

ОТВЕРГНУТЫЙ ЖЕНИХ, ИЛИ ОСНОВНОЙ МИФ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Это история, которую все мы знаем: *Он*, молодой дворянин, часто «денди», часто «разочарованный» денди, как правило «мыслящий человек», а значит, мучимый «рефлексией» и отмеченный «гамлетовской» бледностью, появляется вдруг — всегда вдруг — в какой-нибудь деревенской глуши, в сельской идиллии. Он приезжает или прямо из Петербурга, реже из Москвы, иногда из-за границы; во всяком случае, он «из столицы». И что же происходит в этих идиллических декорациях? Ну конечно, он встречает *ее*, совсем молоденькую, более или менее «наивную», деревенскую девушку, редко крестьянку, как правило барышню из соседней усадьбы, которая, хоть тоже дворянка, вполне однозначно, в противоположность его светски-столично-европейскому началу, воплощает в себе что-то сельски-невинное, «народное», если угодно — «душевное», в конечном счете — «русское». Как заканчивается вся эта история? История заканчивается плохо. Он ли в нее, она ли в него влюбляется, хочет ли или не хочет он на ней жениться, в конце концов ничего у них не выходит, ничего не получается. Никакого хеппи-энда, никакой свадьбы под всеобщее ликование, скорее уж всеобщее отчаяние.

То, что я попытался вкратце здесь рассказать, это не сюжет «Евгения Онегина», но что-то более общее — впрочем, впервые, и с отчетливостью, с тех пор не превзойденной, в «Евгении Онегине» осуществившееся (почему мы и считаем его как бы «первым» русским романом). Скажу сразу: я вижу здесь основополагающую схему русского романа 19-го века, и, может быть, даже больше того — существенный конфликт и основную оппозицию Петербургского периода русской истории.

Трудно не заметить, в самом деле, что эта, по необходимости кратко и, так сказать, в первом приближении, набросанная схема повторяется в русской литературе 19-го века с настойчивостью, которая должна была бы заставить нас задуматься. Мы находим ее у Лермонтова и у Толстого, у Гончарова и у Тургенева — ограничимся этими именами — с неизбежными, конечно, вариациями, и, тем не менее, легко узнаваемую у них всех.

Само по себе это еще не большое открытие. Что конфликт «Онегин — Татьяна» много раз повторяется в процессе дальнейшего развития русского романа и, в первую очередь у Тургенева, оказывается ведущим (Рудин — Наталья в «Рудине», Лаврецкий — Лиза в «Дворянском гнезде»), так что многие исследователи говорят даже о «тургеневском типе русского романа» — все это достаточно известно. Также и оба эти «типа», как говорили в 19-м веке, с одной стороны, значит, «лишний человек», с другой — «идеал русской женщины», так часто были предметом описания, исследования, анализа, что кажется почти уже невозможным еще раз поднимать это старое дело.¹

Невыясненным — или не до конца выясненным — остается лишь, удивительным образом, вопрос, что это *значит*. Почему эта схема и этот конфликт повторяются с такой настойчивостью?

¹ Как один пример из многих см. превосходное описание этого конфликта и сюжета в известной работе Андрея Синявского «Что такое социалистический реализм». Синявский ясно видит значение конфликта для русской литературы; однако те глубинные, «мифологические» измерения, импликации и перспективы, которые я пытаюсь наметить в этой статье, остаются и у него не раскрытыми.

Как правило, эта общность в построении сюжета просто констатируется, но никак не объясняется — или же говорится о *влиянии* «Онегина» на дальнейшее развитие русского романа. Так, Юрий Лотман, ограничимся этим одним примером, показывает, как онегинский сюжет в процессе дальнейшего развития русского романа расходится на две, впрочем, вновь и вновь пересекающиеся линии, из которых одна тематизирует конфликт между «онегинским» героем и героиней, восходящей к Татьяне (причем, как отмечает Лотман, «тургеневская версия романа онегинского типа настолько прочно войдет в русскую традицию, что станет определять восприятие и самого пушкинского текста»²), другая же восходит к «мужскому» конфликту «Онегин — Ленский». При этом тот или иной автор может, конечно, и переходить с одной линии на другую. Все это вместе понимается как «пути усвоения онегинской традиции».

Отрицать эти пути и это усвоение я, конечно, не собираюсь, я полагаю лишь, что значение занимающей нас сюжетной схемы этим не исчерпывается и в достаточной степени не объясняется. Значение ее представляется мне громадным. Будет ли слишком рискованным тезис (я уже намекал на него), что эта схема (этот конфликт, этот сюжет... как угодно) представляет собой некий *основной миф русской литературы 19-го века*? Это рискованный тезис; пойдем на риск. Это основной миф столетия, миф, в котором выражает и оформляет себя существенная проблематика, важнейший конфликт эпохи. Слово «миф» следует здесь понимать буквально; «мифическое» измерение всей этой схемы скоро, как я надеюсь, сделается очевидным.

Миф, следовательно, — и к тому же основной? Конечно, попытка «все» свести к этой схеме была бы глупостью; поэтому и пытаться не будем. Есть достаточно других мотивов (конфликтов, сюжетных схем... как угодно) в русской литературе этого — и любого другого периода; общий знаменатель какой бы то ни было эпохи найти, по-видимому, вообще невозможно. Поскольку, однако, эта схема проходит через все столетие и поскольку, что наверное еще важнее, в ней сказывается и «символически» оформляет себя *тот же* конфликт, который также и в других сферах и на других уровнях, на уровне философской рефлексии, осознается самой эпохой, как и последующими, в качестве основного конфликта этой эпохи, постольку она, т.е. схема, с ее символической наполненностью, оказывается для 19-го века, пожалуй, все же чем-то вроде схемы основополагающей.

Можно попытаться перенести на эту схему понятие «основного сюжета» (*master plot*), как оно было разработано Катериной Кларк в ее блестящей книге о «социалистическом реализме»³, при том что в случае советской литературы сознательное следование предписанному канону играет, конечно, несравнимо большую роль. Что и в русской литературе 19-го века этот момент играет — не столь, конечно, значительную, но все же достаточно большую — роль, мы только что видели («пути усвоения»); с другой стороны, и в литературе соцреализма, как строго ни были бы канонизированы определенные сюжетные схемы, характеры и их взаимоотношения, не все, конечно, может быть сведено к «усвоению» канона и подражанию образцам. И там, и здесь, как бы то ни было, мы видим некую «идеальную» сюжетную схему (что и есть, собственно, *master plot*), схему, которая «в чистом виде» не встречается, конечно, ни в одном тексте, но которая может быть, тем не менее, из этих конкретных текстов выделена и описана.

Продолжим, следовательно, описание оной. Все это может быть для начала, если отвлечься от собственно действия, представлено как система противоположностей: с одной стороны и с другой стороны. С одной стороны: он, мужчина, вообще мужское, затем — город (слово мужского рода), Петербург, дух, разум, рассудок, интеллект и т.д. (все слова мужского рода). С другой стороны: она, женщина, женское, земля, страна, Россия, душа, вера и т.д. (все женского рода). С одной стороны, европеизированный, потерявший свои корни, расколотый, сомневающийся и отчаивающийся герой, с другой стороны — связанная с народом, укорененная в традиции, нравственно и духовно цельная героиня. Для наглядности представим все это в виде схемы:

мужское	женское
город	страна (земля)
Петербург	Россия

² Ю.М. Лотман: Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту 1975. Цит. по: Ю.М. Лотман: Пушкин. СПб 1995. Стр. 458.

³ Katerina Clark: *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago & London 1981. Излишне говорить, что по своему *содержанию* выделенный Катериной Кларк *master plot* советской литературы не имеет с нашим «мифом 19-го века» ничего общего.

интеллект	душа
рефлексия	интуиция
разум	вера
раздвоенность	цельность
европейское	автохтонное
культура	природа
образованное сословие	народ
беспочвенность	укорененность

Если так посмотреть на это, то становится понятно, что мы имеем здесь дело ни с чем иным, как с многократно описанной, фундаментальной для всего Петербургского периода русской истории противоположностью, с пресловутым разрывом между «народом» и «образованным сословием» (не только «интеллигенцией»), который обыкновенно рассматривается как следствие петровских реформ, и к преодолению которого русская интеллигенция стремилась, как известно, в течение всего 19-го века, каковое преодоление в 1917 году и удалось, впрочем, ценою уничтожения самого «образованного сословия», а тем самым и всей «петербургской культуры». Все это, конечно, не ново. Не ново и соотношение оппозиции «Петербург — Россия» с оппозицией «мужское — женское»⁴; новым в предлагаемой мной концепции представляется мне соотношение этой проблематики с *master plot* 19-го века, тоже, насколько мне известно, в такой форме еще не проанализированным.⁵ С другой стороны, «символическое содержание» этого основного мифа выходит, конечно, за пределы чисто исторического — всякий миф отсылает к «космически-элементарному».

Как бы то ни было: разрыв должен быть преодолен — *поэтому* (*поэтому* здесь *causa finalis*, конечно) — поэтому он приходит к ней, герой к героине. Всегда приходит он, всегда он является. Она уже на месте, на земле, она ждет, он приходит — откуда бы он ни приходил. «Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой». Она ждет его как невеста; он приходит к ней как жених. «И дождалась... Открылись очи; / Она сказала: это он!» Как жених к невесте приходит он к ней, как жених *небесный* к невесте *земной*, как Святой Дух к Марии, как Христос к своей Церкви, как Яхве к своему народу, как Бог к душе... «Священная свадьба» — вот о чем здесь идет речь. О снятии всех противоположностей, о космическом примирении, о *mysterium coniunctionis*. О «священной свадьбе», которая, однако, *не состоится*, о примирении, которое *не удается*.

Эта не состоявшаяся «священная свадьба» есть своего рода *негатив* русской литературы; это та тайная точка, вокруг которой на самом деле все вертится и которая именно потому остается неназванной; это всегда присутствующая на заднем плане — неосуществленная и неосуществимая — утопия избавления.

Почему она не удается? Кто виноват в этом? Ответ прост: виноват в этом *он*. Всегда, так или иначе, но всегда он, герой, виноват, что «ничего у них не вышло». Всегда он оказывается (морально) несостоятельным, недостойным *ее*, расколотым и слабым. Он слаб, он *не справляется*, он ничего не может, он падает с *ее* высот. (Ясно, что «мифологическое сознание», которое здесь очевидным образом присутствует и доминирует, не делает различия между моральной несостоятельностью и несостоятельностью просто. С этой точки зрения, речь здесь идет, в конечном счете, об импотенции.) Он (в этом смысле) импотент; ему недостает (с рационалистической точки зрения: моральной, душевной, духовной; с точки зрения «мифологической»: мужской) силы.

⁴ Ср., напр. Георгий Федотов: Три столицы. «Версты», Париж, 1926. Цит. по изданию: Георгий Федотов: *Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры*. Т. 1. СПб 1991. В частности Федотов пишет, стр. 51: «Петербург вобрал в себя все мужское, все разумно-сознательное, все гордое и насильственное в душе России. Вне его осталась Русь, Москва, деревня, многострадальная земля, жена и мать, рождающая, согбенная в труде, неистощимая в слезах, не успевающая оплакивать детей своих, пожираемых титаном. Когда слезы все выплаканы, она послала ему проклятье. Бог услышал проклятье матери, «коня и всадника его ввергнул в море»».

⁵ Джоанна Хаббс подходит в некоторых местах своего исследования «женского мифа» в русской культуре довольно близко к предлагаемой мною точке зрения, впрочем не разрабатывая эту тему *in extenso*. См.: Joanna Hubbs: *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington and Indianapolis 1988.

И опять-таки: почему? Может быть, здесь скрывается еще что-то? Может быть, он не то, за что, не тот, за кого его держат? Может быть, он *другой*? Обрываю, намеренно, этот ход мысли (чтобы возвратиться к нему позднее); прежде чем идти вглубь, пойдём вширь; прибережем последние выводы для последних страниц.

Сейчас следует поставить другой вопрос: откуда идет наш *master plot*, наш основной миф? Был ли он где-то, чем-то, как-то предвосхищен? Если да, то где, чем и как? Чтобы увидеть его специфику, надо отделить его от родственных ему феноменов, рассмотреть специфическое на фоне всеобщего. Мне кажется, здесь можно выделить два мотива, два топоса, которым наш миф сродни, от которых он может быть отделен, из которых он вырастает. *Во-первых*, конечно, дворянин-развратник, злодей-барон и невинная крестьянка, или мещанка, которую он, как все мы знаем, соблазняет и губит — топос европейской литературы, литературы 18-го века, в частности и особенности, пересаженный Карамзиным в «Бедной Лизе» на русскую почву. Это тоже, конечно, одно из начал русской литературы (у всякой литературы начал несколько); злодей, впрочем, получился здесь не столько злым, сколько слабовольным и легкомысленным. Этому же мотиву сродни, *во-вторых*, столь характерный для русского романтизма мотив (трагической) любви «цивилизованного» мужчины и «прекрасной дикарки», русского офицера и черкешенки, или цыганки — мотив, с одной стороны, связанный со всем комплексом руссоистских тем и эмоций (критика цивилизации, обращение к «природе»), с другой же — восходящий к колониально-кавказским впечатлениям и переживаниям. Здесь — в «Кавказском пленнике», в «Цыганах», в «Бэле» и вплоть до «Казачков» — все, или почти все, как бы уже *есть*, вина героя и, что важнее, его чувство вины, его раскаяние, противоположность между «цивилизацией» и «природой», между «рассудком» и «душой», раздвоенностью и цельностью. И есть уже мотив его *прихода* к ней — не наоборот; он, так сказать, «представитель цивилизованного мира», вдруг появляется «у нее», в ее «диком мире» (в «пустыне»), там же и происходит действие (а вовсе не она, например, вдруг и как бы ниоткуда появляется в мире цивилизованном, как это часто бывает у немецких романтиков).

Таким образом, чтобы наш *master plot* начался, наш миф сложился, должны произойти *две* вещи. Черкешенка и цыганка должна стать русской, «прекрасная дикарка» превратиться в провинциальную русскую барышню — превращение, кстати, тематизируемое Пушкиным в 8-ой главе «Онегина», в тех начальных строфах, где он описывает «превращения» своей «музы». Для нас здесь особенно интересен, пожалуй, мотив внезапности и как бы неожиданности, с которой «дикарка» превращается в «барышню», т.е. миф начинается. В самом деле, сначала муза скачет «Ленорой, при луне» «по скалам Кавказа», затем «в глуши Молдавии печальной» посещает «смирненные шатры / племен бродящих» и т.д., затем — «вдруг»:

Вдруг изменилось все кругом:
И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках.

Французская книжка в руках не мешает ей — или, что, в общем, то же, Татьяне, плохо знавшей и с трудом изъяснявшейся по-русски, — служить воплощением и символом «русскости»; все мы знаем с детсадовских дней, что она была «русская душою», «верила преданьям / простонародной старины» — и какие еще цитаты обычно приводят в доказательство ее заслуг в смысле «народного духа». Так или иначе, здесь выполняется и *второе* условие, необходимое для образования мифа, — повышение «социального статуса». Крестьянка должна превратиться в барышню, «бедная Лиза» в «бедную Таню».

Почему, собственно? Прежде всего потому, что женитьба «барина» на крестьянской и, значит, до 1861 года, как правило, крепостной девушке привела бы, *во-первых*, к слишком большому сложностям в построении сюжета, *во-вторых*, представляла бы собой слишком значительное исключение из социальных правил. «Простое» происхождение героини слишком сильно препятствовало бы той «идеализации», без которой наш миф вообще обойтись не может; занимающие нас авторы, по большей части сами, как говорится, *помещики*, были слишком хорошо знакомы с сельской действительностью и были слишком «реалистами», чтобы видеть в своих деревенских красотках (с которыми, как известно, нередко состояли в связи) идиллических пастушек; то, что было еще возможно для Карамзина, сделалось невозможным для его трезвых

потомков. С превращением «Лизы» в «Таню» отпадает, в общем, и мотив соблазнения — или, по крайней мере, отступает на второй план; речь идет теперь о более важных вещах; чувственность уступает дорогу метафизике.

Впрочем, слишком строгих различий проводить здесь не следует; чрезмерный педантизм здесь был бы неуместен. Так, мотив «цивилизованный мужчина — дикая женщина» получает, уже и просто потому, что мы прочитываем его в контексте всей русской литературы с ее основным сюжетом и мифом, как бы некое дополнительное измерение, уже сама настойчивость, с которой он повторяется, указывает в сторону основного мифа. Лермонтовский «Демон», к примеру, хотя и находится еще на романтически-экзотической линии, может быть, тем не менее, причислен к важнейшим текстам занимающего нас мифа — не в последнюю очередь из-за того, что он сам переводит сюжет в мифологический план и раскрывает его, если угодно, метафизические глубины. К тому же границы здесь вообще размыты и переходы совершаются постепенно. Так (здесь мы делаем огромный скачок: от начала к концу всей этой истории), толстовское «Воскресение» можно, с одной стороны, рассматривать как возврат к старинной «истории соблазнения» (злодей-барин — девушка из народа); с другой стороны, если мы учтем дальнейшее развитие действия, вину и раскаяние Нехлюдова, его в высшей степени своеобразное повторное «ухаживание» за Катюшей Масловой, метаморфозы, претерпеваемые ею в течение действия, наконец, то обстоятельство, что роман появляется в самом конце 19-го столетия, после всех прочих романов с их основным сюжетом и с момента своего появления до наших дней прочитывается в том же контексте, становится ясно, что и это позднее произведение лежит на основной линии мифа — и даже больше того: завершает оную. То, что оно было опубликовано в 1899 году, вполне символично: в самом деле, это «последний» роман 19-го века, в том же смысле, в каком «Евгений Онегин» — «первый». Конец мифа и завершение истории (этой истории) символически осуществлены здесь с не оставляющей сомнений отчетливостью: Катюша Маслова, эта последняя в ряду воплощающих «душу России» героинь, уходит, в конце концов, от своего кающегося, страдающего, рефлексирующего Нехлюдова — и причем уходит от него к революционеру. Это «решение конфликта» намечалось уже тремя десятилетиями раньше, а именно у Гончарова в «Обрыве». Я имею в виду, разумеется, короткую связь Веры с «нигилистом» Марком Волоховым — ее, так сказать, падение (с «обрыва» в «пропасть»). Характерно, что «спасает» ее вовсе не «лишний человек» Райский, а не слишком правдоподобный землевладелец и лесопромышленник Тушин, «капиталист» и «деятельный человек». (Этот брак с Тушиным можно рассматривать как довольно редкую для русской литературы альтернативную утопию, в которую, впрочем, сам Гончаров верит очень мало.) Как бы то ни было, там, в «Обрыве», ужаснувшемуся автору еще удалось избежать этого *революционного решения* — теперь, в «Воскресении», оно делается неизбежным. И на этом все кончается, и русская литература петербургского периода, и сам этот петербургский период... После этого может быть лишь эпилог, каковой и имеет место — у Блока (о чем чуть ниже).

Вообще, трансформации нашего мифа у Толстого могут быть предметом отдельного исследования. Он не только завершает его, но он же и является в русской литературе тем автором, который в первую очередь пытается сделать — по крайней мере — набросок все-таки и вопреки всему *осуществленной утопии*; попытки, обреченные, конечно, на неудачу. Это прежде всего относится к «Войне и миру», где уже известная нам констелляция легко различима: с одной стороны, князь Андрей, петербургский, светский, рефлексирующий человек, с другой — Наташа Ростова, очередное воплощение деревни, души, России. Опять-таки: решающая встреча происходит в деревне, в Отрадном, куда он приезжает — чтобы подслушать ее ночной разговор с Соней и т.д. И, опять-таки, она лишь, по видимости, виновата в том, что их отношения и помолвка расстраиваются; на самом деле виноват, конечно, он, подчинившийся своему тирану-отцу и заставивший ее целый год ждать свадьбы. То, в чем было отказано князю Андрею, в конце концов достается, как мы все знаем, Пьеру. Пьер, однако, с самого начала не является представителем петербургско-интеллектуального и в этом смысле мужского начала; скорее он выступает в этом отношении как антагонист своего друга Болконского. Сей последний обладает сильной волей, аналитическим умом и практически-хозяйственными способностями — в прямую противоположность слабохарактерному и непрактичному Пьеру с его склонностью к меланхолии и мечтательному философствованию. Не случайно, конечно, и то, что хотя мы впервые встречаемся с Пьером в Петербурге, сам он скорее москвич (оппозиция «Петербург — Москва» в данном и во многих других случаях как бы воспроизводит основную оппозицию «Петербург — Россия»), и в течение дальнейшего развития романа мы видим его чаще в старой, чем в новой столице.

Еще ближе подходит он к другому («женскому») полюсу основной оппозиции после своих приключений и переживаний во время Отечественной войны, в особенности, конечно, после встречи с Платоном Каратаевым и, соответственно, «приобщения» к «народу». Тем не менее, эпилог романа задуман как своего рода апофеоз, как осуществление (семейной) идиллии — осуществление, хотя и не совсем «правильное» с точки зрения нашего мифа («правильным» был бы брак с настоящим представителем мужского и петербургского начала, т.е. именно с князем Андреем), но все же как осуществление оной, как сбывшаяся утопия. Однако картины (семейного) счастья удаются вообще очень редко; после хеппи-энда описывать нечего; поэзия помолвки сменяется прозой брака. Так и в этом случае превратившаяся в «самку» Наташа с этими ее, по незабвенному выражению Бунина, «засранными детскими пеленками в руках», не случайно, конечно, разочаровывала поколения русских читателей; читатели были правы — предлагаемый здесь вариант «избавления» никого, конечно, не убеждает.

Похоже обстоит дело и в «Анне Карениной». Здесь тоже Кити Щербацкая, эта «чистая», «наивная» и т.д. московская барышня, достается не «блестящему», «светскому» и т.д. петербургскому офицеру Вронскому, но его сопернику Левину, не желающему иметь с петербургским миром ничего общего, живущему в деревне и в единении с «народом». Вронский же еще в самом начале романа оставляет Кити ради светской петербургской красавицы Анны — с известными трагическими последствиями. Т.е. вина, опять-таки, лежит на *ней*, не на *ней*; поставленная перед выбором между Вронским и Левиным, она как раз выбирает именно первого; то, что она достается второму, соответствует скорее выбору и воле автора. Так что и здесь осуществляющееся в конце концов «соединение противоположностей» оказывается, с точки зрения нашего мифа, «неправильным» — и столь же неубедительным. Счастливый семьянин Левин, прячущий от себя веревку, чтобы не повеситься, достаточно наглядно иллюстрирует действительную цену осуществленной утопии.

Среди всех текстов 19-го века, в которых реализуется его, века, основной миф, есть один, в котором он, т.е. миф, как бы приходит к себе, осознает себя *в качестве мифа* (или, если угодно, *мистерии*) и тем самым раскрывает свои глубинные измерения (и здесь мы возвращаемся, как обещано, к оборванному ранее ходу мысли). Это не что иное, как «Бесы» Достоевского. На первый взгляд, наш материал здесь не легко различим; в сновидческом и кошмарном мире Достоевского все является, конечно, в ином свете, иной перспективе. И, тем не менее, именно здесь происходит разоблачение тайн; символическое (в подлинном смысле слова) искусство Достоевского позволяет увидеть многое, у других авторов скрытое за *покровами реализма*. Читатель уже догадался — речь пойдет о Ставрогине и «Хромоножке». Видеть в «Хромоножке», этой полоумной ясновидящей, своего рода воплощение «матери-земли» приучала нас в первую очередь русская религиозно-философская традиция⁶; авторы этой же традиции неоднократно отмечали и то обстоятельство, что Ставрогин, пожалуй, один из самых загадочных образов мировой литературы, воспринимается и «ожидается» ею, «Хромоножкой» как «мистический жених» и, больше того, что все или почти все персонажи «Бесов» так или иначе связывают с ним свои, всякий раз разные, утопические ожидания и хилястические надежды — надежды и ожидания, которые он, разумеется, ни в коей мере не оправдывает.⁷ И этот «мистический жених» *in spe* появляется в замкнутом мире романа так же внезапно, как и все прочие герои основного мифа появляются в своих замкнутых мирах, *приходит*, следовательно, к своей «невесте»⁸ — на которой он, впрочем, когда-то уже женился (якобы на пари), но это было (как часто у Достоевского)

⁶ См. в первую очередь: Сергей Булгаков: Русская трагедия (1914). В: Сергей Булгаков: *Тихие думы*. Москва 1918. См. также: Вячеслав Иванов: Достоевский и роман-трагедия. В: Вяч. Иванов: *Борозды и межи*. Москва 1916. Наиболее подробно и обстоятельно эта проблематика, в традиции Сергея Булгакова, разработана в книге: Лев Зандер: *Тайна добра*. Франкфурт-на-Майне 1960. Ср. эту тематику также у Романо Гвардини: *Romano Guardini: Der Mensch und sein Glaube. Versuche über religiöse Existenz in Dostojewskijs großen Romanen*. Leipzig 1932. А также: *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. Studien über den Glauben*. München 1960.

⁷ Соответствующая глава у Льва Зандера так и называется «Жених», ук. соч., стр. 99ff. Здесь же общие замечания к понятиям «жених», «невеста» и «свадьба» в религиозно-мистическом смысле.

⁸ Что «Хромоножка», при всех различиях между этими двумя персонажами, тоже восходит к пушкинской Татьяне и, следовательно, относится все к тому же, занимающему нас ряду женских персонажей, отмечает и Джоанна Хаббс, ук. соч., стр. 229.

– ОТВЕРГНУТЫЙ ЖЕНИХ, ИЛИ ОСНОВНОЙ МИФ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА –

именно когда-то, давно, «пять лет назад»; теперь, во время собственно действия, все начинается сначала.

Он не просто разочаровывает и не оправдывает ожиданий, но — и в этом все дело — он оказывается *не тем*, «Хромоножка» разоблачает его в качестве *другого*. Приведем соответствующую цитату (в сцене ночного визита Ставрогина к «Хромоножке»):

«Его как будто осенило.

— С чего вы меня князем зовете и... за кого принимаете? — быстро спросил он.

— Как? Разве вы не князь?

— Никогда им и не был.

— Так вы сами, сами, так-таки прямо в лицо, признаетесь, что вы не князь!

— Говорю, никогда не был.

— Господи! всплеснула она руками. — Всего от врагов *его* ожидала, но такой дерзости — никогда! Жив ли он? вскричала она в исступлении, надвигаясь на Николая Всеволодовича. — Убил ли ты его или нет, признавайся!»

Убита — с его ведома — будет, как мы помним, она сама, «Хромоножка», что она и предчувствует, говоря Ставрогину, что у него нож в кармане, чтобы затем прогнать его с криками «Прочь, самозванец!» и «Гришка От-репъ-ев, а-на-фе-ма!» Таким образом, он объявляется «ложным» князем, самозванцем, одним из тех самозванцев, которые, как известно, играют столь огромную роль в русской истории и литературе. Она про-видит (или, если не бояться тавтологии, провидчески прозревает) здесь две вещи. Во-первых, что он, Ставрогин, *должен был бы быть* «мистическим женихом»; во-вторых, что он *не есть* «мистический жених», что он всего лишь *узурпирует* его роль. Мессия оказывается Антихристом.

Лишь в этой перспективе, лучше: с этой вершины становится и в других текстах нашего ряда видно многое, что иначе, может быть, не было видно; лишь в этом свете, к примеру, вопрос Татьяны, кто же именно явился ей «в глуши забытого селения», получает свой полный смысл: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель: / Мои сомненья разреши». Сомнения, как известно, разрешаются — хотя и без окончательной уверенности — в 7-й главе, когда Татьяна в библиотеке Онегина «начинает понемногу» понимать его:

Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?

Вот именно: он — возможно — «пародия», имитация, «ничтожный призрак». Иными словами, «обезьяна Бога», обманщик и самозванец. Однако и в других произведениях нашего ряда, не достигающих той ясности и отчетливости в символической реализации мифа, которая свойственна этим ключевым текстам, мотив самозванства, профанации, обмана легко различим — например, в «Рудине» с его идеалистически «монологизирующим» героем, властителем умов и душ.

При обращении к «Бесам» происходят еще — по крайней мере — *две* вещи. Во-первых, мы замечаем вдруг, что наша линия русской литературы начинает сходиться и пересекается с другой ведущей линией той же литературы, с той линией, которую многие исследователи именуют линией «гоголевско-достоевской» — и причем не только с Достоевским, но и, что самое неожиданное, с Гоголем (который ведь отстоит от тургеневского мира дворянских гнезд и идеальных барышень дальше, чем любой другой русский писатель). Что такое основные гоголевские герои, Хлестаков и Чичиков, как не самозванцы, авантюристы, обманщики, выдающие

себя или принимаемые — не за то, что они есть, в конечном итоге, как мы узнали еще от Мережковского, «маски черта»? Типологическая параллель этим не исчерпывается. Важно, что и они тоже *являются*, приходят — откуда-то, из каких-то недостижимых, с точки зрения тех убогих провинциалов, среди которых они, всегда вдруг, и появляются, каких-то непостижимых и пугающих сфер, из «Петербурга» в прямом и, так сказать, в переносном (сильнейшем) смысле, *нисходят со своих высот* — чтобы блеснуть, очаровать, поразить — и в конце концов быть разоблаченными.

Я не утверждаю, конечно, что все это тоже относится к *master plot*; я полагаю, однако, что это родственные феномены, проясняющие друг друга.

То же относится и к *другой* перспективе, открываемой «Бесами». Мы попадаем при обращении к ним — и опять вдруг — в русский «софиологический» дискурс, или, если угодно, в русские «софиологические мечтания». В самом деле, как Сергей Булгаков, так и Лев Зандер связывают образ «Хромоножки» с представлениями о «Софии-Премудрости», о «Вечной Женственности», идущими в первую очередь от Владимира Соловьева, разработанными затем Павлом Флоренским и самим Сергеем Булгаковым и получившими свое «поэтическое воплощение» прежде всего у Блока. Конечно, и в этом случае знак равенства неуместен; простое отождествление героини «основного сюжета» с «Софией Премудростью Божьей» было бы слишком поспешным. Это как бы тот более широкий горизонт, в котором миф осуществляет себя.

В заключение я хочу высказать мысль кощунственную. Я полагаю, что русская литература, в общем и целом, заблуждалась. Проблема заключалась не в *нем*, но скорее в *ней*, не в герое, но в героине мифа. Этот образец чистоты и благородства, этот идеал, это воплощение всех моральных совершенств, эта персонификация «народной души» и символ вечной — «святой», *sit venia verba* — России, — все это было, конечно, изобретением пишущих, кающихся, легковых мужчин. Вовсе не *он*, но именно *она* оказалась, в конечном итоге, *другой*. Именно в этой перспективе Блок предстает, в самом деле, чем-то вроде эпилога к русскому 19-му веку. Он был, наверное, первым, если не единственным, русским автором, показавшим, со всей отчетливостью, эту, с течением времени делавшуюся все более очевидной, метаморфозу основного русского женского образа. Основополагающее для всего его творчества отношение (мужского) «лирического я» к его «даме» (в ее различных вариантах) может быть *cum grano salis* охарактеризовано как (самый) последний «роман» в традиции нашего *master plot*. Хотя в «Стихах о России» и утверждается, что «она» не «пропадет» и не «сгинет», какому бы «чародею» ни отдала она свою «разбойную красу», тем не менее, если взять все развитие этого женского образа (этой «героини») в его совокупности, весь путь от «Прекрасной Дамы» к «Снежной Маске», «Незнакомке» и далее, то постепенное помрачение, более того, демонизация, этой «Вечной Женственности» и «Софии Премудрости» сделается несомненной. Уже в самом начале пути, впрочем, в юношеских «Стихах о Прекрасной Даме» намечена эта возможность подмены: «Но страшно мне: изменишь облик Ты». Именно это с ней и случилось, и прежде всего, конечно, в результате ее, уже упомянутого, решения отдать свою «разбойную красу» революционной, не знающей сомнений и не мучимой раскаянием, мужской силе и воле. С этим «измененным обликом» мы и пытаемся, уже почти сто лет, без больших успехов, найти общий язык.