧНИК ПОЭМЫ О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

В статье отмечается непосредственное влияние «маленьких трагедий» и преимущественно «Моцарта и Сальери» на поэму о Великом инквизиторе Ивана Карамазова. Схожей является прежде всего экзистенциальная ситуация бунта человека против Божьего закона, а в сюжетном плане – мифологема убийства Бога его же жрецом. Одновременно в драме Пушкина впервые поднимается вопрос о «совместности» гения и злодейства в аспекте права на аморальность будущего благодетеля человечества (каковыми считают себя, вслед за Сальери, Раскольников, Кириллов, Великий инквизитор), а также глобальный вопрос о происхождении и природе зла на Земле, в его антитетичности идеалам красоты и райской гармонии (данная проблема ставится впоследствии в полной мере в «Сне смешного человека»). Таким образом, в «Моцарте и Сальери» впервые отчетливо формулируются важнейшие философские проблемы позднего творчества Достоевского.

«Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, «Моцарт и Сальери», философия Ф.М. Достоевского, «Братья Карамазовы», поэма о Великом инквизиторе, бунт, идея.

The article treats of immediate influence of Pushkin's "The little tragedies", particularly "Mozart and Salieri" on Dostoevsky's "The Grand Inquisitor". The most important similarities are the existential situation of a man's riot against God's law, and, in terms of plot, – a myth of God's assassination by his priest. Pushkin was the first to question the compatibility of genius and evil from the point of view of a right to an immoral deed of a future benefactor of humanity (as, following Salieri, Raskolnikov, Kirillov, The