

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-3-243-246

© В. А. Котельников

## ДВОЙНОЕ ЗРЕНИЕ\*

В новой книге Е. В. Степанян-Румянцевой «Глазами текста» мы находим две особенности, которые выделяют ее в ряду современных гуманитарных исследований. Во-первых, здесь действуют, можно сказать, два зрения: филологическое и искусствоведческое. В сложном организме текста активизируется зрительный аппарат — и *текст видит* людей, вещи, краски, обозревает пространство, а автор книги *видит текст*, все это созерцающий и отражающий, семантика текста при этом существенно расширяется. Во-вторых же, в книге необычайно разнообразен охватываемый таким двойным зрением материал литературы и изобразительного искусства. Взгляд автора обращается на творчество Б. Л. Пастернака, Н. А. Заболоцкого, А. А. Вознесенского, Ф. М. Достоевского, И. А. Бродского, А. П. Чехова, М. М. Шварцмана, К. Лоррена, К. Коро, П. Н. Филонова, И. И. Левитана, К. А. Коровина, Б. А. Дидорова, Н. Ю. Родионовской и других.

В самом начале книги Степанян-Румянцева по поводу колористического эффекта в полотне О. В. Розановой «Зеленая полоса» высказывает одно из исходных положений своего исследования. О произведенном картиной впечатлении она верно замечает: «Дело в том, что чувственное восприятие не совсем уж бессознательно, не бессловесно, оно сообщает своему носителю нечто важное, содержательное, как бы обходясь (в данном конкретном случае) без языка ясных, привычных, легко читаемых форм» (с. 7). И, призывая на помощь суждение П. Клоделя об изумруде, заключает: «Получается, что *даже* отдельно взятый цвет, причем авангардно примененный, выплеснувшийся за пределы традиционной изобразительной формы, может говорить, более того — проповедовать! Так обстоит дело с цветом, только одним элементом живописи — правда, необыкновенно действенным и мощным. Что говорить тогда о достоверно переданной форме? Форма — это уже своего рода сюжет, уже рассказ. Яблоко, хлеб, дерево, тем более — человеческое лицо и фигура повествовательны, более того — красноречивы» (с. 7–8).

Автор указывает и на примеры непосредственного изобразительно-выразительного эффекта текста — начиная уже с его размера («малая форма, большая форма», «массивы периодов» у М. Пруста) и кончая самой графикой текста, прямо представляющей себя как арт-объект, несущий в себе особые значения. Примеров таких множество: «столбцы» Заболоцкого,

«лесенки» ступенчатого стиха Маяковского, изопы Вознесенского и прочие подобные. Мы можем еще вспомнить и иллюзивное превращение текста «Черного снега» в сценическую картинку — не плоскую иллюстрацию, а объемное изображение, так что булгаковский Максудов был уверен, что его кошка стала бы скрести буквы на странице, увлеченная этой игрой с текстом.<sup>1</sup>

Вооруженная двойным зрением, Степанян-Румянцева движется сквозь русскую поэзию и прозу разных эпох, разных жанров, разной топики, следуя своим аналитическим взглядом за взглядом текста на мир.

Она находит в стихах Заболоцкого «архитектурное видение природы как здания, мироздания» (с. 63), в котором поэт различает многообразие форм жизни при отмене в ранней поэзии антропоцентристского принципа и при переходе позднее к видению «людей как людей». Точен вывод об эволюции поэтического зрения Заболоцкого: «От героя массовидного, безликого — к индивидуальному, портретному герою, от представления о природе как о некоей конструкции, архитектурном объеме — к представлению о природе как храме <...> Не отказываясь от того, что было сказано в начале о „жадной зрячести“, смолodu свойственной поэту, добавим: эта зрячесть на протяжении жизни обострялась и обогащалась» (с. 76).

Что видит текст Пастернака и что видно в его тексте? Огромное пространство, все «одомашненное» поэтом, переживающим его «как все насквозь родное», в нем «дали и близи совмещаются, самые неказистые детали первого плана не теряются в оправе самых величавых природных фонов», и такая изобразительность, с элементами обратной перспективы, роднит поэзию Пастернака «с миром пластических искусств» (с. 25). Кроме того, в «Докторе Живаго» исследовательница усматривает «романную живопись на религиозную тему, которая хранит преемственность по отношению еще к стихам 1928 года» (с. 40). И вот что еще замечательно: продляя взгляд романа на Москву, Степанян-Румянцева смотрит на то, что читалось как «описание городских декораций», что «до сих пор казалось только фоном» действия, — смотрит уже как на «некий женский персонаж, да еще и главный во всем повествовании» (с. 45), различая в нем свойственные Пастернаку черты «портретной женственности» (с. 46).

И. Бродский выступает в книге как «человек, который <...> хотел стать статуей. И он ею стал

\* Степанян-Румянцева Е. В. Глазами текста. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. 312 с.

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман) // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 4. С. 434.

при жизни» (с. 84). Автор видит у одного персонажа Бродского «внешнюю оболочку — скульптурность, мраморность» и в ней как будто усматривает скрытое «стоическое перенесение боли бытия» (с. 85), что присуще самому поэту. Такая оболочка с ее содержимым предстает у поэта в классицистическом величии сквозь окутывающую его мифологию, биографическую и литературную, создававшуюся не без его собственного участия. Однако Степанян-Румянцев производит некоторую коррекцию этой видимости: «Да, Бродский — „поэт безутешной мысли“. Но я позволю себе усомниться и в абсолютности его стоицизма, — в том, что он так уж героически и гордо безутешен. Он, отягченный постоянной скорбью (так, во всяком случае, это видится его читателю), находит утешения и отвлечения от сосредоточенной мысли о времени-губителе — и где же? Да нигде более, как в мысли о пространстве и о вещах, расположенных в пространстве» (с. 91). Исследовательница склонна присоединить лирику Бродского скорее к романтической традиции — и не без оснований: невозможно удержаться от аналогий с романтиком Гейне, у которого *Weltschmerz* имел своим происхождением именно безудержно протекающее личное и историческое время, ранящее и убивающее. Впрочем, «Бродский, — заключает главу о нем автор книги, — мраморный Бродский был и остается провокационной личностью, увлекающей нас в споры и противоречия. Сознаю, что споры бесполезны, противоречия, быть может, мнимы. Но в полемике с тем, кто сейчас „в стране молчания“, бьется живой нерв. И это лучше всех мифов и мраморов» (с. 100).

В поле зрения автора попали изопы Вознесенского, что здесь можно было бы назвать самоизобразительностью печатного стихотворного текста. Предмет далеко не новый в литературоведении, но найдено убедительное его истолкование применительно к творческой личности поэта. «Нам представляется, — пишет Степанян-Румянцев, — что изопы — результат невероятной наблюдательности Вознесенского (нередко — утилизация отходов этой наблюдательности), его острого и неразборчиво-жадного зрения. Результат, кроме того, его незаурядной изобретательности, которая позволяет автору „Авось“ и „О“ сравнивать все со всем, всему находить соответствия и подобию. В изопах порою тeneвым, отрицательным образом отражается поэтический произвол Вознесенского. Но именно они показывают, какое внутреннее беспокойство заставляет поэта завоевывать пространство, заниматься пластическими искусствами <...> По Вознесенскому, поэзия непременно должна ожить и стать зрительным образом, поэт же должен стать не меньше, чем творцом зримого мира» (с. 107–108).

Посвященный Достоевскому раздел воспринимается как центр тяжести книги: в нем сосредоточено особенно много весомых суждений о романтных персонажах, о художественном пространстве, об идеях писателя.

Здесь верно показано соответствие вещной нагруженности пространства в романе «Иди-

от» его главной теме — это «теснота хищных человеческих волей, терзающих друг друга. Теснота, из которой никто не выйдет целым и невредимым и где рискует погибнуть лучшее, что еще уцелело в человечестве. Образ пространственной тесноты достигает своего предела, когда читатель видит Рогожина, прячущегося в закоулке у лестницы» (с. 121). Замечает Степанян-Румянцев нечто подобное и в «Бесах», где «возникает что-то вроде пространственной сутолоки, географического столпотворения: маршруты молодого Ставрогина за границей в пределах одной фразы описывают параболу от Иерусалима до Исландии. От него не отстанут и другие персонажи», и это порождает «специфическое напряжение пространства» (с. 126).

Поскольку автор упомянула о давнем моем предложении обратиться к вызывающей споры «проблеме бесстрастия князя Мышкина» (с. 148) и о моих суждениях по теме (с. 151), то позволю себе сказать об этом несколько слов. Степанян-Румянцев не сомневается в доминирующей в характере князя бесстрастности и считает ее «алитературной, внехудожественной» (с. 151), в связи с чем определяет статус персонажа «как над-героя», а выход его из романной коллизии как «над-человеческий, над-геройный, никому из персонажей недоступный, его собственный ковер-самолет, исхищающий Мышкина из персонажного мира с его традиционными страстями, — эпиплесия, когда происходит что-то вроде вскипания личности, возгонка всех человеческих качеств и свойств. Нечто, снимающее необходимость персонажной обязательной страстности» (с. 152–153).

Степанян-Румянцев права в том, что трагическая развязка судьбы героя происходит вне обыденной жизни и, соответственно, вне отображавшей ее литературности, даже не только вне, но и над ними. Но ведь это был единственный для Достоевского персоналогический исход из неразрешимой, по сути, «проблемы Идиота», возникшей из конфликта замысла с тем материалом, из которого создавался образ князя. Мы помним этот замысел — «изобразить вполне прекрасного человека»,<sup>2</sup> в идеале — «Князя Христа» (9, 246). Одолеваемый сомнениями в возможности вполне воплотить замысел, Достоевский признает мысль «невыношенной», а себя «к ней не приготовленным», хотя он и «рискует как на рулетке», надеясь, что «под пером разовьется» (28-2, 241), — так писал он уже 31 декабря 1867 года А. Н. Майкову в разгар работы над романом. А работал Достоевский спешно, судорожно вбрасывая в подготовительные материалы самые разнородные заготовки, компоненты главного персонажа, то и дело меняя ход и направление его построения. Устойчивым и сквозным при этом оставался мотив страсти, он занял в композитном образе Мышкина важнейшее

<sup>2</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 2. С. 241. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

место. В осенних записях 1867 года намечено: «Страсти у *Идиота* сильные, потребность любви жгучая...» (9, 141). И позднее: «Но тот (Идиот) тогда в бешенстве страсти» (9, 152). Мотив переходит в «Опять новый план» и приобретает гиперболический вид: «Идиот вдруг пугает Геро силою своей страсти. Страсть стальная, холодная бритва, безумная из безумных» (9, 161). Такая трактовка получает продолжение в группе записей «Первоначальная тема», где «гордый характер» переживает «бешеную, безжалостную страсть», после чего должен прийти к «высшей любви и обновлению» (9, 171).<sup>3</sup> В окончательной редакции романа мотив страсти в образе Мышкина (имеющий то явную, то скрытую под моральными покровами эротическую окраску) присутствует имплицитно или прямо, но именно он в значительной степени определяет психосматику героя, тонус его влечения к красоте. И к Аглае его чувства доведены всезнающим Достоевским в не знающем о том Мышкине до степени страсти: «Если бы кто сказал ему в эту минуту, что он влюбился, влюблен страстно любовью, то он с удивлением отверг бы эту мысль и, может быть, даже с негодованием» (8, 301), такова правда писателя о герое. Именно потому, что князь опознает в себе импульсы страстей, он может рассуждать так: «А ему, князю, любить страстно эту женщину — почти немисливо, почти было бы жестокостью, бесчеловечностью» — здесь важно словечко «почти», исподволь ограничивающее отрицание страстной любви, допускающее ее. Он хочет убедить себя, что в нем такой любви нет: «И разве одну только страстность внушает ее лицо? Да и может ли даже это лицо внушать теперь страсть?» (8, 191). Однако именно страдающая женщина возбуждает в Мышкине страстное влечение к ней — почему Достоевский (сам познавший такую страсть) и приковывает взгляд героя к лицу Настасьи Филипповны, ее страдание выражающему. Ее лицо — *лик* самой женской природы, с ее вакхическими экстазами и болью, образ вечно-женского, тающей *вечное* страдание в глубине *временной* красоты своей, столь влекущей и губительной. Чувственность Идиота страстно отзывалась на этот *лик* героини и готова идти за ним до порога смерти. Он бессознательно хотел бы довести и Аглаю до такого страдания и полюбить в ней тот же *лик*, который поразил и увлек его в Настасье Филипповне.

Весьма многозначительны суждения Степанян-Румянцевой о взглядах персонажей в романе «Идиот», чему посвящен в книге отдельный этюд. Она небезосновательно утверждает, что «происходящее пронизывается визуальным лейтмотивом, как бы дополнительно скрепляется им» (с. 153), и предлагает классификацию взглядов: взгляд как средство общей коммуникации; «выслеживание», «высматривание» персонажей-шпионов, персонажей-соглядатаев, которые «хищно приметливы», но не

способны смотреть широко и объективно; моменты прямого, активного и агрессивного визуального воздействия или попыток его; наконец, взгляд, не судящий, не провоцирующий, не выслеживающий, а «реабилитирующий», который принадлежит Мышкину, обладающему «глубинным зрением» (с. 154–155). Автор наблюдает героев в моменты, когда они смотрят на кого-то или на что-то, прослеживает «пути зрения» их и устанавливает «связь визуального и пространственного, взгляда и его траектории с пересеченным пространством романа» (с. 155). Многоочитый текст видит многосложный человеческий и вещный мир в его явленности, князь Мышкин всматривается в глубинную явленность — а исследователь видит визуальные акты в тексте и осмысляет их.

Не могу упустить еще одно ценное наблюдение Степанян-Румянцевой, оно связано с главкой «Мужик Марей» в «Дневнике писателя». Здесь живописный фон и само событие поначалу вызывают у автора ассоциации со стилистической передвижников. Но затем исследовательский взгляд простирается гораздо дальше. Перед ним «августовский лес символизирует полноту жизни, радостный покой...», в этом блаженном месте появляется человек, и померещившийся испуганному мальчику волк оборачивается домашней собакой — покой мира не нарушается. «Адам этого детского рая — мужик Марей. Все в воспоминании автора становится на свои места, все проникается чувством домашности, безопасности, прирученности природы, родственным тому чувству полной и святой безопасности, которое было у Адама в раю. Именно с этой точки зрения „Мужик Марей“ родствен образцу золотого века, возникающему в „Подростке“ и в „Сне смешного человека“. Из этого „природного“ фрагмента „Мужика Марей“ вырастает нечто сверхприродное — мысль о вольном взаимодействии людей, о силе любви, соединяющей их, то есть о Божественном задании Адаму в раю» (с. 181). И это верно, ибо образ Адама — образ первой творческой в мире личности, которая «в то же время была всеми, человеческим родом в его целостности» (с. 181).

О Чехове в книге сказано немногое — но существенное. Во-первых, что в творчестве его есть историзм и что «его прозрачность и достоверность помогают оценить объективную картину дальнейшего развития русской истории, как она самому автору видится» (с. 184–185). Во-вторых, полемичное в отношении мнений некоторых чеховедов утверждение, что писатель «идеен» и что его идеи находят выражение в характерных чеховских деталях, примеры чего и приведены на этой же странице вместе со ссылкой на впечатления Толстого (с. 185).

Увиденное автором представляется мне одной из важных сторон чеховского творчества, наиболее близкой и ценной Степанян-Румянцевой. При распространении исследовательского взгляда на больший материал, вероятно, может быть усмотрена и другая сторона. Я имею в виду доминирующий в мировосприятии

<sup>3</sup> Должен по первоначальному плану, однако не приходит.

и художественной практике Чехова негативизм. Область его критицизма, в пределе — отрицания (имеющего в повествовании многообразное выражение) — это преимущественно феноменология русского социума. Здесь писатель предлагает свою анатомию, свою симптоматику и диагностику социального тела, в котором его интересует не общая историческая патология, а скорее судьба клеток и отдельных органов, подверженных атрофии, перерождению и утрачивающих живую связь с целым. По этим линиям и происходит у Чехова тематизация и парцелляция русской действительности, порождающие все дробное множество типично «чеховских» фигур, ситуаций, бытовых подробностей.

Но — что гораздо важнее — отрицательное освещение их зачастую зависит не столько от их собственных качеств, сколько от свойств авторского мироотношения. В нем и коренилось отрицание, в нем отсутствовала всесвязующая, «общая идея», исторические и бытийные цели, о чем говорит он в известном письме к А. С. Суворину от 25 ноября 1892 года. Такое убеждение сложилось у писателя из-за глубокого недоверия к существующим религиозным и философским объяснениям мира как внутренне связанного и имеющего смысл в своем целом и в своих частях. Чехов мог признавать лишь эмпирическую данность мира и лишь в пре-

делах обыденного знания об этой данности. Единственной мерой ценности для него был практический гуманизм и житейская правда. Лишенный универсального единства, мир представлялся ему состоящим из разнородных и разрозненных фрагментов. Отсюда проистекало господство малых (и мелких) жанров в его прозе и особое значение детали. В каких-то частях мира (прежде всего в природных явлениях) была или могла быть своя доля добра, правды, красоты, но все вместе не складывалось в целостную картину, имеющую смысл и оправдание в бытии.

Богатство рассматриваемых Степанян-Румянцевой творческих личностей, текстов, артефактов значительно пополняется в четвертом и пятом разделах книги. Так, очень интересно представлена фигура искусствоведа Н. А. Дмитриевой, высказаны глубокие суждения о работах А. Флакера, Г. Гордона, Г. Рождественского, Г. Пospelова, Б. Диодорова, М. Шварцмана, Н. Родионовской. В последнем разделе помещены интервью с несколькими деятелями культуры — с Р. Герра, А. Чечиком, М. Сологубом, М. Мечевым, Г. Чурак, С. Чуприниным, здесь же — беседа с протоиереем о. Павлом Карташевым.

Острый взгляд автора рождает острую мысль и увлекательное интеллектуальное повествование.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-3-246-248

© Т. В. Мисникевич

### «ЧЕТЫРЕ ЖИЗНИ» НИКОЛАЯ МИНСКОГО: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ\*

Уже в самом названии монографии С. В. Сапожкова отражена его концепция творческой судьбы Н. М. Минского: это не прямой путь, хотя подчас и связанный со сложностями, но так или иначе предопределенный, а именно «тропа», которую начиная с 1880-х годов прокладывали и осваивали «слишком ранние предтечи слишком медленной весны» — первые русские модернисты. Появление многоаспектной работы о поэзии, драматургии и философском наследии Минского чрезвычайно важно, поскольку, при довольно высокой степени

изученности состояния русского символизма в начале XX века, фундаментальных трудов о его раннем периоде, т. е. второй половине 1880-х — начале 1890-х годов, где ставилась задача проследить, как сохранялись или, наоборот, видоизменялись заложенные в то время литературно-художественные, эстетические и философские основы в позднейшем творчестве «предтеч», насчитывается не так много.

Книга о Минском в значительной степени является итогом многолетних плодотворных исследований ее автора в области поэзии, критики, публицистики и литературного быта конца XIX — начала XX века, основанных на глубоком знании русской и европейской культуры и, что особенно ценно, тщательном изучении ранее не публиковавшихся архивных материалов.<sup>1</sup>

\* Сапожков С. В. По опасной тропе «холодных слов»: поэзия и судьба Николая Минского. М.: Дмитрий Сечин, 2021. 606 с. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 19-78-10012 «Писатель — критик — читатель (Механизмы формирования литературной репутации в России на рубеже XIX–XX веков)», <https://rscf.ru/project/19-78-10012/>, в ИРЛИ РАН.

<sup>1</sup> См., например: Сапожков С. В. 1) Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М., 1996; 2) «Пятницы»