Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи

Жданов Сергей Сергеевич

ПРОСТРАНСТВО ГЕРМАНИИ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант
доктор филологических наук, профессор
Лебедева Ольга Борисовна

Томск – 2019

Оглавление

Введение……..4
Глава 1. Внешнее (имажинально-географическое) пространство Германии в произведениях русской литературы конца XVIII – начала XX вв……..20
1.1. Путешествие по Германии как опыт познания пространства Чужого……22
1.1.1. Немецкое пространство границы……22
1.1.2. Локусы немецких дорог……...30
1.2. Общая характеристика антропного пространства Германии в русской словесности……43
1.2.1. Основные пространственные свойства образа Германии……43
1.2.2. Германия филистерская……...60
1.2.3. Германия историческая……74
1.3. Изображение урбанистического пространства……...96
1.3.1. Образ Берлина как квинтэссенция типажной немецкости……...98
1.3.2. Города-курорты……..113
1.3.3. Отдельные городские подпространства……...122
1.4. Демиприродные и природные локусы Германии……134
1.4.1. Деревенское пространство……134
1.4.2. Пространство садов, парков, оранжерей……..154
1.4.3. Лесное, горное и речное пространство……168
Глава 2. Домашнее пространство героя-немца в произведениях русской литературы XIX – начала XX вв……...192
2.1. Инвариантность пространственной структуры немецкого Дома……196
2.1.1. Общие характеристики немецкого домашнего пространства……196
2.1.2. Семейственность как основа ахронности немецкого Дома……217
2.2. Сюжет разрушения пространства немецкого Дома Другим……231
2.2.1. Нереализованная возможность создания Дома-семьи……...231

2.2.2. Разрушение Дома-семьи через искушение Другим……236
2.2.3. Разрушение немецкого Дома внешней стихийностью……..257
2.3. Сюжет сопротивления немецкого Дома вторжению Другого…….269
2.3.1. Изгнание Другого из пространства немецкого Дома……..270
2.3.2. "Переделывание" Другого как навязывание немецкой модели Дома……..279
Глава 3. Пространственная типология героев-немцев в русской словесности конца XVIII – начала XX вв……..298
3.1. Немцы-герои места как тождественные своему пространству……...302
3.1.1. Горожане-обыватели……..302
3.1.2. Немецкая политическая (военная) элита……..319
3.1.3. Немцы-ученые……333
3.1.4. Студенты-бурши……347
3.2. Немцы-герои пути: варианты изменчивости……356
3.2.1. Немцы-музыканты и пространство музыки……357
3.2.2. Траектория движения героя-немца в пространстве Другого….379
3.2.2.1. Пространство пути Андрея Штольца……...379
3.2.2.2. Фон Корен: траектория пули и пути человеческие……399
Заключение……..411
Список литературы……419

Введение

Представленная здесь работа посвящена изучению проблем литературоведческой имагологии, Имагологические исследования в настоящее время составляют одну из самых продуктивных направлений отечественного и зарубежного литературоведения. Достаточно назвать такие работы, как «Les écrivains français et le mirage allemand. 1800–1940» Ж.-М. Каппе, «Zum Problem der «images» und «mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft» Х. Дизеринка, «Imagology: History and method» Й. Леерсена, «Туманный Альбион: Англия и англичане глазами русских, 1825–1853 гг.» Н.А. Ерофеева, «Образ Испании в записках русских путешественников XIX века» Е.В. Катаевой-Мякинен.

Степень разработанности темы. В общей массе подобных исследований выделяются специально посвященные немецким образам. Так, в Германии была издана целая серия работ в рамках «Вуппертальского проекта» Л. Копелева («Немцы и Германия глазами русских»). В России же одним из первых примеров подобных исследований служит коллективная монография «Россия и Германия: опыт философского диалога». Интерес к отмеченным немецкостью образам в русской литературе совершенно закономерен, поскольку обусловлен множественностью и глубиной межкультурного диалога между Россией и Германией, который находил отражение в текстах русской словесности.

При этом следует отметить проблему неоднородности в исследовании данной проблематики. Если отдельные аспекты межкультурных связей рассмотрены достаточно подробно и поэтому мы не затрагиваем их в нашей работе (например, вопрос рецепции немецких литературных и философских элементов в русской культуре), то другие диалогические "слои" описаны гораздо слабее, и мы вынуждены констатировать значительную фрагментарность исследованности темы. Так, работы, посвященные образам немцев исключительно в народной культуре, немногочисленны (О.В. Белова [58], С.В. Оболенская [372], А.В. Апанасенок, Н.П. Шульгина [43] и др.). Гораздо больше исследований, рассматривающих немецкую

образность в письменных текстах, относящихся к более "высоким" пластам культуры. Но и внутри данной тематики наблюдается значительная мозаичность.

Относительно хорошо исследована немецкая тема в творчестве отдельных русских литераторов "первого" ряда. Достаточно много работ, посвященных немецким образам в творчестве И.С. Тургенева (Р.Ю. Данилевский, Г.А. Тиме [92]; В. Кантор [164]; Д.А. Чугунов [302]; А.А. Арустамов [45]; М. Гиголашвили [81]; С.Ю. Гасникова [75]; Л.Г. Малышева [206]; Е. Фомина [297] и др.), В.А. Жуковского (О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич [360]; В. Буш [335]; Ф.З. Канунова, И.А. Айзикова, Н. Е. Никонова [167]; В.А. Данилевский, Л. Мисайлиди [337]; Н.Е. Никонова [230] и др.), А.П. Чехова (У. Даннеман [93]; К. Хильшер [347]; О.С. Крюкова [176]; Т.О. Буглак [67]), Ф.М. Достоевского (М. Гиголашвили [82]; В.П. Владимирцев [72]; Д. Херрманн [348]; Н.В. Константинова [173]; П.В. Алексеев, Э. Биллиет [322] и др.), Н.В. Гоголя (Р.-Д. Кайль [351]; Е.И. Канарская [163]; Д.Л. Рясов [257]; Е.И. Анненкова [41]), И.А. Гончарова (А.П. Милюков [217]; А.Б. Шабанова [305], П. Тирген [390]; Дж.С. Волкер [393]), Н.М. Карамзина (Х. Бартель, М. Линеманн [326]; Г. Панофски [376], В.Х. Гильманов [343] и др.), А.С. Пушкина (Р.Ю. Данилевский [91]; Ю.В. Манн [363]; М.Ф. Мурьянов [225]; М.Ч. Ларионова [183]), Н.С. Лескова (Г.Д. Гачев [76]; О. Майорова [362]; С.И Зенкевич [158]), Л.Н. Толстого (Д.А. Чугунов [300]; В. Кантор [350]; А.Н. Островского (Э.М. Жилякова, И.Б. Корнильцева [149]; Т.Ю. Колягина [172]) и др. Кроме того, нам известны одиночные исследования, посвященные, например немецкой теме в текстах Д.И. Фонвизина (Д. Херрманн [347]), В.Ф. Одоевского (М. Шнайдер [385]), М.Е. Салтыкова-Щедрина (У. Вирвас [396]) и многих других.

Также отметим попытки ряда исследователей выйти за рамки творчества одного автора и перейти к некоторым обобщениям относительно изображения немецкости в русской литературе. При этом некоторые ученые обращаются к сопоставлению немецкой образности у двух или большего количества авторов, например, Р.К. Шульц [386], Н.В. Буткова [68], Р.С. Переславцева [238], Л.И. Малюжанцева [207]. Другие выявляют общие особенности изображения героев-немцев в определенный историко-литературный период. К подобным

исследованиям можно отнести статью А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур, А.М. Пескова о немецких типажах русской беллетристики конца 1820-х – начала 1840-х гг. [151], а также работы, посвященные немецким образам в русской литературе во время первой мировой войны (С.В. Оболенская [233]; Т.А. Филиппова [296]; И.В. Купцова [179]) или в период существования такого уникального культурного феномена XX века, как русский постреволюционный Берлин (Т. Урбан [391]; К. Шлегель [310]; Г.А. Тиме [275]; Н.Т. Рымарь, С.В. Сомова [254]). Пересечением инонациональной и пространственной областей исследования отмечена и статья А. Энгель о Саксонской Швейцарии периода романтизма [315].

Наконец, особую группу составляют работы, претендующие на большую степень обобщения относительно немецкой образности в русской культуре и, как правило, связанные с диахроническим подходом, предполагающим рассмотрение вопроса во временной динамике. Часть этих исследований составляют статьи, посвященные образам немцев (Ю. Сазонова [382]; Е.З. Богданова [62]; Л.В. Славгородская [263]; Д.А. Чугунов [301]; М.А. Ларкина [184]; А.В. Зеленин [157]). При этом вопросы изображения именно пространства Германии частично затронуты лишь в статье Ф.В. Нойманна [370]. Следует заметить, что в формате статьи авторы, претендующие на значительные обобщения, неминуемо сталкиваются с проблемой охвата материала, поэтому им приходится существенно редуцировать глубину анализа отдельных произведений и абстрагироваться от множества деталей.

Детальный анализ темы немецкости наблюдается в работах монографического характера, число которых относительно невелико по сравнению с количеством статей. При этом большинство авторов (М. Мюнтьес [368], Д. Боден [331], К.П. Щепетов [312], Е.В. Папилова [236], С.В. Оболенская [232]) делает акцент на образах немцев и на отношении к ним русских, не касаясь пространственной образности Германии или лишь попутно рассматривая ее.

Пожалуй, наиболее близким к рассматриваемой здесь диссертационной работе является исследование О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича «Германия в зеркале русской словесной культуры XIX – начала XX века» [359]. Используемый авторами в качестве аналитического инструмента термин

«мирообраз» обладает, на наш взгляд, ярко выраженным синтетическим смыслом, объединяющим как конкретные варианты функционирования пространственно-временных связей, так и систему персонажей, сюжетных схем и культурных трансферов из инокультурных семиосфер. При этом за основу берется созданный в русской культуре романтический мирообраз Германии, сформированный во многом под влиянием творчества В.А. Жуковского, который «…открыл романтическую Германию, воссоздал … мир ее природы, донес до русского читателя живую душу и аромат ее поэзии» [359, 13-14]. Особенно важной для нас в исследовании О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича представляется мысль о возможности трансформации мирообраза романтической Германии за счет проникновения «прозаического, бытописательного, говорного» начала [359, 114] и акцент на роль в этом процессе натуральной школы «с ее преимущественным вниманием к быту, нравоописанию, документу и физиологическому очерку» в трансформации образа Германии, что потребовало от изображения немецкости «не столько "общей идеи", сколько фотографической точности факта, подробностей частной будничной жизни» [359, 163].

Однако, хотя "немецкая" проблематика в русской литературе не обделена исследовательским вниманием, нельзя сказать, что в истории формирования русского образа Германии нет лакун, зачастую довольно значительных. Например, неисследованными остаются такие разделы проблемы, как немецкая образность в русских травелогах конца XVIII–XIX веков, а также в отечественной литературе XX века (в том числе в произведениях советского периода). Кроме того, далеко не в полной мере изученной является одна из главных составляющих образа Германии – образ немецкого пространства, заключающий в себе крайне важные смыслы для декодирования немецкости в целом. Соответственно, темой данного диссертационного исследования является «Пространство Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX века».

Речь в работе пойдет о пространстве героя-немца и шире – немецкой нации вообще как некоего условного коллективного субъекта. Эта позиция позволяет избежать тавтологического объяснения, что немецкость – это то, что автором текста

обозначено как немецкое. Именно через антропность, через отношение к немцу как «оси раз-ворота» [285, 239] происходит актуализация маркированного национальностью пространства. В нашем случае из нерасторжимости героя и его локуса вытекает недостаточность описания одного героя без контекста связанного с ним пространства. Как пишет Ю.М. Лотман, «когда мы говорим: «персонаж сформирован данной социальной средой» или же «персонифицирует национальный характер», мы утверждаем соответствие персонажа некоторому пространству модели культуры (социальному, национально-психологическому)» [196, 406]. Сравните это с мыслью В.Н. Топорова о вещах-телах в пространстве текста, выступающих «как преформирующий пространство смысл», то есть возникновении «…все более сгущающейся, драматизирующейся и проникающейся личными и личностными началами части этого пространства, которая выступает как субстрат… непространственного Я…» [285, 298]. Также исследователь утверждает «соотносимость» «индивидуального образа пространства» с «соответствующим героем» [282, 447]. Здесь, по сути, субъект (индивидуальный или коллективный, если можно так выразиться, актор, маркируемый через его национальную идентичность) понимается в аристотелевском духе как центр пространства и его перводвижитель, «преформирующий», то есть придающий пространству форму. Соответственно, немецкий локус можно рассматривать в качестве одной из смысловых оболочек актора, перенимающей на себя ряд его устойчивых свойств и метонимически замещающей его в тексте. Описание пространства неизбежно будет возвращать нас к образу героя.

Немецкое пространство есть в этом смысле манифестация немца в тексте. Локус не может быть отчужден от героя, поскольку выступает одной из оболочек-границ, которые отделяют немецкое от ненемецкого. Если воспользоваться метафорой, то подобно тому, как Лабиринт – это не только путь к Минотавру, но и часть Минотавра (один без другого теряет свой смысл), немецкое пространство есть часть героя-немца. Русский герой, русский повествователь (как еще один актор), двигаясь по пространству немецкого как Другого, словно по Лабиринту, приближается к немцу как центру чужести, одновременно простраивая свой путь

как границу между Своим и Другим. Узнавая другого, рефлексируя на эту тему, носители русской культуры узнают одновременно себя. Собственно говоря, движение к герою-немцу как центру из пространственной периферии задает логику данного исследования. При этом следует иметь в виду, что в ряде случаев в процессе движения по пространству Другого центр может оказаться мнимым или совсем не тем, чем это виделось в начале движения по данному пространству.

Таким образом, в соответствии с общим замыслом работы, пространство, которое рассматривается в первой главе, может восприниматься как внешнее по отношению к внутреннему пространству героя-немца, описываемому в третьей главе, а вторая видится нами как промежуточная между первой и третьей, поскольку она воссоздает пространство дома, в котором очень много личного от сущности героя, но все же оно не является этим личным вполне, так как составляет хотя и ближайший к личному миру героя, но все-таки внешний оборотный круг в том лабиринте, который нами обозначен.

Первая часть работы предполагает исследование в основном текстов травелогов, в которых определяющую роль для интерпретации пространства играет позиция наблюдателя-путешественника, поэтому относительно нее мы в своем исследовании выделяем четыре основных мирообраза Германии: 1) сентименталистский, 2) романтический, 3) условно-нейтральный (фактографически-бытописательный), а также 4) травестийно-смеховой, под которым понимается ориентация на юмористическое или сатирическое изображение Германии (нередко с элементами пародии на другие остальные немецкие мирообразы). К произведениям последнего типа относятся «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» И.П. Мятлева, «За рубежом» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Наши за границей» Н.А. Лейкина, «Экспедиция в Западную Европу Сатириконцев: Южакина, Сандерса, Мифасова и Крысакова (1911)» А.Т. Аверченко, а также ряд стихотворений С. Черного, образующих своего рода германский поэтический травелог.

Попутно следует отметить, что, поскольку романтический мирообраз достаточно полно рассмотрен в литературоведении (в работах О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича, Н.Е. Никоновой и др., посвященных немецкости у В.А.

Жуковского; о романтическом художественном мире см. также работы Ф.П. Федорова), в нашем исследовании мы не станем анализировать данный мирообраз подробно, ограничившись лишь рассмотрением его "отголосков" в других миромоделях Германии.

Намного меньше в литературоведении изучены предшествующий романтическому и крайне важный, на наш взгляд, сентименталистский мирообраз Германии, инспирированный «Письмами русского путешественника Н.М. Карамзина, а также бытописательные и травестийные элементы немецкой образности. В частности, относительно мало научных работ, посвященных исследованию немецкости в текстах В.Н. Зиновьева, Ф.П. Лубяновского, В.А. Соллогуба, М.П. Погодина, Н.А. Корсакова, Н.А. Лейкина, А.Т. Аверченко, С. Черного.

Кроме того, следует иметь в виду, что наше "путешествие" происходит не только в пространстве, но и во времени, то есть мы придерживаемся диахронического подхода при анализе пространства в русской словесности, начиная с конца XVIII и заканчивая началом XX века. Это позволяет установить, какие элементы пространственного описания остаются стабильными, а какие меняются со временем, в том числе как по-разному могут быть представлены формально одни и те же пространственные объекты в зависимости от исторического момента. Соответственно, на основании такого анализа можно сделать выводы о традиции изображения пространства Германии в русской литературе и вариантах отхода от данной традиции, поскольку, как замечает В.Н. Топоров, «писатель, строящий "свое" пространство», «положительно или отрицательно учитывает "общее" пространство» [283, 447].

Актуальность исследования обусловлена тем, что его тема находится на пересечении двух обширных сфер, разрабатываемых в данное время современной гуманитаристикой. Первую из них образуют исследования, связанные с дихотомией Своего и Чужого, или Другого, лежащей в основе любой культуры. Как утверждает Ж. Делез, «…другой не есть ни объект в поле моего восприятия, ни субъект, меня воспринимающий, – это прежде всего структура поля

восприятия, без которой поле это в целом не функционировало бы так, как оно это делает» [94]. При этом для человеческого сознания «…естественно сопротивляться воздействию неведомого и чужого, а потому все культуры склонны существенным образом трансформировать другие культуры, воспринимая их не такими, какие они есть, но такими, какими они должны быть…» [259, 106]. Соответственно, восприятие чужой культуры традиционно сориентировано на культуру собственную, которая «выполняет роль центрального члена и основной ступени» [69]. Применительно к исследуемой здесь теме это значит, что «автонарратив» культуры возникает путем сопоставления Своего с Другим, поскольку «коллективные идентичности имеют внешние составляющие: эти идентичности определяются целыми напластованиями "Других"» [231, 14]. Эти контакты порождают в культуре постоянную потребность в интериоризации Чужого путем «введения внешних культурных структур во внутренний мир данной культуры», трансформации чужих текстов и создания «общего языка» [195, 117]. В частности, задачу интериоризации инокультурного материала берет на себя словесность, что актуализирует важность ее анализа в аспекте анализа образов Чужого.

В связи с этим следует отметить вклад французской компаративистской школы, в рамках которой вышли работы Ж.-М. Карре [336] и М.-Ф. Гийяра [345], положившие начало целому пласту исследований Чужого в современной гуманитаристике. В частности, отсюда берет начало имагология, включающая в себя «исследования так называемых "национальных образов" в литературных произведениях» [388], в дальнейшем разрабатываемая в трудах Х. Дизеринка [339], Д.-А. Пажо [375], Дж. Леерсена [361], Б. Нойманн [369] и др. Из компаративистских штудий также выделились исследования трансфера культур М. Эспаня и М. Вернера [340]. В отечественной гуманитаристике общекультурная проблематика своего и чужого рассматривалась Ю.М. Лотманом [195]. Настоящий же всплеск внимания к проблематике имагологии, национальной идентичности, образам иностранца в русской литературе наблюдается начиная с 90-х годов XX века, и этот научный интерес не только не ослабевает, но и

набирает обороты. Здесь можно назвать работы А.П. Забровского [152], А.Б. Ботниковой [63], Р.С. Спивак [267], М.К. Поповой и В.В. Струкова [242], И.Ш. Юнусова [316], В.В. Орехова [235], В.А. Суханова [271] и многих других. Наша работа тоже может быть встроена в этот ряд.

Вторую область гуманитарных исследований, затронутую в данной диссертации, образует проблематика пространства, весьма широко представленная в отечественной науке, например, в работах М.М. Бахтина [50], Ю.М. Лотмана [196], В.Н. Топорова [285], Д.С. Лихачева [192], Ф.П. Федорова [294], К.А. Нагиной [228]. Данная проблематика закономерным образом входит в круг вопросов гуманитарной географии (исследования Д.Н. Замятина [156], О.А. Лавреновой [180]). Из зарубежных авторов, занимающихся поэтикой пространства, можно назвать Г. Башляра [55]. Подчеркнем также отмечаемую О.И. Лыткиной актуальность исследования «топосных текстов» [203, 608], локальный "охват" которых может весьма разниться: от текстов городов (Н.П. Анциферов [42]; В.Н. Топоров [284]; Н.Е. Меднис [212]; О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич [186]; Е.М. Шастина [306] и др.) до текстов "регионов" – сибирского (К.В. Анисимов [40]), пермского (В.В. Абашев [37]) – и даже "метарегионального", например, "восточного текста" в исследовании П.В. Алексеева [39].

Проблематика пространства затрагивается также в имагологических штудиях (Д.А. Пажо [375], Б. Вестфаль [394]), порождая сходное с данной работой наложение тем инонационального и пространственного элементов как объектов исследования. Например, Д.А. Пажо писал, что «пространство или время… могут поддерживать объяснительные отношения с персонажами, с самим автором…», поэтому следует изучить пространственные оппозиции, «принципы дифференциации пространства в соответствии с противопоставлением Я и Другого» и «включения или исключения» пространства как «чужого или другого» [375, 175].

Широкая представленность проблематики пространства в современной гуманитаристике свидетельствует о необходимости анализа спациопоэтики, в том числе в рамках русской литературы. Отметим, что Ю.М. Лотман рассматривал

пространственные модели в качестве «метаязыка описания культуры» [196, 388]. В относительно недавней работе Р.А. Ткачевой доказывается продуктивность литературоведческого анализа пространства в качестве «основы интерпретации художественного мира» [278, 4]. Также, согласно Л.Г. Каяниди, категория пространства в силу ее «универсальности» находит отражение «в художественном тексте любого жанра, направления и стиля» [169, 7] и может быть выделена в качестве описательной структуры. Таким образом, проблема изучения немецкого пространства в русской словесности представляется весьма насущной.

Кроме того, следует отметить, что, хотя образ Германии в литературоведении рассматривался неоднократно, объектом сопоставительного анализа становились, как указывалось выше, в основном тексты одного либо двух-трех авторов русской литературы. Современное же состояние науки требует преодоления данной фрагментарности в рамках более объемных, интегрированных литературно-культурных работ, на основе которых выстраивалась бы единая картина инонациональной образности. Соответственно, важность представленного здесь диссертационного исследования заключается в предпринятой попытке разработать модель описания немецкого художественного мира в русской словесности в рамках значительного временного периода.

На основании вышеизложенного тему исследования следует признать весьма актуальной и укладывающейся в рамки современной гуманитаристики.

Научная новизна исследования обусловлена необходимостью заполнить вышеуказанные лакуны в литературоведческом анализе пространства Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX веков. Во-первых, в работе предпринимается попытка систематизировать и охарактеризовать основные мирообразы Германии: 1) сентименталистский, 2) романтический, 3) условно-нейтральный, фактографически-бытописательный, 4) травестийно-смеховой.

Во-вторых, отличие данного исследования от прочих работ заключается в том, что проблематика пространства рассматривается в нем как основа структурного анализа локальных описаний. Выделяются основные элементы, инвариант структуры, встречающийся фактически в каждом рассматриваемом

тексте о пространстве Германии, а также индивидуально-авторские либо общие для целого ряда авторов отклонения от устанавливаемой модели. В данном моменте мы солидаризуемся с мнением В. Вестфаля, критикующего имагологический «эгоцентрический анализ», фокусировку на «индивидуальных точках зрения» [394, 111] в противоположность "пространствоцентрическому" анализу, которому посвящено предпринятое здесь исследование. При этом отметим, что оно, хотя и касается имагологической проблематики, все же остается в рамках литературоведения.

В-третьих, в ходе анализа было установлено, что опора на четыре вышеуказанных мирообраза не всегда позволяет полностью охарактеризовать специфику того или иного маркируемого немецкостью пространства, поскольку мирообразы в силу их установки на моделирование художественного универсума неоднородны. Это вызывает необходимость введения нескольких подпространств по их отношению к антропной упорядоченности: идиллического, филистерского, антиидиллического и природно-фантастического. Обнаружено, что эти четыре типа подпространств в тех или иных сочетаниях встречаются в текстах, относящихся к разным мирообразам, и, соответственно, служат универсальным инструментом для анализа пространственных образов, а значит, задают теоретический "стержень" исследования, позволяя избежать фрагментарности описания.

В-четвертых, в общую схему анализа пространственной структуры Германии включены вышеупомянутые малоисследованные тексты русской словесности, которые между тем представляют любопытный материал, демонстрирующий общность функционирования немецких образов в произведениях русской литературы условного "первого" и "второго" рядов на протяжении значительного промежутка существования отечественной культуры.

В-пятых, проанализированы пространственные образы немецких границ, дорог, городов-курортов, мало изученные ранее.

Объектом исследования является пространство Германии, представленное в текстах русской словесности конца XVIII – начала XX веков.

Предмет исследования составляют характерные пространственные черты

образа Германии в историко-культурной динамике русской словесности, рассмотренные с точки зрения как инвариантного набора свойств немецкости, так и их индивидуально-авторских вариаций.

Материалом исследования выступают тексты, охватывающие период развития русской словесности между концом XVIII-ого и началом XX-ого веков: В.Н. Зиновьева, Д.И. Фонвизина, Н.М. Карамзина, И.А. Крылова, Ф.П. Лубяновского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского, В.А. Соллогуба, И.П. Мятлева, М.П. Погодина, Н.А. Корсакова, А.И. Герцена, К. Пруткова, О. Сенковского, Н.А. Добролюбова и Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.А. Лейкина, А.П. Чехова, С. Черного, А.Т. Аверченко и ряда других.

Методология исследования основывается на классических трудах отечественных и зарубежных ученых, посвященных проблематике пространства в литературе и культуре: М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Д.С. Лихачева, Ж-М. Карре, Г. Башляра, – а также вопросам топосных, в том числе национально-маркированных, текстов: Н.П. Анциферова, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Н.Е. Меднис, С.В. Оболенской, О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича. Кроме того, использован ряд положений о немецкой литературной типажности, представленных в работе А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур, А.М. Пескова.

Методика исследования основана на совокупности методов, среди которых следует назвать определяющим *структурно-семиотический* метод, позволивший реконструировать смысловое единство пространственных образов Германии в русской словесности. Благодаря *сравнительно-типологическому* методу стало возможным выявить общие и вариативные свойства данных образов. *Культурно-исторический* метод позволил рассматривать создаваемые авторами индивидуальные образы в социально-историческом контексте эпохи. В отдельных случаях использовался также *мифопоэтический* метод, способствовавший раскрытию связи маркированных немецкостью образов с мифологической культурной основой.

Целью диссертационного исследования является рассмотрение

конституэнтов образа Германии с точки зрения пространственной проблематики как особого угла зрения на изображение немецкости в русской словесности XVIII – начала XX века. В соответствии с поставленной целью сформулированы следующие **задачи диссертационного исследования**:

1) разработать механизм аналитического описания пространства Германии в русской словесности;

2) исследовать динамику мирообразов Германии в русской словесности на временном отрезке между концом XVIII и началом XX веков;

3) изучить в исторической динамике основные пространственные сегменты, в рамках которых осуществляется изображение локусов Германии в рассматриваемых текстах;

4) определить общие черты изображения имажинально-географического пространства Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX веков как в целом, так и на уровне отдельных типов художественных подпространств;

5) проследить связь между свойствами немецких имажинально-географического и домашнего типов художественного пространства;

6) выделить варианты сюжетопорождения, связанные с пространством немецкого Дома в русской литературе;

7) рассмотреть образы героев-немцев с точки зрениях их пространственной типологии.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что она углубляет литературоведческие представления о пространстве Германии как семиотическом феномене; расширяет диапазон пространственного анализа тех или иных литературных образов; предлагает механизм аналитического описания пространства Германии в русской словесности.

Научно-практическая значимость диссертационного исследования заключается в методологической и историко-литературной ценности его результатов. Помещение в общий историко-литературный контекст образов маркированного немецкостью пространства отдельных авторов позволяет раскрыть их новые смыслы, порождаемые интертекстуальностью, а также

выявить общие тенденции их формирования и трансформации. Результаты исследования могут быть использованы при разработке курсов истории русской литературы, литературоведческой имагологии и межкультурных коммуникаций, а также в дальнейших исследованиях художественного пространства в русской словесности.

Положения, выносимые на защиту:

1. В изображении пространства Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX веков выделяются четыре мирообраза – сентименталистский, романтический, фактографически-бытописательный и травестийный, которые в историко-литературной динамике взаимодействуют друг с другом. При этом ко второй трети XIX века травестийные тенденции в описании немецкого пространства усиливаются.

2. Изображаемое в текстах рассматриваемого периода пространство Германии представлено четырьмя типами подпространств: природно-фантастическим, идиллическим, филистерским (обывательским) и антиидиллическим (сверхупорядоченным). Причем к концу рассматриваемого периода наблюдается характерный сдвиг изображения Германии в сторону филистерского и антиидиллического пространственных типов.

3. Образы пространства Германии обнаруживают известное единство описания на основе общих свойств, к которым относятся упорядоченность, закрытость, ахронность, миниатюрность, чистота, проявляемые как на макро- и мезоуровне (описания Германии в целом, отдельных немецких земель, городов), так и микроуровне (описания пространства немецкого дома).

4. На протяжении рассматриваемого периода наблюдается постепенная смысловая "эрозия" пространства Германии исторической посредством тривиализации и травестии "высокого" содержания, где историческое и легендарное подвергаются остранению.

5. Пространство Дома героя-немца характеризуется связью с родом-семьей, что и определяет потенциальное "поле" сюжетопорождения. В результате конфликта между гетерогенными локусами, где немецкому Дому-роду

противостоит пространство Чужого, возникают два основных варианта сюжета: разрушение домашнего пространства Чужим и успешное сопротивление вторжению Чужого.

6. "Деструктивным" Чужим началом сюжета в большинстве случаев выступает русскость, связанная с энтропийностью, природной стихийностью, неопределенностью и событийной "стохастикой". При этом антагонистами персонажей немцев, обычно героев места, являются преимущественно герои "степи" (соблазнители, трикстеры и тому подобные отрицатели-"нигилисты").

7. Большинство немецких персонажей рассматриваемых текстов относятся к двум связанным с понятием пространства типам – героям места и героям пути. Герои места преимущественно представлены типажом "доброго немца"-филистера, черты которого частично распространяются на описание иных типажей (военного, ученого, студента-бурша). Отдельные черты героев места оказываются свойственны и немцам-героям пути.

Степень достоверности результатов исследования. Результаты работы получили подтверждение вследствие анализа значительного количества текстов русской словесности, а также были подкреплены теоретико-методологической базой исследования, включающей классические и современные научные труды по проблематике пространства и инонациональных образов в литературе и культуре.

Апробация результатов исследования. Отдельные положения диссертационного исследования были представлены в форме докладов на научных конференциях различного уровня, в том числе международных: «Культура: состояние, проблемы, перспективы» (Новосибирск, 2007) «Российские немцы» (Новосибирск, 2008); «Русская литература в контексте мировой культуры» (Ишим, 2011), «Язык в контексте межкультурных и национальных взаимосвязей» (Казань, 2011), «Человек и время в мировой литературе (к 90-летию со дня рождения Вольфганга Борхерта)» (Тамбов, 2011), «Перспективы развития современной филологии» (Петрозаводск, 2012), «Филология, искусствоведение и культурология: прошлое, настоящее, будущее» (Новосибирск, 2012), «Проблемы и перспективы развития современной гуманитаристики: история, филология, философия,

искусствоведение, культурология» (Ростов-на-Дону, 2012, 2013), «Актуальные проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков» (Новосибирск, 2013, 2014), «Юмор и сатира в координатах XXI века» (Варна, Болгария, 2015), «Семиотическое пространство языка. Синхрония и диахрония» (Новосибирск, 2017), «Семиотическое пространство языка. Смыслы и знаки» (Новосибирск, 2018), «Культурный трансфер: история, общество, слово» (Томск, 2018), «Диалог культур: поэтика локального текста» (Горно-Алтайск, 2018), VIII Международная научно-методическая конференция «Межкультурная коммуникация: лингвистические и лингводидактические аспекты» (Новосибирск, НГТУ, 2019), а также на Международном научном конгрессе «Интерэкспо ГЕО-Сибирь» (Новосибирск, 2013, 2014, 2016, 2017, 2018, 2019).

Публикации по теме исследования. По теме диссертации опубликовано 58 работ, в том числе 25 статей в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (из них 6 статей в российских научных журналах, входящих в Web of Science), 2 монографии (в соавторстве), 9 статей в прочих научных журналах, 1 статья в сборнике научных трудов, 21 статья в сборниках материалов международных и всероссийских научных и научно-практических конференций, Интернет-конференций и конгрессов.

Объем и структура работы. Объем диссертации составляет 455 страниц текста. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, содержащего 402 наименования.

Глава первая. Внешнее (имажинально-географическое) пространство Германии в произведениях русской литературы конца XVIII – начала XX вв.

Внешнее пространство Германии, которое здесь рассматривается, определяется нами также и как имажинально-географическое, то есть основанное на географическом образе, понимаемом как «система взаимосвязанных и взаимодействующих знаков, символов, архетипов и стереотипов, ярко, и в то же время достаточно просто характеризующих какую-либо территорию (место, ландшафт, регион, страну)» [155, 29]. При этом следует указать, что хотя данное исследование и соприкасается с областью гуманитарной географии, оно, однако, остается в рамках литературоведческого анализа.

В первой главе речь в основном пойдет о травелогах в расширительном смысле, то есть об описаниях путешествий русских в Германию. В связи с этим подчеркнем обратную сторону изоморфизма героя и его пространства. Не только первый влияет на второе, но и наоборот. Как пишет В.Н. Топоров: «…пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой развертывается действие; они активны (и, следовательно, определяют поведение героя) и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом» [282, 200–201].

Действительно, сюжет травелога, где русский автор (герой-рассказчик-автор путевых записок и т.п.) отправляется в Германию, по сути, един. Как отмечает Д.Н. Замятин, «путешествие способствует самоорганизации образов пространства», которое «фрагментируется и расщепляется», становясь «паззловым» [155, 84]. В то же время мотив путешествия связывает эти отдельные элементы в общую картину. Дорога как движение в пространстве Другого и сам движущийся актор составляют сюжетный "стержень". На него "нанизываются" различные путевые картины, наблюдаемые путешественником. Обычно дорожные эпизоды статичны по своей природе, будучи эпизодами, механически связанными хронотопом дороги, и даются в синхронии. Диахрония же возникает в различных отступлениях, например, исторических экскурсах, триггером которых, в свою очередь, выступают наблюдаемые актором объекты.

Именно в путешествии, согласно О.А. Лавреновой, «…ярче, чем при других видах… взаимодействия, происходит символизация пространства культурой» [181, 39]. Порождаемые путешествием в спатиуме и фиксируемые в художественных произведениях образы, с одной стороны, будучи плодом авторского сознания, индивидуальны, а с другой – помещены в определенный историко-культурный контекст. В результате семиотической перекодировки реальное географическое пространство трансформируется в художественный хронотоп, функционирующий по собственным внутренним законам.

Кроме того, в ситуации травелога русский повествователь движется в пространстве Другого, то есть является читателю автором произведения в динамике (как внешней, так и, возможно, внутренней, душевной), тогда как герои-немцы есть, если несколько утрировать, в данном случае часть наблюдаемого путешественником ландшафта. Их изоморфность своему статичному пространству, «связь (вплоть до тождества) между макрокосмом и микрокосмом» [283, 254] выражается также в том, что зачастую в травелогах мы имеем дело с «героем неподвижного, "замкнутого" locus'a» [198, 417]. Повествователю-путе-шественнику, собственно говоря, некогда прописывать динамические характеры – он создает своего рода «дорожные пейзажи», в которые включает все, что представляется значимым. Как пишет Г. Башляр, «пространство, которым овладело воображение, не может оставаться индифферентным, измеряемым и осмысляемым в категориях геометрии. Речь идет о пространстве переживаемом, которое почти всегда обладает притяжением. Оно концентрирует бытие внутри охраняющих границ» [55, 21-22]. Таким образом, наша цель в этой главе (и в исследовании в целом) до некоторой степени подобна задаче Г. Башляра, заключающейся в составлении «кадастра утраченных ландшафтов» [55, 31].

Кроме травелогов, также анализируются "немецкие" фрагменты произведений (например, романа Ф.М. Достоевского «Игрок», повестей И.С. Тургенева «Ася» и «Вешние воды», рассказов С. Черного), в основе которых лежит сюжетность иная, чем путешествие русского героя по Германии.

Обращение к данному материалу обусловлено "генетическим" родством анализируемых фрагментов с жанром травелога. В отечественных романах и повестях эти пространственные описания Германии служат маркерами немецкого пространства и не задействуются напрямую в сюжете, характеризуя, скорее, конкретный вариант пространства Чужого, на фоне которого разворачивается основной сюжет произведения. Также описание немецкого локуса может образовывать своего рода лирическое отступление, где автор размышляет об особенностях жизни в Германии. Последний случай представлен во фрагменте о псевдоидиллии "добродетельного фатера" в романе Ф.М. Достоевского «Игрок».

1.1. Путешествие по Германии как опыт познания пространства Чужого

1.1.1. Немецкое пространство границы

"Сильным", семиотически значимым местом всякого пути является точка пересечения героем границы между двумя разноустроенными локусами. Переход из пространства Своего в Чужое так или иначе маркируется в тексте. Германия же в русской культуре играет особую медиационную роль. Образ этой страны чрезвычайно важен при рассмотрении пространственно-смыслового "поля напряжения" между Европой и Россией. Являясь самой близкой по отношению к Российской империи страной Запада, она была своего рода визитной карточкой Европы, воплощением инокультурного пространства. С начала XVIII века земли Германии стали «одним из основных направлений» «европейских путешествий русских» [222, 9]. Если балтийские земли, завоеванные Петром I, рассматривались как "окно в Европу", то Германия была ее "воротами"[1].

Примечательна в связи с этим реконструируемая по письмам Д.И. Фонвизина схема деконструкции "истинной" Европы как сакрализованного, положительно маркированного и эмоционально возвышенного образа в сознании русских людей.

[1] Сравните также с характеристикой, данной Т.А. Филипповой довоенному образу немца в «Новом Сатириконе»: «Германия… по традиции предстает как первая страна Европы, куда попадали русские путешественники, …синоним Европы и всего, что с ней связано…» [296, 123].

"Настоящая" Европа начинается для автора писем лишь с посещения Лейпцига, а немецкие земли до него представляют собой чреватую опасностями и неприятностями границу между двумя мирами – Россией и Европой:

> «…проехав из Петербурга две тысячи верст, дотащились мы… только до ворот Европы. Лейпциг есть первый город, который заслуживает примечание» [33 II, 508]

Впрочем, ожидание "истинной" Европы, то есть совпадения реальности с идеализированными представлениями о ней в русском обществе, каждый раз откладывается и тем самым редуцируется. Тот же Лейпциг оказывается не вполне европейским. Встреча с Европой[2] переносится в очередной раз до Нюрнберга:

> «…от Петербурга до Ниренберга баланс со стороны нашего отечества перетягивает сильно. Здесь во всем генерально хуже нашего: люди, лошади, земля, изобилие в нужных припасах – …у нас все лучше, и мы больше люди, нежели немцы» [33 II, 508].

Как видим, по большей части в своих письмах Д.И. Фонвизин выступает с позиций культурной центрации, где своеобразным центром системы координат выступают Петербург[3] и русские земли, с которыми постоянно сравнивается пространство Другого. В каком-то смысле путешествие Д.И. Фонвизина напоминает секуляризованный вариант хождений за правдой в Святую землю, оборачивающийся десакрализацией европейских стран, которые оцениваются автором в качестве таких же земель, как прочие. К сходной метафоре относительно Германии прибегает и А.Н. Балдин, уподобляя «германское» путешествие карамзинского героя знакомству с первыми "буквами" европейского логоса: «…Карамзина влечет не просто запад, но некое идеальное начало текста, которое ему надо прочитать целиком, с первой буквы. <…> Так, буква за буквой, он добирается до Лейпцига, бумажной столицы, источника слов…» [47, 75].

В «Письмах русского путешественника» переход границы между Своим и Чужим оказывается растянут. Но, в отличие от ситуации в письмах Д.И. Фонвизина, русский герой Н.М. Карамзина начинает сталкиваться с Чужим еще на условно своей территории, до формального пересечения границы германских земель.

---

[2] Даже "реальная" Франция, наблюдаемая Д.И. Фонвизиным во время путешествия, тоже в итоге не дотягивает до авторского "эталона" Запада и обрачивается симулякром: «Я думал сперва, что Франция, по рассказам, земной рай, но ошибся жестоко. Все люди, и славны бубны за горами!» [33 II, 423], то есть, по сути, автор писем так и не может попасть в свою, "истинную" Европу.

[3] Петербург здесь не только государственный центр, но и средоточие «своего» пространства, воплощение русскости. Ср. с пассажем у Ф.П. Лубяновского: «…иностранец [то есть в данном случае русский за границей – *С.Ж.*] нигде не найдет другой Москвы и Петербурга» [17 I, 17].

Относившаяся к Российской империи часть Прибалтики служит здесь своеобразной пограничной зоной между русским и немецким мирами – еще не совсем Германия, но уже не вполне Россия. Одно из первых упоминаний немцев связано с «транзитным» понятием почты, выступающей связующим элементом различных пространств: «Почта от Нарвы до Риги называется Немецкою, для того, что Коммисары на станциях Немцы» [11, 8]. Немецкое влияние ощущается и в языке:

> «Языки их [эстляндцев и лифляндцев – С.Ж.] сходны; имеют в себе мало собственного, много Немецких, и даже несколько Славянских слов» [11, 9].

Доминирование немецкого начала (в плане языка и валюты) подчеркивается в изображении Риги: «Везде слышишь Немецкой язык – где-где Руской – и везде требуют не рублей, а талеров» [11, 10]. Та же амбивалентность проявляется и в описании Нарвы:

> «Немецкая часть Нарвы, или собственно так называемая Нарва, состоит по большой части из каменных домов; другая, отделяемая рекою, называется Иван-город. В первой все на Немецкую стать, а в другой все на Рускую» [11, 9].

Неудивительно поэтому, что Н.М. Карамзин использует эффект остранения, прибегая к оксюморонному выражению, подчеркивающему «чужой» характер де юре российских земель, но де факто слишком далеких от «своего», родного пространства русского путешественника:

> «Я еще не выехал из России, но давно уже в чужих краях, потому что давно с вами расстался» [11, 10].

Первая "действительная" встреча с заграницей у карамзинского героя происходит в Курляндии. Русский путешественник рефлексирует о попадании в чужое пространство, подчеркивая психологическую значимость этого факта:

> «Мы въехали в Курляндию – и мысль, что я уже вне отечества, производила в душе моей удивительное действие. На все, что попадалось мне в глаза, смотрел я с отменным вниманием, хотя предметы сами по себе были весьма обыкновенны. Я чувствовал такую радость, какой со времени нашей разлуки… еще не чувствовал» [11, 10-11].

Эффект остранения возникает за счет попадания в чужое пространство, когда «весьма обыкновенное» воспринимается иначе. Таким образом, в путешествии происходит «дерутинизация образа жизни»: «Дорога позволяет по-иному взглянуть на привычные вещи и отношения, она помогает видеть то, что обычно составляет фон человеческого существования» [265, 350]. При этом первые этапы вояжа русского путешественника, то есть связанные с пребыванием

в германских землях, как видно уже из вышеприведенной карамзинской цитаты, характеризуются особой «сентиментальной экзальтацией», сосредоточенностью «путешественника на эмоциональном состоянии чувствительной души, вырванной из контекста привычных связей и образа жизни» [185, 15].

Следует заметить, что карамзинский мотив аффектированного пересечения границы между Своим и Чужим становится в русской литературе своеобразным штампом. Например, И.П. Мятлев в поэме «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже», описывая сцену отплытия и плавания героини, травестийно обыгрывает не столько даже романтическую, сколько более раннюю, сентименталистскую[4], традицию, заложенную в русских травелогах карамзинскими «Письмами…». Собственно, первоначальный маршрут героя последнего сочинения также должен был быть подобен курдюковскому. Лишь в силу обстоятельств русский путешественник вынужден был предпочесть морскому пути наземный. К 40-ым годам XIX века та аффектированная печаль, которую описывал герой Н.М. Карамзина при расставании с Родиной, становится в литературе общим местом. В мятлевском тексте этот штамп пародируется в сцене, когда отплывающая Курдюкова, «пригорюнясь об отчизне», вспоминает свою жизнь в России [19 I, 12]. Сравните со сходной сценой отплытия из России у Н.А. Корсакова с прямой отсылкой к карамзинскому тексту:

> «Видя возвращающихся, мне так грустно стало, что выкатилось несколько слез, – и это тогда, когда выполнялось мое нетерпеливое желание. Н.М. Карамзин правду сказал: "о сердце! Кто знает, чего ты хочешь"» [12, 12].

Позднее в приложении к журналу «Современник» «Свисток», интертекст которого может рассматриваться как продолжение мятлевской сатирической традиции, похоже описывается отъезд русского барина в Германию: «…Я сел на пароход и уронил за борт горячую слезу, невольный дар отчизне...» [28, 141].

Еще одним "карамазинским" locus communis при описании путешествия морем в Германию является остров Борнгольм. Проезжая мимо него, путешественники 40-х годов неизменно поминают Н.М. Карамзина и его роман:

---

[4] Травестийную подражательность рассказа Курдюковой высокому стилю, в частности карамзинскому, отмечает и А.С. Суворин, подчеркивая, что «карамзинский сентиментализм» лишь «привил сентиментальные манеры», но «не смягчил сердца, не утончил души» [270, XVIII] русских людей, подобных мятлевской героине.

«Остров Борнгольм! Кто не знает? Русский всякий тут вздыхает, потому что Карамзин сочинил роман один…» [19 I, 14].

Сравните у Н.А. Корсакова: «…остров Борнгольм, известный несчастием Саффы, столь красноречиво описанным Н.М. Карамзиным» [12, 13]. Таким образом, упоминание Борнгольма в пародийном контексте мятлевской поэмы есть не просто дань традиции, но скрытое пародирование гипертрофированной русскости Курдюковой.

Аллюзию на карамзинские «Письма…» можно увидеть и в первых впечатлениях героини о немецкой земле, где чужесть локуса представляют такие банальные объекты, как немецкие трава и коровы:

«…берег Травемюнда… Я в немецкой стороне! Для меня все вещи новы: и немецкие коровы, и немецкая трава! Закружилась голова; вне себя от восхищенья… все предмет мне удивленья!» [19 I, 15-16].

Сходный мотив ощущения перехода границы встречается у Н.А. Корсакова:

«…увидел я издали Немецкую деревушку; с белыми домиками и красными черепичными крышами. Долго не быв в чужих краях <…> Я почувствовал хотя не веселость, но какую-то приятность» [12, 13].

Пересечение границы между Россией и Западом составляет объект особой рефлексии рассказчика в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевского. При этом границы данной рефлексии задаются литературно и помещены между двумя полюсами, один из которых образуют Карамзин, «становившийся на колени перед рейнским водопадом» [9 V, 48] (то есть собственно «Письма русского путешественника»), и вообще западники-франкофилы:

«Помню я тогда, лет пятнадцать назад, когда я знал Белинского, помню, с каким благоговением, доходившим даже до странности, весь этот тогдашний кружок склонялся перед Западом, то есть перед Францией преимущественно» [9 V, 50].

Другой полюс составляют критические высказывания о заграницe и французах, в частности, Д.И. Фонвизина. В поле напряжения между этими двумя точками попадает повествователь «Зимних заметок», пересекая границу с Западом именно в Германии, в городе Эйдткунене, по железной дороге:

«…я теперь сижу в вагоне и приготовляюсь на завтра к Эйдткунену, то есть к первому заграничному впечатлению…» [9 V, 51].

Причем мотив предощущения Европы по интенсивности связанных с ним чувств напоминает томление карамзинского русского путешественника по пространству Чужого:

«За границей я не был ни разу; рвался я туда чуть не с моего первого детства…» [9 V, 47]; «…у меня подчас даже сердце вздрагивает. <…> увижу наконец Европу, я, который бесплодно мечтал о ней почти сорок лет…» [9 V, 51].

Как и в травелоге Н.М. Карамзина, подчеркивается "книжный", заочный характер знакомства с Чужим: повествователь мечтал о путешествии за границу:

«…в долгие зимние вечера, за неумением грамоте, слушал, разиня рот и замирая от восторга и ужаса, как родители читали на сон грядущий романы Радклиф…» [9 V, 47].

Но Ф.М. Достоевский этот мотив травестирует, переводя его в разряд заурядного, доступного всем книжного знакомства, инициированного, не в последнюю очередь, карамзинским текстом: «Кому из всех нас русских (то есть читающих хоть журналы) Европа не известна вдвое лучше, чем Россия?» [9 V, 47]. По сравнению с карамзинской ситуация трансформируется. Русский путешественник «Писем…» позиционирует себя как россиянин и ведет себя так, как будто представляет всю Россию. У Ф.М. Достоевского образованная публика оказывается отчужденной от России, которую эта аудитория не знает и которая для нее в большей степени пространство Чужого, чем собственно Запад. Что касается самой Германии, то ее пространство аналогично фонвизинскому, а не карамзинскому. Повествователь так долго ожидал "ту", свою Европу, что во время путешествия по Германии всюду встречает совсем "не ту" страну, что рисовалась в его воображении, и спешит поскорее покинуть ее пределы. По сути, вся Германия сливается в одно сплошное пространство границы Европы, причем усиленное транзитностью и скоростью передвижения по железной дороге. Во второй главе, которая называется «В вагоне», повествователь только упоминает вначале о приближении к границе с Германией, Эйдткунену, чтобы, оставив рассуждения о России и Западе, в конце третьей главы, будто опомнившись, констатировать, что немецкие земли уже пересечены:

«Куда я заехал? <…> Ведь мы только к Эйдткунену подъезжаем... Аль уж проехали? И вправду, и Берлин, и Дрезден, и Кельн – все проехали. …уж перед нами не Эйдткунен, а Аркелин, и мы въезжаем во Францию» [9 V, 63].

Немецкое пространство превращается в пустое, семиотически незначительное, транзитное. Оно, заслоненное русскостью и французскостью (как квинтэссенцией Запада), "проглатывается" и обращается в симулякр. При этом карамзинский мотив эмоционального всплеска при пресечении границы у Ф.М.

Достоевского сдвигается в пространстве и времени. Повествователь волнуется до въезда в Германию, еще в России, то есть заранее, тогда как момент фактического попадания в Европу затушевывается в рассуждениях, что знаменует смещение восприятия – из «страны святых чудес», «земли обетованной» Европа превращается в профанное пространство.

Сатирически обыгрываемый мотив немецкой границы мы встречаем и в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом». Эта граница, правда, несколько размыта, поскольку "свой" (польский по факту) город Вержболово амбивалентен, маркирован "чужим" в силу ономастической двойственности, закрепленной в авторской ремарке, что «…немцы уж называют его Wirballen…» [27 XIV, 12]. Но Вержболово – все еще "свое" пространство, которое никто из русских путешественников не рассматривает из окна поезда. В немецком же пограничном Эйдткунене все «…тотчас же бросились к окнам и начали смотреть» [27 XIV, 13]. Этот эпизод напоминает экспрессивный монолог рассказчика из карамзинских «Писем…» при пересечении границы между Россией и Курляндией. Но в тексте «За рубежом», помимо общесимволического смысла, в мотив пересечения границы вложено конкретно политическое значение: это переход от несвободы царизма в более свободное, менее поднадзорное состояние. Даже верноподданные попутчики рассказчика, приводящие всех в трепет «бесшабашные советники» с говорящими именами «Удав» и «Дыба», ощущают, «…что, по выезде из Эйдткунена, даже по расписанию положено либеральничать…» [27 XIV, 30]. В то же время исподволь вводится мотив угрозы чужого пространства, не наблюдавшийся у авторов первой половины XIX века:

> «…всех нас… в Вержболове обыскали и… переправили, как в старину певалось, "в гости в братьям пруссакам". Но нынешние братья пруссаки уж не те, что прежде были, и приняли нас не как "гостей", а как данников» [27 XIV, 11].

Едущие в поезде русские путешественники беспокоятся, «каким-то нас курсом батюшка-Берлин наградит» [27 XIV, 12].

Эту же военно-политическую сторону восприятия немецкой границы продолжает за М.Е. Салтыковым-Щедриным и Н.А. Лейкин («Наши за границей»). Он также останавливается на описании пограничного локуса, вокзала в

«Ейдкунене», маркирующего переход из русского (Своего) в немецкое (Чужое) пространство. Это подчеркивается как визуально («прусский орел, изображенный на щите, прибитом к столбу», «вывески со стрелами и с надписями "Herren", "Damen"»), так и аудиально («послышалась немецкая речь» [15, 1]). Образ границы переносится на Германию в целом, которая воспринимается героями как граница с Европой: «Немец всегда на границе стоит. Помимо немца ни в какую чужую землю не проедешь» [15, 2]. Кроме того, с первой страницы повествования о Германии задается мотив угрозы через образ двух «откормленных» немцев «в черных военных плащах с множеством пуговиц по правую и по левую сторону груди и в касках со штыками» [15, 2], воплощающих немецкую административную власть. Образ немецкой агрессии задается героями через мотив неприятия немцами французского языка, поданный в травестийной, сниженной форме:

> «Как тут в немецкой земле по-французски! Здесь за французский язык в участок могут сволочь. Немец страх как француза не любит. Ему француз – что таракан во щах» [15, 2].

Но если немцы у М.Е. Салтыкова Щедрина русских путешественников досматривают «весьма деликатно» [27 XIV, 11], с четой лейкинских Ивановых жандармы на вокзале не церемонятся, требуя паспорта и даже разлучая супругов. Кроме того, муж запрещает жене говорить по-французски, опасаясь ареста. Таким образом, мотив немецкой угрозы в тексте Н.А. Лейкина выражен даже явственней, чем в щедринских путевых заметках. С одной стороны, гипертрофия данного мотива обусловлена созданием комического эффекта, но с другой – это свидетельства изменения отношения к Германии в России.

В травелоге же А.Т. Аверченко «Экспедиция в Западную Европу Сатириконцев…» мотив пересечения границы и вовсе низведен в сферу глюттонического, которое подается сниженно-комически. Один из русских героев путешественников, Крысаков, при подъезде к Германии «лаконично» замечает: «Тут пьют пиво», – что порождает у его спутников немедленный отклик: «И мы, покорные обычаям приютившей нас страны, принялись поглощать в неимоверном количестве этот национальный напиток» [1 II, 342].

Таким образом, в текстах второй половины XIX века становится очевиден сдвиг в изображении локуса границы: от восторженного ожидания встречи с

Европой – к сатирической тривиализации этого события или даже опасения этой встречи с Германией.

1.1.2. Локусы немецких дорог

Пересеченная граница страны символизирует для вояжера начало путешествия по пространству Чужого, членящемуся, в свою очередь, на множество разнородных подпространств (урбанистических, рустикальных, природных), соединенных медиационной спациальностью дороги. Как пишет В.Н. Топоров, «…пространство определяется через совокупность путей, которые могут находиться в нем (сам же путь в значительной степени соотнесен с типом персонажа, который может являться субъектом пути)» [285, 271]. Наличие дорог обусловливает движение наблюдателя через мир Чужого и порождает самостоятельный локус пути со своими устойчивыми чертами описания, которые, однако, имеют индивидуально-авторские варианты.

Например, для Д.И. Фонвизина дорога – бессюжетное, ничем не примечательное пространство. Она представляет собой испытание, которое необходимо перетерпеть с напряжением душевных и физических сил:

> «Из Кенигсберга… были мы в дороге до Лейпцига одиннадцать дней, то есть по скверной прусской почте …» [33 II, 501].

Время в дорожном хронотопе отмечено ретардацией, бессобытийностью (и потому скукою); оно течет мучительно медленно. Образ тоскливой, лишенной разнообразия дороги имеется и в тексте Н.М. Карамзина:

> «…поехали… в Потсдам. Ничего нет скучнее этой дороги: везде глубокой песок, и никаких занимательных предметов в глаза не попадается» [11, 41]; «Дорога от Готы была для меня очень скучна. Почти на каждой станции надлежало мне ночевать… или по крайней мере стоять по нескольку часов» [11, 82].

Тот же мотив медлительности мы встречаем у куда более сдержанного в выражении чувств В.Н. Зиновьева, который лишь замечает, что по дороге между Кенигсбергом и Берлином его «…терпению… весьма великий опыт был: неописательная медленность, как в езде, так и в отправке, в лошадях» [10, 336]. Травелог Н.А. Корсакова также содержит жалобы на неспешность перемещения по Германии: «прусские дилижансы тихо ездят…» [12, 101].

При этом одним из связанных с локусом дороги образов, часто встречающихся в литературе конца XVIII – первой половины XIX веков, является образ почтовой службы (и ее служащих), в обязанности которой входила перевозка путешественников. Связано это было, как правило, с неудобствами перемещения по сухопутным маршрутам:

«…разозлился я на скотов почталионов и заплатил за свой гнев головною болью. … надобно быть ангелу, чтоб сносить терпеливо их скотскую грубость» [33 II, 502].

Образ неторопливых почталионов выступает в фонвизинских письмах своего рода лейтмотивом путешествия по Пруссии и Саксонии:

«…почтовые учреждения его прусского величества гроша не стоят» [33 II, 502]; «Двадцать русских верст везет восемь часов, всеминутно останавливается <…> Из корчмы не вытащить его до тех пор, пока сам изволит выйти»; «На почтах его [прусского короля – *С.Ж.*] скачут гораздо тише, нежели наши ходоки пешком ходят» [33 II, 502]; «Я отроду прусским и саксонским почталионам не кричал: тише! – потому что тише ехать невозможно…; разве стоять на одном месте» [33 II, 506].

Образ медлительного прусского постиллиона имеется и у Н.М. Карамзина:

«Путешественники говорят всегда с великим неудовольствием о грубости Прусских постиллионов. <…> Нахальство сих последних было несносно. У всякой корчмы они останавливались пить пиво…» [11, 29]; «Саксонские постиллионы… также жалеют своих лошадей, также любят пить в корчмах и также грубы» [11, 50].

Одна из глав мятлевской поэмы так и называется «Дилижанс», то есть напрямую связывается с дорожными приключениями мадам Курдюковой. Героиня, подобно своим предшественникам, русским путешественникам, также негодует на никуда не торопящегося постильона:

«…лошади идут шажком, а он возле них пешком. Я кричу, он в ус не дует; по-немецки мне толкует, что карета тяжела…» [19 I, 26].

Иронический образ неторопливого дилижанса, перевозящего туристов, внезапно появляется даже в стихотворении С. Черного в начале XX века, когда, казалось бы, он должен стать архаикой: «Дилижанс ползет, как клоп: сонный кучер, горы клади и туристов пыльный сноп» [34 I, 256], однако идиллический локус немецкой дороги вновь актуализирует его.

Неудивительно, что медлительность немцев порождает сравнение с русскими ямщиками и, вообще, мотивом быстрой езды, которую, по Н.В. Гоголю, любит всякий русский. Соответственно, немецкий дилижанс противопоставляется русской птице-тройке. Так, у Н.А. Корсакова упоминается гамбургский фурман,

«который, по обыкновению всех фурманов, проехав версты две, а много три, останавливался кормить своих тощих коней! <…> какая разница с… Русскими вольными ямщиками», мчащими «на лихой тройке» «верст по 18 в час» [12, 17]. Здесь русская воля, подразумевающая простор, противопоставляется ретардирующему локусу немецкой дороги.

Для М.Е. Салтыкова-Щедрина посещение немецких деревень тоже является поводом сравнить немецкую действительность с русской, где "хождения в народ" чреваты отнюдь не идиллическими последствиями:

«…возвратясь из дневной экскурсии по окрестностям, он говорит самому себе: вот я и по деревням шлялся, и с мужичками разговаривал, и пиво в кабачке с ними пил – и ничего, сошло-таки с рук! а попробуй-ка я таким образом у нас в деревне, без предписания начальства, явиться – сейчас руки к лопаткам и марш к становому...» [27 XIV, 43].

Само состояние немецких дорог также вызывает нарекания у русских путешественников конца XVIII – первой половины XIX века. Д.И. Фонвизин отмечает, что дороги грязные**,** и это опять опять-таки влечет за собой ретардацию, помехи в пути, временные и денежные потери:

«Дороги часто находил немощеные, но везде платил дорого за мостовую; и когда, по вытащении меня из грязи, требовали с меня денег за мостовую, то я осмеливался спрашивать: где она? На сие отвечали мне, что… владеющий государь намерен приказать мостить впредь, а теперь собирать деньги» [33 II, 455].

У Н.М. Карамзина читаем:

«Дороги везде прескверныя, так что надобно ехать все шагом, и даже самыя улицы в маленьких городках и местечках так дурны, что с трудом проехать можно» [11, 82].

Также и путешественница И.П. Мятлева воспроизводит чуть ли не дословно недовольство Д.И. Фонвизина необходимостью платить за будущее благоустройство дороги:

«Вот шлагбаум – тут за дорогу марков пять платить… Хуже тракта нет у нас. По-немецки: "*Вас ист дас*?" Рассердясь, я закричала: "*Махен зи шосей* сначала, и тогда я заплачу, а теперь *нихтс*, не хочу!"» [19 I, 27].

Именно со сложностями путешествия по Германии, на наш взгляд, связывается инфернальный образ немецкой дороги, который встречается в письмах Д.И. Фонвизина. При этом в текст, путем передачи точки зрения кучера Калинина (крестьянина Л.А. Нарышкина), вводится, с одной стороны, смеховая сниженная трактовка образа Чужого – немца-чёрта, представленная в русской народной культуре: «По его мнению, русских создал Бог, а немцев черт. Он

считает…, что, раздавив немца, Бога прогневить нельзя» [33 II, 510]. С другой стороны, в варианте «высокой» культуры «адские» характеристики присутствуют в описаниях как дорог («Дороги адские…» [33 II, 508]), так и, в наибольшей степени, ночной переправы по мосту через Эльбу:

> «Предлинный и превысокий крытый мост…, чрез который мы ехали при ночной темноте, так страшен, что годился б чрезмерно хорошо к принятию в масоны. Мы думали, что нас везут в жилище адских духов» [33 II, 508].

С другой стороны, пройдя через символическую инициацию, претерпев лишения и страдания, можно наконец попасть в "настоящую" Европу как некий благой локус. Фонвизинский образ инфернальной дороги является, скорее, исключением среди рассматриваемых нами текстов. Так, совершенно иную картину рисует М.П. Погодин. Он особо отмечает обустроенность немецких дорог, и это касается не только удобных дорожек в Мариенбаде, но и прусских дорог между городами: «Дорога прекрасная. Задержки нигде ни на минуту» [24 I, 100], что, стоит заметить, представляет собой резкий контраст с описаниями прусских дорог иными русскими путешественниками.

Впрочем, и другие авторы также описывают и положительные впечатления от передвижения по немецким землям, и это можно объяснить тем, что немецкие дороги выступают для путешественников частью идиллического сельского пейзажа, причем нередко указываются образы изобильных полей или плодоносящих деревьев вдоль дороги. Например, Н.М. Карамзин отмечает**:**

> «Дорога идет вдоль по берегу Эльбы. На левой стороне за рекою видны горы…: а на правой плодоносная равнина с полями и деревеньками, которую в отдалении ограничивают виноградные сады» [11, 56]; «Дорога гладка как стол – … везде богатые виноградные сады – везде плодами обремененныя дерева – груши, яблоки и Грецкие орехи растут на дороге…» [11, 91].

У И.С. Тургенева тоже можно встретить сходного типа описание: «Дорога от Франкфурта до Содена идет по правому берегу Майна и вся обсажена фруктовыми деревьями» [32 VIII, 282]. М.П. Погодин, описывая немецкие дороги, упоминает участок, покрытый «по обеим сторонам благодатным виноградом» [24 IV, 49]. Также его реплика «Едешь как по саду» [24 I, 100] корреспондируется с восприятием немецкой земли как сада-поместья в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв. Аналогично – у М.Е. Салтыкова-Щедрина:

«…матушка моя, которая родом из-под Вюрцбурга, сказывала, что в тамошней стороне все дороги обсажены плодовыми деревьями…» [27 XIV, 36].

Кроме того, значимость природных локусов в сентиментализме открывает новый тип путешествия, неизвестный докарамзинскому травелогу, – это путешествие без цели, блуждание на лоне природы ради упрочения контакта с естественным и, соответственно, усиления порождаемой этим контактом эмоциональности. Природный и сельский ландшафты, перетекая друг в друга, образуют единое пространство естественности в духе Ж.-Ж. Руссо и непременно попадают в поле зрения созерцательно-чувствительного путешественника, становясь источниками положительных эмоций и сладких грез. Карамзинский герой открыто наслаждается этими сенсуалистскими зрелищами:

«…даю волю глазам своим бродить по лугам и полям <…> Места… очень приятны. То обширныя поля с прекрасным хлебом, то зеленые луга, то маленькия рощицы и кусты, как будто бы в искусственной симметрии расположенные, представлялись глазам нашим. Маленькия деревеньки вдали составляли также приятный вид» [11, 14].

Для усиления визуального контакта с природным локусом чувствительный герой готов даже покинуть карету (что немыслимо в зиновьевском и фонвизинском текстах, где природное исключено из сферы избражения) и пройтись пешком (переход от того, чтобы «бродить» глазами, к перемещению ногами):

«…сказав…, что буду дожидаться коляски на дороге, пошел я из Дрездена пешком <…> Скорыми шагами вышел я из города; но вышедши, почти на каждом шагу останавливался и любовался прекрасною Натурою и плодами трудолюбия» [11, 56].

В отличие от фонвизинских негативных впечатлений, дорожная ретардация здесь оценивается положительно, поскольку она обусловлена эстетическими потребностями. Еще сильнее мотив прогулки без утилитарной цели усилен у Ф.П. Лубяновского: «…здешняя сторона мне столько нравится, что я часто один дня по два хожу пешком из деревни в деревню» [17 I, 28].

Из сентименталистского дискурса идея самоценности дороги как нескончаемой смены впечатлений, видимо, передается романтическому нарративу, где она переосмысляется в форме вечного странствования духа и тела по разным, в том числе фантастическим мирам. Кроме того, в мотиве дороги ярче проявляется значение не столько даже попадания в другое место, сколько ухода. Слабым "эхом" темы романтического странничества выступает, на наш взгляд,

образ «молодых длинноволосых странников по чистым дорогам» [32 V, 166] из повести И.С. Тургенева «Ася».

За пределами идиллического и романтического нарративов мотив странничества, однако, подвергается смысловой "эрозии". В бытовом и смеховом пространстве иных русских травелогов "высокий" образ странника "вырождается" в образ тривиального туриста, беспрестанно переезжающего с места на место в поисках новых впечатлений. Например, изображение такой суетливой жизни[5] дается в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина, где, в том числе, присутствуют сниженно-физиологические коннотации "потребления" страны как туристического продукта:

> «Он… с утра до вечера нюхает, смотрит, слушает, глотает. С лихорадочною страстностью переезжает он с места на место, всходит на горы и сходит с оных, бродит по деревням, удивляется свежести горного воздуха и дешевизне табльдотов, не морщась пьет местное вино… и наконец… падает в постель…, измученный беготней и массой полученных впечатлений» [27 XIV, 42-43].

Своеобразная "реанимация" романтического странника происходит в поэтическом "травелоге" С. Черного. Недаром лирический герой его называет себя «странником чужим» [34 I, 278]. Кроме того, в комической огласовке сюда добавляется образ странствующего пророка: «Плащ – и в путь! Пешком честнее: как библейский Илия…» [34 I, 256]. Его путешествие не является целерациональным, сближаясь в этом плане с сентименталистским блужданием по природным локусам. Подобно концепции l'art pour l'art герой С. Черного странствует ради странствия: «Я слоняюсь, я шатаюсь, я бесцельно улыбаюсь, и кружится под ногами прибережное шоссе» [34 I, 281].

То же пространство города для героя С. Черного – это не пункт остановки, не то, куда нужно войти, а скорее то, что нужно пройти, – городская улица как дорога, медиационный локус. В урбанистическом пространстве из скитальца герой превращается в городского фланера, полного «…бескорыстного созерцания, того

---

[5] Сравните с описанием путешествия по Европе в «Зимних записках о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевского: «Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, в Генуе, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене…, …всё это я объехал ровно в два с половиною месяца! Да разве можно хоть что-нибудь порядочно разглядеть, проехав столько дорог в два с половиною месяца?» [9 V, 46]. Также повествователь предполагает, что длительное пребывание в Германии оставило бы у него иное, более благоприятное впечатление об этой стране: «…пробудь я в Берлине не день, а неделю, в Дрездене столько же, на Кельн положите хоть три дня, ну хоть два, и я наверно в другой, в третий раз взглянул бы на те же предметы другими глазами и составил бы об них более приличное понятие» [9 V, 49].

интереса ко всему окружающему, который довлеет себе» [42, 333]. В этом внимании к уличной жизни произведения С. Черного напоминают путевые заметки М.Е. Салтыкова-Щедрина, но у последнего образы улицы – объекты социально-критического анализа, у поэта же XX-ого века – это скорее набор художественных впечатлений. Кроме того, если М.Е. Салтыков-Щедрин сосредоточен на жизни большого города и даже в сельских локусах видит влияние Берлина, то герой-фланер С. Черного настойчиво ищет идиллические местечки: «Я часами здесь сонно слоняться готов…» [34 I, 257] (его бесцельные блуждания выражает и повторяющийся глагол: «Бродишь, бродишь» [34 I, 257]).

В самодостаточности путешествия по Германии герой С. Черного превосходит карамзинского русского путешественника. У последнего, по крайней мере, в урбанистических локусах всегда есть некие цели-"опорные точки" (встречи с известными людьми, осмотр достопримечательностей), создающие внешнюю мотивировку сюжета странствия. Герой С. Черного в таких "триггерах" не нуждается. Более того, когда он следует обычному "обязательному" туристическому маршруту, тому, что сейчас называют "must see", этот герой чувствует себя крайне неуютно в общем потоке путешествующих и хочет поскорее сбежать, как это происходит в стихотворении «В немецкой мекке» при посещении домов-музеев Шиллера и Гете. Над обычными туристами странник С. Черного посмеивается в стихотворении «Словно звон бессонной цитры…», называя их «удивительными дядями» [34 I, 256].

В пространстве Германии встречаются и описания водных путей, среди которых значимым выступает локус парохода, где, как и в дилижансе, происходит соприкосновение разных культурных миров, в силу встречи путешественников, отмеченных различающимися национальностями и социальными статусами[6]. Так,

[6] Сравните с трактовкой образа немецкой фуры в тексте Н.М. Карамзина А.Н. Балдиным: «Здесь все иное: в прусскую фуру… набились эстляндцы, лифляндцы, немцы, шведы, итальянец, парижский купец со своею дамой, офицеры и магистр и сам Карамзин; в сумме – пространство олицетворенное» [47, 77]. Мятлевская же Курдюкова отмечает «вавилонское смешенье» [19 I, 11] в пространстве парохода, где в одном месте оказываются «знатный барин *де Рюсси»,* с которым заговаривает «актер, просто из французской труппы», «офицеры, шкипера, *шамбеляны,* повара» [19 I, 10-11]. Более всего русскую героиню шокирует, разумеется, нарушение сословных границ: «…актер *франсе* разговор *рекомансе с* графом, будто б с своим братом»; «…дама знатная сидит. С нею каждый говорит, всяк подходит, кто желает…» [19 I, 11]. В немецком же дилижансе Курдюкова вынуждена терпеть соседство филистеров, например, пивовара «с ужасным задом» [19 I, 54]. Также в начале XX века в стихотворении С. Черного «На Рейне» в пространстве парохода сталкиваются русский герой-мечтатель и противопоставленные ему немцы-филистеры.

в начале путешествия мятлевской мадам Курдюковой в сценах на пароходе закладывается линия противостояния немецкого и русского. Капитаном судна является «копченый» немец, который не знает французского языка, поэтому игнорирует жалобы не знающей немецкого героини: «…Говорю: "*Мон капитен*…" Он в ответ мне: "*нихт феритейн*!"» [19 I, 7]. Дотошность немецкого капитана становится причиной задержки русской героини в порту:

> «Там с паспортом что-то возится над портом аккуратный капитан: хочет знать, *пуркуа, коман* отправляемся в дорогу» [19 I, 8].

Кроме того, мятлевская Курдюкова, вояжирующая на пароходе по Рейну, контаминирует немецкое и русское мифопоэтическое пространство, внося в немецкие легенды русский колорит, о чем будет сказано подробнее в разделе о водных локусах. Пароход, «вапер», возникает в сцене путешествия мятлевской Курдюковой по Рейну, где техническое изобретение нового времени "вплывает" в пространство легенды о коралловых бусах Лорелеи:

> «Подают с вапера знак иль трубой, иль пистолетом, и коралл сейчас ответом из воды встречает нас пять иль шесть, иль восемь раз» [19 I, 105].

М.П. Погодин, путешествуя на немецком корабле по Рейну, мечтает, чтобы в России «…завелись пароходы хоть по Волге!» [24 IV, 46]. Позднее, в 60-е годы XIX века, этот сюжет сатирически обыгран в стихотворении Н.А. Добролюбова «Славянские думы». В нем пароход, который обозначается «мертвой машиной» [28, 367], управляется немецким капитаном. Ему противостоит русская стихийность реки: «Где ж справиться немцу с красою рек русских!» [28, 367]. Пароход символизирует прогресс Запада («Быстро идет пароход наш…»), а останавливающая его мель или барка – неторопливость русского пространства. Немецкому капитану, который «хитрил» и распоряжался «делать промеры», то есть вел себя с немецкой рациональностью, также противопоставлены «русские все кочегары» с «русской доблестью» – «смиреньем» [28, 367]. Во второй части стихотворения противостояние стихийной русскости «хитрому» немецкому началу повторяется: «Вы хитры… иноземцы. Вы пароход изобрели; но… на Волге мы вас, немцы, по суткам держим на мели» [28, 367]. Несовпадение пафоса народности (возможно, что строчка «Вы хитры… Вы пароход изобрели…» является перифразом русской

пословицы «Немец хитер: обезьяну выдумал» [232, 48]) с банальностью ситуации порождает сатирический комизм, разоблачающий ура-патриотическую риторику.

Кроме того, можно говорить о том, что немецкость в целом воплощается в русской литературе в мотиве прямолинейного механического движения. Сравните с характеристикой немцев в романе ИА. Гончарова «Обломов»:

> «…так и ломят эти невежи, так и напирают на то, что у них положено, что заберут себе в голову, готовы хоть стену пробить лбом, лишь бы поступить по правилам» [8 IV, 158].

Символика движения по прямой и колее как воплощению немецкости используется и в описании действий отца Андрея Штольца, который, планируя судьбу сына, «…взял колею от своего деда и продолжил её, как по линейке, до будущего своего внука…» [8 IV, 161].

Механическое, в свою очередь, ассоциируется с "металлизмом". Основываясь на сходном образном "металлизме" покорения и противостояния немецкости ("железной воли") и русскости (стихийности), Н.С. Лесков напишет позднее рассказ о злоключениях немецкого инженера Пекторалиса в России с отсылкой на бисмарковскую Германию. Неудивительно, что "металлизм" и прямолинейность движения соединены в образах немецкого парохода или паровоза. В стихотворении Н.А. Добролюбова «В прусском вагоне» образы «чугунных рельс» и длинного поезда символизируют немецкую упорядоченность, прямолинейность, расчетливость и скучность/рутинность немецкой жизни («…Не свернет ни разу с колеи рутинной. Часом в час расчитан путь его помильно...» [28, 265]). В образе неумолимо движущегося поезда у Н.А. Добролюбова также выражена отрефлексированная русской культурой германская воля к покорению, то есть одомашниванию и ограничению пространства, в том числе русского, где главенствует иная воля – абсолютная свобода, беспредельность:

> «Но увы! – уж скоро мертвая машина стянет и раздолье Руси-исполина. Сыплют иностранцы русские мильоны, чтобы русской воле положить препоны» [28, 265].

В немецком, то есть чужом пространстве русское начало лишается силы («Воля моя, воля! Как ты здесь бессильна!» [28, 265]) в соответствии с мифопоэтикой, где богатырь (Русь-исполин) теряет силы (или жизнь) в чужом царстве, пространстве смерти (отсюда «мертвая машина»).

Но не стоит забывать, что «В прусском вагоне» Н.А. Добролюбова является сатирическим стихотворением, направленным не столько на немецкость, сколько на русскость, вернее, на понимание этой русскости, заключенное в спародированной «славянофильской формуле» о «духе Руси-исполина» [359, 108]. В самообличении, замаскированном под восхваление, положительные коннотации приписываются хаосу, своеволию и абсурду как выражению "истинной" русскости: «Мчусь, куда хочу я, без нужды, без цели землю полосуя» [28, 265]. Русская машина становится фактически былинным богатырем, который, сам не зная своей силы, калечит соперников:

> «…то соскочит с рельсов с силой молодецкой; то обвалит насыпь, то мосток продавит, то на встречный поезд ухарски направит» [28, 265].

Кроме того, осмеяны русские непунктуальность («…то пойдет потише, опоздает вволю…»), угодничанье перед властью («…просто часика четыре подождет особу сильную в сем мире» [28, 265]). Это движение во имя движения («без нужды, без цели»), движение "от противного" (еду не потому, что мне куда-то надо, а потому, что «не хочу я прямо», чтобы не поддаться «слепой рутине», столь ценимой немцами), движение разрушительное («взад через посевы» [28, 265]). Русский поезд принимает свойства окружающего его пространства и, в отличие от немецкого, связанного с мертвым пространством, оживает: «…мы дадим дух жизни и самой машине», «…все машины с русскою природой сами оживятся духом и свободой» [28, 265]. Здесь наблюдается обратная картина сценам путешествия по немецким дорогам в конце XVIII – начале XIX века: в последнем случае русские проклинали немецкую медлительность и славили "птицу-тройку", в травестийном же варианте интертекста «Свистка» русская медлительность торжествует над немецкой скоростью передвижения.

Действительно, строительство железных дорог в Германии придало путешествиям по стране необычайную быстроту, но отняло удовольствие неспешного созерцания. Вспомним, например, как жалуется повествователь из «Зимних записок о летних впечатлениях», что «…двое суток скакал по чугунке сквозь дождь и туман до Берлина…» [9 V, 47]. Здесь в слове «скакал» еще содержится контаминация образов передвижения на лошадях и поезде.

Но наиболее ярко пространство немецкой железной дороги как антиидиллии проявляется в немецком фрагменте из юмористического цикла Н.А. Лейкина «Наши за границей», где данный локус в травестийном мирообразе Германии становится доминирующим. Мотив "железной" немецкой образности одновременно и низводится до бытового плана и гипертрофируется: главные герои цикла, русская купеческая пара Ивановых, буквально попадают в плен немецкой железной дороги, ежеминутно ожидая чего-то ужасного от непонятных немцев. Железная дорога придает образу Германии оттенок механистичности. Поезда ездят очень быстро с недолгими остановками и точно по расписанию – минута в минуту: «…ровно в час к платформе подошел поезд…» [15, 45]. Вокзалы освещены электричеством и заполнены людьми:

«…поезда так и подбегали к платформе и справа, и слева, останавливались на минуту, выпускали одних пассажиров, принимали других – и мчались далее» [15, 103].

Рациональность механического мира подчиняет здесь людей, которые должны заранее по телеграфу заказывать еду на станциях и неукоснительно следовать расписанию, распланированному времени. На берлинском вокзале множеству поездов соответствует множество начальников станций, которые «…дежурят по часам» [15, 103]. В отличие от путешествия в дилижансе, отмеченном, как мы уже увидели, мотивами скуки, медлительности, поездка по железной дороге раздражает героев Н.А. Лейкина постоянной спешкой и суетой, которая, наоборот, противопоставляется, как и в тексте «Свистка», русской неторопливости, соотносящейся ими с мотивом идиллической семейственности:

«…у нас на этот счет куда лучше. У нас приедешь на станцию-то, так стоишь, стоишь, и конца остановки нет. Тут ты и попить, и поесть всласть можешь, даже напиться до пьяна можешь» [15, 17]; «…спешка-то какая! Вот кому ежели с родственниками проститься перед отходом поезда, да ежели провожают тебя пять-шесть родственников... Тут и одного чмокнуть не успеешь» [15, 105].

Пространство немецкой железной дороги оценивается русскими героями как чужое, устроенное по иным правилам расчета и быстроты.

Соответственно, образ Германии и локус немецкой железной дороги в частности приобретают инфернальную коннотацию, как у Д.И. Фонвизина. По поводу берлинского вокзала с его суетой герой замечает**:** «Четыреста поездов... Да ведь это ад какой-то» [15, 103]. Иванов также постоянно поминает черта:

«Черт его знает, что он бормочет!» [15, 4]; «Черт бы побрал эту немецкую езду с минутными остановками!» [15, 16]; «Где этот самый Гамбург? Черт его знает…!» [15, 29]; «…ехали мы в Берлин, а попали черт знает куда…» [15, 32].

Да и само кружение по Германии с невозможностью попасть в Берлин напоминает гоголевский мотив проделок нечистой силы:

«Немецкая земля положительно нам не ко двору. <…> куда ни сунешься, наверное, не в то место попадешь» [15, 73]; «…как бы нам опять не перепутаться и не попасть туда, куда не следует. Немецкая земля нам несчастлива…» [15, 434].

Пребывание в Германии травестийно приравнивается к бесконечным мукам в аду: «Господи Боже мой, да скоро ли уже кончатся все эти немецкие мучения!» [15, 63]. Показательна и сцена поездки на лифте, где техническое рациональное начало предстает для купеческой четы в инфернальной форме через мотивы темноты и проклятия:

«…чтобы вам сдохнуть с вашей проклятой машиной!» [15, 76]; «А вдруг и эта комната потемнеет и куда-нибудь подниматься начнет?» [15, 77].

Отсюда страстное желание героев покинуть Неметчину, как и поезд: «Только бы переночевать, да вон скорей из этой земли!..» [15, 78].

Неметчина представляется русским героям Н.А. Лейкина опасным пространством. Именно страх, составляющий «главный фон картины» лейкинских рассказов [27 IX, 421] и усиленный провалом в коммуникации из-за незнания языка, определяет пребывание Ивановых в Германии. Они постоянно боятся опоздать, сесть не в тот вагон, выйти не на той станции, быть обманутыми:

«Да в Берлин ли уж мы приехали? Не перепутались ли опять как? Черт его знает, может быть, кондуктор и в насмешку нам наврал…» [15, 53]; «Ой, врут! Ой, надувают! Уж такое это немецкое сословие надувательное!» [15, 66].

Поэтому, интерпретируя мотивы немецкой экономии и деловитой спешки, Ивановы воспринимают немцев как грабителей и разбойников:

«Ах вы грабители… А еще говорят, что немецкая жизнь дешевая. …верно вы об вашей «экономи»-то только для себя толкуете. Разбойники вы…» [15, 99]; «…у них спешат, словно будто все пассажиры воры или разбойники и спасаются от погони!» [15, 105].

Развитие образа немца-разбойника достигает кульминации в сцене ночной поездки героев в купейном вагоне, когда безобидный и вежливый немец-охотник представляется испуганной русской паре убийцей-грабителем, а предложенная им от чистого сердца груша воспринимается как яд. В связи с этим следует отметить контаминацию образов немецкого поезда и тюрьмы, то есть места наказания:

«Супруги не вышли, а выскочили из вагона, словно из тюрьмы» [15, 32]. Отсюда иррациональный страх быть запертым в вагоне навсегда:

> «…будет ли еще по дороге станция-то, да и выпустят ли нас из этого вагона. Видишь, какие у них везде дурацкие порядки» [15, 34].

Герои чувствуют себя скованными непонятным порядком, регулирующим жизнь проезжающих, даже их физиологические потребности, – от приема пищи («Что это за земля… Ни позавтракать, ни пообедать нельзя настоящим манером без телеграммы. Питайся одними бутербродами» [15, 55]) до естественныз отправлений («Не могу же я не сходить в дамскую уборную <…> … Немки же могут. <…> Или у них натура другая» [15, 29]). Чтобы выбраться из этого локуса, герои раздают направо-налево деньги на чай и готовы заплатить любой штраф: «Бери, мусью, штраф и отпусти скорей душу на покаяние!» [15, 34].

Немцы, связанные с пространством железной дороги, изображаются непривлекательно. Так, упоминаются «угрюмые немецкие кондуктора» [15, 133] с «откормленными лоснящимися физиономиями» [15, 127]. Рассказчик подчеркивает нарочитую важность и назидательность в поведении начальника станции как одного из хозяев данного типа пространства:

> «…важно поднял голову <…> говорил… с расстановкой, наставительно…» [15, 33]; «…сидел, как аршин проглотивши, не изменяя серьезного выражения лица…» [15, 35].

Аналогично Ивановы подчеркивают разницу между французами и немцами:

> «…опять Неметчина началась <…> Пока был французский язык, рожи были веселые, а как заговорили по-немецки – все нахмурилось» [15, 434].

Серьезность немецких «рож» есть маркер немецкой филистерской умеренности, о которой будет сказано далее.

Пространство немецкого вокзала в стихотворении С. Черного «В ожидании ночного поезда» также изображается как локус обывательщины. Это передано через образ немца, в котором соединяются глюттонический мотив потребления пива и типажная филистерская телесность: «Светлый немец пьет светлое пиво. <…> Шея, как пушка, живот, как комод...» [34 I, 244-245]. Через характеристику светлости глюттоническое и человеческое уравниваются. Образы немца и пива отождествляются. В сравнении шеи с пушкой, наряду со значением гротескной телесности, фиксируется мотив угрозы. Наконец, с этим пространством связан и устойчивый мотив скуки иностранца в немецком локусе:

«…я, иноземец, сижу тоскливо <…> Просмотрел журналы: …тупые остроты <…> В припадке зевоты дрожу в пелерине…» [34 I, 244].

Как и лейкинские Ивановы, герой Черного желает быстрее покинуть неуютное пространство, где люди расчеловечиваются, уподобляясь багажу:

«…страстно смотрю на часы. Сорок минут до отхода! <…> жалею, что я не багаж... Тридцать минут до отхода! Тридцать минут...» [34 I, 244-245].

1.2. Общая характеристика антропного пространства Германии в русской словесности

1.2.1. Основные пространственные свойства образа Германии

Если говорить об основных характеристиках антропного пространства Германии в русской литературе, то главной из них, пожалуй, следует назвать его упорядоченность. В целом следует согласиться с выводом Ф.В. Нойманна об изображении в русской литературе немецкого пространства как сверхорганизованного: «Здесь немецкий культурный ландшафт противостоит древнему русскому природному ландшафту…» [370, 120]. В качестве основных характеристик немецких локусов исследователь называет «прилизанность» и «ухоженность»: «Ухоженность, с русской точки зрения, главный признак немецкого ландшафта» [370, 120]. Это пространство, «образованное» человеком (буквально «человеческой рукой» – „das von menschlicher Hand Gestaltete), «сглаженное» („Geglättete“) и «огороженное» („Eingefriedete“) [370, 120].

В соответствии со вкусами эпохи Просвещения авторы текстов докарамзинской эпохи особо отмечают упорядоченность городской планировки. Так, В.Н. Зиновьев и Д.И. Фонвизин упоминают «регулярный» Мангейм:

«Город новый, совсем регулярный <...>» [10, 349]; «…лучше его я не видал в Германии: строение новое и регулярное. …ближнее соседство с французами сделало то, что в мангеймских немцах гораздо менее национальности, нежели в других» [33 II, 455].

Попутно Д.И. Фонвизин маркирует пограничное расположение локуса между Францией и Германией, его неполную немецкость. Дрезденский же дворец, напротив, оценивается В.Н. Зиновьевым негативно как «строение весьма беспорядочное, ибо состоит в соединении шести или семи домов, которые не весьма хороший вид делают» [10, 339].

Также внимание Д.И. Фонвизина привлекают достижения западной цивилизации, делающие жизнь удобнее. Они входят в то немногое, что вызывает одобрение автора. Так, Д.И. Фонвизин описывает в Нюрнберге «…славный бронзовый фонтан, за который государыня предлагала тридцать тысяч рублей, но меньше пятидесяти не продают…» [33 II, 514]. В Лейпциге автор восхищается публичными банями:

> «Устройство… бань отменно хорошо. <…> Чистота, услуга и удобности… неописаны. …у нас нет такого приятного и для здоровья полезного установления» [33 II, 509].

Упорядоченность, соразмерность пространства человеку используются Н.М. Карамзиным и Ф.П. Лубяновским для конструирования идиллического немецкого пространства (в частности, имеющей аркадские черты в описании Саксонии), о чем будет подробнее сказано в разделе, посвященном сельским локусам. Кроме того, на видение упорядоченного пространства Германии накладывается "матрица" просвещенной монархии. Отсюда значимыми являются фигуры прусских королей и саксонских курфюрстов в травелогах конца XVIII – начала XIX веков. Так, русский путешественник Н.М. Карамзина прославляет прусского правителя Фридриха Вильгельма I, которому приписываются многие «дела, полезныя для государства»:

> «Кто привлек в свое государство множество чужестранцев? Кто обогатил его мануфактурами, фабриками, искусствами? Кто населил Пруссию? Кто всегда отходил от войны? Кто отказывался от всех излишностей, для того, чтобы его подданные не терпели недостатка в нужном? Фридрих Вильгельм!» [11, 42].

В качестве просвещенного монарха Ф.П. Лубяновским изображается саксонский курфюрст[7], «добрый и миролюбивый Государь» [17 I, 25-26], соблюдающий права своих подданных:

> «Курфирст у нас блюститель только законов: они столь же для него священны, сколько и для последнего из его подданных…» [17 I, 26].

В целом Саксония изображается Ф.П. Лубяновским как воплощение упорядоченной просвещенной монархии, вобравшей в себя и достижения Разума, и патриархально-идиллические черты с опорой на общее благо:

> «Образ правления нашего предоставляет нам самим право делать все те учреждения, кои по общему согласию могут быть признаны полезными…» [17 I, 26].

---

[7] Имеется в виду Фридрих Август III, курфюрст саксонский, получивший прозвище Справедливый.

Лейтмотивом описания этого государства является порядок. Так, государство регламентировано в социальном плане:

> «Между высоким и средним Дворянством, равно как и между всеми состояниями, проведена здесь черта, за которую никто не выходит: все в своем круге» [17 I, 17-18].

Упорядочена налоговая сфера: «Правительство… не упустило из виду ни одного предмета, который может умножить его доходы» [17 I, 40], причем из-за разумного устройства налоги не тяготят подданных:

> «… постоянный и твердый во всем порядок, уверенность в употреблении сих сборов на общее благо, непоколебимое трудолюбие, трезвость и умеренность делают их [налоги – *С.Ж.*] для всякого сносными» [17 I, 40].

Тот же порядок царит в управлении хозяйством: «…часть хозяйственная… в великом здесь устройстве» [17 I, 36]. Это пространство торжествующей рациональности эпохи Разума: «Здесь без расчету никто ни полшага; все взвешенно и все измерено» [17 I, 16]. Все благие перемены происходят, по мнению путешественника, благодаря просвещенному курсу правления:

> «Правительство сделало… для крестьян то, что только может быть полезнее…: распространило… между ними просвещение. Прямое для крестьянина просвещение то, когда он пробужден будет от той дремоты, в коей все для него равно…» [17 I, 38].

С идеей упорядочивания пространства тесно связан мотив умеренности. В.Н. Зиновьев не без доли аристократического превосходства, ссылаясь при этом на свою привычку к русской роскоши, подмечает небрежность и простоту в одежде прусского короля или сетует на скупость при организации обеда:

> «Обедал я здесь, в Магдебурге, <...> и его величество не расшибся в великолепии сих обедов, ибо больше четырех блюд не бывало, а десерт был пирожки» [10, 345].

Уровень роскоши – то, на что направлен взгляд русского аристократа. Описывая Лейпциг, он замечает: «Перемену чрезвычайную нашел в Лейпциге. Роскошь чрезвычайно умножилась» [10, 342]. Поэтому скромные порядки при дворе отличающегося умеренностью саксонского курфюрста вызывают у повествователя двойственные чувства: с одной стороны, он сетует на скуку местной придворной жизни, на отказ от роскоши («Дворцовые, как и все прочие собрания, довольно скучны…», здесь имеются лишь «остатки великолепия двора <...> а именно: удивительно найти в столь малом городе такое число хороших искусников и ремесленников» [10, 340]), с другой – признает, что эта роскошь, которой отличались прежние правители, была весьма разорительна для страны:

«...земля еще не могла так скоро оправиться после правления двух королей, которые роскошью и глупой пышностью все, кажется, употребили, чтобы землю свою истощить...» [10, 339].

Кроме того, умеренность и заботливость правителя Саксонии о своем уделе объясняется необходимостью его восстановления от последствий войны:

«…его величество король прусский всевозможные способы употребил в Семилетнюю войну, чтобы сию несчастную землю изнурить» [10, 339].

В сентименталистском дискурсе умеренность получает нескольку иную трактовку в рамках аркадского мифа, о котором подробнее будет сказано ниже. Частью этого мифа о блаженной идиллической Аркадии является мотив следования «идеалу умеренности (*temperantia*) посредством обуздания страстей (*moderatio animi*)» [276, 75]. В карамзинском панегирике Фридриху Вильгельму последнему ставится в заслугу, что он «…отказывался от всех излишностей, для того, чтобы его подданные не терпели недостатка в нужном» [11, 42]. В берлинском локусе русский путешественник замечает ту же умеренность:

«…богатые и знатные люди не расточают денег на суетную роскошь, и соблюдают строгую экономию в столе, платье, экипаже и проч.» [11, 48].

Тот же мотив отмечается и в описываемом Ф.П. Лубяновским Дрездене:

«...роскошь не в вышней степени. Осторожная бережливость отъемлет ли у здешних жителей охоту к ея блеску и удовольствиям, или заставляет против воли от них отказываться» [17 I, 16]; «Не удавалось мне тут видеть ни весьма богатых, ни весьма бедных людей» [17 I, 32]; «непоколебимое трудолюбие, трезвость и умеренность» [17 I, 40].

Есть в травелоге фрагмент об умеренности и весьма схожий с зиновьевским, где сравниваются старые и новые саксонские порядки:

«Если обратиться к прошедшему времени, когда здесь роскошь, снедая свои богатства, не могла ими довольствоваться и блеск свой поддерживала чужим имуществом <...>, то нельзя не отдать справедливости здешнего Правительства, которое <...> решилось отречься от прежних правил <...> Умеренность заступила место роскоши…» [17 I, 36].

Так же, как и в дневнике В.Н. Зиновьева, умеренность объясняется последствиями войны:

«…бедствия, навлеченные семилетнею войною, были… великим уроком умеренности, которая обращает все наше внимание на внутреннее благоустройство и обогащение Государства» [17 I, 24].

Даже такой природный фактор, как погода, маркируется свойством меры:

«В Саксонии климат постояннее; зима там столь была умерена, что я в одном сюртуке всякий день ходил гулять загород» [17 I, 123].

В то же время следует иметь в виду, что образ регулярного государства, то

есть упорядоченного и рационально устроенного, неизбежно обречен на амбивалентность. Перенесенная из области мифопоэтического патриархальная идиллия Аркадии даже в сентименталистских травелогах никогда не совпадает с реально наблюдаемой русскими путешественниками действительностью. Соответственно, неизбежно удвоение пространственной образности, балансирующей между утопией идиллии и "антиутопией" государства-механизма, тотально упорядочивающего жизнь людей. Ф.П. Лубяновский, который гораздо более Н.М. Карамзина уделяет внимание изображению социально-политического и экономического устройства немецкой жизни, акцентирует читательское внимание на механизмах реального упорядочивания пространства, в котором существенное место занимает построение социальных рамок как неких мест-ролей, за пределы которых акторы выходить не могут. Это можно проиллюстрировать примерами ограничений из немецкой хозяйственной жизни:

> «Здесь <…> я не могу продать в городе даже птицы, прежде нежели заплачу на заставе один из тех грошей, кои надеюсь еще за нее выручить» [17 I, 41]; «…здесь для купцов ограничен род торговли тот самый, какой кто себе однажды навсегда избрал…», «Торговля и все ремесла… здесь наследственны: от отца переходят они к сыну» [17 I, 42].

В целом происходит рационализация мифопоэтического начала. Идилличность саксонского пространства обосновывается Ф.П. Лубяновским сознанием немцами общественной пользы такого миропорядка, добровольного признания необходимости самоограничений, например, налоговых обязательств:

> «Казалось бы, народ должен быть отягчен сими налогами, но постоянный и твердый во всем порядок, уверенность в употреблении сих сборов на общее благо, непоколебимое трудолюбие, трезвость и умеренность делают их для всякого сносными» [17 I, 40].

В травелоге 40-х годов М.П. Погодин, изображая Германию, также «балансирует» между патриархальной умеренностью и экономической рациональностью. Отсюда мотив дешевизны немецкой жизни:

> «…Немецких учителей нельзя сравнивать с нашими: нужды их несравненно меньше; жить у них гораздо дешевле…» [24 I, 102].

Умеренность присуща всем слоям немецкого общества. Так, автор особо отмечает встреченного на водах принца Прусского, который являлся к источнику «в соломенной шляпе, в черном сюртуке» и «прогуливался наравне со всеми, как бы самый последний гражданин», проявляя «бережливость и простоту», украшающую

«потомство» «Великого Фридриха» [24 IV, 73]. Даже описывая дорогостоящие привычки баварского короля, который всячески украшает Мюнхен («Что за здания – одно другого огромнее и великолепнее. Откуда берет деньги Король на такие расходы?» [24 IV, 89-90]), рассказчик ссылается на мнение, что король «…строится по большей части из собственных своих доходов, коих он никуда не употребляет, соблюдая величайшую умеренность, кроме искусств!» [24 IV, 90].

Однако в позднейших рассматриваемых нами описаниях Германии этот баланс между филистерской рациональностью и идиллией изменяется: образы последней повергаются смысловой "эрозии" и становятся объектами иронии, о чем будет сказано далее.

В идиллии в силу ее природы нет места насилию, поэтому даже сентименталистское повествование, изображая реально наблюдаемое, вынуждено выходить за рамки идиллии. Докарамзинский травелог В.Н. Зиновьева не испытывает подобной "нарративной" проблемы, когда автор, образно выражаясь, пытается усидеть на двух стульях, объединяя идиллическое и антиидиллическое, идеальную модель просвещенной монархии и реальное описание государства.

Так, в зиновьевском «Журнале...» Берлин и Потсдам выступают как города-узилища, в которых держат собственных солдат:

> «... состояние солдат самое несчастливейшее: и в Берлине, и в Потсдаме нарочно стены возведены, чтобы беглых чрез оные удерживать, часовые так часто расставлены около оных, что, кажется, возможности нет бежать…» [10, 337].

Д.И. Фонвизин и вовсе называет Франкфурт-на-Майне тюрьмой:

> «…мрачность в нем самая ужасная» [33 II, 506]; «Надобно в нем родиться или очень долго жить, чтоб привыкнуть к такой тюрьме» [33 II, 507].

Собственно говоря, Германия-идиллия и Германия-казарма (тюрьма) будут в течение более века образовывать полюса немецкой пространственной образности. В рамках сентименталистского дискурса это наглядно демонстрирует оппозиция мирной и милитаристской Германии. У Ф.П. Лубяновского Саксония идиллична не в последнюю очередь потому, что это территория мира как во внешнеполитическом («…война опустошала Германию и всю Италию, до спокойной Саксонии не доходили и звуки оружия» [17 I, 24]), так и внутриполитическом планах. Сословия почитают монарха: «…крестьяне мне говорят, что… боятся потерять своего

государя» [17 I, 24]; «…Дворянство пошло вслед за своим Государем» [17 I, 36]; крестьяне не бунтуют против помещиков. Причем социальный мир в Саксонии обусловлен соображениями выгоды:

> «…взаимные соотношения всегда поддерживают связь между помещиками и земледельцами, оставляя последних в совершенной свободе и принося первым верные выгоды» [17 I, 30]; «Можно быть пораженным очевидным преимуществом, отличающим… свободного земледельца, когда в Шлезию въедешь из польских Провинций» [17 I, 31].

Такой образ идиллической (или же туманно-романтической) Германии просуществует в русской культуре примерно до середины XIX, до того момента, как "мозаика" отдельных малозначимых в европейской политике немецких земель начнет складываться в образ единой милитаристской империи.

Здесь же в связи с мотивом упорядоченности пространства упомянем образы немецких чиновников, которые по роду своей деятельности относятся к упорядочивающему элементу. Мелочность и дотошность прусских чиновников по необходимости являются предметом внимания также карамзинского русского путешественника, который особо останавливается на так называемых «прусских допросах»: «Во всяком городке и местечке останавливают проезжих при въезде и выезде, и спрашивают, кто, откуда и куда едет?» [11, 31]. Кульминации этот мотив достигает при попадании героя в Берлин. Сначала вышедший из караульни у ворот города сержант спрашивает приезжающих: «Кто вы? Откуда едете? За чем приехали в Берлин? Где будете жить? Долго ли здесь пробудете? Куда поедете из Берлина?», вызывая у русского путешественника ироническое замечание о «любопытстве здешнего Правительства» [11, 33]. Но и на этом дело не кончается. Хозяин трактира приносит русскому путешественнику бумажку с напечатанными вопросами, теми же, что задавались при въезде «с прибавлением одного: в какия ворота вы въехали?», причем ответ следовало давать уже письменно самому опрашиваемому. Это порождает, в свою очередь, ироническое уподобление столицы Пруссии осажденному городу: «Боже мой! какая осторожность! Разве Берлин в осаде?» [11, 35], что придает городскому пространству черты казармы и канцелярии одновременно. Здесь всё пытаются поставить под тотальный контроль и учет. Сведения, полученные от приезжего,

на следующий день уже печатаются в газетах. Наконец, мотив «прусских допросов» встречается в изображении Потсдама, бывшей резиденцией Фридриха Великого. Здесь этот мотив представлен в смягченной форме:

> «У ворот записали наши имена; однакожь в рассуждении допросов ныне нет уже такой строгости, как прежде. Покойный Король, живучи в Потсдаме, хотел знать обо всех приезжих» [11, 41].

В мятлевской поэме в описании бывших ганзейских (современно буржуазных) земель отмечается даже чрезмерная любовь немцев к насаждению порядка, который обеспечивает полиция:

> «…славных полицейских подобрали… *Ле режим мюнисипаль* только в городе годится, но когда распространится в государстве, – *се фини*! Ты оглобли поверни…» [19 I, 64].

Та же Курдюкова жалуется на дотошность немецких таможенников: «Здесь мой бедный чемодан весь расшарят, раскидают…» [19 I, 49]. Сравните с описанием таможни в Дрездене у Н.А. Корсакова: «Осмотр был самый строгий. …не только вскрыли ящики, но и из обертки все вынули» [12, 91]. Сцена с педантичными немецкими таможенниками есть и в травелоге М.П. Погодина:

> «…Немец принялся читать артикул с чувством, с толком, с расстановкой, делая ударение на всяком знаке препинаний, три товарища следовали за ним глазами и телодвижениями, повторяя в полголоса последние слова…» [24 I, 107].

В то же время М.П. Погодин отмечает и положительную сторону следования протоколу немецким чиновником: «…надобно однако отдать честь полициям, что паспорта везде и всегда возвращались мне исправно и верно…» [24 IV, 52]. Кроме того, сравнивая русских и немецких чиновников, автор к достоинствам последних относит «точность, исправность, добросовестность, трудолюбие», то есть возможность «исполнить», и сравнивает немцев с «прозой» в противоположность русским как «поэзии» [24 IV, 78].

Страсть к упорядочиванию немцами пространства можно обнаружить в сцене из травелога М.П. Погодина, в которой путешественник спрашивает прохожего, как пройти в некое место:

> «…Немцы рассказывают о дороге <…> совершенно отличным образом от Русских: они опишут вам ее всю, начиная от того места, с которого вы спрашиваете, и до того, куда хотите прийти, целую Историю, или лучше Географию» [24 IV, 56].

При этом немец упорядочивает пространство (через схему маршрута) не только в речи, но и в воображении, то есть дважды («Немец непременно

остановится, пройдет сам в воображении всю дорогу…» [24 IV, 56]), действуя из лучших побуждений и не замечая, какие страдания приносят путешественнику:

> «Эти добрые люди мучили меня столько, что я решился их не спрашивать, дабы не слушать их длинных рассказов» [24 IV, 57].

М.П. Погодин отмечает благоустроенность немецких локусов, даже «самого последнего городишки», что проявляется также в просвещенности, цивилизованности досуга: «В самом последнем городишке есть публичная библиотека, есть книжная лавка, есть ученое образованное общество»; у немецких учителей «учебные пособия и средства все под руками» [24 I, 102]. Эта упорядоченность пространства в итоге приобретает сходство с часовым механизмом:

> «Немецкие гостиницы устроены отлично: чистота, порядок, точность и определенность, заслуживают всякой похвалы» [24 I, 88]; «Прусская почта устроена превосходно <…> Все как по заведенным часам» [24 I, 100].

Как видим, упорядоченность немецкого пространства имеет в русской словесности амбивалентную оценку. К концу рассматриваемого нами периода немецкий порядок, однако, приобретает ярко выраженные негативные коннотации, которые подчеркивают его антигуманную, насильственную и механистическую природу. Это демонстрирует, в частности, пассаж в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина о прусском офицере, относящемся «к ближнему с строгостью и скоростью» [27 XIV, 52]. Фактически ту же «строгость и скорость» жизни в Германии на собственном опыте испытывают и русские герои лейкинского травелога при путешествии по немецкой железной дороге, где все буквально происходит "по заведенным часам". В рассказе С. Черного «Храбрая женщина» русская дама, носительница "хаоса", от скуки решает провести по добропорядочной улице Берлина вместо собаки кошку на поводке и едва не оказывается арестованной шуцманом. Кстати, ахронность и упорядоченность немецкой жизни Берлина в этом произведении вводится с помощью образа немецкой прессы, в которой пишут одно и то же: «…читать каждый день бюллетени о развитии катара у Франца-Иосифа могут только немцы…» [34 IV, 98].

Наконец, немецкая методичность становится объектом осмеяния в юмористическом травелоге А.Т. Аверченко, где педантизм немцев описывается

как выводящий «настоящего русского из себя» [1 II, 322]. Раскрытию этой раздражающей в немецкости черты посвящено несколько сцен повести. Так, на вопрос немца, чем нравится Южакову Германия, тот называет «маленький выступ с желобками» у окна телеграфиста, предназначенный для складывания сигар:

> «При этом над каждым желобком стоят цифры – 1, 2, 3, 4, 5 – чтобы владелец сигары не перепутал ее с чужой сигарой» [1 II, 320].

Рассказчик гротескно заостряет эту реалию, подчеркнув, что не представляет, «…чем еще Германия могла…» бы ему «понравиться» [1 II, 321]. Занудство, пристрастие к классификации и перечислению акцентированы и в комическом эпизоде в гостинице, где немец-мануфактурщик методично стучится в двери номеров, начиная с первого, и спрашивает некоего господина Шульца, нужного ему по делу. Каждый раз стучащийся произносит одну и ту же фразу («Очень прошу извинения – не здесь ли находится в гостях господин Шульц; он мне нужен по одному мануфактурному делу»), добавляя к ней по принципу рекурсии, что искал уже в первом, втором и т.д. номерах [1 II, 322]. Примечательна и реакция немцев из номеров. Вместо того, чтобы, как поступили бы в подобной ситуации русские, кинуть сапогом «в голову незадачливого мануфактурщика», в немецкой гостинице отвечали столь же вежливо и методично:

> «…у меня в пятом номере нет в гостях господина Шульца, необходимого вам по мануфактурному делу; но нет ли господина Шульца в номере шестом?» [1 II, 322].

Методизм немцев в упорядочивании-классифицировании пространства проявляется также в написании в Германии табличек, нарочито тривиальных и самоочевидных. Например, немецкие двери снабжены надписью "выход". Особенно же поражают рассказчика надписи в уборных немецких вагонов:

> «…"просят бросать сюда ненужную бумагу", под стаканом надпись "стакан", под графином "графин", "благоволите повернуть ручку", в "эту пепельницу покорнейше просят бросать окурки сигар, а также других табачных изделий"» [1 II, 323].

По ироническому замечанию Южакова, «это целая литература» [1 II, 323], которая, по сути, упорядочивает и регламентирует жизнь немцев. Каждому предмету в немецком пространстве предназначены свое место и своя функция.

С упорядоченностью также связан мотив чистоты, часто встречающийся при описании немецкого пространства. В травелоге Д.И. Фонвизина в лапидарных описаниях маленьких немецких городов и земель она отмечается особо:

«...город недурен и чистехонек» [33 II, 506] (Мариенвердер); «Чистота, услуга и удобности <...> неописаны» [33 II, 509] (Лейпциг); «...стали в трактире, в котором безмерная чистота и опрятности привели нас в удивление. Все улицы и дома здешние так чисты, что уже походит на аффектацию» [33 II, 511] (Нюрнберг).

У Н.М. Карамзина в описании немецкого пространства также встречается мотив опрятности:

«Мы пошли в трактир, где, кроме хозяина и гостей, все было довольно чисто» [11, 25] (Эльбинг); «...Отменная чистота стекол украшает вид их [домов – *С.Ж.*]» [11, 27] (Данциг); «Комната у меня чиста и светла, а хозяин услужлив <...>» [11, 60] (Мемель).

То же свойство немецкого пространства упоминается и Ф.П. Лубяновским:

«Чистота и опрятность даже в бедных домах прикрывают их убожество» [17 I, 31] (Силезия); «Город <...> по чистоте <...> весьма примечателен» [17 I, 85] (Гернгут); «Здесь [в Богемии – *С.Ж.*] по селениям я не нашел той опрятности, того порядку и той чистоты, коими столь любовался в Саксонии» [17 I, 107].

К мотиву чистоты обращается и И.П. Мятлев. Так, город Мангейм характеризуется как «чистенький» [19 I, 141], а Франкфурт – «аккуратный, как с иголочки» [19 I, 118]. В повествовании Н.А. Корсакова мотив немецкой чистоплотности присутствует также при описании гамбургского сумасшедшего дома:

«Какая чистота!» (в «кухнях» и «буфетах»), (в столовой) «…чистое столовое белье, оловянные миски и кружки кажутся серебряными» [12, 23].

В травелоге М.Е. Салтыкова-Щедрина мотив опрятности характеризует как сельское, так и городское пространство Германии:

«…здесь, под Инстербургом, сумели <…> луга расчистить <…> Везде канавы чистые…» [27 XIV, 15]; «Однако, брат, у вас здесь чисто!» (реплика Мальчика без штанов о немецкой деревне) [27 XIV, 33]; «прилежная вывозка нечистот» [27 XIV, 59].

Так же у Н.А. Лейкина: «чистенькие деревеньки» [15, 14]; «довольно чистенькая комната о двух кроватях» [15, 54]. Мотив немецкой чистоты в травелоге М.П. Погодина связан с мотивами упорядоченности, рациональности и удобства пространства Германии:

«Немецкие гостиницы устроены отлично: чистота, порядок, точность и определенность, заслуживают всякой похвалы» [24 I, 88].

При этом подчеркивается деятельная натура немцев, благодаря которой природное пространство очеловечивается, принимает на себя чистоту как характеристику антропного локуса, что отражает образ чистых и удобных дорожек в окрестностях Мариенбада. Чистота естественная, по Н.П. Погодину,

составляющая немецкость, не присуща русскости. Как иронично замечает автор, если в Мариенбаде для поддержания чистоты дорожек хватает «едва ли» десяти немцев, то «…по-нашему надо бы приставить к ним сотни две работников, дюжины две садовников, и несколько чиновников, под начальством Директора, в великолепной квартире…» [24 IV, 66-67], то есть в России чистота насаждается насильственно, через контроль начальства, которое, в свою очередь, тоже требует дополнительных средств за счет предоставления общественного пространства «великолепной квартиры».

С мотивом упорядоченности тесно связан мотив закрытости немецких локусов. Ранее мы уже говорили об образах тюрьмы или казармы, связанных с образами урбанистических пространств Германии. Вспомним также иронический в карамзинских «Письмах…» образ Берлина, который, несмотря на мир, уподобляется осажденному городу: «Разве Берлин в осаде?» [11, 35]. Немцы в русской литературе предпочитают огородить себя от опасностей внешнего неупорядоченного пространства. В карамзинском травелоге русский путешественник указывает на достоинство «изрядных садов» внутри города, в которых «ремесленник, художник, ученый отдыхает на чистом воздухе по окончании своей работы, не имея нужды итти за город» [11, 23].

В сочинении Ф.П. Лубяновского также упоминается, что «в часы проповедания слова Божия запираются городские ворота» [17 I, 19] Дрездена, а в 9 часов вечера запираются все ворота Лейпцига, кроме одних, «но и тут надобно заплатить грош, когда кто желает войти или выйти», причем делается это по распоряжению «строгой здешней Думы», которая «...заметила между Студентами и вообще между жителями слишком уж явное расслабление в нравах. Гулянье за городом и особливо ночью было к тому для всех выгодным убежищем» [17 I, 59-60]. С этим правилом сталкивается и герой Н.М. Карамзина. Проведя время до полуночи в трактире за городом, он вынужден был заплатить за открытие ворот: «Таков закон в Лейпциге: или возвращайся в город ранее, или плати штраф» [11, 68]. То же самое упоминает и Н.А. Корсаков в гамбургском эпизоде путешествия: «…становится поздно, и по прибытии 9 час. вечера вы заплатите 4 шил. 932 к. штрафу» [12, 20].

Примечательно также желание герра Клюбера из рассказа И.С. Тургенева «Вешние воды» «совершить обед в закрытой со всех сторон беседке» [32 VIII, 283]. Пожалуй, единственным исключением из этой закрытой немецкой образности являются инспирированные романтическим нарративом образы странников.

С упорядоченной закрытостью немецкого пространства также связан мотив пространственной ограниченности локусов. В целом следует согласиться с Г.Д. Гачевым, пишушим о тесности германского мира, где «…все время Nähe…, нет Ferne – всегда наличной в России дали» [78, 243], и потому вертикаль Выси и Глуби всегда доминирует над горизонталью Дали и Шири. Конечно, в анализируемых травелогах присутствуют описания немецких просторов, но это, как правило, пространства природы, которыми любуются чувствительные русские герои-одиночки, чужие в немецком хронотопе.

Эта горизонтальная ограниченность может актуализироваться как узость, что характерно для описаний средневекового облика немецких городов. Д.И. Фонвизин так описывает Кенигсберг: «Улицы узкие, дома высокие, набиты немцами, у которых рожи по аршину» [33 II, 505-506]. То же самое подчеркивается автором в образе Нюрнберга (Ниренберга) с «узкими улицами» и «множеством народа» (указание на скученность):

> «…считают в нем до восьмисот улиц, что и не удивительно, если называют улицами все по горам закоулки, какие на сто шагов обыкновенно встречаются» [33 II, 512].

Узость урбанистического немецкого пространства описывает и Н.М. Карамзин: «Дрезден едва ли уступает Берлину в огромности домов; но только улицы здесь гораздо теснее» [11, 51]; «В городе улицы узки, хороших домов мало…» (о Майнце) [11, 90]. «Многолюдство» [17 I, 36], сочетающееся в Саксонии с «недостатком земли» [17 I, 37], отмечает Ф.П. Лубяновский. Характерен также авторский пассаж, в котором упорядоченность увязывается с закрытостью и ограниченностью немецкого пространства Саксонии:

> «…в такой области, которой значащую часть можешь глазами измерить сверху высокой башни, легко удержать во всем порядок и постоянным надзором отвратить несчастные происшествия» [17 I, 43].

При этом вертикаль (высокая башня) доминирует здесь над горизонталью, упорядочивая ее.

В поэме И.П. Мятлева упомянут Бонн, «город маленький и тесный» [19 I, 94]. В облике Гамбурга за пределами Бельведера отмечены «закоулки» и «теснота» [19 I, 33]. Суженность пространства описана Н.А. Корсаковым в облике Любека со «сплошными, один к другому пристроенными домами о 4 и 5, но не менее 5 этажей» и «узкими переулками» [12, 14]. М.А. Погодин во Франкфурте упоминает «много старых узких улиц с полуразваленными домами» [24 IV, 50].

Миниатюрность и узость (горизонтальная ограниченность) подчеркнута при описании немецкого пространства и в повести И.С. Тургенева «Ася», где герой в поисках «уединения» попадает в «немецкий небольшой городок З.» с «узкими окнами» домов» и «узкими улицами», по которым гуляют «прехорошенькие белокурые немочки» [32 V, 150]. «Маленький», «узкий», «закрытый» немецкий локус здесь уподобляется образу Дома-убежища, который, словно перчатка, "облегает" людей, живущих в этом пространстве. У И.С. Тургенева данный мотивный ряд имеет скорее положительную оценку. Отсюда мотив безмятежности, то есть идиллического покоя в описании ночного локуса, который воспринимается русским героем как некое живое существо:

> «…город чувствовал этот взгляд [луны – С.Ж.] и стоял чутко и мирно, весь облитый ее светом, этим безмятежным и в то же время тихо душу волнующим светом» [32 V, 150].

Неторопливость идиллической бестревожной жизни в ночном пространстве суггестируется и актуализируется в образах «сонливого свистка ночного сторожа», «вполголоса» ворчащей «добродушной собаки» [32 V, 150]. Одушевлением-витализацией, как видим, проникнуто все изображение пространства: и город, и луна, и даже воздух, который «…так и ластился к лицу…» [32 V, 150].

Тургеневский локус также ахронен: в нем "законсервировалось" Средневековье, что маркируется различными прилагательными со значением старины: «дряхлые стены и башни», «вековые липы», «старенькие дома», «старинный колодец» [32 V, 150]. Ночное онирическое пространство вовлекает в себя героя, отправляя его в прошлое, маркированное неизменными пейзажными деталями: блестящий «золотом» «петух на высокой готической колокольне», «узкие окна» со светом свечей, «старинный колодец на трехугольной площади» – все это возбуждает фантазию и актуализирует литературные аллюзии со средневековой

историей Фауста, вероятно, в гетевском переложении: «…слово: «Гретхен» – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста» [32 V, 150].

Миниатюрность и ахронность особенно характерны для образа провинциального немецкого городка, застывшего в некоем ахронно-идиллическом месте здесь и сейчас. Характеризуя данный тип художественного пространства, М.М. Бахтин пишет: «Такой городок – место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». <…> Это обыденно-житейское циклическое бытовое время» [50, 396]. В то же время, как подчеркивает Н.А. Белова, провинциальное пространство, основывающееся на «семантике патриархальности, наивности», воплощает в себе «естественное, природное начало, противопоставленное испорченности, искусственности столичной жизни» [57, 90], то есть руссоистскую идею.

Теснота немецкого пространства получает своеобразную трактовку в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина. С одной стороны, мотив тесноты в сцене с Мальчиком в штанах отнесен к характеристике прошлого Германии, «варварским временам», когда «земля обрабатывалась небрежно и давала скудную жатву [мотив антиупорядоченности, противопоставленный современной благоустроенности жизни, – С.Ж.], обыватели жили, как дикие, в тесных и смрадных логовищах…» [27 XIV, 35]. Но дальнейшее повествование показывает, что "теснота" никуда не исчезла, но трансформировалась в современной повествователю Германии. Она стала не столько пространственной, сколько психологической. На улицах Берлина обычным прохожим становится тесно, то есть неуютно, из-за прусских офицеров, подавляющих прочих граждан своими манерами: «…тела ли прусских офицеров дюжее, груди ли у них объемистее, как бы то ни было, но делается положительно тесно, когда по улице проходит прусский офицер» [27 XIV, 52]. Здесь автор сатирически смешивает пространственность телесно-физическую и психологическое восприятие пространства притесняемого человека[8].

[8] В щедринском тексте мотив притеснения увязывается и с мотивом немецкого засилья в русской жизни: «Кто самый бессердечный притеснитель русского рабочего человека? – немец!» [27 XIV, 41]. Мотив притеснений встречаем в карамзинском травелоге, где говорится, как прусский король ограничивает свободу Данцига: «Торговля, любящая свободу, более и более сжимается и упадает от теснящей руки сильного» [11, 26]. Кроме того, путешествующий вместе с русским героем прусский офицер начинает теснить француза: «Офицер, желая сидеть просторнее, …начал его жать. Француз весьма учтиво объявил, что ему становится *тесновато*» [11, 28].

Средневековая теснота пространства встречается в травелоге А.Т. Аверченко в связи с образом Нюрнберга:

> «…идиллическое настроение на фоне суровых, тесно сдвинувшихся зданий, в окна которых, казалось, грозно глядят прошлые, серые века, закованные в латы и отягощенные доспехами» [1 II, 354].

Данный фрагмент – то редкое место аверченковского текста, когда Германия описывается положительно. Это связано с актуализацией идиллического образа немецкого пространства, тогда как в большей части повествования о Германии акцент сделан на филистерской упорядоченности. Кроме того, отметим мотив "ожившего прошлого", когда рассказчик погружается в онирическую реальность, как бы воскрешая исторические события, связанные с данным местом.

Наконец, в стихотворном "травелоге" С. Черного воплощается идиллический по большей части образ провинциального Гейдельберга. В его средневековом облике доминируют черты горизонтальной суженности и в то же время устремленности вверх: «домишки», стоящие «сжатым строем в тесный ряд», «узкие улички», «заостренные фронтоны» [34 I, 277]; «узких кровель причудливо-темная грань» [34 I, 257]; «узкий палисадник», «крошечный рассадник» [34 I, 282]. В образе колокольного звона маркируется ахронность пространства: «С колокольни льются звоны, как когда-то, как вчера...» [34 I, 277]. Эта ахронность порождает онирическое путешествие в прошлое, как и в повести И.С. Тургенева «Ася»: «…снятся средние века...» [34 I, 277].

Характерным при изображении немецкого пространства является использование диминутивов с оттенком ласкательности или пренебрежительности в зависимости от позиции повествователя к Германии, что актуализирует мотив миниатюрности локусов данной страны, который является ведущим в пространственных описаниях, особенно в начале рассматриваемого нами периода[9]. Так, Д.И. Фонвизин прибегает в описании к уменьшительным и уменьшительно-пренебрежительным суффиксам довольно часто: «землишка Саксония» [33 II, 511], «деревнишки Саркау и Rossitten» [33 II, 505], «городки» Фридланд, Лукау и Шлейц

[9] Сравните для контраста восприятие немецким путешественником русского города, который, разрастаясь вширь, является антиподом узкого, тесного немецкого урбанистического локуса: «На пространстве, занимаемом немецким городом, может быть в 10 раз больше домов» [244, 45].

[33 II, 506, 507, 511] и даже «большой городок» Мариенвердер [33 II, 506]. В последнем случае примечательна амбивалентная пространственная характеристика, где первое слово «большой» противоречит по смыслу второму. Вероятно, это связано с двойственным восприятием автором немецкого пространства как чего-то мелкого в сравнении с российскими просторами. Карликовость лоскутной Германии акцентируется и в следующем описании, где размер пространств метонимически маркирует их правителей («мелких принцев»):

> «…ехал я по немецким княжествам: что ни шаг, то государство. Я видел Ганау, Майнц, Фульду, Саксен-Готу, Эйзенах и несколько княжеств мелких принцев» [33 II, 455].

Скрытая ирония проскальзывает и в описаниях В.Н. Зиновьева, который метонимически сводит образ той или иной немецкой земли к образу ее монарха и в той или иной форме сравнивает с огромными пространствами русской земли и масштабной роскошью российского двора. Так, повествователь описывает чувство несоответствия между прозаическим видом прусского короля Фридриха Великого и свершениями последнего:

> «Король <...> в синем мундире, закиданном табаком, и сапоги весьма красноваты. Трудно вообразить, что сей – тот, который против всей Европы оборонялся в одно время и всех <...> расщелкал; но сие есть действие привыкших глаз к роскоши» [10, 338].

Еще откровеннее пространственное противопоставление русскости и немецкости присутствует в не лишенном некой двусмысленности пассаже о немецких «княгинюшках» и императрице Екатерине II:

> «...прискорбно должно быть немецким княгинюшкам, которые государыню как принцессу Цербстскую знали, и теперь видят, что она судьбу Европы решает» [10, 348].

Наконец, В.Н. Зиновьев, подобно Д.И. Фонвизину, пишущему о мелких принцах, называет кассельского князя «маленьким»: «...для такого маленького князя собрание [музейное – *С.Ж.*] довольно изрядно...» [10, 349].

Иначе мотив миниатюрности немецкого пространства трактуется в сентименталистских травелогах. Так, «маленькой городок» Гейлигенбейль [11, 24], «два маленькие городка» Кеслин и Керлин [11, 30] вызывают у героя «Писем…» скорее умиление и служат маркерами идиллии.

Н.А. Корсаков описывает идиллическую «немецкую деревушку; с белыми домиками и … черепичными крышами» [12, 13]. Сходный образ мы встречаем и в

лейкинском тексте, где аккумулируются мотивы чистоты, миниатюрности, закрытости и упорядоченности:

> «… чистенькие деревеньки… с маленькими огородиками между домов, обнесенными живой изгородью, аккуратно подстриженной…» [15, 14].

У С. Черного уменьшительные суффиксы также служат маркером идиллического, напоминая карамзинское умиление изящно-миниатюрными локусами: «белые дорожки», «низкие окошки», «красный домик». «дворик», «заборик» [34 I, 282]; «Жалюзи словно веки на спящих окошках…» [34 I, 257].

Наконец, миниатюрность пространства Германии может порождать мотив игрушечности. Игрушка как модель идиллического немецкого локуса встречается, например, в романе Ф.М. Достоевского «Бесы», где фон Лембке сбегает от проблем с женщинами в создаваемый им самим игрушечный мирок, клея макеты зданий: отвергнутый дочкой генерала герой-немец «…не очень плакал, а склеил из бумаги театр» [9 X, 243], а когда жена Андрея Антоновича попыталась пробудить в нем честолюбие, «…он вдруг начал клеить кирку…» [9 X, 244]. В этом же ряду стоит подарок немца Вермана из повести Н. С. Лескова «Островитяне» – «необыкновенно искусно сделанный швейцарский домик с слюдовыми окнами, балкончиками, дверьми, загородями и камнями на крыше» [16 III, 46]. Сходное миниатюрное пространство "в натуральную величину" описывается автором в изображении немецкого городка Плау:

> «…в окошках его чистеньких красных домиков везде горят веселые огоньки и суетливо бегают мелкие тени…» [16 III, 148].

Игрушечность Германии встречается и у С. Черного: в стихотворении «Почти перед домом…» герой созерцает с вершины «домá как игрушки» [34 I, 283].

1.2.2. Германия филистерская

Ранее мы говорили об идиллии (утопии порядка) и милитаристской антиидиллии (антиутопии насильственного порядка) как полюсах пространственного описания Германии. Однако, как правило, данное изображение колеблется между этими двумя точками, занимая некое промежуточное положение.

Еще одним набором противопоставленных друг другу "точек притяжения" в сфере нарративных колебаний выступает оппозиция «филистерское/обывательское – духовное», причем образ Германии как пространства обывателей, по сути, является наиболее частотным вариантом пространственного описания[10]. Как будет показано далее, тот же вариант милитаристской единой империи будет содержать в себе многие филистерские черты.

С другой стороны, немецкая идиллия в русской литературе склонна к вырождению в обывательское пространство с некими усредненными характеристиками. Не случайно при описании Германии одним из устойчивых мотивов является мотив скуки. Он встречается еще в докарамзинских травелогах:

> «…Лейпциг очень хорош на одну неделю, а жить в нем ни из чего не соглашусь. Осмотрев в нем все, что внимания достойно, тотчас почувствовали мы скуку…» [33 II, 510]; дрезденские «дворцовые, как и все прочие собрания, довольно скучны» [10, 340].

Скучает и русский путешественник Н.М. Карамзина, оказавшись в эльбингском трактире, заполненном филистерами с пивом и трубками:

> «Каррикатура за каррикатурою приходила в трактир, и всякая каррикатура требовала пива и трубки. Мне было очень скучно» [11, 25].

Труд в Саксонии вторгается в сферу досуга (немки в театр «с работою ходят» [17 I, 18]) и лишает, по Ф.П. Лубяновскому, веселье русского размаха:

> «Хочешь ли иметь понятие о больших здешних обществах? Пригласи к себе раза два в год целый город; поднеси, кому удастся, чашку чаю; посади, кого можешь, играть в карты, сам тоже играй и более ни о чем не заботься» [17 I, 17].

Сравните это с описанием «немецких гульбищ» у Д.И. Фонвизина: «Наставлено в роще множество столиков, за каждым сидит компания и прохлаждаются пивом и табаком» [33 II, 515]. Еще более заострено филистерское поведение горожан Н.А. Корсаковым, изображающих их в театре:

> «…пред мужскими местами стоят кружки с пивом и зажигательные спички для закуривания трубок. Женщины почти все кушают разные сласти, некоторые также запивают и вяжут чулки <...> не только в антрактах, …но и во время… представления» [12, 15].

К тому же Н.А. Корсаков пишет, что «очень скучал», путешествуя с немцем, который «…во всю дорогу, даже ночью, …пел из Немецких опер арии, с разнообразными положениями головы и рук…» [12, 16].

---

[10] Сравните с восприятием русской интеллигенцией Германии как страны филистеров у В.В. Набокова: «…Германия казалась нам страной, где пошлость… стала одним из ведущих качеств национального духа, привычек, традиций и общей атмосферы…» [226, 74].

Показателен мотив скуки русского героя от восприятия немецкого пространства в стихотворении Н.А. Добролюбова «В Праге»: «…расставшись с родиной святою, я скучал меж немцев русскою душою…» [28, 266], хотя здесь ирония обоюдонаправленная как против немецких обывателей, так и русских туристов. В характеристике матери Андрея Штольца из романа И.А. Гончарова «Обломов» немцы способны лишь «на пошлый порядок, скучную правильность жизни» [8 IV, 159]. Мотив берлинской скуки раскрывается также М.Е. Салтыковым-Щедриным в путевых заметках «За рубежом»: «Уже подъезжая к Берлину, иностранец чувствует, что на него пахнуло скукой…» [27 XIV, 50]. Также русский Мальчик без штанов упрекает немецкого Мальчика в штанах, что тот «скучно» говорит»: «…скучно. Мямлишь, канитель разводишь, слюнями давишься» [27 XIV, 34]. Наконец, скука маркирует немецкое пространство в произведениях С. Черного («В комнатах было… очень скучно» [34 IV, 98]) и А.Т. Аверченко («…Берлин скучный город» [1 II, 319]; «Он [Крысаков – С.Ж.] был ошеломляющим среди скучных немцев…» [1 II, 342]).

Порой идиллическое и филистерское столь слиты, что нельзя их разделить с определенностью. Это касается, в частности, тех немецких фрагментов из травелога М.П. Погодина, в которых нет авторской иронии, создающей эффект отстранения от предмета изображения. Так, положительную характеристику получает мотив покоя как следствие упорядоченности немецкого пространства:

> «…дилижансы… очень спокойны» [24 I, 100]; «Молитвенное пение <…> мерное, спокойное, благоговейное…» [24 IV, 58-59].

Наконец, завершается четвертый том погодинского травелога обобщением, что «Во Франции жить можно всего веселее, в Англии свободнее, в Италии приятнее и дешевле, в Германии спокойнее…» [24 IV, 230].

В целом описание М.П. Погодиным Германии напоминает об идиллической устроенности и патриархальности, что выражается характеристикой достопочтенности: «Достопочтенная Немецкая земля!» [24 I, 97]. Описывая Силезию, автор замечает, что ее онемечивание «…имело совершенно особенный характер, без большого насилия…» [24 I, 101]. Идиллически-патриархально изображаются и немецкие праздники с неизменным пивом:

«Кружки пива так и рассыпаются, то и дело подают их. <…> Однакож все чинно. Добрые немцы суслят молча. Между столами толкаются дети» [24 IV, 101].

Как видим, внешние черты немецкого праздника у М.П. Погодина сходны с описаниями времяпрепровождения филистеров у Д.И. Фонвизина, Ф.П. Лубяновского, Н.А. Корсакова, но разница заключается в коннотациях: идиллической – у первого автора и иронической – у последних. Здесь все дело в акцентах. Например, немецкий покой кажется благим для М.П. Погодина и невыносимым для русской героини рассказа С. Черного «Храбрая женщина».

В филистерском пространстве мотив идиллической умеренности превращается в усредненность, посредственность. Обычные немцы в сентименталистской трактовке Ф.П. Лубяновского по своей натуре неидилличны, поскольку

«Здесь во всем столько меры и весу, что самая чувствительность должна покоряться сему закону» [17 I, 22].

Повествователь также не упускает случая посмеяться над умеренностью дрезденских обывателей через сниженный глюттонический образ: «Как вы воздержаны! Часа два пьете один стакан пива» [17 I, 20]. Немецкая умеренность в русской культуре может также представать как отсутствие оригинальности. Отсюда образ немца как "человека без свойств", если воспользоваться мюзилевской метафорой. Это, как замечает С.В. Оболенская, фиксирует этнограф и писатель XIX в. С.В. Максимов в характеристике матроса Ершова, для которого «немец был что-то среднее, межеумок, как бы переход к другим народам…» [18, 14]. Этот же мотив звучит в обвинительной речи щедринского Мальчика без штанов, упрекающего немецкую нацию в посредственности и вторичности[11]: «…ваша наука все-таки второго сорта, ваше искусство – тоже, а ваши учреждения – и подавно» [27 XIV, 41].

В аверченковской повести немецкая филистерская срединность еще больше заострена. По мнению рассказчика, «в чистоплотности немцы уступают англичанам, в вежливости – итальянцам, в веселости – французам, в милосердии – русским… Честность же данной нации происходит из-за «недостатка воображения» [1 II, 321].

[11] Впрочем, ирония по поводу подражания немцев французам встречается еще более, чем за век до этого, в тексте В.Н. Зиновьева. Эта ирония, однако, смягчена ее обоюдонаправленностью. Автор упрекает в галломании и русских: «Живут здесь так же, как и у нас…. Франция, как флигельман, начинает. А мы, то есть европейские народы вообще, как рядовые, все слепо и с крайним подобострастием перенимаем» [10, 337].

Более того, немцы низводятся на даже не животный, а "вегетативный" уровень живой природы, будучи сравнены с огурцом в их «пассивном» качестве честности: «Ни один огурец не сделал в течение своей жизни ни одной подлости или мошенничества; следовательно, огурец следует назвать честным?» [1 II, 321]. Усредненность обывателя доводится до кульминации в описании «среднего немецкого мужчины», который «…не имеет ни страданий, ни сомнений, ни очень возвышенных, ни очень низменных чувств» [1 II, 323].

Та же умеренность может представать как жадность. Так, ссылаясь на исторический анекдот о скупости саксонцев, не заплативших архитектору положенного, В.Н. Зиновьев объясняет неэстетичный вид колокольни при церкви:

«...архитектор <...> с досады план разорвал и с печали умер; и так, принуждены были, уже по смерти его, колокольню приделать, которая так скверна…» [10, 339].

Скупость и расчетливость немцев-филистеров является фактически общим местом в русской литературе. Так, в повести Н.В. Гоголя немецкая экономность раскрывается через сферу глюттонического в описании жестянщика Шиллера, который «ни в каком случае не увеличивал… своих издержек, и если цена на картофель слишком поднималась против обыкновенного, он не прибавлял ни одной копейки, но уменьшал только количество, и хотя оставался иногда несколько голодным, но, однако же, привыкал к этому» [7 III, 36].

Даже в описание идиллического ночного немецкого города в повести «Ася» И.С. Тургенев вставляет ремарку об экономности немцев: «…тоненькие свечки (немец бережлив!) скромно теплились в узких окнах…» [32 V, 150]. Сравните с замечанием Н.С. Корсакова об уличном освещении в Гамбурге:

«Город освещен фонарями… посреди улиц, от чего свет ударяет на все четыре стороны и потребно оных менее числом: Немцы расчетливы» [12, 15].

«Бережливых и расчетливых» немцев изображает тот же рассказчик в сцене завтрака немецкой четы:

«…вот они пили, пили, ели, ели, – но не могли ни допить, ни доесть всего. <…> чтобы не заплатить за то, чем они не воспользовались, жена стала класть в ридикюль остальные куски сахару, а муж завертывал в бумагу недоеденный кусок телятины» [12, 81].

Резко негативно оценивается в романе Ф.М. Достоевского «Игрок» патриархальная расчетливость «добродетельного фатера», который, чтобы

передать наследство одному старшему сыну, оставляет дочь незамужней, а младшего сына отдает в кабалу или солдаты [9 V, 226].

Комически гипертрофированно немецкая умеренность и экономность изображена в тексте Н.А. Лейкина. Так, берлинцы мирятся с неудобством проезда огромных фур по центральной улице Unter den Linden, потому что те, как объясняет русским героям швейцар, «едут по свой дело», а при объезде «…доставка товара должна быть дороже»: «Ехать по прямой путь – он сделает больше рейсов и может за провоз взять дешевле. Тут экономи…» [15, 85-86]. Этой «экономи» объясняется и размер фур («Большая телега везет столько, сколько везет три телега, – и вот два человек, два извозчик в экономи» [15, 86]), и подача на стол свиней, а не поросят («Поросенок может вырасти в большая свинья» [15, 96]), и замена «телячий» котлет на «бараний» [15, 96]. Здесь мотив экономии подан не рассказчиком, а немецким персонажем, рассматривающим ее как обычное дело, что, однако, вызывает негативную реакцию русских героев:

> «"Вот на обухе-то рожь молотят!" – отнесся Николай Иванович к жене. "Да уж известно, немцы. Как же им иначе-то рассуждать!" – отвечала та» [15, 86].

Ивановы интерпретируют это свойство немецкого характера как жадность: «Ах, черти, черти жадные!» [15, 96].

Идиллическое отцелюбие в филистерском пространстве извращается, как демонстрирует пример с «добродетельным фатером» из романа Ф.М. Достоевского**.** К тому же мотиву обращается и М.Е. Салтыков-Щедрин в путевых заметках. Почитание порядка немцами выводится им из самого патриархального уклада Германии, из почитания родителей и подчинения им, перерастающего в подчинение учителю и, наконец, начальству вообще. Разумеется, в любви к родителям нет ничего плохого, но в контексте щедринского произведения "отцелюбие" принимает сатирически-гипертрофированные черты. Мальчик в штанах постоянно думает, «…как ему прожить на свете, не огорчая своих родителей», и не нарушает закон, поскольку «…это огорчит… добрых родителей» [27 XIV, 33]. Родительский авторитет и подражание родительским образцам определяют всю жизнь персонажа: он говорит «так же, как говорят» его «добрые родители», «а когда они говорят, то… бывает весело» ему, когда же он говорит, «им тоже бывает весело» [27 XIV, 34].

Веселье немца заключается, таким образом, в повторяемости, в следовании образцам, делающим существование предсказуемым и управляемым. Это не столько веселье по поводу смешного, сколько удовлетворение упорядоченностью: «…матушка сказала мне: когда я слышу, Фриц, как ты складно говоришь, то у меня сердце радуется!» [27 XIV, 34]. Почитание авторитетов проявляется и в эпитетах: «добрые родители», «почтенная матушка», а также «почтеннейшие наставники» [27 XIV, 34], «добрый школьный учитель», «старый добрый император» [27 XIV, 36].

Уже в XX веке мотив нежелания огорчать родителей обыгрывается в травелоге А.Т. Аверченко «Экспедиция в Западную Европу Сатириконцев…»: немец-филистер любит «…семью, потому что дети не огорчают его…» [1 II, 323]; берлинский школьник, напоминающий манерой речи Мальчика в штанах, сообщает, что нажалуется на обидевшего его сверстника родителям последнего, «…которые скажут ему, что он их огорчил, и ему станет стыдно» [1 II, 331].

Вообще, аверченковская Германия представляет собой почти монолитный образ филистерства. Это особый бестревожный локус, лишенный угроз и случайностей, где обыватель «…спокоен за себя, за семью и за родину» [1 II, 323]. Но, в отличие от погодинского травелога, где также встречается мотив спокойной идиллической жизни Германии, в тексте А.Т. Аверченко покой изображается филистерски-ограниченным, поскольку объясняется его источник. Центром данного пространства выступает сам самодовольный филистер, который

> «…любит прежде всего себя, за то, что никогда не доставлял сам себе ненужных страданий; потом семью, потому что дети не огорчают его, а жена не изменяет, по недостатку темперамента или поклонников; наконец, любит родину, потому что она заботится о нем, пишет на каждых дверях «выход» и устраивает удобные перенумерованные желобки для сигар у телеграфных окошечек» [1 II, 323].

Таким образом, здесь действуют практически лапласовский детерминизм и целерациональность закрытой системы, поддерживающей собственную стабильность. Ахронность локуса обеспечивается уже упомянутой регламентацией и повторением одних и тех же действий. Так, благодаря «спокойствию», филистер имеет «возможность веселиться», причем в строго отведенное время:

> «…он действительно каждый день веселится, но не утром или днем – когда нужно устраивать свое благосостояние, – а вечером» [1 II, 323-324].

С филистерской Германией тесно связан образ Германии глюттонической[12]. В основном русские путешественники начала рассматриваемого нами периода сообщают, что обедали хорошо или дурно. Все это не выходит за пределы обычных сообщений и советов путешественников, где лучше остановиться, и, если не считать мотива рейнвейна, о котором будет сказано ниже, не несет, как правило, особой семиотической нагрузки.

Лишь в мятлевской поэме с ее сниженным комизмом подробно описываются немецкие кушанья. Например, несколько строк уделено обеду в Любеке:

> «Вот ла суп: одна водица [мотив немецкой экономности, то и дело возникающий в связи с глюттоническими фрагментами у русских авторов – С.Ж.] <…> Вот ле беф, язык, жаркое, рыба, утка и гемис… Ко всему дают варенье: Что за странное смешенье! …затем фромаж и бер. Кушать мясо с черносливом, запивать все это пивом, – тотчас будет ла колик. Немец к этому привык, но я русская, не немка…» [19 I, 24].

Описание типичного немецкого (=филистерского) обеда дается и И.С. Тургеневым в повести «Вешние воды» для того, чтобы акцентировать прнадлежность устроившего этот обед герра Клюбера к обывателям:

> «Водянистый суп…, разварная говядина, сухая, как пробка, с приросшим белым жиром, ослизлым картофелем, пухлой свеклой и жеваным хреном, посинелый угорь с капорцами и уксусом, жареное с вареньем и неизбежная «Mehlspeise», нечто вроде пудинга, с кисловатой красной подливкой; зато вино и пиво хоть куда!» [32 VIII, 284].

Еда описывается с негативной коннотацией филистерской скудости, умеренности. Неопрятность кушаний усиливают характеристики «сухая, как пробка», «осклизлый», «жеваный», «посинелый». Особое внимание уделено винам и пиву как атрибутам, усиливающим немецкое филистерство. При этом обед, данный герром Клюбером, не перерастает в истинное карнавальное веселье пира, оставаясь в рамках упорядоченной обывательщины:

> «Особенного оживления, правда, не замечалось… Уж очень всё было пристойно и прилично» [32 VIII, 284].

В путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина упоминается «горох с свиным салом» [27 XIV, 39]. Здесь это символ сытой немецкой жизни крестьян, которые едят данное блюдо даже «в будни» [27 XIV, 39]. В то же время гороховица с салом приобретает также негативную коннотацию, поскольку

[12] Сравните, как через сферу глюттонического в письме Н.В. Гоголя описано его разочарование в обыденной Германии, не похожей на романтический мирообраз, который писатель выстроил в своем воображении, ориентируясь на «сказки Гофмана»: «…та ли теперь эта Германия, какою ее мы представляем <…> Я… в ней ничего не видел, кроме скучных табльдотов и вечных, на одно и то же лицо состряпанных кельнеров…» [7 XI, 187].

контаминируется с мотивом продажи немцами души «за грош» черту [27 XIV, 39], то есть кнехты обменивают свою свободу на сытую жизнь. Другим значимым глюттонимом является берлинская колбаса, в образ которой входят мотивы ненастоящести и неприятности столичной жизни:

> «В Берлине можно купить колбасу, но не такую, чтоб потчевать ею людей, которым желаешь добра…» [27 XIV, 52].

Мотиву немецкой еды уделяется весьма значительное место в тексте Н.А. Лейкина, что обусловлено сниженно-комическим характером повествования четы Ивановых о Неметчине. Поледняя фактически уравнивается с образом пива, который чуть ли не единственный имеет положительную коннотацию в "немецком" фрагменте текста:

> «Пиво здесь хорошо. Только из-за пива и побывать стоит» [15, 73]; «…Только и хорошего есть во всей Неметчине, что пиво. Пиво – что твой бархат» [15, 105].

Более того, пиво и Бисмарк выступают как равнозначные достопримечательности Берлина. Узнав, что канцлера нет в городе, Иванов тут же спрашивает гида: «…где у вас тут самое лучшее пиво?» [15, 74]. Аналогично рассуждает встреченный четой в Кельне русский граф, обещающий своему спутнику-купцу сводить его в «лучшие биргале» [15, 114]: «…какое ты будешь иметь понятие о Европе, ежели ты Бисмарка не видал и берлинского пива не пил!» [15, 113]. Немецкая водка, кюмель, наоборот, оценивается негативно:

> «Водка-то у вас, хер, очень сладкая <…> Ведь такой водки рюмку выпьешь, да и претить она начнет. Неужто у вас здесь в Неметчине нет простой русской водки?» [15, 35].

Наравне с пивом «немецкая земля» связана с образом колбасы, и это тоже отмечено в тексте Н.А. Лейкина: «В царство пива и колбасы нас везут…» [15, 12]. Более того, в народной культуре за немцами закрепилось прозвище «колбасник», «колбаса», употребляемое Ивановым по отношению к носильщику на вокзале: «Будьте добры сказать этой колбасе…» [15, 5]. Примечательно также:

> «…вы здесь, немцы, на свинине и свиных колбасах н сосисках даже помешались. Прозвище вам даже дано – немецкая колбаса» [15, 95].

Но образ колбасы амбивалентен. Для Иванова он имеет положительную коннотацию («Бутерброды с колбасой тоже должны быть хороши. Страна колбасная» [15, 10]: «…в Берлине сосиски должны быть хорошие – немецкая еда» [15, 94]). Для Ивановой же – это еще один источник негативных переживаний:

«…кто их знает, из чего они свои колбасы делают. Может быть, из кошек да из собак» [15, 10]; «…чем они (сосиски – С.Ж.) здесь начинены? Может быть собачиной» [15, 94].

Вообще, лейтмотивом текста выступает образ «немецкой гадости» [15, 94], нечеловеческой еды как одного из основных признаков Чужого в мифопоэтике:

«У них, говорят, суп из рыбьей чешуи, из яичной скорлупы и из сельдяных голов варится. <…> Я и рыбы у них в Неметчине есть не буду. <…> Боюсь, как-бы вместо рыбы змеи не подали. Они и змей едят, и лягушек» [15, 11].

Для героини вся эта еда не входит в категорию «настоящего» [15, 11], подлинного. Аналогично ожиданиям героев, что на железной дорогое их обманут, в отношении еды они боятся, что немцы-«озорники» им подложат что-то не то, «поганое» [15, 12]: «Что они тут в селянку наворотят? <…> Может быть, мышь какую-нибудь» [15, 95]. Кроме того, в сквозном смысловом элементе немецкой еды свойство неистинности связывается с мотивом технического прогресса, той же «цивилизации», которая виновата в том, что на железной дороге героям нельзя нормально поесть и выпить, поскольку продукты «поддельные»:

«У них и яйца поддельные есть. <…> В искусственной алебастровой скорлупе, а внутри всякая химическая дрянь. <…> И кофей поддельный. Тут и жареный горох, и рожь, и цикорий. <…> А масла у них настоящего и нет. Все маргарины» [15, 12].

Оппозиция «Свое – Чужое» в глюттоническом аспекте наиболее доступна героям, поэтому о пище они говорят чаще всего. Также в сознании Иванова русская еда травестийно увязана с понятием патриотизма, когда он пространно объясняет попутчику-немцу, что русские солдаты победят немецких, «маленьких, худеньких, совсем в роде как бы лимонский скот» [15, 68], из-за питания:

«У нас щи да кашу едят, а у вас суп брандахлыст да колбасу; наш солдат черным-то хлебом напрется, так двоих-троих дейч менш свалит, а ваш дейч солдат на белой булке сидит. <…> С вашей еды силы не нагуляешь» [15, 69-70].

В травелоге А.Т. Аверченко также возникает мотив Германии как пространства колбасы. Так, один из немцев-филистеров шутит о колбасе из мопса, принадлежащего собутыльнику. Кроме того, с точки зрения русских туристов, Нюрнберг предстает филистерским локусом, отрекомендованным «толстым немцем», хозяином кабачка, где путешественников «…угостили несравненными кровяными колбасами, братвурстом и изумительным пивом» [1 II, 354].

Попутно заметим, что глюттонический, колбасно-пивной, типажный образ Германии является фоновым лейтмотивом немецкого фрагмента повествования,

который обыгрывает стереотипные представления русских. Так, согласно Южакову, типичный турист, побывавший в Германии, может сообщить после долгих расспросов лишь то, что здесь «хорошее пиво» [1 II, 319]. Крысаков прерывает свои пространные рассуждения о немецком остроумии ремаркой: «Кстати о немцах. Меня томит жажда. Не выпить ли нам пива?» [1 II, 331]. Тем самым подтверждается устойчивая ассоциации «немцы – пиво». Тот же Крысаков при подъезде к Германии «лаконично» замечает: «Тут пьют пиво» [1 II, 342]. Русские герои-путешественники во время пребывания в стране покоряются ее «обычаям» и начинают «поглощать в неимоверном количестве этот национальный напиток», в результате чего у них вырабатывается особый "колбасно-пивной" «шаблон»: «Четыре кружки пива, бульон "мит-ай", шницель и братвурст мит-краут» [1 II, 342]. Эти слова приятели знают на зубок, как и лейкинский Иванов с его «хмельными словами» [15, 4].

Связь филистерского и глюттонического, однако, выходит за границы сферы комического и становится сатирическим, особенно в том случае, где немецкая обывательщина вторгается в природное пространство, за которым еще со времен сентиментализма (а в еще большей степени – романтизма[13]) закреплено значение пространства избранных одиночек, способных оценить его гармоническую красоту. Исподволь мотив вторжения начинает проявляться уже на самых ранних стадиях складывания традиции изображения немецкого пространства. Еще в докарамзинском травелоге, письмах Д.И. Фонвизина, уже встречается сцена «гульбища», отдыха филистеров на природе:

> «Все немецкие гульбища одинаковы. Наставлено в роще множество столиков, за каждым сидит компания и прохлаждаются пивом и табаком» [33 II, 515].

Сходная картина изображается Ф.П. Лубяновским:

> «…все на гуляньях. Там вечно густое облако дыму от трубок, а пиво душою всех удовольствий» [17 I, 19].

Все эти сцены окрашены той или иной степенью иронии, однако филистерское начало в них статично, неактивно и, по сути, лишь заслоняет собой природное. Разумеется, ни о каком сентименталистском наслаждении облагороженной природой в присутствии обывателей речь не идет.

---

[13] Как пишет Ф.П. Федоров, «…именно у романтиков <…> одухотворенная природа обрела достоинство божественного, бесконечного мира…» [294, 35].

Но далее в русской литературе вторжение филистеров в природные локусы начинает оцениваться как все более активное и неприятное для созерцателя естественного. Оговоримся сразу, что мы тут не касаемся образов земель, занятых в сельском хозяйстве и т.п. Речь идет о пространстве условно "дикой" природы: гор, лесов и вод, которые составляют периферию антропного пространства, территорию неосвоенную и маргинализированную в смысле неподчинения законам людского общежития, являющуюся местом обитания животных или общественных изгоев, как в положительном, так и отрицательном смыслах (в диапазоне от святых отшельников до разбойников). И вот эту территорию, которой сентименталисты желали наслаждаться и куда романтики убегали от людей, начинают активно осваивать филистеры, устанавливая свои законы. Разумеется, степень неприятия такого вторжения становится гораздо сильнее.

В основе данного мотива лежат целерациональная утилитарность в отношении к природе и ограниченный эгоцентризм. Если в городских локусах Германии это выражается в уподоблении людей частям механизма, о чем будет сказано ниже, то в естественных локусах тот же принцип выражается в тотальном переделывании природы как гротескном упорядочивании универсума. Мы фиксируем проявление этого мотива в повести И.С. Тургенева «Вешние воды». Герр Клюбер с филистерской непосредственностью фактически претендует на роль демиурга-начальника, управляющего ручьями и птицами:

> «…наслаждаясь красотами природы, он относился к ней… все с тою же снисходительностью, сквозь которую изредка прорывалась обычная начальническая строгость. Так, …он заметил про один ручей, что он слишком прямо протекает по ложбине, вместо того чтобы сделать несколько живописных изгибов; не одобрил также поведения одной птицы – зяблика, – которая не довольно разнообразила свои колена!» [32 VIII, 282].

Но, пожалуй, в ярчайшей форме мотив вторжения «универсума коллектива» (мира филистеров) в «универсум одиночек» (естественное пространство) [86, 100] представлен в текстах С. Черного. В стихотворении «Немецкий лес» сюжет строится как раз на вторжении филистеров в лесное пространство, что описывается поэтом иронически. Если для одинокого мечтателя-странника лес выступает как место блаженства, уединенной радости, приобщения к естественному и сакральному, то немецкие персонажи-филистеры относятся к природе потребительски. Они «идут за

полной порцией природы» [34 I, 241] как за порцией еды в пивную (вспомним травелоги конца XVIII – начала XIX веков).

В этом плане атрибуция лесного, дикого локуса как немецкого представляется весьма сомнительной. С. Черный обыгрывает данную ситуацию в стихотворении «Немецкий лес», в самом названии которого заключается вопрос, будет ли лес, произрастающий на территории Германии, автоматически делаться немецким. В этом произведении стихийное лесное пространство показывается упорядоченным, усмиренным и рационализированным путем вмешательства человека: «прилизанная ровная дорожка», повсюду автоматы с шоколадными плитками, «солидно» стоящая под осиной «корзинка для рваной бумаги» [34 I, 239]. Здесь, в соответствии с немецкой системой, даже «улитки гуляют с улитками» [34 I, 239], не нарушая общественных приличий. Лес превращается в локус, где все регламентировано и действия человека регулируются с помощью предписаний, упорядочивающих изначально "дикое" пространство:

> «Через метр скамейки со спинками, с краткой надписью: "Только для взрослых" <…> На орешнике надпись узорная: "Не ломать утесов и палок". Не заблудишься! Стрелки торчащие тянут кверху, и книзу, и в стороны»[14] [34 I, 240].

В связи с этим уместно вспомнить цитату из Ж. ле Гоффа о лесе как месте, «…где можно потеряться. Или обрести себя…» [85, 102]. Если же в "немецком" лесу нельзя потеряться, то нельзя и обрести себя. Лишенный естественности и одновременно ониричности, локус становится одномерным. Противостояние естественного и филистерского происходит и на ольфакторном уровне. Русский герой стихотворения наслаждается запахом «лип расцветающих», тогда как обывателей «тянет» «запах шницеля» «в ресторацию "Синего кролика"» (кабацкий локус) [34 I, 240]. Шницель (глюттоническое) оказывается для филистеров предпочтительнее наслаждения лесом. Впрочем, естественный локус сопротивляется вмешательству человека: «…смеясь над немецкой рутиною, в беспорядке сбегают овраги» [34 I, 240]. Воздушное пространство также не терпит регламентаций: «О, свободно над лесом парящие бездорожные старые вороны!..» [34 I, 240]. Высмеивая противников, мечтатель доводит в своих фантазиях немецкую страсть к

[14] Сравните с образом немецких самоочевидных табличек в берлинском локусе травелога А.Т. Аверченко.

упорядочиванию до абсурда, воображая скамейки для «"блондинов с блондинками", "для высоких" – "худых" – "низкорослых"» и уборные для галок [34 I, 240]. Скрытое противостояние оборачивается игрой, когда вводится мотив детства, ведь детское и лесное пространство в поэзии С. Черного нередко пересекаются. Мечтатель становится ребенком, бунтующим против правил взрослых: забравшись «…в чащу с азартом мальчишки», «потихоньку пошаркал подметкою и сорвал две еловые шишки» [34 I, 240].

Сходное вторжение филистерского начала в природное описано в стихотворении С. Черного «Как франц гуляют», где задается оппозиция сакрального верха (горы) и профанного низа (дола). Недалекие обыватели взбираются на гору «гигиеническим, упорно мерным шагом» [34 I, 240]. Это упорядоченное движение имеет механическую природу, а сами немцы уподобляются либо животным («немецкие быки» [34 I, 240], «раскрахмаленные лангусты» [34 I, 241]), либо неживым объектам («почтенные комоды», «десятков семь орущих, красных булок» [34 I, 241]). При этом филистеры старательно-механически («словно по команде») "мимикрируют" под сентименталистского или романтического странника с его неутилитарным созерцанием – разница, однако, между этими героями заключается в отсутствии у обывателей чувства сформированного эстетического вкуса, поэтому они готовы восхищаться чем угодно:

> «Увидят виллу с вычурной верандой, скалу, фонтан иль шпица в кружевах – откроют рты и, словно по команде, остановясь, протянут сладко: "Ах!"» [34 I, 241].

Глюттоническая сфера, тесно связанная с филистерским пространством, накладывается на естественный хронотоп, разрушая его неутилитарную красоту. В самом начале стихотворения это маркируется упоминанием набитой «закусками» «вощеной бумаги» [34 I, 240], далее – выражением «полная порция природы» [34 I, 241], тождественным "порции еды", и уподоблением гуляющих филистеров булкам. Апофеозом же вторжения профанного дола становятся ждущие филистеров на горе «двадцать бочек пива и с колбасой и хлебом – пять подвод» [34 I, 241], которые символизируют полное слияние глюттонически-филистерского и естественного пространств, заодно травестируя мифопоэтический мотив восхождения на гору как

попадание в сакральный локус. В итоге идиллия превращается в псевдоидиллию. Одушевленная природа здесь противопоставлена человеческому началу: хоровод облаков «смеется» «мягко и лениво» в вышине над глупыми людьми, а «деревья ропщут» [34 I, 241]. Последнее заключает в себе ироническую двусмысленность: деревья то ли издают неясный шум, то ли высказывают свое недовольство вторгшимися обывателями.

Как видим, филистерство довлеет над описанием/восприятием Германии в русской словесности на протяжении более чем столетия. Оно не только пронизывает антропное, но и проникает в природное пространство, навязывая последнему свои правила миропорядка.

1.2.3. Германия историческая

Наряду с современной Германией русские путешественники также соприкасаются с историческим пространством в различных его проявлениях. Так, одним из маркеров немецкости пространства выступает историческая личность, связанная с данным локусом. Первые примеры подобного рода мы встречаем в заграничных письмах Д.И. Фонвизина, где описываемый в Нюрнберге мрачный дворец-замок связывается с именами Нерона и Альбрехта Дюрера:

> «…здешние жители верят, что построен он Нероном. <…> Мы осматривали в нем картины Альбрехта Дюрера» [33 II, 512-513].

Вообще, через связь с Дюрером маркируются как отдельные объекты нюрнбергского пространства (ратуша, замок), так и весь локус в целом:

> «…были мы в ратуше, украшенной картинами Альбрехта Дюрера. Он родился в здешнем городе, работал много, и, куда ни обернись, везде найдешь его работу» [33 II, 513].

В «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина "опорные точки" германского пространства антропно ориентированы на образы великих личностей и тесно связаны с ними в гораздо большей степени. Так, по мнению Л.В. Поляковой, масштаб личности Канта накладывает свой отпечаток на восприятие героем города немецкого философа – Кенигсберга [240, 11], заставляя видеть в последнем «один из больших городов в Европе», выстроенный «едва ли не лучше

Москвы» [11, 19]. В итоге известные немцы выступают важным элементом репрезентации того или иного города. Так, оказываются неразлучны в сознании путешественника Кенигсберг и философ Иммануил Кант; Берлин и писатели и ученые К.Ф. Николаи, К.Ф. Мориц, К.В. Рамлер, И.Я. Энгель, И.Г. Формей; Лейпциг и университетские профессора, например, Э. Платнер, а также поэт Х.Ф. Вейсе; Веймар и живущие там писатели К.М. Виланд, И.Г. Гердер, И.В. Гете, а кроме того, Ф.Ю. Бертух и И.И. Боде.

Но русский путешественник в повествовании уделяет внимание не только своим великим современникам, но вообще историческим личностям. Так, посещая Потсдам, герой не может не вспомнить Фридриха II:

> «Здесь жил… Философ <…> любивший удовольствия и находивший их в Изящных Искусствах и Науках. Он хотел соединить здесь простоту с великолепием» [11, 42].

Памятник отцу Фридриха II Фридриху Вильгельму I в Кеслине побуждает героя к размышлению о просвещенном монархе и подлинном величии:

> «Не знаю, кого справедливее можно назвать великим, отца или сына… Здесь должно смотреть только на дела их, полезныя для государства…» [11, 42].

Таким образом, упоминание исторических мест, тесно связанное с концепцией genius loci, становится "триггером" для выражения социально-политических, общефилософских или эстетических взглядов писателя.

Сходный принцип связывания описания локусов и исторических личностей встречается и в поэме И.П. Мятлева. Так, в тексте «Сенсаций…» упоминаются в связи с немецким пространством Рубенс (в Кельне «…Кирку посетили мы, где Рубенса крестили» [19 I, 85]; «…мне Рубенса квартиру показал мой проводник…» [19 I, 86]), а также Гуттенберг в локусе Майнца, названном «колыбелью де ла сиянс» (наук): «…титул тем ему пристойный, что здесь Гуттенберг покойный изобрел эмпримери» [19 I, 109].

"Паломничество" по местам великих людей совершает и Н.А. Корсаков. Он навещает могилу Клопштока, на которой «…поклонился праху знаменитого мужа и сорвал на память два цветочка» [12, 20]. В Сан-Суси, связанном с личностью Фридриха II, автор совершает сходный ритуал: «С кедра, посаженного самим Королем, я сорвал веточку на память о Нем» [12, 95].

Но к концу XIX века из-за развития массового туризма эти паломничества по местам, связанным с великими людьми, становятся тривиальными и превращаются в объект авторской иронии. Так, в повести И.С. Тургенева «Вешние воды» главный герой проводит время во Франкфурте как обычный турист:

> «…посетил дом Гете, из сочинений которого… прочел одного «Вертера» <…> поскучал, как следует добропорядочному путешественнику…» [32 VIII, 257].

Это описание составляет резкий контраст с травелогом Н.М. Карамзина с его энциклопедичностью и возвышенно-эмоциональным настроем при восприятии пространства Чужого. Теперь же «добропорядочность» туриста (разумеется, в иронической тургеневской огласовке) заключается в скуке, отсутствии энтузиазма карамзинского путешественника, равно как и в незнании немецкой культуры. Также М.Е. Салтыков-Щедрин изображает "миражную" суетную жизнь русского, который «…едет во Франкфурт и восклицает: вот место рождения Гете!» [27 XIV, 47]. Как видим, относительно локусов исторических личностей происходит "эрозия" смысла. Эмоциональная вовлеченность карамзинского путешественника в духовную жизнь Германии вырождается в трюизм. В путевых заметках А.Т. Аверченко «Экспедиция в Западную Европу Сатириконцев…» места, маркированные связью с великими людьми, и вовсе почти не упоминаются, если не считать обманно-игрового упоминания о Барбароссе.

Наиболее полно эта тема звучит в стихотворении С. Черного «В немецкой Мекке». Само название текста содержит пространственный аспект и намекает на популярность города Веймара среди поклонников таланта двух немецких гениев (Ф. Шиллера и И.В. Гете) и просто любопытствующих путешественников. Произведение состоит из трех частей, названия которых пространственно маркированы: «Дом Шиллера», «Дом Гете» и «На могилах».

Образ Шиллера создается, по сути, как образ романтического художника. С. Черный называет Шиллера титаном, заключенным в материальность пространства. Отсюда образ тюрьмы, который проецируется на образ «углового» покоя: «Здесь шагал титан по клетке трехаршинной…» [34 I, 241]. Подчеркивается нарочитая бедность обстановки, суженность пространства, как раз подобающая романтическим образам художников, обитающим на мансардах и т.п.:

«Нищенское ложе с рваным одеялом. Ветхих, серых книжек бесполезный ряд. Дряхлые портьеры прахом обветшалым клочьями над окнами висят» [34 I, 242].

Это материальная оболочка, которую покинул дух гения, отсюда эпитет «бесполезные» по отношению к книгам: они не могут пригодиться больше Шиллеру. В том же образном ряду мортальности находятся «немые клавикорды» [34 I, 242], чья немота – знак смерти: «Больше никогда поющие аккорды не родят мечты свободной и простой...»[15] [34 I, 242]. Но в то же время парадоксальным образом дух мертвого хозяина до некоторой степени витализует вещный мир дома, получающий возможность чувствовать (грусть) и спать (контаминация мотивов сна и смерти):

«…грустят немые клавикорды. Спит рабочий стол с чернильницей пустой» [34 I, 242].

В описании пространства немецкого гения С. Черный продолжает заложенную в XIX веке традицию рецепции образа Гете в русской культуре, начиная с перебора представлений, связанных с гетевским образом:

«Кто здесь жил – камергер, Дон Жуан иль патриций, антикварий, художник, сухой лаборант?» [34 I, 242].

Как видим, этот образ складывается из противоречий (образ Шиллера в этом плане однозначен), которые не разрешаются С. Черным до конца. Изображение раздваивается на профанный (в широком смысле) образ Гете, связанный с его обязанностями чиновника при дворе веймарского герцогства, и образ поэта-гения: «В каждой мелочи – чванство вельможных традиций и огромный, пытливый и зоркий талант» [34 I, 242]. Причем амбивалетность задается через пространственность, с одной стороны, и антитезу материи и духа – с другой.

Противопоставленность духовного и материального как гениального и филистерского актуализируется в образах вещного мира, трактовка которого до некоторой степени сходна в частях, посвященных домам Шиллера и Гете. С одной стороны, можно говорить о своего рода "контагиозности" вещного начала, частичном переносе антропных свойств на предмет. С другой – гипертрофия вещи без хозяина превращает ее в симулякр-заместитель, который вытесняет

[15] Заметим, что в новелле В.Ф. Одоевского о Бетховене, умирающем в своей нищей квартире, тоже упоминается неиграющий инструмент, но трактовка у него иная: там это отрицание материальности звучания, поскольку истинная музыка играет в онирическом пространстве глухого композитора, соответственно, сломанность фортепьяно лишь подчеркивает у В.Ф. Одоевского оторванность гения от убогой материальности.

человеческую личность. «Гете и Шиллер для филистеров» – это всего лишь набор артефактов, наполняющих дома-музеи:

«Ордена, письма герцогов, перстни, фигуры, табакерки, дипломы, печати, часы, акварели и гипсы, полотна, гравюры, минералы и колбы, таблицы, весы... Маска Данте, Тарквиний и древние боги, бюстов герцогов с женами – целый лабаз. Со звездой, и в халате, и в лаврах, и в тоге – снова Гете и Гете – с мешками у глаз. Силуэты изысканно-томных любовниц, сувениры и письма, сухие цветы <…> за стеклами шкафа опять панорама: шарф, жилеты и туфли, халат и штаны» [34 I, 242-243].

То же самое – в части, посвященной Шиллеру:

«Грязный бюст из гипса белыми очами гордо и мертво косится на толпу» [34 I, 241]; «Смотрят с каталогом на его перчатки. На стенах – портретов мертвое клише, у окна желтеет жесткою загадкой гениальный череп из папье-маше» [34 I, 242].

Пространство перегружено вещами, теснящими друг друга, напоминая комнату гетевского Фауста, воспринимаемую как аналог склепа, тюрьмы духа. Поэтому истинное пространство гениев маркируется как освобожденное от вещей. Лирический герой, подлинный поклонник, не рассматривает предметы Шиллера, а идет туда, где творил художник – в «угловой покой». Здесь же можно укрыться от профанного «стада»: «В угловом покое тихо и пустынно (Стаду интересней шиллеровский хлам)» [34 I, 242]. Точно так же "подлинного", своего Гете, паломник находит не в парадных залах, а в кабинете хозяина, где «уютно, просторно и просто»:

«…мудрый Гете сюда убегал от вещей, от приемов, улыбок, приветствий и тостов, от случайных назойливо-цепких клещей» [34 I, 243].

Простор в данном отношении означает пустоту как отсутствие вещей и дематериализацию филистерской реальности ради пространства духа.

Соответственно, вторжение в это пространство обывателей оценено крайне негативно. Профаны-туристы не видят духа, скрывающегося за материальностью вещи. Их образы обезличены и снижены до образа толпы-стада, вызывающего брезгливое отторжение у лирического героя:

«Немцы надышали в крошечном покое»; «Стены пропитались вздорными речами – улица прошла сквозь львиную тропу...» [34 I, 241].

В антитезе львиной тропы и улицы также кроется оппозиция гения (льва, царственного хищника-одиночки) и филистеров (стада). Также обывателей характеризует подчеркнутая телесность портретных черт:

«Плотные блондины смотрят сквозь очки» [34 I, 241]; «У входных дверей какой-то толстый Миллер в книгу заносил свой титул и девиз...» [34 I, 242].

В оценке русского путешественника личность немецкого гения подвергают своего рода непристойному духовному обнажению на потеху толпы:

«Всё открыто для праздных входящих коровниц до последней интимно-пугливой черты» [34 I, 243].

Кроме того, описание музейного пространства связывается с одним из сквозных образов "немецкого" травелога С. Черного – с образом витрины. Так, в первой части, «Доме Шиллера», упоминаются витрины, где «под стеклом… тлеют на покое бедные бессмертные клочки» [34 I, 241]. Витрину в доме Гете напоминает шкаф, за стеклами которого открывается «…панорама: шарф, жилеты и туфли, халат и штаны» [34 I, 243]. О торговле, превращающей храм муз в место Мамоны, свидетельствует характеристика коллекции как «…бюстов герцогов с женами – целый лабаз» [34 I, 242]. Из-за визуальной открытости музейных витрин с духа, пронизывающего материальность, снимаются покровы тайны. Сам рассказчик присоединяется к этому миру торговли духом, когда покупает «открытку» в музее Шиллера [34 I, 242]. Наконец, кульминация дегуманизированной материальной вещественности происходит в третьей части, где гении духа напрямую отождествляются с товаром для филистеров:

«Гете и Шиллер на мыле и пряжках, на бутылочных пробках, на сигарных коробках и на подтяжках... <…> Мещане торгуют титанами...» [34 I, 243].

Дополнительной чертой, переводящей ситуацию из кода искусства в код экономики, является мотив венков на гробах. У Гете он – золотой от франкфуртских женщин, у Шиллера – серебряный от гамбургских женщин. Талант гениев взвешен, и подсчитано, кто чего достоин в посмертии. В итоге герой убеждается в вытеснении духа материей и замене мортального пространства коммерческим: склеп Гете и Шиллера обращается в «народной славы торговый подвал», а гробы – в «два сундука» [34 I, 244]. Это понуждает лирического героя, своего рода паломника, отправившегося в «немецкую Мекку» за сокровищами духа, бежать из десакрализованного осквернённого места.

Как видим, пространство немецких музеев продолжает привлекать внимание русских путешественников на протяжении всего рассматриваемого нами периода, но

трактовка данного локуса со временем видоизменяется. Еще в травелогах Д.И. Фонвизина и В.Н. Зиновьева следует отметить акцент на описании вещного мира немецкой культуры: на различных ее артефактах, музеях, художественных галереях и т.п., изображаемых, впрочем, весьма лаконично. Образы самих немцев интересуют данных авторов гораздо меньше, что составляет отличие от текстов позднейших эпох, где вещное и человеческое начало относительно уравновешены. В.Н. Зиновьев пишет, например, о Дрездене:

> «Две вещи здесь, великого примечания достойные, находятся: 1) собрания картин нет в свете подобного, где бы в одном месте всех разных школ мастеров такое множество хороших картин находилось, и 2) трезор, называемый «Грюн-Гевельб», также в своем роде один, где все драгоценные камни, всякого рода в большом изобилии и в совершенстве, находятся» [10, 341].

В сходной манере Д.И. Фонвизин пишет о Нюрнберге:

> «…Арсенал. <...> воинские снаряды, уборы и одежда древних рыцарей весьма любопытны» [33 II, 514].

Здесь следует отметить существенное отличие между докарамзинским описанием и литературной традицией, заложенной Н.М. Карамзиным. Для текстов первого типа характерна именно лаконичность изображения эстетических объектов. Так, Д.И. Фонвизин замечает, что осмотрел в Лейпциге «картинные кабинеты», в которых «много наилучших пиес славных мастеров» [33 II, 509], но при этом не называет даже имен этих мастеров. Напротив, в сочинениях Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского встречаются пространные экфрасисы. Так, у последнего экфрасис картин, выставленных в Дрездене, может занимать несколько страниц. Ф.П. Лубяновский вообще начинает знакомство читателя с городом изображением картинной галереи, предваряя его фразой: «Три дня, как я в Дрездене; но еще не мог ничего видеть» [17 I, 9], то есть эстетическое восприятие пространства доминирует над всем остальным, влияя на отбор объектов описания. Если, по мнению Н.Г. Морозовой, фонвизинские письма являются «еще довольно слабой» попыткой «вербально зафиксировать глубокое переживание прекрасного», то произведение Н.М. Карамзина представляет собой по-настоящему «первый опыт духовно-эстетического наслаждения изящным» [223, 163]. Для карамзинского путешественника посещение музея есть эстетический труд, требующий знаний и усилий по соприкосновению с прекрасным. В Дрездене герой посещает «…славную картинную галлерею, которая почитается одною из первых в Европе»:

«Я был там три часа, но на многия картины не успел и глаз оборотить; не три часа, а несколько месяцев надобно, чтобы хорошенько осмотреть сию галлерею» [11, 52].

Описание музейного пространства у Н.А. Корсакова отходит от карамзинской традиции. Пусть и более детальное, чем у В.Н. Зиновьева и Д.И. Фонвизина, оно напоминает каталог редкостей. Так, о мюнхенском музее сообщается:

«В Музее находится малахитовая ваза, на таком же пьедестале, вышиною аршин 5. Вещь знакомая <…> подлинно я видал эту вазу в Эрмитаже; хорошие зоологический и минеральный кабинеты, собрание медалей и других древних вещей и славная картина Г. Верпета, представляющая Наполеона на охоте» [12, 82].

Экфрасис картины у Н.А. Корсакова занимает от силы два предложения.

По мере того, как путешествующим субъектом становится "массовый" турист, а Германия из страны художников и поэтов превращается в образ милитаристского государства, музейное пространство вытесняется на периферию изображения немецкого. В этом плане характерен сдвиг внимания к образу военного музея, назначение которого – прославлять немецкое (прусское) превосходство. Например, в юмористическом травелоге А.Т. Аверченко мотив немецкой упорядоченности-педантичности актуализируется в сцене с «монументальным сторожем» берлинского музея военных трофеев, на вопрос о знаменах начинающего «со вкусом медленно чеканить»:

«Знамена есть налево; знамена есть направо; знамена есть впереди; знамена есть в нижнем этаже; знамена есть в верхнем этаже; знамена есть в среднем этаже» [1 II, 322].

Много раз в травелогах первой половины XIX века упоминаются различные монументы, но обычно они не несут особой смысловой нагрузки, выступая в немецком пространстве культурно-историческим фоном. Некоторые случаи исключения из этого правила мы рассмотрим далее – в разделе, посвященном Берлину. Здесь же упомянем лишь пару эпизодов, связанных с мюнхенскими монументами. Так, Н.А. Корсаков нейтрально сообщает:

«На площади Каролининой поставлен памятник в честь убитых в России по ненасытному честолюбию Наполеона 18-т воинов» [12 IV, 83].

Но когда тот же монумент описывает М.П. Погодин, он уже критикует подпись, увиденную им на памятнике:

«По дороге памятник 15 тысяч Баварцев, которые погибли в продолжении похода в Россию, с подписью: и они пали за свободу отечества! Помянуть их должно, это правда, но не в качестве героев, павших за свободу отечества!» [24 IV, 90].

В совершенно иной, не героико-исторической, а травестийной эстетике, образ мюнхенского памятника представлен в стихотворении С. Черного «Бавария», входящем в цикл «У немцев», целью которого было, по А.И. Иванову, показать Германию как страну «коллективной пошлости» [159, 26]. С первых строк произведения лирический герой упрекает мюнхенцев в отсутствии вкуса: «Что за грубое безвкусье – эта баба из металла…» [34 I, 252]. Таким образом, мюнхенский локус маркируется филистерством, а заодно обыгрывается многозначность слова «баба» (как простонародного обозначения женщины и синонима к слову «истукан»). Далее статуя уподобляется живым немкам, которые, в свою очередь, называются монументами:

> «Между немками немало волооких монументов (смесь Валькирии с коровой), – но зачем же с них лепить?» [34 I, 252].

Отметим также травестийный образ Валькирии. Эта Валькирия не имеет никакого отношения к германскому мифу о дочерях Одина-Вотана. Это туристический аттракцион, служащий средством для сбора денег. Мифологический образ коровы и связанный с ним эпитет «волоокий», который в мифопоэтике относится к богиням и подчеркивает их красоту, здесь подвергаются снижению, служа маркерами профанного пространства. Недаром «Бавария» также называется «почтенной дамой» [34 I, 252], то есть филистершей. По сути, статуя Баварии выступает в качестве сатирического переосмысленного лжеидола богини.

Причем здесь начисто отсутствует мотив «монументофилии» [Солнцева, 29], эротический подтекст в описании. Статуя изображается не только с помощью гиперболы (в стихотворении ее высота – «в дюжину слонов»), но и в символическом смысле как трюизм: «что за идея – на баварские финансы вылить в честь баварцев бабу и "Баварией" назвать?!..» [34 I, 252]. Статуя, которая, по задумке авторов, должна воплощать квинтэссенцию «баварности», быть genius loci, на самом деле является пустышкой, симулякром.

Характеристика пустоты (одновременно пространственной и духовной) усиливается тем, что фигура, являясь полой, описывается прежде всего не снаружи, что обычно для экфрасисов статуй, а изнутри, отчего как бы демонстрируется ее подноготная. В отличие от идола, в котором, по

представлениям верующих, обитает бог или демон, в лжеидоле «Баварии» находятся обыватели (болтающие немки, «потный бурш» [34 I, 252] и т.п.).

Травестийность сюжета также заключается в том, что в мифологии попадание в иное пространство может выступать как второе рождение человека. В стихотворении же «Бавария» мы имеем дело с инверсированным рождением: если младенец выходит из живота матери, то герой вслед за остальными «полез в живот» «почтенной дамы» [34 I, 252]. При этом подъем персонажа к голове статуи, в соответствии с "вывернутой наоборот" логикой сюжета, оборачивается прохождением через ад: «В животе был адский климат!»; там царила «гулкая темнота» [34 I, 252]. Мотив второго рождения подчеркивается на финальной стадии – при попадании в голову лжебогини: «Наконец, с трудом, сквозь горло влез я в голову пустую…» [34 I, 252]. Зато толстяк-баварец с «темно-розовой плешью» [34 I, 252], которая усиливает его сходство с младенцем, из-за своей тучности не может «родиться»: «Содрогаясь, как при родах, он мучительно старался влезть "Баварии" в мозги» [34 I, 253]. Здесь образ роженицы переносится на самого рождаемого. Мифопоэтического перерождения не происходит с попавшими в голову лжеидола, поскольку их там ждет пустота. Маркером профанного пространства служит «дешевый стертый плюш» [34 I, 252] сидений для отдыха в голове статуи. Неудивительно, что герою не открываются здесь никакие мистериальные истины: «Поглядел и я сквозь дырку: небо, тучки – и у глаза голубиные следы» [34 I, 252]. Священная тайна превращается в фарс.

Исторический "культурный слой" образа Германии обнаруживается также в целом ряде других архитектурных локусов, прежде всего местах культа и замках. В целом данное пространство рассматривается как замкнутый хронотоп исторического прошлого, имеющего не только, по выражению М.М. Бахтина, «музейно-антикварный характер» [50, 394], но и онирический элемент, позволяющий герою-путешественнику совершить некий темпоральный скачок в прошлое, превратить его "эхо" и "тени" в непосредственно наблюдаемые события, придать динамику статичному изображению случившегося.

Историчность как характеристика немецкого хронотопа получает особое

развитие у Н.М. Карамзина, который, в отличие от предшествующих авторов (Д.И. Фонвизина, В.Н. Зиновьева), представляет древние образы, в частности образ Средневековья, развернутыми, сохраняя амбивалентность оценок, балансирующую между просвещенческим и предромантическим дискурсом. Средневековье в эпоху Просвещения воспринимается как Темные века, опасное время. Кроме того, с ним тесно связаны мотивы рыцарства и христианства. В «Письмах русского путешественника» так или иначе задействованы все вышеуказанные концепты. Рассказчик напрямую характеризует Средневековье как «мрачные веки, веки варварства и героизма» [11, 21]. Но уже в этом определении проявляется двойственный характер карамзинского восприятия эпохи. Сентиментализм, в отличие от классицистского Просвещения, характеризующегося явным неприятием средневекового, отходит от нормативной оценочности и частично "реабилитирует" его, проявляя «тягу к "живописному" и "романтическому"» [88, 89]. Для русского путешественника Средние века означают не только варварство, но и героизм.

Локусы немецких средневековых церквей и замков, концентрирующих в себе эпоху, являясь своего рода мнемоническими хранилищами с собственным внутренним временем культурного опыта, связанного с определенным историческим событием, выступают также и как онирические пространства, в которых русский путешественник предается фантазиям о прошлом, воплощающим историко-культурные представления рассказчика. Так, рассказчик сообщает, что в кафедральной церкви Кенигсберга «…мечтал около часа, прислонясь к столбу» [11, 21]. Русский путешественник уподобляет всех стремящихся «в унылых песнях своих сохранять память чудесного изменения народов» художников-мечтателей, «сынов вдохновения» (а значит, частично и себя), Улиссу, «…зовущему тени друзей из мрачных жилищ смерти» [11, 21]. Таким образом, средневековый локус в контексте «Писем» становится не только мнемоническим, но и мортальным пространством. Раз за разом в «Письмах…» подчеркивается онирический характер подобных локусов, в которых художественная реальность "достраивается" воображением, отталкивающимся от

исторической или псевдоисторической основы. Это приводит к тому, что от основного сюжета путешествия "отпочковываются" отдельные анахронические сюжеты-фантазии путешественника, иногда разворачивающиеся в мини-новеллы.

Иногда сюжет подробно не раскрыт, а лишь намечен общими штрихами (история разбойничьего замка под Штаргардом, рассказ о городке Гейлигенбейле, превратившемся в тринадцатом веке из языческого локуса в христианский). В истории с разбойничьим замком русский путешественник даже текстуально обыгрывает игру своего воображения, обращаясь к самому себе: «Стой, воображение! сказал я сам себе…» [11, 31]. Рассказчик останавливается на том моменте, когда сюжет из общего описания готов развернуться в самостоятельную историю. Также приход провожатого монаха разгоняет «фантомов воображения» [11, 80] рассказчика в темном коридоре монастыря.

В иных случаях сюжет может быть представлен отдельной сценой, порожденной визуальным изображением. В связи с кенигсбергской кафедральной церковью рассказчик упоминает изображенную на ее стене беременную супругу маркграфа Бранденбургского, «…которая, забывая свое состояние, бросается на колени и с сердечным усердием молит Небо о сохранении жизни Героя, идущего побеждать врагов» [11, 21-22]. Как видим, даже статичную картину Н.М. Карамзин пытается оживить, придать экфрасису повествовательную динамику. Рассказчик использует мотив разыгравшегося воображения также и при описании осмотренного в окрестностях Эрфурта бенедиктинского монастыря, где в длинном темном коридоре в свете «угасающих» лампад русский путешественник разглядывает «…старыя картины, на которых изображены были разныя страшныя сцены» [11, 80]. Эти картины (как и в случае с изображением супруги маркграфа) стимулируют фантазию нарратора:

> «Мне казалось, что я пришел в мрачное жилище Фанатизма. Воображение мое представило мне сие чудовище во всей его гнусности…» [11, 80].

Экфрасиса как такового фактически нет, его заменяет акцентирование суггестивного эффекта, возникающего в ходе наблюдения. Таким образом, мы имеем дело с пространством оживающего в воображении рассказчика прошлого.

Кроме того, в тексте подчеркивается, что условно средневековое

пространство не просто воображается путешественником, но является "рассказанным" ему пространством. В истории с Гейлигенбейлем нарратор ссылается на «суеверное предание» о «секире Святых» [11, 25], с помощью которой был срублен древний дуб, символ язычества пруссов, и в честь которой и было названо местечко. Сюжет о влюбленных монахе и монашенке начинается также с наблюдаемого визуально объекта-"триггера" – упоминания о двух камнях возле замка Вартбург, «…в которых воображение находит нечто похожее на человеческия фигуры, и о которых, по старому преданию, рассказывается следующая сказка…» [11, 82]. В одном предложении рассказчик буквально тавтологически соединяет «воображение», «старое предание» и «сказку», подчеркивая факт заимствования сюжета. Более того, в конце повествования русский путешественник отсылает уже к литературному источнику, сообщая, что «из сей народной сказки сочинил Виланд прекрасную поэму, под титулом: der Mönch und die Nonne» [11, 82]. Правда, в истории о графе Глейхене ссылки на народное предание или его литературную обработку нет. Г. Панофски даже приводит точку зрения, что Н.М. Карамзин принимает саму историю «за чистую монету», «…не осознавая, что это топос» [376, 40]. Однако из контекста «Писем» ясно, что рассказчик уже знаком с легендой о графе Глейхене до посещения Эрфурта. В качестве возможного литературного источника, из которого Н.М. Карамзин мог почерпнуть данный сюжет, Г. Панофски называет «Мелехсалу» из сборника «Народные сказки немцев» И. Музеуса [376, 41]. Кроме того, с легендой о графе Глейхене автора «Писем» мог познакомить его друг Я. Ленц [376, 42].

"Средневековые" локусы в «Письмах русского путешественника» можно также разделить по превалирующему в описании чувству на две условные группы. К первой группе относятся любовно-авантюрные пространства. Это, во-первых, кафедральная церковь Кенигсберга. Сюжета как такового здесь нет, есть его "обрывок", в котором описываются две главные фигуры: «благочестивейший из Марггафов Бранденбургских» и «храбрейший из рыцарей своего времени» (триггер переноса во времени – «древнее оружие, латы и шишак» [11, 21]) и упоминавшаяся выше его беременная жена, молящаяся о возвращении мужа

(триггер – изображение на стене). Эта сцена посвящена законной супружеской любви. Второй локус – церковь при бенедиктинском монастыре с могильной плитой на месте захоронения графа Глейхена и двух его жен. Как и маркграф, главный герой – идеальный рыцарь: «самые храбрейшие рыцари Христианства удивлялись его подвигам» [11, 80]. Это уже полноправная мини-новелла, описывающая незаконную любовь (двоеженство), которая, однако, легитимизуется: «Небеса благословили сей тройственный союз, и сам Папа утвердил его» [11, 81]. Наконец, третий локус – замок Вартбург с двумя окаменевшими фигурами. Тут речь идет уже о запретной любви монахов, за которую следует прямое наказание Божье:

> «…вдруг кровь их хладеет, немеют члены, сердца перестают биться, и Небесный гнев превращает их в два камня» [11, 82].

Вторую группу "средневековых" локусов объединяет чувство страха, связанное с предромантической традицией готического романа, в котором «…первостепенное значение отводилось созданию атмосферы ужасного и загадочного» [88, 89]. Причем мотив ужаса в "средневековых" эпизодах «Писем…» проявлен даже сильней, чем любовно-авантюрный, присутствуя, например, в сюжете о нарушившей свой обет молодой монахине: идя «во мраке» на встречу с возлюбленным, она «страшится всякого шороха» [11, 82]. Ужас охватывает русского путешественника в темном коридоре монастыря:

> «…пришел в мрачное жилище Фанатизма. Воображение мое представило мне сие чудовище во всей его гнусности, с поднявшимися от ярости волосами, с клубящеюся у рта пеною, с пламенными, бешеными глазами, и с кинжалом в руке…» [11, 80].

Транзитный локус коридора приобретает инфернальные коннотации. По нему герой движется, созерцая страшные сцены, а навстречу ему идет пришелец из ада. Одновременно это темпоральный коридор, соединяющий эпохи Средневековья и Просвещения: «Из глубины прошедших веков загремели в мой слух адския заклинания…» [11, 80]. Этот эпизод с явлением чудовища в темном коридоре монастыря, несмотря на риторичность изложения, напоминает о традиции готического романа, для которого характерны «тематика "мирового зла" в его средневеково-фантастической оболочке – в форме демонического, дьявольского» [220, 122], а также «замкнутость и мрачность места действия», отражающие

«заключение героя в рамках фатума, во власти сверхъестественных сил», «преследующего его прошлого» [247, 322]. Коридор превращается в ловушку: русский путешественник в ужасе застывает на месте, и только появление монаха развеивает злые чары.

Впрочем, говоря о чертах готического романа в «Письмах…», мы должны иметь в виду, что данное карамзинское произведение нельзя отнести сугубо к предромантическому направлению. «Эхо ужаса» [11, 27] Средневековья выступает в некоторой степени литературной игрой чувствительного путешественника, который часто склонен обрывать свои фантазии какой-нибудь прозаической деталью. Например, рассказ о конце языческих времен в Гейлигенбейле завершается замечанием, что «ныне эта секира Святых славится каким-то отменным пивом и белым хлебом» [11, 25]. Фантазии о разбойничьем замке около Штаргарда произвольно прерываются путешественником, который из поэта-мечтателя превращается в туриста, заплатившего «два гроша сухой старухе и уродливому мальчику, которые показывали … замок» [11, 31]. Точно так же "адское" видение в бенедиктинском монастыре прерывается появлением вожатого-монаха, который назван «толстым отцом» [11, 79], что сопровождается ремаркой о большом богатстве монастыря. Таким образом, повествование по-стерниански иронически отстраняется, теряет элемент "ужасной" серьезности.

Собственно говоря, уже Н.М. Карамзиным закладывается традиция травестии исторического, в том числе через связь с глюттоническим как профанным (образы гейлигенбельских секиры, с одной стороны, и хлеба с пивом – с другой). Этот прием акценирован в поэме И.П. Мятлева. Так, рассказывая об историческом торговом союзе Ганзе, Курдюкова уделяет особое внимание описанию залы, «где ганзейцы собирались…», а также погреба, «…где упивались их могущества вином и в раздолии хмельном все дела распоряжали и торговлей управляли» [19 I, 59]. Глюттоническое выступает наиболее доступным для недалекой героини способом приобщения к историческому:

> «В погребах сохранено времени того вино и за деньги продается в пользу думы; подается в кабинетах, на столах, в тех же самых погребах» [19 I, 59-60].

Смешением высокого и низкого характеризуются и изображение в мятлевском

тексте церквей. Подробно описывается кельнский собор[16], «кирка древних лет: стены все как *петинет* или кружево в узорах» [19 I, 80]; ее «большой орган и хоры», витражи («…окна – *манифик*! Точно *ла латерн мажик*; все расписаны чудесно! Как в огне горят, прелестно!» [19 I, 81]) и дорогое убранство реликвий и даров («…жемчуг, алмазы, изумруды и топазы, что в экране или в раке сделаны <…> кучу редкостей, корон, *дез эпе* и *де батон*. Все в алмазах, в филиграни…» [19 I, 83]). При этом отмечается незавершенность здания, на которое «надстроили кое-как» «простой колпак» крыши, создающей контраст между величественным прошлым и смешной современностью: «Как разительно различье! Здесь всей древности величье, – тут *ла поврете нувель*» [19 I, 80]. Но если у В.Н. Зиновьева сходный сюжет, связанный с нелепой крышей колокольни дрезденской церкви, оказывается поводом для исторического анекдота о скупости совета, то И.П. Мятлев травестийно уподобляет недостроенный собор Вавилонской башне, заодно обыгрывая пограничный характер локуса Кельна между Францией и Германией путем объединения мотива библейского смешения языков и европейского смешения стран в ходе похода Наполеона:

> «…как в башне *де Бабаель* было языков смешенье, разных случаев стеченье, революцья, – Бонапарт сделал в ней свой кордегард и конюшню для лошадок» [19 I, 80-81].

Травестийно трансформирован мотив нетленных мощей в описании бременской кирки: «…кто в ней похоронен, тот не тлеет… обращен просто в кожу барабана, иль в пергамент для фирмана…» [19 I, 65]. Таким образом, сакральное (а также родовое, связанное с предками начало) переходит в разряд профанного, становится утилитарным:

> «…на спине *дюнь гранд-маман* бременец стучит тревогу иль готовит дом к залогу, при свидетельстве попа, на брюшке *ден гран-папа*» [19 I, 65].

В этом эпизоде проявляется, наряду с мотивом практичности немцев, скепсис Просвещения. Аналогично выстроен образ голов царей-волхвов, подаренных церкви Людовиком IX и выставленных «в золотом большом экране» [19 I, 82] в чулане кельнского собора; подлинность сакрального ставится под

[16] В образе "курдюковского" Кельна историческое опять-таки заслоняется бытовым. Прибыв в Колонь, героиня в первую очередь отмечает не собор, а «воду де Жан Фарина» [19 I, 79], то есть одеколон.

сомнение замечанием о том, что неизвестно, где и как король достал их[17]. Травестия священного сюжета также реализуется в описании другой, «пресмешной» [19 I, 83], кельнской кирки, с которой связано предание о святой Урсуле и 11000 девах, мученически погибших от рук язычников. В сниженном пересказе Курдюковой гунны превращаются в варваров-германцев («гот, вандал или нормандец» [19 I, 84]), а отказ выходить замуж за язычников оценивается как непонятная причуда. Священное трансформируется через призму житейского опыта героини, уверенной, что жена всегда может управлять мужем:

> «Готы также б покорились, все б наверно окрестились, новых было бы *онз миль* православных *дан ла-виль*» [19 I, 84].

Если же говорить о прозаических травелогах Н.А. Корсакова и М.П. Погодина, то в них церквям, прежде всего старинным, уделяется значительное место. Так, первый автор в Любеке описывает «готическую церковь Св. Марии», «с расписными древней живописью стеклами, на которых изображены Святые…» и с «прекрасным алтарем» [12, 14-15]; в Гамбурге – огромную и украшенную «картинами» «кафедральную церковь Св. Петра» с «готтической колокольней», где «устроены часы с музыкой» [12, 18]; в Мюнхене – «кафедральную церковь Богоматери», в которой «окна с расписными стеклами ужасной длины», а «…алтарь украшен резной работой; тут же находится бронзовый памятник Императору Людовику» [12, 84].

М.П. Погодин особо критикует готический стиль немецких церквей:

> «Внутренность готических церквей не соответствует для меня, Северного жителя и Греческого исповедника, их наружности. Эти голые, пустые, белые стены, длина не соразмерная с шириною, где глазу остановиться не на чем, кроме неуместных отвратительных лавок, произвели на меня еще в Любеке… самое неприятное впечатление…» [24 I, 149].

Поэтому неудивительно встретить у него следующее антиописание майнцского собора как воплощения готических соборов Германии:

> «О соборе нечего написать. Все эти Немецкие соборы составили в моем воображении один собор, и я не знаю, что сказать о каждом из них порознь» [24 IV, 49].

Травестия образа культурного туризма присутствует и в очерке Ф.М.

---

[17] Сравните с фонвизинским ироническим описанием моделей «святых вещей» в нюрнбергском замке: «Художник, делавший сии модели, не имел, кажется, нужды ни в большом труде, ни в большом искусстве» [33, 513]. Еще резче мотив десакрализации выражен в карамзинских «Письмах…», когда, прибыв в Майнц, путешественник отказывается осматривать «кишки С. Бонифация»: «…хотя Св. Бонифаций был добрый человек и обратил в Християнство Баварцев, однакожь кишки его не имеют для меня никакой прелести» [11, 91].

Достоевского. По признанию повествователя, ему настолько не понравился Берлин, что он покинул его, «…не посягнув даже и на фрески Каульбаха (о ужас!)…» [9 V, 47]. В последней ремарке кроется ирония по отношению к обязательной программе осмотра достопримечательностей. То же снижение карамзинского аффекта от встречи с Чужим присутствует в эпизоде с описанием Кельнского собора. Этот фрагмент проникнут травестией текста «Писем русского путешественника»: например, мотив заочного знакомства с тем или иным культурным объектом представлен следующим образом:

> «…я много ожидал от собора; я с благоговением чертил его еще в юности, когда учился архитектуре. <…> Но… в этот первый раз собор мне вовсе не понравился: мне показалось, что это только кружево, кружево и одно только кружево, галантерейная вещица вроде пресспапье на письменный стол, сажен в семьдесят высотою» [9 V, 48].

Как видим, из сферы искусства здание переводится в пространство бытовое и филистерское («галантерейная вещица»), причем, как и у И.П. Мятлева, его "галантерейный" образ усиливается упоминанием связанного с Кельном одеколона, образ которого фактически "заслоняет" образ собора:

> «…одеколонь. Жан-Мария Фарина находится тут же подле собора, и в каком бы вы ни остановились отеле, в каком бы вы ни были настроении духа, как бы вы ни прятались от врагов своих и от Жан-Марии Фарины в особенности, его клиенты вас найдут непременно и уж туг: «Одеколонь ou la vie»…» [9 V, 48].

Мир коммерции преследует повествователя на всех уровнях: аудиальном, визуальном, ольфакторном, искажает перспективу наблюдателя, который не способен поддерживать "карамзинское" состояние неутилитарного созерцания прекрасного и, поддавшись навязчивой, воспринимаемой как вторжение в личное пространство рекламе, покупает «склянку одеколону», «…от которой уж никак не мог отвертеться…» [9 V, 49]. Впрочем, деэстетизации тут же противопоставляется реэстетизация, показывающая относительность всех оценок, обусловленность их состоянием и культурным "багажом" наблюдателя. Здесь повествователь вновь обращается к карамзинскому тексту:

> «В обратный проезд мой через Кельн <…> я было хотел "на коленях просить у него прощения" за то, что не постиг в первый раз его красоту, точь-в-точь как Карамзин, с такою же целью становившийся на колени перед рейнским водопадом» [9 V, 48].

Позднее в рассмотренных нами литературных источниках образы церквей исчезают из повествования. Лишь в юмористическом травелоге А.Т. Аверченко

этот образ обыгрывается в комическом изображении массового русского туриста, который «долго плачется на то, что, будучи в Страсбурге, целый день разыскивал прославленный Кельнский собор, а никакого Кельнского собора и нет ... Куда он девался – неизвестно» [1 II, 319].

Возвращаясь к «Письмам…», скажем, что наиболее частотным средневековым локусом в них является замок как «наиболее яркий и узнаваемый символ эпохи» [153, 8]. Согласно Е.В. Григорьевой, в рамках предромантизма происходит «смена риторической традиции» «поэтикой пространственно-временных топосов», в которой топос замка занимает ключевую позицию [88, 90]. В произведении Н.М. Карамзина в предромантическом контексте ужаса замок в форме разбойничьего замка упоминается трижды. К этому можно присовокупить замок Вартбург, у которого разворачивается трагедия влюбленных монаха и монашенки и который также маркируется как место заключения Мартина Лютера, помещенного туда после осуждения на Вормском сейме.

Изображение русским путешественником разбойничьего замка, расположенного вблизи Данцига на горе Гагелсберг, отмечено мотивом сильного страха: «…эхо ужаса его далеко отзывалось в окрестностях» [11, 27]. Для сравнения можно привести описание замка под Нюрнбергом (Ниренбергом), данное Д.И. Фонвизиным в одном из заграничных писем. Автор упоминает, что «…замок достоин быть дворцом такого чудовища, как Нерон», которому «древнее предание» приписывает сооружение постройки:

> «…на превысокой и прекрутой горе уродливое и мрачное большое здание. Кажется, что обитавший в нем тиран сверху попирал ногами город и что сам залез так высоко для того, чтобы спрятаться от отчаяния несчастных жителей. Словом, замок таков, в каком честный человек за все престолы света жить не согласится» [33, 512-513].

Характеристики мрачности, уродливости замка, его темного прошлого отмечаются здесь автором, однако они не тождественны предромантическому мотиву ужаса, как у Н.М. Карамзина. Д.И. Фонвизин пишет, что не хотел бы здесь жить. Для русского же путешественника, чуткого к «бледным теням» [11, 21] прошлого, ужас последнего может актуализироваться в любую минуту.

Второй раз карамзинский герой наблюдает стоящий «на возвышении» и

окруженный «широкими рвами» «древний разбойничий замок» неподалеку от Штаргарда [11, 30]. Воображение путешественника переносит его в прошлое, населяя пространство средневековыми персонажами: это хозяин замка, рыскающий, «как голодный лев», «по лесам и полям» в поисках «добычи»; мать и дочь рыцаря-разбойника, сначала ожидающие его возвращения «за пяльцами», а потом ахающие «от радости» при виде «похищенных богатств» [11, 30]. Подробно описывается одно из ключевых мест замка – «подземная темница», «в двадцать семь сажен глубиною, где густой воздух спирался и тяготил дыхание, и где гром цепей был… первым приветствием» «нещастным путешественникам», попавшимся «в руки злодею» [11, 30-31]. В духе чувствительного нарратива описываются муки родственников жертв, попавшихся рыцарю-"льву":

«…бедный отец… восклицал: "Отдайте… сына, и возьмите все, что имею! Нещастная мать день и ночь крушится; печальная невеста всякой час слезами обливается» [11, 31].

Вернувшись же из онирического пространства прошлого, герой замечает, что замок «…издавна стоит пустой, и начинает уже разваливаться» [11, 31].

В третий раз путешественник возвращается к теме разбойничьих замков уже на Эльбе. Он поэтически описывает их развалины как нечеловеческий локус, в котором «…гнездятся … летучия мыши, свистят и воют ветры» [11, 58].

Но далеко не все путешественники обладают оническими способностями карамзинского героя, чтобы оживить средневековые ужасы замкового локуса. Уже в травелоге Ф.П. Лубяновского образ замка "ужимается" до «древних развалин на верху горы» [17 I, 81]. В поэме же И.П. Мятлева образ замка как романтического пространства в значительной степени снижен. «Риги и овины» оказываются полезней руин, в которых нет «прока»: это травестийно-неутилитарный «дом без крыши, без окошек», пространство нечеловеческое («не для людей», «для кошек иль для крыс») [19 I, 98]. Строительство в горах, с современной житейской точки зрения, объявляется глупостью:

«…дуралей их хозяин – так высоко, … их построил… Чтоб не ездили к нему <…> А для их для *домести*к каково было спускаться к Рейну за водой?» [19 I, 98-99].

Сам романтический образ рыцаря снижается, уподобляется образу животного: «Как медведи знать живали рыцари *де танз-антик*…» [19 I, 99].

Образ замка как утилитарной бессмыслицы в поэме воплощает также поставленный «превысоко» «*ле форт* Эренбрейтенштейн»:

> «К чему служит… *нихт ферштейн*! <…> не нужен он… Неприятель не возьмет… Обойдет, и остался благодетель… свидетель всей отваги боевой…» [19 I, 97].

Сниженной оказывается и сюжетика средневековой легендарной Германии, связанной с образом замка. Завязка передаваемой от лица Курдюковой истории о двух братьях, влюбившихся в «прекрасивую принцессу» и решившихся для определения более достойного ее отправиться в Палестину убить «турку» [19 I, 100], если абстрагироваться от манеры изложения, чем-то напоминает изложенную Н.М. Карамзиным легенду о графе Глейхене и его двух женах. Но конец этой истории ближе к бытовому анекдоту: принцесса достается другому, сумевшему ее увезти, пока братья были в походе, а те, оставшись в одиночестве, строят «на готический манер» «замка два на двух горах» [19 I, 100].

Постепенно образы немецких замков, столь значимые в сентименталистском и романтическом нарративах, становятся общим местом в русской литературе. Они могут выступать в травестийном образе, как у И.П. Мятлева или, позднее, у К. Пруткова в его пародийном стихотворении «Немецкая баллада», где «барон фон Гринвальдус, известный в Германьи, в забралах и латах, на камне пред замком… Амальи, сидит, принахмурясь…» [25, 58]. В этой гипертрофированной неподвижности «доблестного рыцаря», который «года за годами» «…с места не сходит; не пьет, и не ест» [25, 58], ощущается "неверное эхо" мотива окаменения влюбленных, который мы встречаем у Н.М. Карамзина.

Другой вариант "смысловой эрозии" замкового образа – это постепенное его "затухание", когда он становится настолько общеизвестным, что теряет свою экспрессивную значимость, постепенно перестает быть "сильным местом" текста и заслуживает все меньшего описания, превращаясь в фоновый образ в рамках немецкого пейзажа. Это наглядно демонстрирует, например, травелог М.П. Погодина, вышедший вскоре после мятлевской поэмы. Здесь действительно упоминаются замки, но изображаются они в самых общих чертах:

> «По дороге видно несколько древних замков, и некоторые очень живописны. Здесь сцена Гетева Геца» [24 IV, 61].

Как видим, образы замков фактически не раскрыты, а лишь вписаны в "средневековый" антураж, поданный через призму литературы. В другом месте М.П. Погодиным упоминаются «развалины рыцарских замков», которые «чернеются» среди рейнских виноградников, но и здесь автор уходит от подробного пейзажного описания, оправдываясь ссылкой на литературную традицию, уже подробно описавшую рейнские красоты: «Но об Рейне писано столько!» [24 IV, 46]. Тот же Эренбрейтштейн, о котором столь иронично отзываются в мятлевской поэме, у М.П. Погодина не описан, скрытый, будто нарочно, туманом как некоей пришедшей из романтизма немецкой завесой: «…туман был еще так велик, что не видать было гигантского Эренбрейтштейна…» [24 IV, 46]. Эта "романтическая, слишком романтическая" образность остается, по сути, за рамками погодинского повествования, словно неверный отзвук уходящей в прошлое традиции.

К середине XIX века средневековая замковая Германия, кажется, становится слишком хорошо известной, то есть освоенной русской культурой, чтобы быть значимым топосом. В литературе "первого ряда" замок постепенно отодвигается на периферию авторского пространственного описания. Так, в повести «Ася» упоминаются «развалина», «остатки феодального замка», «в верстах двух от города Л.» [32 V, 157]. Но они не провоцируют фантазию героев, переносящую их в прошлое, как у Н.М. Карамзина. Развалины остаются просто живописными руинами, остатками невозвратимого прошлого:

> «На самой вершине голой скалы возвышалась четыреугольная башня, вся черная, еще крепкая, но словно разрубленная продольной трещиной. Мшистые стены примыкали к башне; кой-где лепился плющ; искривленные деревца свешивались с седых бойниц и рухнувших сводов. Каменистая тропинка вела к уцелевшим воротам» [32 V, 157].

Природа отвоевывает пространство у человека: «плющ», «деревца» на фоне «седых бойниц» [32 V, 157], а также «дикие яблони» и «крапива» в «небольшом дворике» замка [32 V, 158]. Это просто фон, на котором демонстрируется странное, с точки зрения рассказчика, поведение Аси.

Кроме того, присутствует мотив профанизации прошлого, превратившегося в туристический аттракцион благодаря «смышлености здешних жителей»:

> «В уголке, приютившись в крошечном деревянном балаганчике, старушка вязала чулок…. Она продавала туристам пиво, пряники и зельтерскую воду» [32 V, 158].

Глюттоническое подавляет историческое начало. Рассказчик подробнее описывает процесс пития пива («Мы уместились на лавочке и принялись пить из тяжелых оловянных кружек довольно холодное пиво» [32 V, 158]), чем открывающийся с развалин пейзаж, ограничиваясь лаконичным: «Мы обошли развалину кругом <…> и полюбовались видами» [32 V, 159].

В рамках рулетенбургского пространства в романе Ф.М. Достоевского «Игрок» вскользь говорят о «развалинах замка», которые, несмотря на то, что они «близко» расположены, так и не удосуживается посетить захваченная игрой в рулетку бабушка [9 V, 255].

Ироническую огласовку образ башни получает в щедринских путевых заметках. Она упоминается как место, где «…, по преданию, Карл Великий замуровал свою дочь (здесь все башни таковы, что в каждой кто-нибудь кого-нибудь замучил или убил…)…» [27 XIV, 11]. Образ башни как локуса ужаса (мотив замуровывания) тривиализуется и размывается путем умножения: одна башня превращается во множество, равно как и факт ужасного деяния превращается в "стандартную" ситуацию и уже не потрясает воображение.

К замковому локусу обращается в своих стихотворениях и С. Черный. В стихотворении «Немецкий лес» описывается образ башни, возле которой «палатка с открытками» и продавщица («Бюст со спицами спит над салфеткой») [34 I, 240], что напоминает описание туристической замковой «развалины» в «Асе» И.С. Тургенева. В обоих текстах историческая семантика локуса подавлена и заменена сферой филистерского. До обывательского трюизма образ замка сведен в восклицании любующихся рейнскими видами "добрых немок" из стихотворения С. Черного «На Рейне»: «Ах, волны! Ах, туман! Ах, берега! Ах, замки!» [34 I, 253]. Туманная Германия романтиков как топос в русской литературе вырождается в пустой знак, симулякр, о чем подробнее будет сказано в разделе, посвященном речным образам.

1.3. Изображение урбанистического пространства

В предыдущем параграфе работы мы рассматривали пространство Германии в целом. Далее же мы будем говорить об отдельных немецких подпространствах,

одним из которых выступает урбанистический локус, где повествователь-путешественник сталкивается с Чужим. А.А. Степанова подчеркивает пограничный характер данного пространства, «…в котором… человек предстает как переходное существо, живущее на границах» [268, 26].

Значения города как пространства перехода в семиотическом смысле касается и Ю.М. Лотман. Для него город, представляя из себя «…котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням», осуществляет стыковку этих «национальных, социальных, стилевых кодов и текстов», их «гибридизации, перекодировки, семиотические переводы…» [200, 13-14]. В результате, по мнению исследователей, город нарратизируется «через истории мест», которые складываются в «одну историю» [261], приобретают собственный «язык», говоря «своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями» [284, 294].

В сущности, можно утверждать разделение образа немецкого города в русской словесности на два основных варианта, что, в свою очередь, соответствует введенной В.Н. Топоровым дихотомии города-девы и города-блудницы: если первый выступает как локус-заместитель рая, «город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба, на землю», то второй – это «город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар» [288, 122]. К данному негативному образу можно отнести слова Н.П. Анциферова о мировом городе, во «всеобщей коммуникации которого «…нет подлинного объединения людей. Отдельная человеческая личность, затерявшаяся в толпе, чувствует себя еще более одинокой, чем в дремучем лесу» [42, 79]. Такой локус представляет собой «лабиринт, образованный напряженным… временем», где «…о спокойной, размеренной жизни приходится только мечтать» [313, 14].

Противоположностью образа большого города выступает образ провинциального городка, застывшего в некоем ахронно-идиллическом здесь и сейчас. Согласно М.М. Бахтину, «такой городок – место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся "бывания"» [50, 396]. В то же время, как подчеркивает Н.А. Белова, провинциальное пространство,

основывающееся на «семантике патриархальности, наивности», воплощает в себе «естественное, природное начало, противопоставленное испорченности, искусственности столичной жизни» [57, 90], то есть руссоистскую идею. Именно в этом бессобытийном хронотопе герой-странник может на какое-то время обрести тихие радости идиллической жизни. Из скитальца он превращается в городского фланера, полного «…бескорыстного созерцания, того интереса ко всему окружающему, который довлеет себе» [42, 333].

1.3.1. Образ Берлина как квинтэссенция типажной немецкости

С точки зрения изложенного выше семиотического контекста рассмотрим изображенный в русской словесности локус Берлина, который как бы метонимически "растягивается" на все пространство Пруссии, так что в отдельных случаях эти обозначения могут являться синонимами. Важность образа Берлина заключается в том, что, хотя в начале рассматриваемого нами периода Германия представляет собой "лоскутное одеяло", Пруссия получает ряд устойчивых черт в описании, сохраняемых на всем протяжении периода. Торговые города имеют более-менее сходные характеристики. Синкретично-идиллическим описываются в первой половине XIX века саксонские и прирейнские земли. Но Берлин стоит некоторым особняком от них. Более того, став из северо-восточной немецкой периферии центром новой империи, он оттягивает на себя внимание от других немецких земель, доминируя и вбирая в себя значения типажной немецкости, воплощая в себе образ современной Германии.

Воинственность Пруссии как лейтмотив карамзинских «Писем…» проявляется, в частности, в многочисленных сценах с прусскими офицерами, чьи образы будут рассмотрены в третьей главе**.** Характерна также реплика путешественника по поводу Данцига, который прусский король обложил налогами:

> «…блеск сего города померк с некоторого времени. Торговля, любящая свободу, более и более сжимается и упадает от теснящей руки сильного» [11, 26].

Таким образом, исподволь Пруссия описывается как пространство воинственности и насилия, скрываемых под маской дворянской учтивости.

Кроме того, прусские земли в тексте Н.М. Карамзина устойчиво маркируются мотивом разбоя. Он вводится еще в момент пребывания героя в Кенигсберге, где путешественник узнает из письма, что под Берлином «…разбили почту, зарезали постиллиона и отняли несколько тысяч талеров…» [11, 23]. Данное событие накладывает свой отпечаток на все пребывание героя в Пруссии. В Берлине все говорят «…о разбойниках, которые близь Ораниенбурга разбили почту» [11, 36]. Кроме того, путешественнику рассказывают о нападении в зверинце, простирающемся от Берлина до Шарлотенбурга, где

> «…развращенныя Берлинския Вакханты, как фурии, бросились на одного нещастного Орфея…; отняли у него деньги, часы, и сорвали бы с него самое платье, естьли бы подошедшие люди не принудили их разбежаться» [11, 48].

В прусской части путешествия герой делится впечатлением об увиденном им по дороге в Берлин разбойничьем замке, а также возникшими от этого мрачными фантазиями (о них мы уже говорили). Наконец, путешественник, оказавшись на ночной дороге на пути в Шарлотенбург, опасается, что его могут ограбить, отнять все имеющиеся для путешествия средства [11, 42].

Также, согласно герою, «нравственность здешних жителей прославлена отчасти с худой стороны» [11, 47]. Возникает даже уподобление Берлина «Содому и Гомору» [11, 47], что актуализирет мотив города-блудницы. При этом путешественник пишет о множестве «распутных женщин» в Берлине [11, 47].

Все эти негативные маркеры можно суммировать в одном определении, данном самим карамзинским рассказчиком: «Пруссия не Аркадия, и наш век не золотой…» [11, 42]. Таким образом, фиксируется неидиллическая сущность пространства Пруссии, полного скрытого насилия, вражды и противоречий, и фокусом всех этих черт выступает его главный город.

Милитаризированность пространства Берлина маркируется Н.М. Карамзиным также посредством образов статуй. В карамзинском тексте созерцаемая статуя может стать "триггером", запускающим исторический экскурс или рассуждения о знаменитой личности. Подобное, например, происходит в эпизоде со статуями Фридриха Великого и его отца Фридриха Вильгельма:

> «…большия мраморныя статуи славных Прусских Генералов: Шверина, Кейта, Винтерфельда и Зейдлица. Шверин держит в руке знамя, с которым он, в жарком сражении под Прагою, бросился на неприятеля, закричав своему полку: *дети! за мной!*» [11, 35].

Кроме того, сообщается об идеологической роли памятника:

«Таким образом Фридрих хотел во мраморе предать векам память своих полководцев. Юный воин, смотря на их изображения, чувствует желание подражать Героям, и жить в памяти потомства» [11, 35].

Циклопизм военных монументов Берлина подчеркивает и Н.А. Корсаков:

«Площадь, называемая Place d'arme (военная), со всех сторон окружена колоссальными статуями: Клейста, Винтерфелльда, Цытена и других знаменитых Прусских Генералов, а в средине Фридриха II работы Дессау…» [12, 100].

М.П. Погодин, в целом положительно отзывающийся о Пруссии, подчеркивает поголовную воинскую повинность в этом государстве:

«Все жители Прусского Королевства… обязаны служить в военной службе. <…> Пруссия может таким образом выставить более миллиона войска, опытного, знакомого с войною» [24 I, 104].

Тотальная упорядоченность пространства актуализирована в понятии системы, с которой ассоциируется армейское устройство: «Система превосходная, но не всякому народу по духу» [24 I, 104-105]. Эта воинственность Пруссии объясняется автором исторически:

«…в нем верно-отзывается рыцарское, военное происхождение Прусского государства от Немецкого ордена» [24 I, 105].

Также в афоризме К. Пруткова «Пруссия должна быть королевством» [25, 137] фиксируется озабоченность русских имперскими амбициями этого немецкого государства, которые желательно бы было ограничить. В другом афоризме «Прусак есть один из наиболее назойливых насекомых» [25, 137] в свойственной для прутковского остроумия форме паронимии сопоставляются прусак (вид тараканов) и пруссак (подданный Пруссии). Для обоих свойственно значение экспансии, проникновения на территорию людей/других стран.

В очерке Ф.М. Достоевского «Зимние заметки о летних впечатлениях» отмечается неуютность Берлина: «…Берлин… произвел на меня самое кислое впечатление…» [9 V, 47]. Конечно, повествователь оговаривает, что был несправедлив к городу, но даже в этой апологии Берлина чувствуется ирония:

«…я не смею положительно утверждать, будто он производит кислое впечатление. Уж по крайней мере хоть кисло-сладкое, а не просто кислое» [9 V, 47].

Негативные черты в сознании повествователя роднят берлинское пространство с петербургским:

«…Берлин до невероятности похож на Петербург. Те же кордонные улицы, те же запахи <…> стоило ж себя двое суток в вагоне ломать, чтоб увидать то же самое…» [9 V, 47].

Здесь актуализируется мотив "не той" Европы, которую мы рассматривали выше в связи с локусом границы. Даже липовая аллея, которая восхищала карамзинского русского путешественника, не способна в тексте Ф.М. Достоевского придать Берлину привлекательности. Это филистерское пространство, в котором нет истинной свободы, что проявляется в обыгрывании "от противного" преувеличенного значения для горожан конституции:

«Даже липы мне не понравились, а ведь за сохранение их берлинец пожертвует всем из самого дорогого, даже, может быть, своей конституцией; а уж чего дороже берлинцу его конституции?» [9 V, 47].

Берлинцев же повествователь считает квинтэссенцией немецкости, что в данном контексте следует, видимо, понимать как филистерство:

«…берлинцы, все до единого, смотрели такими немцами, что я <…> улизнул в Дрезден, питая глубочайшее убеждение в душе, что к немцу надо особенно привыкать и что с непривычки его весьма трудно выносить в больших массах» [9 V, 47].

Развернутый и цельный образ Берлина дан уже на исходе XIX века М.Е. Салтыковым-Щедриным в путевых заметках «За рубежом». Как указывает С.А. Макашин, «картина бисмарковской Германии, собственно Берлина, превращенного из административного центра Прусского королевства в имперскую столицу, написана мрачными красками» [205, 533]. В этом описании обращает на себя внимание лейтмотив немецкой угрозы, прослеживающийся в описании не только Берлина, но и, на первый взгляд, идиллических сельских локусов Восточной Пруссии, изображение которых предшествует столичному. С самого начала путешествия, в рамках пограничного пространства Вержболово, традиционное восприятие Германии, поданное через старинную песню о путешествии «в гости в братьям пруссакам», противопоставляется современной нарратору действительности, где «…нынешние братья пруссаки уж не те, что прежде были, и приняли нас не как "гостей", а как данников» [27 XIV, 11].

Также Мальчик без штанов, выступающий в данном случае не просто как собирательный образ русского крестьянина, но шире – как русского человека в целом, упрекает немцев в лице Мальчика в штанах в жадности, стремлении «слопать мир» [27 XIV, 41] (образованный нарратор обозначает то же самое менее

экспрессивным выражением «ничем не оправдываемая претензия на вселенское господство» [27 XIV, 50]). Фактически мотив экспансии Германии исподволь уравнивается с мотивом саранчи: последняя «весь хлеб» «сожрала» в России [27 XIV, 36], а немцы желают «слопать мир». Соответственно, немецкая угроза фиксируется как вызывающая страх и ненависть во всем мире:

> «…вас везде ненавидят...», «Все вас боятся, никто от вас ничего не ждет, кроме подвоха» [27 XIV, 41].

Но и во "внутреннем" пространстве Германии прусская власть, с точки зрения М.Е. Салтыкова-Щедрина, ведет себя как захватчик:

> «Даже свои «объединенные» немцы – и тех тошнит от вас, "объединителей"» [27 XIV, 41]; «…для доброй половины Германии Берлин… прямо неприятен. Он у всех что-нибудь отнял и ничем за отнятое не вознаградил» [27 XIV, 56].

В образе Берлина, центре этой угрозы, мотив отвращения выражен наиболее ярко: «…никому на него глядеть не хочется» [27 XIV, 41].

Кроме того, русские путешественники в поезде беспокоятся, «каким-то нас курсом батюшка-Берлин наградит» [27 XIV, 12]. Здесь Берлин выступает в роли строгого начальника, а Россия, соответственно, – испуганного подчиненного, который не хочет вызвать своим поведением гнев имперской Германии.

Даже в пространстве табльдота русские обсуждают, что Берлин «ни для чего другого не нужен, кроме как для человекоубивства» [27 XIV, 49]. Укрепляют их в этом убеждении слова «беловолосого» немца-солдата, на ломаном русском объясняющего, что «уф Берлин» «немного» учатся говорить «по-русску» «на всяк слючай» [27 XIV, 48]. Типажная методичность и предусмотрительность немцев переосмысливаются здесь М.Е. Салтыковым-Щедриным в контексте планомерно готовящейся немецкой угрозы:

> «Мы, русские, с самого Петра I усердно "учим по-немецку" и все никакого случая поймать не можем, а в Берлине уж и теперь "случай" предвидят…»[18] [27 XIV, 48-49].

Таким образом, пространство угрожающего Берлина становится лейтмотивным, "проникает" в ткань повествования до непосредственного попадания рассказчика в немецкую столицу.

---

[18] Кстати, контаминация мотивов овладения языком и овладения пространством встречается и в другом тексте о немецкой угрозе – рассказе «Железная воля» Н.С. Лескова, в котором главный герой, Пекторалис, признаётся, что, не умея «по-русски говорить», «должен подчиниться», но, заговорив, будет «все подчинять» [16 VI, 15].

Именно «латентный милитаризм», по У. Вирвас, выступает «главенствующим элементом берлинской жизни» [396, 482] у М.Е. Салтыкова-Щедрина. Знаки войны пронизывают все пространство Берлина. Это и прямые иронические обозначения («милитаристские поползновения»), и имена нарицательные во множественном числе, образованные от имен собственных основных идеологов войны в новой Германии («Бисмарки и Мольтке») [27 XIV, 49]. Центром Берлина, в котором сосредоточена его «суть», «все мировое значение» города, обозначается Главный штаб, «здание, возвышающееся в виду Королевской площади» [27 XIV, 56]. Также «военный» элемент назван «самым гнетущим» в «берлинской уличной жизни» [27 XIV, 52]. Главным же персонажем военизированного берлинского пространства выступает немецкий (прусский) офицер. Его внешний напускной героизм отражается и на жизни обычных берлинцев, что актуализирует мотив кажимости, театрализации существования в щедринском тексте. Автор отмечает «какой-то неискренний, мрачный характер» «берлинской веселости»:

> «Как тут искренно веселиться, когда обок с вами торчит "герой", который, того гляди, начнет повествовать об Вёрте или об Седане?» [27 XIV, 53].

Кажимость же щедринского Берлина подчеркивается отрицанием его настоящести, субстанциональности с помощью отрицательных частиц и приставок: здесь «…не горят сердца ни любовью, ни ненавистью…» и нет «ни истинной приветливости, ни искренней веселости» [27 XIV, 54]. Также отмечаются «отсутствие непоказной жизни» [27 XIV, 51] и «неудачное стремление» «подкупить иностранцев мещанскою роскошью новых кварталов» [27 XIV, 50].

Веселость берлинцев, как и героизм, носит внешний, навязанный характер: «…не веселиться – нельзя» [27 XIV, 53]. Так, берлинец не самостоятелен в своем поведении, ориентируется на оценку извне: на оценки как других европейцев, в чем проявляется комплекс провинциальности («…ежели он не будет веселиться, то не скажет ли об нем Европа: вот он прошел с мечом и огнем половину цивилизованного мира, а остался все тем же скорбным главою берлинцем»), так и своей военизированной власти, строгим требованиям которой филистер должен соответствовать («…не скажут ли и самые «герои»: мы завалили вас лаврами, а вы ходите как заспанные – ужели нужно и еще разорить какую-нибудь страну, чтоб разбудить вас?») [27 XIV, 53–54].

Наконец, берлинец при всей декларируемой ненависти к французскому вынужден подражать «парижским веселостям», пытаясь «…завести и у себя что-нибудь a t'instar de Paris» [27 XIV, 53]. Париж выступает здесь как эталон и законодатель, а Берлин – как эрзац и подражатель: берлинец «…заводит шарабан mit einem ganz noblen Lakai и хвастается: wir haben unsere eigenen gamins de Paris!» [27 XIV, 54]. Стремление подражать сопернику в случае с новыми берлинцами, грюндерами, выливается в нечто среднее между жизнью парижан и берлинцев предшествующих поколений:

> «…отправляется в Орфеум, щиплет тамошних кокоток…, наливается шампанским точно так же, как отец или предок его наливался пивом, и пьяный отправляется на ночлег в сопровождении двух кокоток, вместо одной» [27 XIV, 54].

Здесь проявляются сразу два мотива, переплетенные друг с другом. Во-первых, это мотив вторичности Берлина, который никак не может сравниться с Парижем. В немецкой столице нет особого «гула», «…напоминающего пчелиный улей (такой гул слышится… всегда – в Париже)…» [27 XIV, 50]. Во-вторых, это мотив неестественности берлинской экзистенции. Если Париж маркируется пространством жизни (сравнение с ульем), то Берлин в этой оппозиции имманентно выступает как локус неживого, механистического бытия. Та же веселость его не внутренняя, органическая, а внешняя, идущая из механического удвоения образца (не одна, а две проститутки для показного веселья). Это подражание форме, а не содержанию. Щедринские симпатии в противостоянии Парижа и Берлина отнюдь не на стороне последнего, характеризуемого «…второразрядным развратом, безобразный цинизм которого тщетно усиливается затмить красивый и щеголеватый парижский цинизм» [27 XIV, 50].

Отсюда проистекает и характеристика Орфеума как центрального локуса обывательского Берлина (его военным центром, напомним, выступает Главный штаб). Оба локуса неразрывно связаны в образе Берлина, при приближении к которому чувствуется запах как «офицерского самодовольства», так и «коллекции неопрятных подолов из Орфеума» [27 XIV, 50]. В свою очередь, прусский офицер вынужден изображать героя и на улицах, и «в садах Орфеума» [27 XIV, 53]. Наконец, щедринские образы проституток-актрис этого локуса усиливают мотив

театрализации Берлина. Самих персонажей автор фактически не описывает, лишь обозначает как «кокоток» или передает их образ через метонимию принадлежащих им вещей («неопрятные подолы»). В этом плане связанные с развратом «сады Орфеума» есть прямая противоположность райскому саду до грехопадения, а текст Берлина соотносится с текстом города-блудницы: «Тяжко согрешил Иерусалим… На подоле у него была нечистота…» (Плач Иер. 1, 8-9, 17) [Цит. по: 288, 122]. Мало того, что Берлин – город-блудница, но это блудница второго сорта, проигрывающая парижской конкурентке. Дорогие, но безвкусные "одежды" немецкой столицы («мещанская роскошь новых кварталов») не привлекают, а отталкивают "клиентов"-иностранцев [27 XIV, 50].

Мотивы кажимости и механистичности жизни берлинцев накладываются друг на друга, порождая образ ахронного локуса. Неподвижность берлинца в щедринском тексте выражена весьма ярко. Этот горожанин не способен выйти за границу повторяющегося цикла действий ни наяву («…наливается шампанским точно так же, как отец или предок его наливался пивом…»), ни во сне, в котором он видит, «…что и завтра ему предстоит веселиться точно тем же порядком» [27 XIV, 54]. Ахронность Берлина фиксируется на уровне не только человеческом, но и строений, то есть локуса в целом:

> «В Берлине самые камни вопиют: завтра должно быть то же самое, что было вчера!» [27 XIV, 58].

М.Е. Салтыков-Щедрин отмечает парадоксальное сочетание формального движения и его сущностного отрицания в берлинской жизни:

> «Недостатка в движении… нет <…>, но это какое-то озабоченное, почти вымученное движение, как будто всем этим двигающимся взад и вперед людям до смерти хочется куда-то убежать» [27 XIV, 50].

Оно сравнивается с работой маятника: «Одно беспрерывное и молчаливое маятное движение – и ничего больше» [27 XIV, 50]. Это движение людей («уличная озабоченность» [27 XIV, 51]) подается как автоматическое, сведенное до физиологического уровня выживания:

> «Кажется, что весь этот люд высыпал на улицу… купить на грош колбасы; купил, и бежит поскорей домой, как бы знакомые не увидели и не выпросили» [27 XIV, 51].

Автором подчеркиваются также мортальные коннотации образа города («до

смерти хочется» уехать отсюда), отсутствие «живой связи между улицей и окаймляющими ее домами, которая заставляет считать первую как бы продолжением последних» [27 XIV, 50]. Отсюда возникает и мотив бегства из Берлина как счастливого спасения из царства смерти:

> «…путник спешит в первую попавшуюся гостиницу, чтоб почиститься и выспаться, и затем нимало не медля едет дальше», «Каждому удаляющемуся экипажу так и хочется крикнуть вслед: счастливец! ты, конечно, оставляешь Берлин навсегда!» [27 XIV, 50].

Повторяемость и механистичность движения обусловливают возникновение мотива скуки[19]. Это третий ольфакторный компонент, который проявляется при попадании в берлинское пространство («пахнуло скукой» [27 XIV, 50]). Мотивом «щемящей скуки» [27 XIV, 51] маркируются улицы Берлина, которые вместе с его магазинами получают характеристику унылости:

> «Трудно представить себе что-нибудь более унылое, нежели улицы Берлина» [27 XIV, 50]; «…и магазины берлинские смотрят уныло…» [27 XIV, 51].

Постоянное движение людей придает уличной картине «удручающий характер» [27 XIV, 51]. Город в целом вызывает «головную боль», висящую «свинцовой тучей» «над городом» [27 XIV, 50], что маркирует берлинское пространство как лишенное солнца, то есть жизни. Даже в глюттоническом образе берлинской колбасы заключено значение отсутствия естественной радости, ведь она не приносит физиологического удовольствия от насыщения:

> «В Берлине можно купить колбасу, но не такую, чтоб потчевать ею людей, которым желаешь добра, а такую, чтоб съесть ее от нужды одному, при запертых дверях, съесть, и когда желудочные боли утихнут, то позабыть» [27 XIV, 52].

Кроме того, она выступает средством разделения людей, а не сплачивания за общей трапезой, как в идиллическом локусе: купивший колбасу берлинец «…бежит поскорей домой, как бы знакомые не увидели…» [27 XIV, 51], не потчует ею «людей», но ест один «при запертых дверях» [27 XIV, 52]. Этот образ также фиксирует границу между внутренним домашним локусом и внешним пространством улицы («закрытые двери»), указывая на атомизацию людского общежития (напомним и о декларируемом в отношении Берлина отсутствии «живой связи между улицей и окаймляющими ее домами» [27 XIV, 50]).

---

[19] Сравните с образом Берлина как «источника скуки» в путевых записках О. де Бальзака «Письмо о Киеве»: «Быть может, однажды этот город сделается столицей Германии, но и тогда он все равно останется столицей скуки. Именно эта бездонная скука заставляет прусских королей измышлять для солдат остроконечные наколенники и постоянно менять пуговицы у их мундиров; они хотят развлечься и потому играют в солдатиков» [2].

Характеристики механистичности, безжизненности указывают на то, что в пространстве Берлина вещный мир подавляет собственно человеческий. Именно с торжеством массовой обезличенной и, соответственно, дегуманизированной вещи сталкивает читателя М.Е. Салтыков-Щедрин, описывая торговый Берлин, где «достаточное число обширных и заваленных товаром» магазинов, которые, однако, «скорее кладовые, нежели магазины» [27 XIV, 51]. Это пространство консюмеризма затягивает и подавляет человека, в результате чего процесс покупки утрачивает смысл, обретая фиктивную самозначимость:

> «Может быть, в них и спрятано где-нибудь что-нибудь подходящее, да заглядывать-то туда не хочется, потому что, покуда отыскиваешь это подходящее …, непременно сто раз час своего рождения проклянешь» [27 XIV, 51].

Выше мы говорили о безвкусице и ненастоящести как чертах Берлина. Перенесенные в сферу массового производства, они характеризируют ряд образов вещей-эрзацев, которые, подобно Берлину, подражающему Парижу, неудачно имитируют качественные предметы: колбасу, вызывающую «желудочные боли»; одеяло, «но не такое, чтоб им покрывать постель днем»; «резиновый мячик, но лишь для детей небогатых родителей»; «громадную массу» «безвкусного, а отчасти и не особенно прочного» «шерстяного товара» [27 XIV, 52].

Кроме того, в щедринском тексте возникает амбивалентность старого и нового Берлина как столицы прежнего Прусского королевства и новой Германской империи соответственно. По принципу контраста с современной столицей Берлин прошлого описывается в положительных тонах. Так, в характере «старого Берлина» [27 XIV, 49], который здесь выступает как собирательный образ антропного пространства и, соответственно, приобретает одушевленные черты, отмечаются такие «симпатичные качества», как «застенчивость», «политическая уклончивость», «скромность» [27 XIV, 50]. Скромность здесь означает идиллическую умеренность, то есть неимение имперских амбиций на пространственную экспансию: «Он скромно стоял во главе скромного государства…» [27 XIV, 49]. В образе "старого" Берлина отсутствует центральный для "нового" мотив угрозы: «…никто его не боялся, никто не завидовал и ни в чем не подозревал…» [27 XIV, 50]. В этом наделенном идиллическими чертами времени нет и прусско-русского противостояния: «…даже Москва-река

ничего не имела против существования речки Шпрее…» [27 XIV, 50]. Здесь скромность размеров и амбиций Пруссии подчеркнута уменьшительным суффиксом -к- в слове «речка». Отрицается в образе прошлого и мотив подавления свободы:

«…он с незапамятных времен воздерживался от ежовых рукавиц и митирогнозии, что заставляло соседей говорить: да и куда ж им, колбасникам!» [27 XIV, 49].

Безопасность "старого" Берлина обусловлена его понятностью («Берлин, как столица Прусского королевства, был для всех понятен…»), то есть предсказуемостью, и удобством («…был очень удобен» [27 XIV, 49]). Прежняя Пруссия была удобна соседним державам в качестве политического игрока, которого можно контролировать, в то время как объединенная империя становится гораздо более самостоятельной и опасно непредсказуемой.

Мотив скуки столичной жизни тоже присущ описанию "старого" Берлина, но существенно смягчен. Вектор стремлений последнего направлен вовнутрь, что отчасти превращает берлинский локус в домашний. Вместо роли надзирателя и агрессора столица Пруссии выступает «в качестве административного распорядителя», то есть рачительного хозяина-управленца [27 XIV, 49]. Он описывается как «несколько скучный, как бы страдающий головной болью», даже во время событий 1848 года Берлин бунтует «непродолжительно и скучно» [27 XIV, 49]. Но "старый" Берлин не пытается, в щедринской трактовке, выдать свою безвкусную скуку за парижский шик. Он не свободен от подражательности, но это усилия для "своих", "домашних" берлинцев:

«…ежели… из всех сил бился походить на прочие столицы, с точки зрения монументов и дворцов, то делал это pro domo, чтоб верные подданные прусской короны имели повод гордиться, что и их короли не отказывают себе в монументах» [27 XIV, 49].

Подражательность его сосредоточена на немецкости, а не французскости:

«…сознавая себя не безусловно немецким городом, он… старался быть немецким. Это вынуждало его состязаться с другими центрами немецкой культуры…» [27 XIV, 49].

В смягченном виде подается и мотив милитаризации:

«Милитаристские поползновения существовали в Берлине и тогда, но… казались столь безобидными, что никому не внушали ни подозрений, ни опасений…» [27 XIV, 49].

Этот милитаризм для "домашнего употребления", остающийся в рамках старого Берлина, – в возможности «делать разводы, парады и маневры» [27 XIV, 49]. В то же время старый и новый Берлины роднит отсутствие свободы:

«…ходили смутные слухи…, что Берлин сбирается снабдить Пруссию свободными учреждениями <…> Но проходили годы, учреждений не появлялось…» [27 XIV, 49].

Если же говорить о лейкинском описании Германии, то отсылки к политической жизни сведены в нем к минимуму в силу как сосредоточенности автора на изображении комического в бытовой сфере, так и ограниченности самих главных героев, купеческой пары, которая еще меньше мятлевской мадам Курдюковой способна рассуждать о социально-политическом устройстве.

Но лейкинский Берлин имеет все же некоторые точки соприкосновения с щедринским. Это касается темы неуютности немецкой жизни, выраженной в тексте Н.А. Лейкина в мотивах электричества и газа («блестяще освещенный электричеством вокзал» [15, 70]; «Все газом и электричеством залито» [15, 73]), огромности («громадные дома с вывесками» [15, 70]; «громадные» фуры, нагруженные «поклажей, чуть не до третьего этажа домов» [15, 84], «чудовища», которых тащат до четырех лошадей [15, 85]), постоянной суеты («…уличное движение не утихало. Громыхали колесами экипажи, омнибусы, пронзительно щелкали бичи, вереницами тянулись ломовые извозчики…» [15, 84]), богатства и процветания коммерции («…по каким мы богатым улицам едем» [15, 73]). Этот "чудовищный" гротескный Берлин особенно неприятен Ивановой, подозревающей везде в Германии опасность: «Не желаю больше по Берлину ходить. А то… на какую-нибудь змею наскочишь» [15, 91].

Локус Берлина изображается и в повести А.Т. Аверченко. В эпитете города «чудовищный» [1 II, 335] объединяются мотивы угрозы и антиэстетичности, связанные с восприятием нарратором немецкости. Как и у Н.А. Лейкина, чудовищность аверченковского Берлина также связана с его размерами, передаваемыми определением «громадный» [1 II, 335]. «Ясные дни» здесь редкость: это «туманный» и «дождливый» локус [1 II, 326]. Кроме того, Берлин характеризуется как «скучный город» [1 II, 319].

Суть Берлина передает также образ большого универмага Вертгейма, «колоссального сарая», «апофеоза немецкой промышленности, этого живого памятника берлинской дешевизны, удобства и безвкусицы» [1 II, 326]. Тут

объединяется целый ряд маркированных немецкостью мотивов: громадность, утилитарное удобство, безвкусица, процветание коммерции и производства.

Непривлекательность Берлина выражена у А.Т. Аверченко через вещный мир столицы. Иронически поданная «немецкая любовь к изящному» проявлена в дизайне автомобилей, большинство которых «раскрашено разноцветными розочками», удовлетворяющими филистерское понятие о прекрасном:

> «…всякая вещь, которая поддается позолоте – золотится; не поддается позолоте – ее украсят розочкой...» [1 II, 323].

То же самое касается и немецкой женской моды: в «наряд немецкой женщины» входят «зеленая шляпа с желтым пером и красной розочкой»; голубая юбка, обшитая «внизу оранжевыми полосками»; кофточка «скромного» фиолетового цвета, одетая так, «…что грудь делается плоской, а спина пузырится, как волдырь на обваренном месте…»; наконец, «большие» башмаки «из грубой кожи» и чулки из верблюжьей шерсти [1 II, 323]. Эта одежда выглядит добротной, надежной, но аляпистой и неженственной, даже отталкивающей из-за физиологического сравнения с волдырем. Более того, образ немки переносится на образ города (Берлина), а тот, в свою очередь, – на образ всей Германии:

> «Из этих элементов составляется вся немецкая женщина, из женщин – толпа на главных улицах, толпа дает физиономию всему Берлину, а Берлин – Германии» [1 II, 323].

В единую берлинскую образность вписывается и Берлин С. Черного. Одним из элементов характеристики немецкой столицы у него является цвет. Локус маркирован серым – знаком уныния, скуки, обыденности, отсутствия солнца: «серые камни», «серые площади» [34 I, 250] в «серо-каменной твердыне» [34 I, 281]. Редкие кричащие цветовые пятна, например, «жилеты орангутанских тонов» [34 I, 250], в которых щеголяют парикмахеры из стихотворения «В Берлине», только подчеркивают общую серость каменной столицы и акцентируют общий для русской литературы мотив берлинской безвкусицы.

Инфернальные черты городу добавляют образы гари, дыма, смрада. Здесь «автобусы гнусно пыхтят» [34 I, 250], берлинское небо «дымится» [34 I, 251], а сердце героя «провонял едкий сплин и бензин» [34 I, 251]. Мифопоэтические черты взаимно накладываются и преображают образ мегаполиса. Мир мертвых и

мир техники обнаруживают тайное родство. Повсюду берлинцев окружают машины, живущие своей, автономной от человека жизнью:

> «Над крышами мчатся вагоны, скрежещут машины, под крышами мчатся вагоны, автобусы гнусно пыхтят» [34 I, 250].

Люди же в Берлине, наоборот, уподобляются неживому механизму. Герою С. Черного начинает казаться, что «…скоро людей будут наливать по горло бензином, и люди, шипя, по серым камням заскользят!» [34 I, 250], обратившись в машины. Берлинцы утрачивают человечность и индивидуальность: словно не рождаются, а штампуются на фабриках по неким образцам: русскому герою жители немецкой столицы кажутся «толстым шаблоном убого системным» [34 I, 250] с «фабричной вежливостью всех телодвижений» [34 I, 251]. Механическая шаблонность (ее можно истолковать как ахронность) жителей немецкой столицы подчеркнута стилистически. Так, во второй части стихотворения при описании берлинцев используются повторы:

> «Спешат старые дети в очках <…> Спешат девушки, – все, как одна <…> Спешат юноши, – все, как один <…> Спешат старухи <…> Спешат дельцы» [34 I, 251].

При этом рефреном звучит «Солидно смеются. Скучно!» [34 I, 251]. Смех здесь не является выражением жизнерадостности, а оказывается механическим действием. Причем неоднократно повторенный мотив скуки обнаружится и в рассказе С. Черного «Храбрая женщина»[20], где ахронность фиксируется как циклизация одного и того же маршрута в пространстве города:

> «…русская дама <…> дурела от скуки <…> Берлин надоел до тошноты: она могла в прямом и обратном порядке назвать все … кондитерские группы в Тиргартене, все витрины на Лейпцигской улице и все остановки круговой железной дороги…» [34 IV, 98].

Мир Берлина С. Черного монолитен и ахронен: это проявляется как в повторяемости движений, эмоций, физического облика его жителей, так и в отсутствии у них возрастных различий. Даже дети названы старыми и своим поведением напоминающими взрослых, которые, в свою очередь, не отличаются от стариков. Эта антропная гомогенность локуса выражается не только в отсутствии индивидуальных черт в описаниях берлинцев, но и в том, что они редко изображаются поодиночке. По улицам города параллельно потокам

[20] В рассказе также имеется линия противопоставления Пруссии другим немецким землям – в признании джентльмена, спасшего русскую даму от берлинского шуцмана, что он «…немец. Но не пруссак» [34 IV, 105].

автомобилей движутся «потоки парикмахеров» [34 I, 250], «ватные военные», дельцы и т.п., и в итоге все сливается в одно общее нескончаемое городское движение, где смешиваются живое и неживое: «Спешат трамваи, повозки, щенки» [34 I, 251]. Эти монотонность и упорядоченность жизни изначально есть свойства маленького, ограниченного мирка филистера, но, перенесенные на масштабы германского столицы, они становятся гротескными и абсурдными признаками механизма подавления человечности в рамках большого города. Образ Берлина С. Черного порой приобретает черты антиутопии.

Еще один пример логики обратности, действующей в этом гротескном хронотопе, связан у С. Черного с образами статуй. Как пишет Р. Якобсон, «…образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ омертвевших людей, идет ли речь о простом сравнении их со статуей, о случайном эпизоде, об агонии или о смерти. Здесь граница между жизнью и неподвижной мертвой массой намеренно стирается» [317, 150]. В стихотворении С. Черного «В Берлине» такими идолами выступают статуи прусских королей, привлекавших внимание еще Н.М. Карамзина и Н.А. Корсакова. Но в тексте XX века образы даются иронически-отстраненно, лишены "патины" восхищения:

> «Нелепые монументы из чванного железа – квадратные Вильгельмы на наглых лошадях, – умиляя берлинских торгующих Крезов, давили землю на... площадях» [34 I, 250].

С помощью эпитетов «чванное» и «наглые» происходит перенос свойств живого на неживое. Примечателен и мотив железа, связанный с восприятием немецкости в русской культуре[21]. Квадратные Вильгельмы, давящие «землю на площадях», соотносятся также с образом подчинения/подавления. Нелепость и квадратность – это характеристики, снова отсылающие к мотиву неизящности берлинского локуса. Кроме того, в образах железных Вильгельмов актуализируется ещё один смысл статуи как идола и воплощения *genius loci* Берлина и – шире – новой империи. От Вильгельмов из чванного железа протягивается ассоциативная ниточка к еще одному варианту сюжета об ожившей статуе – к пушкинскому Медному Всаднику, который «…уздой железной Россию поднял на дыбы» [26 V, 147]. Правда, в случае с немецкими статуями происходит сдвиг в сторону

[21] В качестве примера можно привести повесть Н.С. Лескова «Железная воля».

филистерского пространства. Если у Медного Всадника «гордый конь» [26 V, 147], то у Вильгельмов – «наглые лошади» [34 I, 250]; если Медный Всадник уникален, то Вильгельмы множественны.

Берлин С. Черного проникнут культом военной силы. Локус заполнен «ватными военными», охраняющими «дух основ» [34 I, 250]. Затесавшегося в немецкую толпу русского героя пугает военный оркестр: «Я метнулся испуганно к стенке, от гула и грохота нудно дрожали коленки…» [34 I, 251]. Император говорит народу «о победе и знаменах», триумфе «над врагом-социалистом» [34 I, 130]. Кайзеру, «напыжась», отдают честь шутцманы [34 I, 131]. Характерные для восприятия немецкости мотивы наигранного патриотизма и милитаризма оказываются неким театральным действом, всеобщим притворством: «Император на балконе им прочел стихи из Клейста в театрально-пышном тоне» [34 I, 130]. Толпа реагирует характерным образом: «Немцы были очень рады – немцы дружно "Hoch" кричали…» [34 I, 130].

Берлин С. Черного, как и щедринский и аверченковский, рисуется апофеозом консюмеризма и рекламного обмана, «огромным амбаром готовых вещей», «где вывески орут с рассвета», «буквы вдоль стен, колыхаясь», «плетут» «небылицы» и главное – «Продажа, продажа!» [34 I, 251]. Обособившиеся "хищные вещи" подавляют людей, заполняя собой пространство без остатка:

> «Галстуки и подтяжки завалили окна до пятых этажей. Портреты кайзера, пепельницы и чашки, нижнее белье и гирлянды бандажей...» [34 I, 251].

Обратим внимание на то, что портреты кайзера сатирически уравниваются с утилитарными вещами, тем самым сатирически подчеркивается, что берлинская монархия и ее пропаганда тоже относятся к предметам массового производства. Соответственно, образ Берлина у С. Черного складывается на пересечении инобытийного, враждебного людям пространства и бытового, филистерского плана с его «гармонией уборных, приветствий, извинений» [34 I, 250], что соответствует традиции изображения немецкой столицы в русской словесности.

1.3.2. Города-курорты

Другим типом урбанистического пространства Германии выступают

города-курорты. Для русских путешественников поездка на немецкие воды была одним из частых маршрутов, поэтому неудивительно, что этот специфический локус находит отражение в произведениях русской литературы.

Среди рассматриваемых нами текстов образ города-курорта встречается впервые в поэме И.П. Мятлева. Но проблема заключается в том, что мятлевский или, вернее, "курдюковский" «Бад-Бад» фактически не содержит в себе ничего немецкого. Это немецкая версия Вавилона, в котором собирается «целый мир изо всех концов Европы» [19 I, 159]. Отсюда скученность, толкотня, отсутствие покоя и уединения: «Мне осталась от Бад-Бада в памяти одна досада: вовсе не было квартир…» [19 I, 159]. Это неуютное и неидиллическое пространство суетного веселья и тщеславия, как и Берлин, город-блудница, куда приезжают не столько лечиться, сколько поразвлечься и блеснуть в обществе:

> «…не доктора, не воды, но одно влеченье моды всем в Бад-Баден кажет путь – хоть бы лопнуть, да блеснуть! <…> Сад чудесный, и музыка, и рулет, и политика, и кокетство: всем сестрам здесь найдется по серьгам. Но больному тут нет места…» [19 I, 162-163].

В этом кратком мятлевском описании содержатся основные смысловые элементы, связанные с пространством немецкого курорта в русской литературе, – это мотивы особой карнавальности: многолюдность, показное веселье, следование моде (наряжение в особые костюмы), мнимая болезнь. Практически то же самое мы видим и в описании Карлсбада у М.П. Погодина:

> «Карлсбад несравненно шумнее нашего мирного Мариенбада. Город значителен, а большое общество несравненно многолюднее, и веселится больше здорового. Прогуливаются в таких богатых нарядах, как на праздничном гулянье» [24 IV, 80].

Так же изображает Ф.М. Достоевский Рулетенбург, под именем которого скрывается Висбаден. Передвигающаяся на коляске бабушка, оказываясь в городе, первым делом выясняет про рулетку:

> «Я вот посмотрю, что это за рулетка такая…» [9 V, 255]; «А потом осмотрим, какие тут ключи и воды целебные и где они. А потом <…> пуант…» [9 V, 255].

Но ни до вод, ни до пуанта, то есть «самой высшей точки» на горе Шлангенберг, откуда «вид бесподобный» [9 V, 255], героиня так и не добирается, проматывая деньги на рулетке.

Подобного типа описание встречается и у И.С. Тургенева в повести «Ася», где тихий провинциальный городок маркируется как убежище русского героя от коварного любовно-авантюрного локуса немецких вод:

«…я… был поражен в сердце одной молодой вдовой, с которой познакомился на водах. Она <…> кокетничала со всеми <…> жестоко меня уязвила, пожертвовав мною одному краснощекому баварскому лейтенанту» [32 V, 150].

В тургеневской же повести «Вешние воды» описывается Соден, «небольшой городок в получасовом расстоянии от Франкфурта», известный «в России своими водами, будто бы полезными для людей с слабой грудью» [32 VIII, 282], но маркируемый прежде всего как пространство развлечений:

«Франкфуртцы ездят туда больше для развлечения, так как Соден обладает прекрасным парком и разными «виртшафтами», где можно пить пиво и кофе…» [32 VIII, 282].

Образы немецких курортов (Бад-Эмса и Баден-Бадена) развернуто представлены в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом». Если говорить об этих локусах, следует иметь в виду особое отношение к ним писателя, которому был чужд сведенный до физиологического уровня образ существования курортников, что подчеркивается с первых страниц произведения:

«…во время процесса самосохранения, всякая забота, всякое напоминовение о покинутом деле и даже "мышление" вообще – считаются не kurgemaess и препятствуют солям и щелочам успешно всасываться в кровь» [27 XIV, 7].

Именно поэтому лишь по настоянию врачей писатель выехал в Германию, но и там мнение свое о немецком курорте не переменил: так, в письме из Эмса писатель жалуется, что в этом месте «облегчение» чувствует «…малое, а тоску – большую» [27 XIX, 162]. В путевых заметках описание курортного пространства также окрашено преимущественно в негативные тона. Автор сообщает, что его «на берега вонючего Лана» принесла «нелегкая» [27 XIV, 10], и рассуждает о «щемящей боли» «сердца», «…которая зародилась где-нибудь на берегах Иловли и по пятам пришла… к самой подошве Мальберга» [27 XIV, 9]. Встречается в тексте и мотив тоски, уподобляющей не находящего себе места за рубежом русского человека увиденному повествователем в берлинском зоосаде «чимпандзе», «до того угнетенному» «…тоской по родине, что даже предлагаемое в изобилии молоко не утешает его» [27 XIV, 8]. Также образ немецкого города обозначается как пространство заключения, ограничения свободы. Это касается как Берлина, так и «лакейских городов», где «…на всяком перекрестке стоят динстманы, пактрёгеры и прочий подневольный люд…» [27 XIV, 60], а пациенты вынуждены следовать распоряжениям докторов «…надобно гулять! <…> Обменивайте вещества!» [27

XIV, 8]. Также щедринское курортное пространство, как и мятлевское, не вполне немецкое. Немецкие курорты, «лакейские города» в щедринском определении, созданы для времяпрепровождения «наезжего люда», «в общей массе» которых «…и русские, по распоряжению медицинского начальства, посвящают себя нагуливанию животов» [27 XIV, 59].

Роднит и Берлин, и «лакейские города» в щедринском тексте мотив театральности. Но если в пространстве немецкой столицы прусские офицеры изображают бравых героев, бюргеры – «gamins de Paris» [27 XIV, 54], то в курортных локусах притворством охвачены и иностранцы: здесь царит «кажущаяся жизнь», «исполненная кажущихся поступков, кажущихся разговоров и даже кажущегося леченья» [27 XIV, 69]. По аналогии с тем, как в рассматриваемых нами далее эпизодах с сельским пространством Восточной Пруссии М.Е. Салтыков-Щедрин сначала создает образ немецкой идиллии, а потом деконструирует его, курортные локусы "мимикрируют" под райский хронотоп вечной жизни, не являясь им на самом деле. Низведение существования до физиологического уровня, отказ от духовных усилий и представлений о дурном есть лишь травестия адамического состояния до грехопадения. «Лакейские города» – это лже-парадис, в котором «никакие Kraenchen и Kessel-brunnen» «не дадут» человеку «аридовых веков» [27 XIV, 11]. Отметим внутри курорта и локус питьевого источника (Kraenchen) в качестве пространства соблазнения-притворства: «Самая плохая дамочка», обладающая мало-мальски привлекательной частью тела (здесь сатирик доводит физиологизацию описания до гротеска, дегуманизируя образ человека путем "усекновения" телесности до отдельных частей), «…заранее разочтет, какое положение ей следует принять во время питья Kraenchen, чтоб именно эту часть тела отрекомендовать в наиболее выгодном свете» [27 XIV, 8]. В данном случае автор трансформирует христианский сюжет, описывая пространство курортов как место искушения мнимой вечностью:

> «…если бы… глотание Kraenchen, в соединении с ослиным молоком, способно было дать бессмертие, то и такая перспектива едва ли бы соблазнила меня» [27 XIV, 11].

Это позволяет отнести щедринское повествование о «лакейских городах» к типу текста города-блудницы. В данный мотивный ряд порочности курорта

вписаны различные образы, например, проститутки и ее неприкрыто грубого клиента, рязанского землевладельца, на чьем лице «…написано: наплюю я на эти воды, закачусь па целую ночь в Линденбах, дам Доре двадцать пять марок в зубы: скидывай, бестья, лишнюю одежу... служи!» [27 XIV, 63]. Сюда относится описания рафинированной «бонапартистки», которую «не интересует» «ни книга (за исключением порнографической литературы), ни картина (за исключением порнографических фотографий), ни пейзаж (за исключением порнографических cabinets particuliers)» [27 XIV, 68], и альфонса-обер-кельнера, «завитого белокурого детины», следящего за русской «старушкой» в кургаузе и за свои услуги получающего перстень, «украшенный крупной бирюзою» [27 XIV, 64]. "Физиологичность" курортного пространства обнажает обычно скрываемую маргинализируемую сексуальность, которая подается как товар.

Наряду с наличием других поведенческих правил, отличных от общепринятой морали ("приличий" буржуа), амбивалентность локусов выражена в существовании «официальной» и «неофициальной привлекательности» курортов:

> «Официальная… заключается в целебной силе их водяных источников и в обновляющих свойствах воздуха окружающих гор; неофициальная — в том непрерывающемся празднике, который неразлучен с наплывом масс досужих и обладающих хорошими денежными средствами людей» [27 XIV, 59].

Как видим, природное (и утилитарно-целительное) начало в рамках курортного пространства противопоставлено антропно-карнавальному.

Кроме того, локус имеет два "лица": летнее и зимнее. Зимой это «ряд наглухо заколоченных отелей и въезжих домов» [27 XIV, 59], то есть нечеловеческое пространство, фантасмагорически мортальное:

> «…зимою немецкий курорт превращается в сказочную долину, по которой разбросаны посещаемые привидениями дома и в которой не видно никаких признаков человеческой деятельности, кроме прилежной вывозки нечистот…» [27 XIV, 59].

Лишь образ нечистот маркирует (опять-таки на грубом, физиологическом уровне) связь локуса с антропным пространством, а характеристика «прилежная» – с немецкостью как упорядочивающим элементом. Переключение из области мифопоэтического в сферу рационализированных стереотипов происходит также за счет обращения к мотиву немецкой экономности: владельцы курортных домов зимой ютятся «в конурах ради экономии в топливе» [27 XIV, 60]. В результате сказочное

пространство становится прозаически-филистерским. "Летний" же облик немецкого курорта, города-оборотня, связан с карнавальностью. С одной стороны, это пространство жизни: «летом» курорт «…превращается в гудящий пчелиный улей»[22] [27 XIV, 59]. Хронотоп курорта соразмерен также природному времени:

> «…с наступлением весеннего тепла курорт начинает закипать, и чем больше подвигается время в глубь лета, тем гуще и гуще раздается пчелиное гудение вокруг курзала и бесчисленных табльдотов, простирающих свои объятия наезжему люду» [27 XIV, 60].

Пространство жизни маркируется также посредством одушевления вещного мира: табльдоты «простирают» объятья, курзал «прибодряется» [27 XIV, 60].

С другой стороны, карнавальность подразумевает некую экспрессивную чрезмерность и дихотомию будничного и праздничного элементов, что актуализируется через оппозицию «официальности – неофициальности». К этому добавляется мотив карнавального безумия как нарушения норм поведения обыденного мира: «Чувствуется, что в воздухе есть что-то ненормальное, что жизнь как будто сошла с ума…» [27 XIV, 60]. Кроме того, образ обезличенных толп отдыхающих связывается со стихийной водностью («наплыв масс» [27 XIV, 59]; «…с наступлением весеннего тепла курорт начинает закипать…» [27 XIV, 60]).

Двусоставность образа курортного пространства (летнего и зимнего) обусловливает возникновение мотива превращения:

> «…городок… превращается в… улей» [27 XIV, 59]; «…частный дом превращается в Privat-Hotel…»; «Курзал расцвечивается флагами и фонарями самых причудливых форм и сочетаний; лужайки около него украшаются вычурными цветниками…» [27 XIV, 60].

Но, постоянно переключаясь с лирического на сатирический "регистры", автор показывает будничный немецкий "задник" карнавальной сцены: Privat-Hotel напоминает «невзрачную провинциальную русскую гостиницу (к счастию, лишенную клопов)»; постельное белье является «дерюгой»; «нелепые подушки» «расползаются при первом прикосновении головы»[23]; хозяева домов «…переходят в еще более тесные конуры ради прибытка…» [27 XIV, 60].

Переход с лирического на сатирический тон, с мифопоэтической на

---

[22] Напомним, через данный образ Париж маркируется автором как город жизни (парижский «гул», «напоминающий пчелиный улей» [27 XIV, 50]), а Берлин, где этого признака нет, – как город смерти.

[23] Ранее в щедринском тескте так же описана постель туриста, «снабженная» «дерюгой вместо белья и какими-то кисельными комками вместо подушек» [27 XIV, 42-43]. Сравните с упоминаемым у Н.А. Лейкина «жиденьким пуховиком, заменяющим в Германии теплое одеяло» [15, 55].

повседневную образность реализуется и в таких характеристиках немецкого курортного локуса, «миниатюрного, живописно расположенного городка» [27 XIV, 59], как ахронность и закрытость. Последняя характеризует в большей степени "зимний" локус, который, будучи лишен иностранцев, становится по-настоящему немецким, но проявляется и в "летнем" существовании немцев-владельцев отелей, перебирающихся в «еще более тесные конуры» [27 XIV, 60].

Ахронность локуса остается, однако, константой. С одной стороны, она реализуется через вписанность времени курорта в выше упомянутый природный цикл весны – лета – зимы. С другой – летнее карнавальное существование туристов, на первый взгляд, хаотическое, регулируется жестким немецким порядком. Занятия отдыхающих делятся докторами-немцами на «kurgemaess» и «не kurgemaess». Медицинский ахронный распорядок[24] сводится к регулярному выпиванию воды и хождению, обмениванью «веществами» [27 XIV, 60]. Утренние и вечерние гуляния также предполагают один и тот же маршрут:

> «Перед вами Altes-Schloss, потом Eberstein-Schloss, потом Rothenfels. <…> А завтра будет Rothenfels, Eberstein-Schloss, Altes-Schloss...» [27 XIV, 68].

Это приводит к стиранию временных границ: «…утрачивается даже ясное сознание времен дня» [27 XIV, 9].

Изображаемый автором ахронный гомогенный антропный локус одинаков по своим пространственно-временным характеристикам в любой точке. Его объекты, соответственно, не имеют значимых индивидуальных свойств. Та же ахронная упорядоченность касается существования немецкой обслуги, занятой постоянным трудом и придерживающейся своего места в курортной иерархии:

> «…все кругом испокон веков намуштровано и теперь само собой так укладывается… Пактрёгеры не спотыкаются, не задевают друг друга, но степенно двигаются, гордые сознанием, что именно они, а не динстманы призваны заменять ломовых лошадей; динстманы не перебивают друг у друга работу, не кричат взапуски <…> соседние деревни, не покладывая рук, доят коров, коз, ослиц и щупают кур…» [27 XIV, 60].

Тем самым карнавальное безумие тоже оказывается миражным, внешним, подчиненным внутреннему немецкому регламенту:

> «…чем больше живешь и вглядываешься, тем больше убеждаешься, что, несмотря на всякие ненормальности, никаких «историй» нет…» [27 XIV, 60].

---

[24] Сравните с замечанием М.П. Погодина: «Жизнь на водах очень однообразна: один день похож на другой; занятия все запрещены; пить и прогуливаться, пить и прогуливаться – вот и все» [24 IV, 56].

Итак, при внешнем несходстве в описании курортное пространство в щедринском тексте функционально напоминает локус Берлина, что фиксируется через мотив непрекращающегося механического движения; в курортных городах наблюдается «однообразие маятного движения» [27 XIV, 9], в немецкой столице же «одно беспрерывное и молчаливое маятное движение» [27 XIV, 50]. В этом образе заключается высмеиваемая сатириком суть «лакейских городов», которые выступают как механизмы по извлечению денег из иностранцев. Образ немца-лакея гипертрофируется, разрастаясь до «армии лакеев», «лакейской толпы», «привлеченной» «сюда со всех концов Германии надеждой на иностранный тринкгельд» [27 XIV, 60], и пронизывая все пространство курорта:

> «…в кургаузе, около источников, появляются дородные вассерфрау <…> на всяком перекрестке стоят динстманы, пактрёгеры и прочий подневольный люд, пришедший с специальною целью за грош продать душу…» [27 XIV, 60].

Мотив продажи души за «грош» в щедринском тексте роднит "лакейский" с деревенской псведоидилией, где родители Мальчика в штанах заключают контракт, по которому «…господин Гехт дает грош, а родители… – душу» [27 XIV, 40]. Упоминание «надежды на тринкгельд» также объединяет курорт с берлинским пространством, в котором «расчет на тринкгельд» и «не может быть» «большого хода свободе» [27 XIV, 54].

Вообще, внутренняя несвобода немцев является лейтмотивом германского фрагмента путевых заметок М.Е. Салтыкова-Щедрина. Кнехты добровольно продают душу за грош, бюргеры лебезят перед прусскими офицерами в Берлине, и в курортном пространстве наблюдается сходный сюжетный элемент собственного закабаления, тюрьмы разума, о которой иронически замечается:

> «…еще более благо тем [странам – *С.Ж.*], которые, отбыв время кутузки, и ныне носят ее в сердцах благодарных детей своих. <…> стократ блаженнее тот, который, видя кутузку лишь очами духовными, продолжает веровать в незыблемость ее руководящих свойств» [27 XIV, 61].

В аллегорической манере автор контаминирует образы людей (немцев) и животных (лошадей), а также власть предержащих и извозчиков, подчеркивая внутреннюю связь между ними на основании механизма подчинения:

> «…немецкая лошадь почти совсем не знает кнута, но она знает "историю" кнута, и потому при первом щелканье бича бежит вперед, не выжидая более действительных понуждений» [27 XIV, 61].

Вспомним также образ пактрёгеров, «гордых сознанием», «…что именно они… призваны заменять ломовых лошадей» [27 XIV, 60]. Далее происходит еще большее смешение звериного и антропного элементов:

> «…как просто было б управлять людьми, если б, подобно немецким пактрёгерам, все поняли, что священнейшая обязанность человеков в том заключается, чтоб, не спотыкаясь и не задевая друг друга, носить тяжести…» [27 XIV, 61].

Превращение человека (пактрегера) в лошадь есть не просто низведение духовного начала до телесного, но рационально-систематическое превращение последнего в полезную и управляемую силу путем наказания. Когда его уже не требуется, немец (на уровне условного рефлекса) становится функцией:

> «Пускай немецкие извозчики щелкают бичами по воздуху… Пускай немецкие динстманы носят кутузку в сердце своем…» [27 XIV, 61].

Подобно воздействию на лошадь щелкающего в воздухе кнута, на повествователя производит впечатление появление в курзалах Баден-Бадена и Эмса берлинских офицеров, вызывающих чувство страха («…мне делалось жутко…»), который рождается не из возможности наказания («Не потому жутко, чтоб я боялся, что офицер кликнет городового…»), а из обозначения персонажем-немцем своего вышестоящего места в иерархии подчинения («…он всем своим складом, посадкой, устоем, выпяченной грудью, выбритым подбородком так и тычет в меня: я герой!» [27 XIV, 52]). Вспомним также идею надзирающего паноптизма, выраженную в образе «недремлющего ока» офицера-«героя», бдящего за «смирным и скромным колбасником»-бюргером [27 XIV, 53].

Здесь можно обратиться к проведенному М. Фуко анализу феномена дисциплины на Западе, индивидуализирующей «тела посредством локализации, которая означает… их распределение и циркулирование в сети отношений» [299, 213]. Иногда данное распределение связано с «отгораживанием», то есть «спецификацией места», «отличного от всех других и замкнутого в самом себе» [299, 206]. В этом плане закрытость немецких локусов в русской литературе получает в щедринском тексте новую огласовку, контаминируется с образом тюрьмы[25]. Иные «дисциплинарные механизмы» «прорабатывают пространство

[25] Упомянем в локусе курорта образ башни, где «…Карл Великий замуровал свою дочь…» [27 XIV, 11].

много более гибким и тонким образом» [299, 208]. Стены тюрьмы в щедринской Германии неосязаемы («кутузка в сердце»), а наказание виртуально (знание ««истории» кнута») или обозначаемо (щелканье бичами по воздуху). В результате перед нами на примере трех типов пространств (аграрные локусы, о которых сказано ниже, столица, «лакейские города») предстает картина тотального подчинения, механизации жизни, где каждый знает собственное место в иерархии государственной машины и послушно исполняет свою функцию[26].

1.3.3. Отдельные городские подпространства

В изображении немецких городских локусов встречается, кроме улиц, также ряд иных подпространств, на которые обращают внимание русские авторы, – это локусы ресторанные/кабацкие, а также коммерческие (деловые) – лавки, магазины, биржи. Все они связаны с бытовой сферой жизни.

Что касается локусов кабака, пивной, таверны, кофейни, харчевни, то нас будут интересовать те из них, которые в наибольшей мере маркированы присутствием немцев, то есть заведения для "своих", где русский путешественник оказывается случайным гостем. За рамками рассмотрения оставлены места, предназначенные для приема туристов и рассчитанные на вкусы приезжих.

Анализ кабацкого локуса делает очевидным его филистерский характер. Даже в сентименталистском травелоге Н.М. Карамзина с его установкой на изящное встречается ироническое описание трактира в Эльбинге, где упомянуты такие атрибуты типажного филистера, как «трубка и пиво» [151, 41]:

> «Каррикатура за каррикатурою приходила в трактир, и всякая каррикатура требовала пива и трубки» [11, 25].

В травелоге Н.А. Корсакова филистерско-кабацкий локус дважды упомянут в пространстве Мюнхена. Первый локус – это в прозаическом тоне описанный «…сад, где мастеровые пьют пиво…»:

> «Тут играли шарманки, там суетились толстые Баварки, подавая пиво и принимая пустые кружки, за столиками преважно сидели, пили и рассуждали мужчины, а женщины закусывали пиво пряниками» [12, 83].

[26] Сравните с описанным в романе Ф.М. Достоевского «Игрок» мотивом добровольного рабства в семье «добродетельного фатера»: «…уж это идеал, когда сама жертва радуется, что ее на заклание ведут» [9 V, 226].

Причем реакция русского Н.А. Корсакова сходна с карамзинской. Рассказчик не находит удовольствия в таких развлечениях баварцев: «Пройдя один раз, я вышел» [12, 83]. Мотив распущенности нравов на фоне молчаливого поглощения пива вводится Н.С. Корсаковым в описание пивного дома в Мюнхене:

> «В разных комнатах сидят мужчины и женщины, даже молодые; посмотрите на эту миловидную блондинобаварку; ей, кажется, нет еще и 20 лет; она сидит с очень пожилым мужчиною; неужели это муж ее? Не может быть <…> Тут не услышите ни музыки, ни пения; одни стаканы, касаясь друг друга, издают неприятную гармонию» [12, 84-85].

Маргинализированная картина кабака дополнена также описанием гамбургских «танцевальных для девиц залов (Iungfer-Stift)»:

> «…там танцуют… Английские, Голландские и пр. наций, матросы с дамами свободного обращения, разряженными… в пух» [12, 20].

В том же портовом Гамбурге случается неприятная история с мятлевской Курдюковой. Явившись на даваемый в «вокзале» «бал» [19 I, 39], она попадает, «как кур во щи», в филистерский локус, где собрался «ужасный сброд», «все ремесленный народ» с сомнительными дамами («*де дам ком иль не фо па*» [19 I, 39]), то есть гамбургский филистерский бал оказывается совсем не похож на русский дворянский раут, напоминая последний лишь вводящим героиню в заблуждение названием. Развлечения также отличаются от тех, что бывают в аристократическом салоне: «Трубок дым, попойка, крик и прескверная *мюзик*!» [19 I, 39]. Более того, Курдюкову принимают за одну из проституток: «…меня хватает *эн мусье* и вдруг сажает на колени как мамзель» [19 I, 39].

В описании немецкого сада-кабака Н.А. Корсаковым храктерным для русской литературы образом наложены филистерское и природное пространства. В доказательство приведем сравнение двух изображений одного и того же локуса у двух разных авторов. Так, Н.А. Корсаков описывает Брюллевскую террасу в Дрездене, создавая идиллический образ, где главное – эстетический компонент:

> «Брюлевская терраса на берегу Эльбы прекрасна; какой вид на реку и на другую половину Дрездена!» [12, 91].

Но в стихотворении Н.А. Добролюбова «В Дрездене» «концерт на Брюлевской террасе» на фоне «мутной Эльбы» вписан в контекст филистерского локуса, «…где немец курит, пьет, внимает, и, точно в рукодельном классе, чулок всех немок занимает» [28, 266]. Сатирическое сближение духовного («звук

Бетховенской сонаты») и бытового (питье пива, курение, вязание как занятие типажных "добрых немцев") начал в единый ряд перечисления («курит, пьет, внимает») показывает ограниченность этого филистерского пространства, которое в женском варианте уподобляется «рукодельному классу». Также обращает на себя внимание другое перечисление – «…над мутной Эльбой, с кружкой пива...», которое в силу своего соположения потенциально провоцирует к метонимии-отождествлению мутной Эльбы с мутным пивом.

Любопытна также инверсия в лейкинском травелоге, где чета Ивановых, подобно Курдюковой в сцене с русско-немецкой бальной омонимией, путает "аквариумы": петербургский (сад с рестораном) и берлинский ("настоящий" аквариум с рыбами и рептилиями). Здесь уже русский герой-обыватель смешивает природное и кабацкое пространства:

> «Чего тут простых-то рыб разсматрнвать! Этого добра у нас в Петербурге в каждом трактире в садке много плавает» [15, 87].

В контексте Берлина упоминаются и обычные «биргале» [15, 91], а также «веселый ресторан» [15, 84], «веселое место», где «…поют и играют…»:

> «Там шансонетен и онерштюке... Там танцы... Там хороший кухня и можно хороший ужин получить <…> Красивыя женщины есть…» [15, 91].

Как видим, берлинское кабацкое пространство весьма приземленного и притом скабрезного свойства[27].

Сквозь внешнюю идилличность проступают филистерские черты кондитерской Миллера из романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». Это тесный закрытый мирок внутри большого Петербурга:

> «Посетители этой кондитерской большею частию немцы. <…> хозяева различных заведений: слесаря, булочники, красильщики, шляпные мастера, седельники <…> Все были между собою знакомы, и все взаимно уважали друг друга» [9 III, 172].

Идиллическая «патриархальность» «в немецком смысле слова» трактуется здесь как социальная гомогенность и слитность поколений:

> «Часто хозяин подходил к знакомым гостям и садился вместе с ними за стол, причем осушалось известное количество пунша. Собаки и маленькие дети хозяина тоже выходили иногда к посетителям, и посетители ласкали детей и собак» [9 III, 172].

Правда, в последнем уравнивании детей и собак уже скрывается авторская

[27] Вспомним также упоминаемые М.Е. Салтыковым-Щедриным развратные «сады Орфеума» [27 XIV, 53].

ирония. Филистерской чертой данного локуса выступает тривиальная музыка, к тому же, по мнению русского героя, не очень хорошо исполняемая, но в то же время положительно воспринимаемая немцами:

> «…в квартире хозяина, трещал августин, наигрываемый на дребезжащих фортепьянах старшей хозяйской дочкой… Вальс принимался с удовольствием» [9 III, 172].

Этот мирок отграничен от русского большого мира[28], ахронен и скучен. Все действия в нем совершаются в замедленном темпе:

> «Они читали, курили и только изредка, в полчаса раз, сообщали друг другу, отрывочно и вполголоса, какую-нибудь новость из Франкфурта да еще какой-нибудь виц или шарфзин знаменитого немецкого остроумца Сафира…» [9 III, 172-173].

Филистерским локусом изображается и немецкая пивная в травелоге А.Т. Аверченко. Здесь недалекость обывателей-немцев, а также ахронность их жизни с повторяющимися событиями доводятся до гротеска: «в любимой пивной собирается каждый день одна и та же компания…» [1 II, 324], чтобы пить и произносить одни и те же незамысловатые шутки, чей ограниченный комизм контрастирует с гипертрофированным образом смеха, вызываемым ими: это «взрывы хохота», «гомерический хохот»; «…хохот потрясает стены пивной», словно «…скала обрушилась…»; герои задыхаются «от смеха», стонут басом, изнемогают и становятся совершенно измученными своим весельем [1 II, 324].

Вся эта более чем вековая филистерская образность кабацкого пространства отражена в стихотворениях С. Черного. Например, в произведении «Корпоранты» описан типажный закрытый локус немецкой пивной, наполненный перенесенными в человеческий мир сниженными животными образами, что вообще является маркером филистерства в поэтике С. Черного. «Бульдоговидные дворяне» «мычат над пивом», «набив свининою зобы» (животное поедает другое животное), хватают кельнершу «за жабры» и жмут ее «под общий смех стола» (эротический мотив также носит животный характер) [34 I, 247]. Здесь же «ревут ослы»-посетители, в компанию которых затесались «два желторотых червяка», только начинающих постигать всю прелесть корпорантской жизни [34 I, 248]. В довершение картины мы видим расхаживающего посреди всего этого скотного двора ресторатора, названного

---

[28] Немцы не могут ни понять бедного старика, у которого умерла собака, ни помочь ему по-настоящему. В этой сцене ирония Ф.М. Достоевского становится по отношению к филистерам сардонической: «Можно шушель сделать, – заговорил сострадательный Миллер, желая хоть чем-нибудь утешить старика. <…> Федор Карлович Кригер отлично сделает шушель…» [9 III, 175].

«добрым пастором» [34 I, 248], что имплицитно отсылает нас к образу пастуха во главе стада, но также и к травестированному образу христианской общины.

Кроме того, поэт прибегает к метонимическому уподоблению: в углу ресторана портрет кронпринца с семейством висит рядом с кабаньей головой и чепраком (животными маркерами). В данном локусе царит атмосфера дешевого театра из смеси наигранной брутальности и сентиментальной пошлости, которую мы уже отмечали в связи с берлинским пространством: у буршей изрубленные лбы, и они гордо демонстрируют свои полученные в дуэлях шрамы, залепленные черным пластырем, а также фиксируют глазами штатских. В том же углу, что и портрет кронпринца, находится «игрушечное знамя, эмблема пьянства, ссор и драк» [34 I, 248]. Кульминация этого пивного наигранного патриотизма заключается в речи председателя, который, качаясь, встает с кружкой и, ударив себя в жилет, произносит: «Собравшись... грозно... за пирушкой, мы шлем... отечеству... привет...» [34 I, 248].

Торжествующая пошлость описана и в стихотворении С. Черного «Еще факт», действие которого проходит в зале «Зеленой Свиньи», где гимнастический клуб «На здоровье» отмечает свой юбилей. В портретном описании посетителей ни одной изящной черты: «плотный блондин», «…Максы кружили Матильд, как шестерни жернова» [34 I, 350]. Здесь речь идет уже не о зооморфном уровне, а об уподоблении человеческого начала вещам. Женственность также деконструируется, сводясь к упоминаю о бюстах: «немцы в матрацном трико» выгибают «женские бюсты» [34 I, 350]. Развлечения немецких филистеров под стать им самим: танцы и «лотерея с великим соблазном» – «лампы, щипцы для волос, кружки и желтый Вильгельм» [34 I, 350] (отметим здесь сходный метонимический снижающий прием, что и в стихотворении «Корпоранты»: там портрет кронпринца соседствует с кабаньей головой, здесь изображение императора – с предметами быта). Травестийным апофеозом вещной пошлости, которая к тому же гротескно усилена через мотив алкогольного опьянения, становится финальная сцена стихотворения, когда один из посетителей, выиграв «интимную вазу» и нацедив в нее пива, «пьет среди залы, как Вакх» [34 I, 350].

Другой, не филистерский, а идиллический, образ кабацкого локуса возникает у

С. Черного там, где в результате "эмпатического" присоединения русского героя к немецкому пространству последнее приобретает черты приюта, убежища и его негативные, чужеродные черты сглажены ради достижения межнационального единства. Подобный случай представлен пространством лесной харчевни из стихотворения «Остров». Здесь немецкая закрытость означает защищенность от опасностей внешнего мира с его дождливой ночью и лесными страхами и при этом не является абсолютной: «И хлопала дверь поминутно» [34 I, 276], впуская новых посетителей, жаждущих тепла и уюта. Наполненность людьми («Низкий и старенький зал гостей насилу вмещал…» [34 I, 276]) противоположна по смыслу наполненности выше упомянутых кабаков: это не чужеродное скопище раздражающих филистеров, от которого хочется отгородиться, а родовое идиллическое пространство, куда мечтается попасть: «…зал превращался в деревню»[29] [34 I, 277]. «Как много людей вокруг!» [34 I, 277] – восклицает русский странник, изживающий свое одиночество. Даже кабацкий шум оценен положительно («Толпа гудела и пела» [34 I, 277]), что подчеркивает идиллическое единение людей[30]. Также в портрете посетителей харчевни нет снижающих "звериных" черт; у служанок гибкая походка, никто не пытается взять их «за жабры», как в тексте «Корпорантов». Вместо атмосфера насилия, похоти в локусе лесной таверны царит ощущением тепла, уюта и счастья:

> «Как мало нужно для счастья – уйти от ночного ненастья и попасть в лесную харчевню!» [34 I, 277].

Сходные черты общего пространства, где все люди братья, имеет локус пивной в стихотворении «Карнавал в Гейдельберге»:

> «Идут, обнявшись, смеясь и толкаясь, в открытые настежь пивные. Идут, как братья, шутя и ругаясь, и все такие смешные...» [34 I, 171-172].

Как и в произведении «Остров», одними из главных мотивов здесь являются принципиальная открытость локуса и единение оказавшихся в нем людей. Мотив опьянения тоже меняется, наполняясь новым содержанием. Это не развязное пьянство филистеров, а карнавальный разгул с пением, шумом и криками: «Каждый пел и каждый пил…» [34 I, 172]. Животные черты в портретном описании

---

[29] Нарратив деревенского, демиприродного, пространства, как видим, значительно сильнее "сопротивляется" трансформации идиллического в филистерское.

[30] Вспомним "витальный" гул города-улья в щедринском тексте

выступают не как сатирический прием, а в форме травестийной игры, театрального представления: «Вон купец пищит котенком…» [34 I, 172]. Тотальность карнавала захватывает и русского героя: для него окружающие толпы немцев становятся по-доброму смешными, а не пошлыми, раздражающими. Мотив пения здесь, как и в тексте «Острова», объединительно-духовный: «Хор студентов свеж и волен – слава сильным голосам!» [34 I, 172]. Стройный хор противоположен пьяному ору корпорантов. Льющееся по столам пиво – выражение не наигранного веселья, а карнавальной безудержности.

Карнавален и одновременно идилличен образ музыкантши Мирцли, «тирольской девы» [34 I, 353], играющей на цитре в немецкой пивной (стихотворение «В немецком кабаке»). Начинается описание кабацкого локуса стандартно, смешением в один одушевленных и неодушевленных объектов: «Кружки, и люди, и красные столики» [34 I, 353]. Есть здесь и характерный звуковой ряд, в котором соединены человеческие и животные черты: «Милые немцы смеются до колики, визги, и хохот, и лай» [34 I, 353]. Как общее место кабацкого локуса, присутствуют немецкие студенты, которые влезают на столики парами, взвизгивают, поднимают руки и танцуют откровенный матчиш. Но это веселье не имеет оттенка звериного скотства и пошлого пьянства, как в стихотворении «Корпоранты»: собравшиеся в кабаке немцы представляются русскому герою-наблюдателю милыми. Царящее здесь веселье безудержно-карнавально по своей сути: «Весело ль? Вдребезги – душу отдай!» [34 I, 353].

Центром этого веселья, его сердцем выступает Мирцли. В ее образе черты типажной доброй немки приобретают гротескный характер и выходят за рамки собственно филистерской типажности, отмеченной, напомним, подчеркнутой телесностью. Мирцли с «величавыми плечами», с цитрой под сильной рукой «в окружности шире… сосен в столетнем лесу» [34 I, 354]. Такое описание больше соответствует сказочной деве-богатырше, валькирии, чем доброй немке, которая растит детей да вяжет мужу носки. При этом образ Мирцли, поданный с точки зрения русского героя, носит откровенно эротический характер:

> «Я очарован тобой до недужности»; «Песни твои добродушно-лукавые сердце мое растопили совсем» [34 I, 354].

Также образ героини имеет отношение к искусству, меняющему людей, заставляющему их отвлечься от рутины. Даже филистерское пиво преображается в любовный напиток: «…В пиво не ты ль приворотное зелие всыпала мне невзначай?» [34 I, 354]. При этом отметим травестийную контаминацию эротического и глюттонического влечения, характерную для кабацкого (профанного) локуса: «Мысленно плечи твои величавые жадно и трепетно ем» [34 I, 354].

Итак, в описании немецких кабацких локусов отражена тесная связь глюттонического и филистерского. Пьющий немец, если только описание не сдвинуто в сферу карнавальности, становится филистером в квадрате.

Сходное постепенное смещение в сферу филистерского можно заметить в изображении деловой Германии, что вполне закономерно, если иметь в виду традиционную закрепленность занятия коммерцией за третьим сословием.

В начале рассматриваемого нами периода вопросы коммерческого плана упоминаются русскими путешественниками разве что в связи с приобретением "сувениров", различных артефактов, которые можно привезти на Родину. Так, Д.И. Фонвизин пишет, что он «ходил… по книжным лавкам…» [33 II, 514], а также «лазил» «…по чердакам, на которых умирают с голоду бедные художники…» [33 II, 514], с целью приобретения картин. В.Н. Зиновьев подчеркивает большое «число хороших искусников и ремесленников» в Дрездене, что «удивительно» «в столь малом городе» [10, 340].

Как видим, русским путешественникам интересны прежде всего предметы искусства и роскоши, причем оба автора подчеркивают, что местные мастера работают в основном на экспорт, поскольку их продукция не пользуется спросом у экономных соотечественников:

> «…есть мастера с великими достоинствами, но… работы их никто не покупает. Мещане ничего не смыслят, а больших господ нет» [33 II, 515]; «Из дрезденских, никто почти ничего у него [ювелира Нейберта – С.Ж.] не покупает и он только кормится чрез проезжающих иностранных и чрез продажу на Лейпцигской ярмарке» [10, 340].

Интересы карамзинского русского путешественника также касаются в основном "изящного":

> «Возвратясь в Лейпциг, зашел я в книжную лавку и купил себе на дорогу Оссианова Фингала и Vicar of Wakefild» [11, 68].

Неудивительно, что пространный пассаж герой «Писем» посвящает описанию лейпцигских книжных лавок и ярмарок:

> «Почти на всякой улице найдете вы несколько книжных лавок, и все Лейпцигские книгопродавцы богатеют <...> Книгопродавцы изо всей Германии съезжаются в Лейпциг на ярманки <...> и меняются между собою новыми книгами» [11, 65].

Также карамзинский путешественник упоминает кенигсбергскую ярмарку [11, 19], привлекающую много народа, но так как здесь не торгуют книгами, то подробно она не описывается. Далее повествователь, возвращаясь к образу ярмарки, подчеркивает ее визуально-эстетическую сторону как праздничного изящного зрелища без рассмотрения коммерческой элемента:

> «Ярманка начинается. Все наряжаются в лучшее свое платье, и толпа за толпою встречается на улицах. Гостей принимают на крыльце, где подают чай и кофе» [11, 23].

Вопросы утилитарного ремесла русского путешественника не занимают.

Отдельных слов похвалы от русского путешественника заслуживает торговый Франкфурт, который благодаря своим богатствам изображается как изобильная и счастливая земля, где каждый занят трудом и нет нищих:

> «По… цветущей и обширной коммерции, Франкфурт есть один из богатейших городов в Германии. Кроме некоторых дворянских фамилий, …всякой житель купец… На всякой улице множество лавок, наполненных товарами. Везде знаки трудолюбия, промышленности, изобилия. Ни один нищий не подходил… просить милостыни» [11, 86].

Ф.П. Лубяновский в случаях отхода от сентименталистского дискурса обращает внимание на практические стороны жизни. Впрочем, он выстраивает образ Саксонии в соответствии с образцом просвещенной монархии и идиллической патриархальности. Отсюда в описании коммерческой жизни акцент делается на упорядочивающую роль государства и традиции:

> «Правительство… не упустило из виду ни одного предмета, который может умножить его доходы. <...> В благословенном Русском Царстве каждый… свободно все продает и покупает. Здесь… я не могу продать в городе даже птицы, прежде нежели заплачу на заставе…»[31] [17 I, 40-41]; «…здесь для купцов ограничен род торговли…, какой кто себе… навсегда избрал…»; «Торговля и все ремесла… здесь наследственны…» [17 I, 42].

Мотив денег, их власти то и дело возникает на страницах мятлевских «Сенсаций…». Он выступает маркером «национального своеобразия»,

[31] В этом пассаже Ф.П. Лубяновский выстраивает целый ряд оппозиций «Свое – Чужое», «свобода – ограничение», «сакральное (благословенное) – профанное (коммерческое)», но, помещенные в контекст идиллической Саксонии как просвещенной монархии, данные характеристики теряют однозначность: свобода «Русского Царства» получает, на наш взгляд, ироническую огласовку, поскольку автором показывается, что рациональное устройство Саксонии лучше функционирует в прагматическом смысле, чем русская вольница.

«национальной культуры… и цивилизации европейского типа, одним из символов которой была для России изначально немецкая цивилизация» [359, 124]. Так, наблюдая за парадом гамбургских купцов-военных, Курдюкова задается вопросом «*Для чего им эта сила?*» [19 I, 32], когда их власть сосредоточена в деньгах. Далее по тексту героиня уже сама определяет суть немецкой силы: «Здесь платить все и платить – было б чем. Вся в этом сила!» [19 I, 53]. Тема денег, таким образом, является лейтмотивом «Сенсаций»: «За *шмир-гельд*, *тринк-гельд*, барьеры, здесь на разные манеры отдувайся кошелек…» [19 I, 27]. Деньги стирают сословные границы, превращая франкфуртских купцов в аристократов[32]:

> «Задают такие тоны …*ле* банкиры, *ле маршан*… Ты подумаешь, что графы!!. Деньгами полны их шкафы, а во Франкфурте *ла ноблес* состоит *дан лез-эспес*» [19 I, 119-120].

С другой стороны, аристократия уподобляется коммерсантам:

> «Принц Нассауский молодец: вина у него и воды – все текучие доходы. По причине вин и бань, каждый принцу платит дань…» [19 I, 108].

Отсюда возникает гипертрофия коммерческого образа Германии, «замкнутого в узкие рамки вещного мира» [359, 121]. Например, Гамбург с «богатейшими *мезон*» (домами) Курдюкова характеризует как «город важный, по коммерции вальяжный», «столицу» и «царицу» «всей торговли *де Эврон*»; по сравнению с ним торговый Любек – «холоп, просто дрянь» [19 I, 31]. В результате сам локус превращается в товар: «…Гамбург точно как товар…» [19 I, 33]. В связи с этим актуализируется мотив кажимости пространства. Гамбург старается продать себя наблюдателю-клиенту, показаться с лучшей стороны: «…много в нем *пур ле регар* (для взгляда – С.Ж.)» [19 I, 33]. Образ нового торгового квартала передается через сравнение с товаром: «как в куске конец казовый, как на пачке *экрито*…» [19 I, 33].

Соответственно, Курдюкова описывает и другую, менее приглядную сторону Гамбурга-как-вещи, его деловую будничную сторону:

> «…развернешь – уже не то <…> Закоулки, неопрятность, теснота. Магазинов красота даже там еще пленяет, но оно лишь объясняет, каковы у них ресурс» [19 I, 33-34].

«*Ла-бурс*» (биржа) Гамбурга представляет собой «дом большой»: наверху

---

[32] Сравните с описанием у М.П. Погодина: «Во Франкфурте первое лицо Ротшильд, которого называют королем Франкфуртским» [24 IV, 50].

там с утра сидят купцы и «…молчание хранят; даже тут и чхнуть не смеешь…» [19 I, 34]. Центр же этой травестийной коммерческой сакральности, где «дела сплетают, курс монет определяют», внешне и вовсе непригляден: «крышею покрытый двор, как загон скота в Украйне» [19 I, 34]. В эту торговую немецкую sacrum sacrorum Курдюкову не пускают, поскольку она женщина и «к коммерческим делам» «не принадлежит по полу» [19 I, 35]. Травестийная сакральность биржи «во всех городах ганзейских» раскрывается далее, когда она названа «Меркурьевым амвоном», к которому, словно на ритуал, «…сбегаются по звону … негоцьянты и *коми*…» ровно в половине первого [19 I, 64]. Заодно комически изображается немецкая склонность к порядку и скупость:

> «Опоздает кто, тот платит! Немец гроша не истратит, если может удержать: лучше милю пробежать» [19 I, 64].

В «Сенсациях…» Франкфурт, образуя пару с Гамбургом на основании общего мотива власти коммерции, описывается как вещь, модный костюм: «Город Франкфурт аккуратный, как с иголочки, приятный…»; «щегольские» отели напоминают «дворцы большие, все в колоннах ан гранит» [19 I, 28], что подчеркивает могущество кауфманов, сравнившихся с аристократами. Соответственно, для Курдюковой восприятие пространства городской Германии происходит не в последнюю степень через магазины и товары. Роскошь Франкфурта, «первой станции» [19 I, 115] для русских на пути в Европу, маркируют витрины магазинов: «бронзы, золото, хрусталь, *де* холстинки *э де* шаль» [19 I, 119].

Мангейм же, напротив, не производит на героиню впечатления, поскольку, «хоть оне гостиный двор, но коммерция тут вздор: все бисквиты и конфеты, ленты, чепчики, корсеты», за исключением одного дорогого магазина [19 I, 142–143]. Не в восторге Курдюкова и от провинциального Мюнстера, где лишь «…с сосисками есть лавки, и тесемки и булавки…» [19 I, 75]. Городки же в Шварцвальде и вовсе не нравятся путешественнице: наряду с отсутствием всех прочих благ западной цивилизации, в этих даже не удостоившихся называния локусах «магазинов вовсе нет» [19 I, 173]. Кроме того, Курдюкова настолько проникается деловым духом Германии, что на протяжении нескольких страниц излагает свои взгляды на налогообложение и беспошлинную торговлю.

Коммерческо-приобретательский интерес выражен и в травелоге Н.А. Корсакова. Это, в частности, упоминания о магазинах:

«Тут есть порядочные магазины» [12, 14] (Любек); «В Аугсбурге <…> Немец, узнав, что я охотник до редкостей, повел меня в магазин антиков, в котором было много хороших вещей и я несколько купил» [12, 81]; «Магазинов с товарами не так много, и лучшие из них находятся в Людовиковой улице» [12, 84] (Мюнхен).

Описывается и гамбургская биржа, которая «…многолюдна, кипит народом всех наций; тут Коммерческие сделки со всей Европой и Америкой; в этом месте вы узнаете о возвышении или понижении курса всех стран» [12, 22–23].

Но во второй половине XIX века интерес к покупкам в Германии оборачивается своей противоположностью. Товарное изобилие берлинских магазинов оценивается в щедринском тексте негативно, поскольку количество не переходит в качество, о чем говорилось ранее в связи с образом Берлина:

«…магазины берлинские смотрят уныло, хотя есть между ними достаточное число обширных и заваленных товаром. Это скорее кладовые, нежели магазины» [27 XIV, 52].

Столь же иронично обыгран образ массового производства и потребления в травелоге А.Т. Аверченко при описании берлинского универмага Вертгейма, называемого «апофеозом немецкой промышленности», «живым памятником берлинской дешевизны, удобства и безвкусицы», «колоссальным сараем» (аналог щедринского склада, неизящного пространства) [1 II, 326]. В стихотворении «В Берлине» С. Черного в том же значении упоминается слово «амбар»:

«Огромный амбар готовых вещей... Продажа, продажа! Галстуки и подтяжки завалили окна до пятых этажей» [34 I, 251].

В то же время вынесенный за рамки филистерско-военного Берлина мотив витрин наполнен идиллическими коннотациями. Образ заставленной вещами витрины для героя С. Черного аналогичен рогу изобилия, концентрирующему в себе жизненные блага и уютно-покойное пространство жизни в целом:

«Я часами… слоняться готов, в аккуратных витринах рассматривать булки, трубки, книги и гипсовых сладких Христов» [34 I, 257].

Действие героя перед витриной сводится к чистому созерцанию-любованию, то есть акту духа без жажды обладания вещами как материальными объектами. Витрины книжных лавок, столь же значимых для героя С. Черного (как и для карамзинского русского путешественника) уподобляются грядкам-клумбам, аналогичным райским кущам:

«А как восхитительны книжные лавки, какие гирлянды из книг и гравюр! В обложках малиновых, желтых, лиловых цветут, как на грядках, в зеркальном окне» [34 I, 173].

Таким образом, в поэзии С. Черного образ лавки двоится, восходя, с одной стороны, к травестийно-смеховой традиции (от И.П. Мятлева до А.Т Аверченко), а с другой – к карамзинскому сентименталистскому дискурсу созерцания культурного начала, заключенного в облагороженных вещах-артефактах.

1.4. Демиприродные и природные локусы Германии

Теперь перейдем к рассмотрению демиприродных локусов деревни, сада, парка, которые образуют пространство медиации между антропно-городским и собственно естественным (неантропным) пространственным типами. Природа в рустикальных и садовых локусах – это не та "дикая" природа, с которой люди сталкиваются в лесах, горах, на море, поскольку она оказывается введенной в рамки антропности и начинает подчиняться человеческим целям, то есть выступает в форме упорядочивания материи. Варианты этого процесса и будут представлены в данном параграфе.

1.4.1. Деревенское пространство

Упорядоченность и ургийность немецкого пространства актуализируются и в рамках сельских локусов. Эти пространственные характеристики оказываются весьма востребованными в сентименталистском дискурсе с его культом облагороженной природы, где естественное начало оказывается трансформированным антропным элементом. Отсюда интерес писателей-сентименталистов к рустикальному пейзажу, изображение которого практически отсутствует у авторов травелогов предшествующего периода.

Ни в зиновьевском «Журнале», ни в фонвизинских письмах почти не встречается изображение сельских ландшафтов, которые, видимо, расцениваются как тривиальное, недостойное описание, семиотически пустое пространство. Если Д.И. Фонвизин и упоминает поле, то это бывшее поле битвы, напоминающее об ужасах войны, то есть локус исторический:

«…ехали мы чрез поле, на котором в 1760 году была страшная баталия между пруссаками и австрийцами. Тут погребено несколько тысяч людей и лошадей. Смотря на сие несчастное место, ощущали мы жалость и ужас» [33 II, 507].

В единственном эпизоде, где повествование касается сельского пейзажа не в отрицательном ключе, речь идет об утилитарном (глюттоническом) изобилии края, а не его эстетической ценности:

«…прескучная медленность почталионов награждалась… изобилием плодов земных. Во всей западной Пруссии нашли мы множество абрикосов, груш и вишен» [33 II, 502].

Иначе это выглядит в сентименталистских травелогах. Описывая в своих произведениях «реальную» Германию, Н.М. Карамзин и Ф.П. Лубяновский привносят в ее образ идеализированные мифопоэтические черты, связанные с идиллическими и, в частности, аркадскими мотивами. Согласно В.В. Мароши, «идентификация ландшафта как идеального в русских травелогах обусловлена… культурными кодами европейской традиции, связанными со словесными и визуальными образами "земного рая", Золотого века и "Обетованной земли"» [210, 37]. Под влиянием европейской литературной традиции русские авторы при описании пространства Запада как Чужого прибегали к западным аркадским «лекалам». Причем именно на ранних стадиях русский сентиментализм был склонен к подобной идеализации, побуждая путешествующих по инонациональному пространству «принимать все, что они видели, и настраивать себя на возвышенный лад, поскольку выдвижение на первый план эмоциональных реакций предполагает отключение саморефлексии и критического взгляда» [307, 18]. Таким образом, к сентименталистскому дискурсу следует отнести изображение в текстах Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского жизни немецких крестьян как идиллии или воплощенной Аркадии. В этом воплощается вера части русских писателей в то, «что *aetas aurea* потерян не навсегда, что он способен возродиться и стать кодом описания предстоящего или уже наступившего идеального времени…» [276, 75]. Действительно в текстах Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского мы встречаем набор выделяемых П. Тиргеном традиционных аркадских мотивов.

Например, при описании сельских локусов авторы обращаются к мотивам мира, счастья и добродетельной любви. Герою «Писем» «каждый поселянин» представляется «благополучным смертным, имеющим с избытком все то, что

потребно человеку» [11, 57]. Повсюду карамзинскому путешественнику видятся «благоденствие, щастие и мир» [11, 57]. Типично идиллическим является и образ крестьянского «мирного семейства», включающего «верную жену» и «играющих детей» [11, 57].

В тексте Ф.П. Лубяновского сходные образы счастья и семейного уюта характеризуют пространство Саксонии, где селения «одно другого лучше, одно другого счастливее» и можно встретить «прекрасное утро», завтракая «с счастливою семьею поселянина» [17 I, 23]. Также отмечается, что «…земледелие здесь в цветущем состоянии» [17 I, 36]. Счастье, спокойствие и безопасность страны увязываются с «миролюбивым» [17 I, 26] характером курфюрста как идиллического патриарха в соответствии с мифологической схемой, по которой правитель воплощает в сгущенном виде территорию своего правления. Мирный характер Саксонии подчеркивается также замечанием, что даже преступление двухгодичной давности («смертоубийство») становится здесь поводом для применения особых мер безопасности – воинских разъездов на ночной дороге в Лейпциг [17 I, 43]. В сельской среде фактически нет преступлений и уважается право собственности: «…без стражи все всегда цело…» [17 I, 32-33]. С мотивами мира и умеренности также связан мотив социальной гармонии:

> «Владелец бережет земледельца <…> Земледелец… готов жертвовать в пользу владельца всем, чем ему возможно…» [17 I, 29].

В этот же круг идей входит и мотив циклического родового пространства идиллии, подразумевающего «органическую прикрепленность, приращенность жизни и её событий к месту – к родной стране со всеми её уголками, к родному дому» [50, 374]. Так, саксонский крестьянин, по замечанию русского путешественника, готов на все, «лишь бы жить и умереть на той самой земле, где благодетельствовали предки его, где кости их лежат, которую они передали ему в руки…» [17 I, 29]. Сходным образом саксонский «поселянин» характеризуется и в карамзинском тексте: «Все его желания, все его надежды ограничиваются обширностию его полей…» [11, 57].

Описания мирных семейств и идиллических селений в произведениях Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского неразрывно связаны с пейзажными зарисовками.

Взгляд сентименталистского созерцателя, русского путешественника, зачастую не встречает барьеров, плавно переходя от природных к антропным локусам. Более того, утверждается параллелизм между состоянием природы и душевным состоянием «селянина»: «…цветут поля, цветет душа его» [11, 57]. Также подчеркнута сглаженность различий между естественным и культурным пространствами, где мельницы стоят на каждом ручье с «весьма искусно» проведенными каналами [17 I, 32].

Как уже говорилось выше, мотив миниатюрности немецких локусов подвергается в сентиментализме перекодировке пространства и становится знаком идиллии. Это касается не только изображения городов, но и рустикального пространства, причем даже в большей степени. На страницах «Писем…» мы встречаем «маленькия рощицы и кусты», «маленькия деревеньки» [11, 14], «уединенный домик с садиком» [11, 86]. В этом внимании к миниатюрному проявляется любовь сентименталистов к изящному.

У Ф.П. Лубяновского упоминаются «маленькие каналы», ведущие к мельницам [17 I, 32]. Причем у него небольшие размеры пространства становятся не только знаком идиллического локуса, но и условием его реализации. «Недостаток земли» побуждает немцев к ургии, к целенаправленным усилиям, чтобы «лучше возделать свое поле, осушить болото, превратить песок в плодоносную землю» [17 I, 37]. "Рукотворный", то есть возникший в результате человеческого вмешательства образ Саксонии подчеркивается автором также в сопоставлении с образом Богемии: «Богемия… едва ли еще может равняться с Саксониею. Здесь… природа все сама более делает» [17 I, 106].

В изображении Ф.П. Лубяновского жизнь саксонца (как простолюдина, так и дворянина) заполнена ургией, постоянным трудом по благоустройству пространства и приумножению благосостояния:

> «Простолюдины в беспрерывных трудах и работе» [17 I, 18]; «Воспитание жителей, нрав их и самая нужда заставляет работать» [17 I, 33]; «…недостаток земли нудит каждого мыслить, как бы лучше возделать свое поле, осушить болото, превратить песок в плодоносную землю» [17 I, 37]; «…здешнее Дворянство… само занимается своими поместьями, …приводит в действие хозяйственные свои знания» [17 I, 37].

При этом в очередной раз показывается рациональность деятельности саксонцев, в том числе и в труде:

«Саксонец не механически прилежен, но в работах смысл его действует. Он изобретет средства сделать труд свой удобнейшим и землю свою лучшею» [17 I, 32].

Важность идиллического начала в сентименталистском дискурсе приводит даже к частичному слиянию урбанистического и рустикального пространств. Собственно, сам Дрезден представлен Ф.П. Лубяновским как город-усадьба:

«Дрезден <...> прекрасная деревня между большими немецкими городами. Приближаясь к городу, подумаешь, что ты на даче богатого владельца, коего забавам искусство служило вместе с природою» [17 I, 15-16].

Таким образом, различие между образами города и деревни сглаживается. Дрезден здесь выступает как медиальный локус с чертами аркадской патриархальности. В сентименталистском дискурсе антропный и естественный пейзажи сходны, между ними нельзя провести четкую границу. По сути, с эстетической точки зрения на мир сентиментального путешественника, нет разницы между произведением искусства и творением природы:

«Прекрасный лужок, прекрасная рощица, прекрасная женщина – …все прекрасное меня радует, где бы и в каком бы виде ни находил его. Образ милой Саксонки остался в моих мыслях, к украшению картинной галлереи моего воображения» [11, 51].

Соответственно, описание любого эстетически оцениваемого пространства можно представить в произведении Н.М. Карамзина как некий «экфрасис» галереи выставленных картин. Сходной «изобразительной» позиции придерживается рассказчик и в произведении Ф.П. Лубяновского, наслаждаясь «местами картинными» [17 I, 23] и восклицая:

«Жаль, что я не живописец: тогда снявши дрезденския местоположения, украсил бы я дом твой самыми приятными картинами» [17 I, 15].

В счастливом, приподнятом настроении карамзинский путешественник взирает на идиллический Дрезден:

«Утро было прекрасное; птички пели, и молодые олени играли на дороге. Тут вдруг открылся мне Дрезден, на большой долине, по которой течет кроткая Эльба. Зеленые холмы на одной стороне реки, и величественный город, и обширная плодоносная долина, составляют великолепный вид» [11, 51].

Перед нами предстает картина пасторального мира и изобилия, даже Эльба характеризуется как «кроткая». Антропное и природное пространства не противопоставлены, а переходят друг в друга. Меняется в связи с этим и субъективно-эмоциональное восприятие локуса героем: «С приятными чувствами въехал я в Дрезден, и при первом взгляде показался он мне огромнее самого

Берлина» [11, 51]. Здесь же мы встречаем уже и аркадский мотив: будучи в дрезденской картинной галерее, герой упоминает о картине ученика Рафаэля Юлия Романа «Пана, который учит на флейте молодого пастуха» [11, 53].

Раз за разом рассказчик возвращается к изображению окультуренной природы. Таким переходным пространством, сочетающим черты естественности и человеческого труда, служит «большой сад» за Дрезденом, выстроенный по закону схождения противоположностей в единой «прекрасной картине»: «длинная аллея» ведет на «обширный зеленый луг»; левую сторону занимают «Эльба и цепь высоких холмов, покрытых леском, из-за которого выставляются кровли рассеянных домиков и шпицы башен», а правую – «обогащенныя плодами поля»; кроме того, повсюду «усеянные цветами зеленые ковры» [11, 56]. Сцена полна образами вегетации, торжества жизни и покоя. Повторяется и мотив кротости: на этот раз «кроткими» названы лучи вечернего солнца [11, 56]. В отличие от прусского пространства, находясь в котором, герой заявляет о своем несчастье, в идиллической Саксонии русский путешественник чувствует, «…что мы созданы наслаждаться и быть щастливыми…» [11, 56].

В еще более явной форме образ Аркадии накладывается на саксонскую реальность во время переезда в Мейсен, когда русский путешественник любуется «прекрасною Натурою и плодами трудолюбия» [11, 56]. По сути, перед нами продолжение вышеописанного идиллического пейзажа:

> «…видны горы, покрытыя частым зеленым березником и ольхами… плодоносная равнина с полями и деревеньками, которую… ограничивают виноградные сады» [11, 56].

Повторяются те же мотивы чистоты, изобилия, счастья и покоя, которые переносятся из «внутреннего» мира персонажа на внешнее пространство, что приводит к их частичному тождеству. Интроспекция и пейзажное описание сливаются в некое неразрывное целое:

> «Как ясно было небо, так ясна была душа моя. Я видел везде благоденствие, щастие и мир. Птички, который порхали и плавали по чистому воздуху над головою моею, изображали[33] для меня веселье и беспечность» [11, 57].

[33] «Птички» словно становятся актерами в некоем грандиозном театральном действе, разыгрываемом миром для героя. Эта театральность сентименталистского стиля Н.М. Карамзина отмечается разными исследователями. Ср.: «…писатель не фотографирует действительность, а творчески ее переосмысляет, группирует фигуры, подмалевывает декорации…» [193, 56]; «…остранение у Карамзина иногда приобретает поистине театральные формы…» [265, 350].

Сентименталистская экзальтация мировосприятия ведет далее к наложению литературного топоса Аркадии на «реальное» пространство Саксонии[34], где «молодая крестьянка с посошком» видится русскому путешественнику «Аркадскою пастушкою», спешащею на встречу со своим пастушком «под тению каштанового дерева», где влюбленные будут целоваться «как нежныя горлицы» [11, 57]. Точкой соприкосновения миров становится сознание героя, что передается с помощью выражений «…казался мне…», «…думал я…», «…видел я их (разумеется, мысленно)…» [11, 57].

Таким образом, в этом эпизоде воспроизводятся основные черты аркадского топоса, включая «добродетельную любовь, следование идеалу умеренности», «умеренное счастье и близость к природе» идеальных "неиспорченных" цивилизацией крестьян и пастухов [276, 75]. Но и после этой аркадской кульминации в тексте продолжают один за другим воспроизводиться образы идиллического пространства:

> «Земля везде наилучшим образом обработана. <…> Некоторыя из них [скал – *С.Ж.*] – чего не делает трудолюбие! – покрыты землею и превращены в сады, в которых родится лучший Саксонский виноград» [11, 58].

Ф.П. Лубяновский хотя и не упоминает Аркадию напрямую, тем не менее проецирует ее образ на описываемую Саксонию, приводя слова некоего старца, который старался уверить героя, «…что рай только в Саксонии» [17 I, 27].

Но сам Н.М. Карамзин с помощью слов «казался», «думал», «мысленно видел» [11, 57], передающих мнение русского путешественника, прибегает к приему отстранения, вновь и вновь подчеркивая, на наш взгляд, скрытый иронический «зазор» между «реальностью» и мыслями героя, на которые влияют литературные стереотипы восприятия. В других обстоятельствах занемогший карамзинский герой, очутившись посреди темного леса, развеивает иллюзию немецкой Аркадии, замечая: «Пруссия не Аркадия, и наш век не золотой: меня могли ограбить…» [11, 42]. Описываемое Н.М. Карамзиным немецкое пространство (Аркадии и одновременно не-Аркадии) получается амбивалентным, что характерно для русской литературы, в которой образ Аркадии двоится, вбирая

[34] Также Н. Клаусснер подчеркивает, что карамзинские «…пасторальные ожидания и ассоциации должны были… влиять на его восприятие и литературное отображение актуального живого опыта» [352, 120].

в себя, с одной стороны, «традиционные идеализированные образы-клише с положительной семантикой», а с другой – «аркадские сценарии деструктивного характера», разрушающие «воображаемый идиллический мирообраз» [276, 73] и разоблачающие мнимость идиллии.

В то же время можно рассматривать эту амбивалентность в рамках "регионализации", дробления образа Германии. Если аркадские образы в произведении Н.М. Карамзина связаны с Саксонией, то Пруссия маркируется в качестве неАркадии, опасного пространства.

Единственный "прусский" эпизод, который можно отнести к пасторальной идиллии, связан с отрезком пути между Эльбингом и Мариенбургом: здесь «богатые луга», свежий и чистый воздух, «многочисленныя стада», празднующие «блеянием и ревом», заход солнца, крестьянки, доящие коров и вдыхающие «целебный пар молока», составляющего «богатство всех тамошних деревень» [11, 26]. Но данный локус скорее исключение в описании прусского отрезка пути и особо маркируется как своеобразный пространственный утопический анклав, принадлежащий «секте Перекрестителей, Wiedertäufer», которых хвалят за «нравы, миролюбие и честность» и чья рука «не подымается на ближнего» [11, 26]. Разумеется, в первый отрезок своего путешествия русский путешественник упоминает красивые природные виды, но эти описания весьма коротки. Так, на выезде из Митавы ему встречаются «приятнейшия места», особенно в сравнении с Лифляндией, «…которую не жаль проехать зажмурясь» [11, 11].

Вообще, в тексте замечается градация германских земель, через которые проезжает путешественник: Курляндия лучше Лифляндии; Пруссия лучше Курляндии («…земля в Пруссии еще лучше обработана, нежели в Курляндии…» [11, 14]); Саксония лучше Пруссии («…земля здесь, кажется, лучше обработана, нежели в Бранденбурге. <…> Саксонские земледельцы вообще гораздо богатее Прусских» [11, 50]).

В дальнейшем своем продвижении на запад русский путешественник продолжает искать идиллические пространства в германских землях. Его ожидания на встречу с идеальным настолько сильны, что он особо отмечает малейшее

несовпадение с реальным положением вещей. Так, заставший во Франкфурте непогоду герой сетует: «…такой ли погоды ожидал я в здешнем кротком климате?» [11, 68]. Определение «кроткий» служит здесь маркером идиллии.

Здесь же, во Франкфурте, аркадский мотив aetas aurea возникает уже в ироническом, физиологически сниженном контексте. Беседующий с путешественником некий Доктор Медицины объясняет доброту и счастье людей золотого века тем, «…что они, питаясь только растениями и молоком, никогда не обременяли и не засоряли своего желудка» [11, 85].

Под Франкфуртом герой ищет пасторальных картин «садов, сельских домиков, лугов и виноградов» и, расположившись под старым каштаном[35] и наблюдая за игрой детей с матерью, находит семейную идиллию:

> «Любезная картина семейственного щастия! …среди сельских красот сердце наше живее чувствует все то, что принадлежит к составу истинного щастия…» [11, 86].

Перед нами все черты идиллии: ограниченный локус («уединенный домик»), бесконфликтность в ахронной неизменности («Мир, тишина и покой да будут всегда…»), обусловленной связью родственных поколений («наследственное добро обитателей») [11, 86]. Наконец, идиллию русский путешественник встречает на рейнских землях, на которые проецируются эдемские образы, о чем подробнее будет сказано в разделе о речных локусах. Но и здесь автор деконструирует идиллию, описывая «слезы горести» и «тоску поселян нещастных», чьи «сады, поля и самыя деревни» затопили Реин и Неккар [11, 91–92].

К элементам отстранения от аркадского образа прибегает и Ф.П. Лубяновский: его рассказчик не сам называет Саксонию раем, но передает чужие слова, а, кроме того, обращаясь к читателю, всячески подчеркивает невозможность совершенной идиллии в реальной жизни:

> «Не могу я… сказать, чтоб они все вообще тут были богаты, ни даже довольны…» [17 I, 31] «Не подумай, чтобы я в сем уголке находил уже то совершенство, коего с начала мира на землю тщетно искали…» [17 I, 87].

В данных сентименталистских произведениях идиллия представляется таковой лишь при панорамном, скользящем по внешней поверхности созерцании,

---

[35] Тем самым рассказчик до некоторой степени уподобляется пасторальному пастушку́ из собственной дрезденской фантазии, ожидающему пасту́шку в тени каштанового дерева.

к которому склонен сентиментальный путешественник. Такой взгляд заставляет искать в Чужом привычные «книжные» ориентиры. Недаром у Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского встречаются описания немецкого пространства как расстилающегося перед взглядом наблюдателя простора. Такой точкой созерцания может служить, например, возвышенность, с которой удобно рассматривать пространство целиком, но невозможно разглядеть детали:

> «…коль скоро взойдешь на вершину горы, то сверху… представится величественное зрелище. <…> ты видишь не одни только места картинные, но несколько городов, несколько сот селений, одно другого лучше, одно другого счастливее…» [17 I, с. 23].

Причем герой проходит до точки созерцания благоденствующего края, следуя по «любимой прогулке» [17 I, 23], то есть маршруту саксонского князя. Здесь как бы происходит наложение взглядов монарха и повествователя:

> «…может ли что сравниться с тем удовольствием, которое добрый Государь без сомнения чувствует, смотря на область, обязанную своим благоденствием его попечению? Я здесь иностранец, но не могу без радости глядеть на состояние края сего» [17 I, 24].

С одной стороны, визуальная обозримость означает власть наблюдателя над пространством. С другой – вояжер Ф.П. Лубяновского, смотрящий на мир буквально свысока, то есть с позиции созерцателя-монарха, не способен различить детали панорамы и, скорее, домысливает общественное благополучие, чем вживую наблюдает его.

Кроме того, герой Ф.П. Лубяновского, менее склонный к наивной экзальтации, чем карамзинский русский путешественник, изображает немецкое пространство с различных точек зрения, то есть полископично. Он, в том числе, объясняет, что внешние чистота и опрятность в бедных домах «прикрывают их убожество», которое незаметно «с первого взгляда» [17 I, 31]. Обрисовывая саксонское княжество как идеальное государство, в котором под властью просвещенного монарха царит благоденствие и счастье, герой подчеркивает, что это не его собственное окончательное мнение, но услышанное в разговоре с неким стариком-саксонцем. При этом основная вина за неблагополучие возложена на богатых крестьян, стремящихся закабалить бедных собратьев:

> «…если бы судьба меня бросила в состояние земледельцев, я бы боялся подвергнуться сей участи в Саксонии, чтобы не попасть в работники к богатому крестьянину» [17 I, 33-34].

Кроме того, в духе умеренного Просвещения автор сетует на несправедливое устройство судов: «…нельзя сказать, чтоб здешние весы

Правосудия всегда были точны…» [17 I, 43-44]. Как видим, при детальном анализе текстов Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского нельзя полностью согласиться с тезисом А. Шенле об «отключении критического взгляда» [307, 18] в русских травелогах раннего сентиментализма.

Мятлевская поэма «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой…» в плане деконструкции идиллического топоса выступает как противоположность сентименталистскому и романтическому дискурсу. Радости сельской жизни, являющиеся предметом восторгов русского путешественника Н.М. Карамзина, непонятны мятлевской героине, по этой причине негативно, даже с использованием просторечий отзывающейся о патриархальном Шварцвальде:

> «…надоели так, что страх, эти сцены жизни сельской <…> …мне несносны деревушки, пастухи, стада, пастушки. *Се тре бон пур лез идиль*…» [19 I, 169-170].

По сути, здесь нарратор выступает как антикарамзинист, эксплицитно противопоставляя бытовую сельскую жизнь литературной идиллии («*лез идиль*»). Описания Курдюковой нарочито приземлены, причем животное начало в них явно доминирует над человеческим:

> «…бедность, неопрятность, стужа. То корова просит мужа: то кричат: "куда, куда" куриц целые стада: "ме" баран кричит и бродит; спор с собакой кот заводит…» [19 I, 169].

Здесь Курдюкова выступает в ипостаси представительницы западной цивилизации, «европейской мадам», которая «привыкла к городам» и желает, «…чтоб отели английский комфорт имели и в прислугах, и в белье…» [19 I, 170]. Шварцвальд здесь травестирован до роли анклава не-цивилизации («…*фламбо* [светоч – *С.Ж.*] цивилизацьи не сиял для этой нацьи» [19 I, 172]), своего рода "анти"-Германии. В этом *анти*образе отрицаются свойственные "настоящей", то есть привычной для русских путешественников Германии чистота и порядок: в Шварцвальде «неопрятность» [19 I, 169]; «мебель, зеркала, камины неопрятны…» [19 I, 172]. В отличие от упорядоченных урбанизированных земель ганзейских городов, в аграрном Шварцвальде все маркировано признаками старости («старые, плохие зданья»), нерегулярности («строены все кое-как, не по плану» [19 I, 172]). Если в торговом Франкфурте швейцары, «лон-лакеев батальоны» и «гарсоны как амуры в завитках» [19 I, 118], то в Шварцвальде одетые «как

крестьянки, без турнюра, без осанки» «девки или бабы» [19 I, 170] «иногда и босиком», «незнакомые с языком» [19 I, 171]. В крестьянском Шварцвальде негативные коннотации присущи и глюттоническим описаниям, столь важным для травестийного, физиологически-сниженного повествования:

> «Кушай ложкой оловянной из посуды деревянной. Кроме молока, яиц, масла и домашних птиц не проси… Даже кофе из цикорья здесь на редкость…» [19 I, 172].

В нарративе Курдюковой, таким образом, происходит «полемическое противопоставление» «понятию красоты как "незаинтересованного наслаждения" представления о той же красоте как результате созидательного и полезного влияния человека на неорганизованную природу» [359, 120]. Вот почему «виды» Шварцвальда героиня оценивает как «туда-сюда» [19 I, 172], а пейзаж в окрестностях Гамбурга вызывает у нее восхищение: «…что тут за прекрасный вид! Города везде, селенья, Эльбы, Везера теченье…» [19 I, 38]. Здесь мы встречаем сходный с карамзинским "облагороженный" синкретический пейзаж, в котором урбанистическое и рустикальное не противопоставлены друг другу, а являются, по сути, неразрывным целым. В этом проявляется амбивалентность "курдюковского" отношения к природному началу. Если для сентименталистских путешественников последнее безусловно положительно, то в ироническом травелоге И.П. Мятлева оценка того или иного локуса происходит с точки зрения его удобства для героини (сниженно-утилитарной антропности). Отрицая карамзинские идиллические восторги по поводу аркадской жизни на лоне природы, Курдюкова, оказывается, однако, вовсе не чужда восхищению "облагороженной" Натурой, правда, в сниженной форме, что проявляется в образах виноградника и рейнвейна. Подобно русскому путешественнику Н.М. Карамзина, любующемуся по дороге из Франкфурта в Майнц растущими вдоль Рейна «виноградными садами, которых нельзя обнять глазами» [11, 90], Курдюкова, плывя на пароходе по Рейну, отмечает в окрестностях Иоганисберга, что тот здесь «суровость всю отверг»:

> «Берега здесь изменились: виноградники явились, где *ле бон* рейн-вейн растет, и чем далее вперед, тем красивей положенья. Всюду города, селенья…» [19 I, 107].

Мотив упорядоченности сельского немецкого пространства в результате

преобразований (тяжелого труда) есть и в погодинском травелоге:

> «Не так легко достается в Германии… даже хлеб насущный!» [24 I, 80]; «Поля все возделаны – загляденье! Едешь как по саду. Везде видна забота, попечение» [24 I, 100].

Идиллический элемент присутствует в этом описании, но акцент делается уже на инструментальном способе построения идиллии. Также автор описывает идиллический праздник немецкой деревушки, изображаемой как бестревожный родовой локус с «добрыми людьми», «…которые веселятся и наслаждаются по своему…», и наделяемой чертами ахронности: «…пожелали им такого безмятежного спокойствия и удовольствия на веки веков» [24 IV, 102].

Отметим, что идиллический сельский ландшафт Германии с набором традиционных мотивов чистоты, упорядоченности, уютности и изобилия используется даже и в конце 50-х годов XIX века в повести И.С. Тургенева «Ася»:

> «…чистенькие деревеньки с почтенными старыми церквами и деревьями, аисты в лугах, уютные мельницы с проворно вертящимися колесами, радушные лица поселян…, …возы, запряженные жирными лошадьми, а иногда коровами, молодые длинноволосые странники по чистым дорогам, обсаженным яблонями и грушами...» [32 V, 166].

Тут имеется и мотив скромности как аркадской умеренности и труда:

> «…скромный уголок германской земли, с твоим незатейливым довольством, с повсеместными следами прилежных рук, терпеливой, хотя неспешной работы...» [32 V, 166].

Но со временем происходят существенные изменения. Постепенная "эрозия" идиллического элемента, превращение аркадской утопии в антиутопию – вот, пожалуй, основное направление нарративного сдвига в описании сельского (и не только) пространства Германии. Былая очарованность сентименталистов и романтиков сменяется все в большей степени иронией. Сардоническим смехом пронизано, например, изображение сельского существования патриархальной деревенской семьи в романе Ф.М. Достоевского «Игрок». Это пространство по внешним признакам напоминает идиллическое:

> «У каждого эдакого фатера есть семья, и по вечерам все они вслух поучительные книги читают. Над домиком шумят вязы и каштаны. Закат солнца, на крыше аист[36], и все необыкновенно поэтическое и трогательное…» [9 V, 226],

Но внутренние механизмы функционирования локуса напоминают тоталитарную антиутопию:

---

[36] "Эрозия" идиллического показательна на примере образа аиста. Если в тургеневской повести «Ася» аисты в лугах – часть идиллического ландшафта, то у Ф.М. Достоевского аист на крыше – знак антиидиллии, "мимикрирующей" своими внешними чертами под идиллию без ее внутреннего содержания.

«…всякая эдакая здешняя семья в полнейшем рабстве и повиновении у фатера. Все работают, как волы, и все копят деньги, как жиды» [9 V, 226].

Как видим, аркадские мотивы патриархального труда, почитания предков искажаются, изымаются из мифопоэтического контекста и начинают подчиняться филистерскому закону денежного накопления. «Добродетельный фатер» [9 V, 226] превращается в самовластного тирана, который, в свою очередь, следует древней бесчеловечной традиции избавления от дополнительных наследников, "лишних ртов", путем продажи младшего сына в рекруты или кабалу. Это пространство тотальной духовной ахронной несвободы.

Балансирует на грани между идиллией и антидиллией и повествование о немецкой деревне в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом». Для щедринского описания характерен прием, когда автор берет традиционный мотив и вводит его в новый, социально-политический, контекст. Вообще, согласно У. Вирвас, М.Е. Салтыкова-Щедрина как сатирика «…интересовал человек в качестве политического, общественного существа», а его целью было изображение «типичных явлений», что, в свою очередь, обусловило ориентацию на «сатирически обобщенные типы», рассматриваемые «с точки зрения их политической функции» [396, 463]. Со своей стороны скажем: это касается не только образов героев, но и образа самого немецкого пространства, которое имеет стереотипные, то есть литературно-типажные черты упорядоченности и ухоженности. При сравнении ландшафтов российского северо-запада и Пруссии автор привычное (Свое) встраивает в пейзажное описание Чужого:

«Природа… мало чем отличалась от только что оставленной мною природы русско-чухонского поморья… Та же низменная равнина, те же рудо-желтые пески, вперемежку с торфяными низинками» [27 XIV, 13].

В то же время маркированность чужестью реализуется через знаки отрицания (в данном случае отсутствия объектов природного запустения, слабости, энтропии: «…ни кочкарника, ни мхов, ни лезущего отовсюду лозняка, ни еле дышащей, одиноко стоящей и во все стороны гнущейся березки…») и утверждения (типажные упорядоченные локусы: «…тянутся засеянные поля…» [27 XIV, 13]). Более того, разрушая стереотип о скудной северной природе, автор присваивает прусским полям признак необозримости в большей степени, чем русским пространствам Черноземья

«и вообще средней полосы России» [27 XIV, 13]. Рассказчик прибегает к образу «буйных хлебов» как маркера идиллического рустикального изобилия, которое по принципу контраста приписывается «обиженному природой прусскому поморью» [27 XIV, 14]. Тем самым в тексте закладываются три оппозиции: «природного, дикого – культурного, антропогенного»; «плодородного – неплодородного, бедного»; наконец, «оскудевающего – процветающего», в которых русскому пространству соответствует первый элемент, а прусскому – второй. При этом немецкий сельский локус характеризуется через ургийность и связывается с мотивами немецких трудолюбия и рациональности в пользовании благами, благодаря которым «обиженная природой» Пруссия становится пространством «буйных» хлебов:

> «Здесь… ни на какие великие и богатые милости не рассчитывали, а, напротив, и денно и нощно только одну думу думали: как бы среди песков да болот с голоду не подохнуть. <…> в Эйдткунене говорили: там как будет угодно насчет дожжичка распорядиться, а мы помирать не согласны!» [27 XIV, 14].

В известной степени этот локус восходит к «идиллическому мирообразу» Аркадии с ее мотивами мирной жизни, близости к природе. У сатирика М.Е. Салтыкова-Щедрина в описании Восточной Пруссии проступают не только свойственный сельской идиллии мотив плодородия, но даже "райские" коннотации. Локусы становятся северным аналогом некоего южного пустынного оазиса. Это искусственный рай «на песках»:

> «…мало, что хлеба у немца на песках родятся буйные, у него и коровам не житье, а рай, благодаря изобилию лугов» [27 XIV, 14].

Причем создан данный «рай» не божеством, а обычными немцами, рационально упорядочивающими свое пространство:

> «…под Инстербургом, сумели и стёк отыскать, и луга расчистить, и коровье житье устроить. Везде канавы чистые, без лозняка, и везде вынутый из канав торф сформован и сложен в стопки. Этим торфом и отапливаются, и сдабривают поля» [27 XIV, 15].

Изобилие касается и пространства леса, которое не расточается, как в России, а бережно сохраняется расчетливыми немцами:

> «…все горы Германии покрыты отличнейшим лесом, да и в Балтийском поморье недостатка в нем нет» [27 XIV, 16].

Такая традиционная для русской литературы черта, как немецкая скупость, здесь подается как рациональное землепользование:

«…если цена на топливо здесь все-таки достаточно высока, то это только потому, что Германия вообще скупа на те произведения природы, которые возобновляются лишь в продолжительный период времени» [27 XIV, 16].

Мотив упорядоченности касается и описаний немецких деревень. Если облик «довержболовского» (своего) пространства определяют «почерневший сруб с всклокоченной соломенной крышей», то в уютно-идиллической немецкой деревне главенствует «изба с выбеленными стенами и черепичной крышей» [27 XIV, 16]. Мотив уюта, очеловеченности этого домашнего локуса подчеркивается определением «жилище, а не изба», привычная для русских. Немецкое жилище в щедринском описании не только получает положительную цветовую маркировку (белый цвет стен как противоположность черному цвету русской избы), но и принимает на себя определенные антропные черты: глядит «веселее, довольнее, нежели» «довержболовский» сруб [27 XIV, 16].

Но нарратор как создает, так и сам деконструирует образ немецкой идиллии замечанием, что не считает «прусские порядки совершенными и прусского человека счастливейшим из смертных» [27 XIV, 16-17]. Накопленные трудолюбивыми немцами-кнехтами богатства достаются не им, а «толстосумам-буржуа, каким в городах принадлежат дома и лавки» [27 XIV, 17]. "Райский" образ оказывается иллюзией, подобно миражу в песках пустыни, и используется М.Е. Салтыковым-Щедриным для вскрытия социальной несправедливости. К подобной авторской стратегии прибегает, напомним, и Ф.П. Лубяновский, деконструирующий сентименталистскую саксонскую идиллию в своем «Путешествии по Саксонии…». "Аркадский" миф о гармоничном "золотом веке" в обоих случаях оказывается развенчан, но М.Е. Салтыков-Щедрин делает это с большей долей социально-сатирического заострения.

Образы немецких кнехтов объединяются в собирательный образ Мальчика в штанах, а «толстосумов-буржуа» – в образ господина Гехта (щуки – с немецкого). Также Мальчику в штанах противопоставляется Мальчик без штанов, то есть русский крестьянин. Локус Мальчика в штанах, «простая немецкая деревня», маркируется через минус-характеристики отрицания хаоса, неупорядоченности, свойственных русским деревням: «…ни грязи, ни традиционной лужи – ничего

такого не видать…» [27 XIV, 32]. Упоминается и такая положительная типажная характеристика немецкого пространства, как чистота: «…у вас здесь чисто!» [27 XIV, 33]; «…чисто – плюнуть некуда!» [27 XIV, 34]. Мотив упорядочивания пространства подчеркивается еще и определением «шоссированная» в отношении деревенской улицы [27 XIV, 33].

С удовлетворением потребностей физиологического уровня у Мальчика в штанах также все обстоит неплохо, по крайней мере, лучше, чем у Мальчика без штанов. Мальчик в штанах одет, что явствует из его прозвания, спит на «войлоке хорошем», ест «пищу хорошую»: «даже в будни горох с свиным салом» [27 XIV, 39]. Относительно удовлетворена у Мальчика в штанах и потребность в безопасности:

> «Никто не пугает нас…» [27 XIV, 35]; «…из нас не выбивают податей и не ставят к нам экзекуций…» [27 XIV, 36].

Исключено и словесное насилие: никто не сквернословит. Родители Мальчика в штанах защищены от крайнего произвола господина Гехта контрактом и получают «определенное жалованье» [27 XIV, 39]. Мальчик в штанах имеет возможность получить образование: он ходит в школу. Наконец, удовлетворяется до известной степени и потребность в уважении, «робкое и неполное» признание в кнехте человека:

> «…на стороне Эйдткунена есть одно важное преимущество, а именно: общее признание, что человеку свойственно человеческое <…> кнехтам от этого хоть капельку да веселее» [27 XIV, 18–19].

Одним словом, бытие Мальчика в штанах воплощает в себе понятие западной цивилизации, объединяющее в себе некие блага, права и свободы.

В известной мере образ Мальчика в штанах социально размыт – это не только кнехт, но немец вообще, типажный обыватель. Неслучайно И.Л. Порошкова обращает внимание на речевую характеристику героя, замечая, что «в речи немецкого мальчика писатель передает построение фразы, свойственное немецкому мещанину-филистеру» с его дидактической сухостью, отсутствием образности, нравоучительностью и скучностью [243, 49–50]. Скука – одна из центральных характеристик речи немецкого Мальчика в штанах с точки зрения русского Мальчика без штанов: «…отчего ты так скучно говоришь? <…>

Мямлишь, канитель разводишь, слюнями давишься» [27 XIV, 34]. По сути, эти характеристики переносятся и на существование филистера, на весь немецкий упорядоченно-статичный хронотоп.

Писатель применяет прием заострения положительного качества, которое используется для сатирического осмеяния, и в случае мотива неохраняемого немецкого сада. Мальчик без штанов удивляется, что в Германии есть земли, где вдоль дорог растут яблоки и вишни, а «…прохожие не рвут их», на что Мальчик в штанах изумляется в ответ, «…кто же имеет право сорвать вещь, которая не принадлежит ему в собственность?!» [27 XIV, 36]. Здесь подчеркиваются законопослушность немцев и их уважение к праву собственности. Мотив свободно растущих вдоль дорог плодовых деревьев встречается еще в карамзинском травелоге – это идиллическое «зрелище» южного изобилия приводит «в восторг» «северного жителя, привыкшего видеть печальныя сосны и пóтом орошаемые сады, где Аргусы с дубинами стоят на карауле!» [11, 91]. Сходную сцену встречаем и в тексте Ф.П. Лубяновского, который описывает, как он, испытывая жажду, срывает несколько вишен в саксонском саду без ограды и потом краснеет из-за упрека заметившего это немки [17 I, 33]. Русский герой нарушает негласный немецкий порядок: «Право собственности тут священно. У нас говорят: коли плохо лежит, так и брюхо болит. Здесь ни один сад не имеет ограды» [17 I, 32]. Но М.Е. Салтыков-Щедрин использует мотив неохраняемого сада еще и для осмеяния хищнического отношения Пруссии к южным немецким землям. Мальчик в штанах подчеркивает радость немецкого императора, «...что отныне баденские, баварские и другие каштаны будут съедаемы его дорогой и лояльной Пруссией» [27 XIV, 36]. Изменившаяся политическая обстановка провоцирует автора к изменению трактовки образа.

Через образ военного М.Е. Салтыковым-Щедриным уточняется мотив внутренней угрозы для Германии Берлина, который «…везде насовал берлинского солдата с соответствующим количеством берлинских же офицеров», не имея ни права, ни необходимости «смущать сон добродушных баденцев вечно присущим представлением о выпяченных грудях и вытаращенных глазах» [27

XIV, 56]. Следовательно, вновь актуализируется мотив незаконности имперской власти, ее насильственного характера, вредного как для самого берлинского общества, так и для других немецких земель.

Так в описание идиллического сельского изобилия исподволь входит мотив немецкого милитаризма. Сначала М.Е. Салтыков-Щедрин разрушает стереотип о скудности, бедности немецкой земли. Наблюдаемые рассказчиком прусские «буйные хлеба» маркируются как неожиданность:

> «…мы все заранее зарядились мыслью, что у немца хоть шаром покати и что без нашего хлеба немец подохнет…» [27 XIV, 14].

Аналогично разрушается стереотип о бедности Германии относительно лесов: «..лес… совсем не так безнадежно здесь смотрит, как привыкли думать мы…» [27 XIV, 15]. Сходным образом, кстати, пользуется Н.А. Лейкин в цикле «Наши за границей», когда его герои, русская купеческая пара, удивляются несоответствию немецкой действительности, увиденной из окна поезда, и общепринятым представлениям о Германии в России:

> «А как же у нас рассказывают, что немцы… с голоду к нам в Россию едут? <…> Какой тут голод, ежели в деревнях… ни одной развалившейся избы не видать» [15, 14].

Но М.Е. Салтыков-Щедрин идет дальше простой комичности, вводя устами одного «патриотически-задумчиво» бормочущего персонажа реплику о захвате России немцами: «Этак, брат колбаса, ты, пожалуй, и вовсе нас в полон заберешь!» [27 XIV, 14]. Соответственно, даже идиллический пейзаж связывается с мотивом агрессии, экспансии вовне. Имея «буйные хлеба» у себя, немец, в восприятии русских, не останавливается в рамках своего пространства, но желает присвоить соседнее.

Немецкая сельская идиллия в щедринском тексте остраняется еще и тем, что в ней переворачивается ход времен. Традиционно идиллия помещается в прошлое и даже возвращение «золотого века» мыслится как повторение-восстановление утраченной гармонии бытия. Но М.Е. Щедрин деконструирует этот циклический хронотоп за счет введения линейного времени. Вполне в духе рационалистического Просвещения Мальчик в штанах, по сути, оперирует понятием прогресса, говоря о «мрачной эпохе», «варварских временах»;

«…и в нашем прекрасном отечестве все жители состояли как бы под следствием и судом, когда воздух был насыщен сквернословием и когда всюду, где бы ни показался обыватель, навстречу ему несся … неумолимый окрик: куда лезешь?...» [27 XIV, 35].

Это время тотальной несвободы делает пространство прошлого неидиллическим, отрицающим современную упорядоченность и уютность Германии: «буйные» хлеба и райские луга новой Германии противопоставлены «небрежно» обработанной, дающей «скудную жатву» земле Германии старой; веселые выбеленные дома – «тесным и смрадным логовищам», в которых, «как дикие», жили «немецкие мальчики», ходившие «без штанов» [27 XIV, 35]. Как видим, «бесштанность» в щедринском тексте – это не столько национальная, сколько социально-историческая характеристика. Также отметим, что состояние прежней немецкой нецивилизованности мыслится как задаваемое сверху: во времена прадедушки Мальчика в штанах «…здешнее начальство ужасно скверно ругалось. И все тогдашние немцы до того от этого загрубели, что и между собой стали скверными словами ругаться» [27 XIV, 37]. Но если эта эпоха дикости рассматривается немецким персонажем как абсолютное прошлое («…это было уж так давно, что и старики теперь ничего подобного не запомнят» [27 XIV, 37]), то в трактовке Мальчика без штанов цивилизованность современной Германии становится относительной и, соответственно, неидиллической.

К идиллическому началу при описании рустикальных локусов обращается и Н.А. Лейкин. Так, в описании рассказчиком сельского ландшафта Пруссии главенствует мотив упорядоченности-ухоженности немецких локусов:

«…каменные деревеньки с фруктовыми садами около домиков, гладкие, как языком вылизанные, скошенные луга и поля, вычищенные и даже выметенные рощицы с подсаженными рядами молодыми деревцами, утрамбованные проселочные дорожки…» [15, 12-13]; «…чистенькие деревеньки с черепичными крышами на домах, с маленькими огородиками между домов, обнесенными живой изгородью, аккуратно подстриженной…» [15, 14]; «…домики, поля, засеянные озимью, выровненные скошенные луга, фабричные трубы или сады и огороды. Везде возделанная земля и строения» [15, 20].

Это стандартное для русской литературы изображение идиллического пространства с преобладанием мотивов чистоты («вылизанные» поля, «вычищенные и даже выметенные рощицы», «чистенькие деревеньки»), миниатюризации («деревеньки», «домики», «рощицы», «деревца», «дорожки», «огородики»). Природное пространство Германии в тексте преобразовано

человеческой ургией («скошенные поля», «выровненные луга», «выметенные рощицы», «утрамбованные дорожки», «подстриженная изгородь»). Иванова также поражает отсутствие привычных для русских пустоты или болота, то есть хаотических локусов. Хронотоп Германии, изображаемый в лейкинском повествовании, целиком антропен и заполнен семиотическими знаками человеческого присутствия: «Да где же у них пустырь-то? Где же болота?» [15, 20].

Даже внешний опрятный вид немецких крестьянок отличается от привычного русским путешественникам. «Женщины в соломенных шляпках с лентами, копающиеся в грядах» [15, 14], удивляют Глафиру Иванову: «…в шляпках, а на огородах работают! <…> Да неужели это немецкие деревенские бабы?» [15, 14]. Это сходный с щедринским прием контаминации русского и немецкого: у М.Е. Салтыкова-Щедрина немецкая «изба» – это не изба, у Н.А. Лейкина немецкие деревенские «бабы» – не совсем бабы в русском смысле: первые в отличие от вторых еще и играют «на фортепиянах» и «стряпают» для себя «мороженое» [15, 14]. Также лейкинская «шляпа с лентами» как маркер одежды, непривычной для сословия крестьян в России, аналогична «штанам» немецкого мальчика в щедринском тексте.

Таким образом, рустикальное пространство Германии сохраняет относительную устойчивость даже в сравнении с урбанистическими локусами, оценка которых существенно меняется с течением времени.

1.4.2. Пространство садов, парков, оранжерей

Еще одним демиприродным локальным типом в изображении пространства Германии русскими авторами являются сады и парки, также относящиеся к типу медиационных локусов, в которых объединяются природное и антропное начала. Сад есть подражание человеком природе. Это пространственная универсалия, локус-граница между человеческим и диким, Домом и Лесом, Своим и Чужим. В силу своей семиотической пограничности данные локусы погружают созерцателя «…в свой виртуальный, равным образом настоящий, осязаемый и в то же время

не совсем настоящий, примышленный-к-настоящему мир в максимальном масштабе и с максимальным обаянием» [264, 13]. Корни данного образа уходят в мифопоэтику, и за время существования человечества он успел "обрасти" значительной символикой, которая не могла не быть отражена в текстах, посвященных описанию немецкого пространства.

Значительное место изображению локусов парка и сада уделено в произведениях конца XVIII – начала XIX веков. Здесь довольно часто упоминаются различные сады и гуляния/гульбища:

> «<...> гульбище посреди города, называемое „die Linden“, отменно хорошо» [10, 336] (Берлин); «Здесь прекрасные гульбища, в чем сей город изобилует, и они тем приятнее делаются, что всякий, даже до самых низких людей, оными пользуется» [10, 346] (Гамбург); «<...> гуляли по садам, из которых сад купца Рихтера выходит уже из сферы партикулярного человека» [33 II, 509] (Лейпциг).

Даже в этих скудных описаниях городской сад изображается как пространство красоты и относительной свободы от социальных условностей. Таким образом, даже в досентименталистских произведениях сад был весьма значимым топосом, выделяемым в ходе описания пространства.

Если же учесть роль пейзажа в сентименталистских произведениях, неудивительно, что тексты Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского изобилуют описаниями садов:

> «Здесь [в Кенигсберге – *С.Ж.*] есть изрядные сады, где можно с удовольствием прогуливаться» [11, 23]; «Более не попадалось в глаза ничего занимательного, кроме пространного Данцигского гульбища <...>» [11, 28]; «...гулял я в саду, который называется Zwinger Garten, и который хотя не велик, однакожь приятен» [11, 55] (Дрезден); «В Лейпциге всего для меня приятнее гулянье около города. Магистрату захотелось <...> насыпать пригорки, поделать густые аллеи, площади, окруженные тополями, в тени сидения, дорожки между различных иностранных дерев, цветники на всяком шагу…; развести на холмах кедровые рощи, насадить около прудов развесистые ивы: все сие со временем составило прекрасный Английский сад» [17 I, 59].

Как подчеркивает Д.С. Лихачев, именно в садово-парковом искусстве происходит «превращение мира в некий интерьер» [191, 11], когда дополнительно эстетизированная среда окружает созерцателя, занимая его внимание различными картинами, что крайне важно для сентименталистского героя. Взгляд русского путешественника Н.М. Карамзина притягивают подобные локусы, чье описание становится пространным и утонченным, выходящим за пределы обычной констатации факта.

Именно в локусах сада или парка, воплощающих в то же время столь важные для сентиментализма аркадские мотивы, пожалуй, в наибольшей степени проявляется «приглушенная» культурно-естественная амбивалентность немецкого пространства. Что важно подчеркнуть в связи с аркадской темой, мотив дома-сада имеет древнюю мифологическую основу, которая имплицитно или эксплицитно проявляет себя: «в начале были дом и сад, и были они не отделимы друг от друга: так как Рай был для первой человеческой пары и домом и садом их одновременно» [280, 290]. Соответственно, описание сада, поданное как созерцание его героем, есть возвращение в «золотой век» и «утраченный рай». Мифопоэтический «отблеск» получает и фигура садовника, который не просто трудится на лоне природы, но созидает новый идеальный микрокосм, ведь «первый садовник и сторож сада – бог…» [304, 147]. Данный образ воплощает в себе «попытку создания идеального мира взаимоотношений человека с природой» [191, 11], что является чрезвычайно значимым для сентименталистского дискурса, акцентирующего идиллические мотивы и эстетическое значение садов. Сентименталистский путешественник ищет сада как приюта от неидиллического пространства большого мира.

Синкретичность и пограничность данного локуса подразумевают взаимодействие различных пространств, переходящих друг в друга. Это справедливо как для внутригородских парков, так и для загородного сада. В тексте Н.М. Карамзина это, например, тот же берлинский зверинец, а также идиллический локус возле Дрездена, «так называемый большой сад», выводящий героя через «длинную аллею» «за обширный зеленый луг» с панорамой Эльбы, вызывающей у сентименталистского путешественника созерцательный "экстаз":

> «…едва ли когда нибудь чувствовал так живо, что мы созданы наслаждаться и быть щастливыми; и едва ли когда нибудь в сердце своем был так добр и так благодарен против моего Творца, как в сии минуты» [11, 56].

Здесь пространство сада-рая возвращает героя в адамическое состояние и приближает его к Богу. Кроме того, в этом пространном описании микрокосм сада гармонично воплощает в себе фактически весь макрокосм с его многообразием природных (река, холмы, лес, усыпанный цветами луг) и

культурных (аллея, домики, башни, поля с выращиваемыми плодами) объектов.

Сад же в Сан-Суси привлекает внимание героя не только своими идиллическими красотами, но и культурно-историческим значением. Это, по типологии В.Н. Топорова, уже не идиллический сад-рай, а элегический «сад-воспоминание», «сад, населенный милыми тенями» [280, 306]. В этом локусе, «приятном саде, украшенном мраморными фигурами и группами», происходит своего рода наслоение времен, и русский путешественник, проходя теми же путями, что и великие люди, острее ощущает связь с ними, великими, и одновременно бренность человеческого бытия:

> «Здесь гулял Фридрих с своими Вольтерами и Даланбертами. Где ты теперь? <…> Сажень земли вместила прах твой. Любезныя места твои, для украшения которых призывал ты лучших художников, теперь осиротели и пусты» [11, 42].

Ведь, как пишут Е.Е. Дмитриева и О.Н. Купцова, «…сад… не есть лишь «память о рае», но еще и рай памяти – энциклопедическая сумма знаний…» [96, 22]. Подобное сопряжение времен в едином пространстве «суггестирует тему смерти и само оказывается пространством смерти» [96, 175], что приводит к взаимному наложению образов кладбища и сада-усадьбы.

Элегическими настроениями пронизано и описание в «письмах» расположенного под Берлином зверинца, «славного гульбища» [11, 36], состоящего из множества пересекающихся аллей. Но в нем актуализируются не аркадские, а мортальные мотивы, полные раздумий о прошлом, смерти и инспирированные несостоявшейся встречей с неким А. «Путь мрачности», «тьма» аллеи с виднеющимся вдали светом, напоминает герою «то состояние», «…когда ты, разлучившись с телом, вступишь в неизвестный тебе путь» [11, 36]. Второе посещение зверинца, произошедшее по возвращении из Шарлотенбурга, описано менее мрачными красками. Однако перед нами предстает не идиллически-дневной, а предромантический ночной образ пространства:

> «Луна взошла над нами; ясной свет ея разливался по зелени листьев; тихой и чистой воздух упитан был благовонными испарениями лип. <…> Эта ночь оставила во мне какия-то романическия, приятныя впечатления» [11, 43].

Это примирение с внешней природой знаменует окончание телесного недуга героя и постепенное освобождение от тягостных грез смерти: «Ныне

поутру встал я совершенно здоров…» [11, 43]. Но в полной мере от грусти он избавляется, покинув Берлин, где даже среди природных аллей зверинца русский путешественник не смог найти себе места:

> «…стало мне так грустно, что я не знал, куда деваться. Бродил по городу <…>; но грусть в сердце моем не утихала. Прошел в зверинец, переходил из алеи в алею, но мне все было грустно. Что же делать? <…> Минуты две искал я ответа на лазоревом небе и в душе своей; в третью нашел его – сказал: поедем далее!» [11, 49].

Как кажется, при всех красотах локус зверинца (и метонимически связанного с ним Берлина) воплощает идею несвободы. Но именно счастье свободы ищет русский путешественник в своем пространственном перемещении: «…кто еще не заперт в клетку <…> тот может еще наслаждаться бытием своим, и может быть щастлив, и должен быть щастлив» [11, 49]. В каком-то смысле ведь и философы, все эти Вольтеры и Даланберты, покинули прекрасную клетку Сан-Суси, которая окончательно опустела со смертью хозяина:

> «…Потсдам кажется таким городом, из которого жители удалились, слыша о приближении неприятеля[37], и в котором остался только гарнизон для его защиты. Не можете вообразить, как печален сей вид пустоты!» [11, 41]

Сходные мотивы сада вечной жизни и сада смерти мы находим и в тексте Ф.П. Лубяновского. Так, при описании Лейпцига герой фактически не упоминает сам город, сообщая, что не заметил в последнем «ничего любопытного», но подробно останавливается на изображении наиболее «приятного» гулянья с густыми аллеями, «окруженными тополями» площадями, расположенными в тени сидениями, дорожками «между различных иностранных дерев», цветниками, «один другого лучше», а также с кедровыми рощами и «развесистыми ивами», что все вместе составляет один «прекрасный Английский сад» [17 I, 59]. Также идиллический садово-усадебный локус расширяется до размеров Дрездена как целого города-усадьбы:

> «Дрезден… прекрасная деревня между большими немецкими городами. Приближаясь к городу, подумаешь, что ты на даче богатого владельца, коего забавам искусство служило вместе с природою». [17 I, 15-16].

Кульминации же тема идиллических садов достигает в описании Дессау-Верлица: «Дессауское княжество есть одна из приятнейших земель… Почти беспрестанно сады и аллеи…» [17 I, 67]. Это счастливое мирное пространство, где

[37] Отметим еще одну «военную» метафору, связанную с прусским пространством.

«удовольствие на лице каждого», а вся армия состоит из ста инвалидов, также принимает на себя черты княжества-усадьбы:

> «Сам Князь не что иное, как богатый помещик. …все Княжество есть его собственность. <…> Он безвыездно живет в саду своем… и как частный владелец в спокойствии может иметь все удовольствия» [17 I, 67].

Туда путешественник едет из Лейпцига, тоже маркированного садом, чтобы в Дессау специально «посмотреть на тамошний сад, о коем Немцы рассказывают с большим восторгом, нежели с каковым Мильтон говорил о Едеме. …в сем обширном и прекрасном саду я провел несколько времени с таким удовольствием, что иногда воображал себе, не в самом ли деле я был в несравненных Делилевых садах» [17 I, 60-61].

В этом пространном фрагменте Ф.П. Лубяновский задает определенный литературный контекст описания сада. Если появление произведения Н.М. Карамзина (а следовательно, и попавшего под карамзинское влияние сочинения Ф.П. Лубяновского), было инспирировано «Сентиментальным путешествием» Л. Стерна, «Письмами об Италии» Ш. Дюпати, а также «Путешествием юного Анахарсиса» Ж.-Ж. Бартелеми [202, 576–577], что позволило автору «Писем» создать свою Германию как персональный имагологический миф, а не реальный топос, то набор аркадских мотивов восходит к античности: феокритовым идиллиям и вергилиевым «Георгикам» (частью последних, кстати, являются описания садов). При этом именно Н.М. Карамзин выступает «самым плодотворным» [276, 75] проводником темы Аркадии в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв. Ф.П. Лубяновский прямым упоминанием вводит в контекст садового фрагмента еще два имени – Дж. Мильтона и Ж. Делиля. Благодаря первому, в европейской культуре «…утвердилось представление о дикой природе как наследнице эдемского сада, сотворенного рукой господа», которое вписалось затем «в руссоистскую антитезу Природа – Культура как противопоставление божьего сада человеческому» [199, 278-279]. Напротив, в поэзии Ж. Делиля, переводчика «Георгик» Вергилия и автора поэм «Сады» и «Сельский житель», сад предстает именно как локус природно-культурный, как некий «образ вселенной, не порывающий с Природой, но умело усовершенствующий ее плодами цивилизации и труда человека» [199, 279]. Однако Ф.П. Лубяновский не

противопоставляет милтоновский Эдем делилевым садам, но контаминирует образы, стремясь подчеркнуть идиллическую природу описываемого образа.

Тот же прием наложения добавляет к библейскому Эдему и саду галантной литературы также образ сада античного, сада Купидона, который «…летает от матери везде на охоту, где только есть прекрасный сад» [17 I, 62]). Последняя мифологическая аллюзия задает фривольно-эротический аспект идиллии-Аркадии и в то же время актуализирует образ сада как хранилища времен-воспоминаний. Это соединяется в сентименталистском образе встреченной путешественником немки-художницы, которая, оставленная после утраты красоты всеми любовниками (что актуализирует античный образ брошенной Дидоны, но и оставленной Купидоном Психеи – вновь пример контаминации), приезжает в Дессау, где она когда-то в молодости повстречала своего первого возлюбленного, давно умершего к моменту ее приезда:

> «Брошенная Дидона… вспомнила о первом счастливце, с коим здесь когда-то бывала <…> она не находит лучшей отрады, как сидя… на могиле снимать для памяти прекрасные местоположения, бывшие свидетелем протекшего ее благополучия» [17 I, 63].

В этом смысле брошенная Психея (в настоящем) обретает своего Купидона (в прошлом). Элегический мотив памяти об умершем, пробуждаемой садами, воплощается, кроме того, в образах могилы княжеской дочери, помещенной внутри сада («…памятник… Дессауский князь поставил в прелестном месте над гробом своей дочери. На могиле, покрытой свежим дерном, стоит урна, а с четырех сторон четыре высокие тополя делают над нею сень переплетающимися вверху одна с другою ветвями» [17 I, 63]), а также будущей усыпальницы самого князя, окруженной насаженными деревьями:

> «…Князь выстроил для себя в виду сего саду великолепную гробницу. Окружил ее тополями, липами, кедрами и всякий год велит праздновать в роще возле сего памятника день своего рождения» [17 I, 64].

В данном саду времена перемешиваются друг с другом, а рождение и смерть замыкаются в цикл, что важно для ахронной идиллии. Знаками этого выступает не только будущая гробница, у которой празднуется день рождения, но также менее меланхолические образы соседствующих друг с другом старых и молодых деревьев и смешения под их сенью дня и ночи:

> «Здесь я нашел те густые рощи его, где ночь вечно спорит со днем…; те столетние

деревья, к которым железо никогда не прикасалось и возле коих свободно растут младые отрасли: живой образ различных перемен и возрастов жизни…» [17 I, 61].

Кстати, упоминание, что этих деревьев не касалось железо, есть, вероятно, также отсылка к мифологическому времени aetas aurea.

Кроме того, образ сада балансирует на грани между закрытостью и открытостью. С одной стороны, сад может переходить в лес, как город может сливаться с усадьбой, а сельский пейзаж – с природным. С другой – сад (как и лес) есть пространство, скорее ограничивающее кругозор, замыкающее зрительное восприятие, чем расширяющее его. Ширь разбивается здесь на множество отдельных картин по тому же принципу "лоскутного одеяла":

«…густые рощи…; …столетние деревья… и… младые отрасли…; …приятные переходы от мрачных лесов к царствующим садам, и …любезные места, где вдруг находишь новые предметы <…> тропинки, по коим ходя, сбиваешься с пути, после нечаянно по ним же доходишь до своей цели; …чистые воды...» [17 I, 61].

Аналогичным фрагментарным образом построено описание идиллического сада и у Н.М. Карамзина:

«Я… покажу вам все то, что можно назвать изрядным в моем саду. Какова эта темная алея? <…> эта маленькая беседка под ветьвями каштановых дерев? <…> этот холмик? <…> этот маленький лесок? <…> Что вы скажете об этом домике?» [11, 85].

В то же время, как говорилось выше, в разделе о сельском пространстве, Н.М. Карамзин и Ф.П. Лубяновский деконструируют идиллию, вводя в описание Германии неидиллические черты. Это наглядно демонстрирует та же тема садов. Например, Н.М. Карамзин при описании берлинского зверинца рассказывает историю о нападении здесь «развращенных Берлинских Вакхантов» на прохожего, «нещастного Орфея, который уединенно гулял в темноте алей…» [11, 48]. Отметим, что деконструкция одного мифа происходит за счет иронического обыгрывания другого: «аполлоническая» Аркадия разрушается посредством «дионисийской» вакханалии.

Фривольно-амурная семантика сада возникает исподволь и в карамзинском описании лейпцигского гулянья:

«Там [в загородном саду – *С.Ж.*] было множество людей: и Студентов и Филистров. Одни… читали или держали перед собою книги…; другие… курили трубки и защищались от солнечных лучей густыми табашными облаками…; иные в темных алеях гуляли с дамами…» [11, 68].

Еще прямее связывает тему сада и свободной любви Ф.П. Лубяновский, описывая тот же лейпцигский загородный сад:

«…строгая здешняя Дума заметила между Студентами и вообще между жителями слишком уж явное расслабление в нравах. Гулянье за городом и особливо ночью было к тому для всех выгодным убежищем» [17 I, 59-60].

Это «расслабление» в саксонских нравах, которое подмечает путешественник, является знаком неидиллического пространства:

«Наружный порядок иногда бывает оттенком порядка душевного. …нельзя сего сказать о здешних жителях. В простом особливо народе по городам[38] приметно великое расслабление в нравах. Здесь в первый раз увидел я незамужних кормилиц» [17 I, 22].

Умеренность в качестве воздержанности от крайних проявлений чего-либо также может приводить к усредненности, что, в свою очередь, актуализирует рассмотренную нами ранее тему вторжения филистерства в разные пространства, в данном случае – в пространство немецкого сада. Здесь имеются в виду не столько возникающее в карамзинском описании лейпцигского гулянья разделение на студентов и прочих горожан (филистеров), сколько представления о филистерах как ограниченных обывателях, неизменными атрибутами которых выступают пиво и трубка. Напомним, что и у Ф.П. Лубяновского, в целом весьма положительно описывающего Саксонию, изображение дрезденского гулянья пронизано иронией:

«…вечно густое облако дыму от трубок, а пиво душою всех удовольствий» [17 I, 19]. «Вся их забава: пойти… на луг или в рощу, сесть там с своею семьею за особым столом, молча выпить стакан пива…» [17 I, 35].

Изображенные филистеры не беседуют, не проявляют эмоции, а только пьют да курят. Даже немецкие влюбленные, словно в насмешку над сентименталистским дискурсом, дишь смотрят друг на друга и иногда отведывают «…с расстановкою… из двух огромных кружек» [17 I, 20]. Поднимаясь по восходящей в деконструкции чувствительного образа, Ф.П. Лубяновский наконец описывает немецкого молодого художника, которому по роду своих занятий должна быть свойственна пылкость чувств. В самом деле, тот восхищается замеченной на гулянье девушкой, нарекая ее Венерой, но русский сентиментальный путешественник отказывает немецкой «Венере» в подлинности:

«Венера, говорят, имела глаза пламенные, и промежду сего огня, как луч в капле воды, блистала в них какая-то неизобразимая нежность. <…> Твоя Венера при всем стройном ея стане, при всей удивительной белизне, с светлоголубыми глазами, с полумертвыми взглядами и с белыми своими волосами, никогда не будет ни даже ея родственницею в сороковом колене» [17 I, 20-21].

---

[38] Отметим характерное противопоставление города и деревни, вписанное в оппозицию «неидиллическое – идиллическое». Негородское, патриархальное, в сентименталистском дискурсе более естественно и, соответственно, сохраняет большую степень моральной "строгости".

Сходные с сентименталистской трактовкой образы городского сада/парка как "облагороженной" природы, введенной в сферу человеческой цивилизации, встречаются и в поэме И.П. Мятлева, в которой Курдюкова тоже часто упоминает германские парки. Так, «во всех городах ганзейских» [19 I, 64] «прогулки на бульварах» «как парк» [19 I, 63]. В Баден-Бадене из немногого, понравившегося героине, упоминается «сад чудесный» [19 I, 163]. Символом гармонии, мирной жизни выступает локус сада в Гамбурге и Франкфурте. Взамен пространству, связанному с войной («фортрессы, бастионы, палисад»), гамбуржцы получают «прекрасный сад»: «все дорожки, все боскеты, клумбы, лавочки, генгеты…» [19 I, 32]. Аналогичным образом во Франкфурте, где «прежние *ле бастион* срыл мусье Наполеон», сделали «сад красивый»: «*де* пруды, *де бан зан планш* для гулянья *ле диманш.* Целый город окружает этот сад…» [19 I, 131]. Впрочем, образ райского сада снижается мотивом упорядоченности немецкого бытия, где удовольствию выделяется строго отведенное время и место: «…в нем гуляет немец в табельные дни, в будни ж – Боже сохрани!» [19 I, 131]. «Славный парк, красив и важен», окружает также дворец в Мангейме: «…*де* деревья *манифик*; луг, дорожки и *ла диг* вид прекрасный представляет» [19 I, 145]. Но он пустынен («гуляющих здесь нету») опять по причине подчинения немцев принятому порядку: «…противно этикету в Мангейме де промене. Не встречались люди мне ни на улицах, ни в саде…» [19 I, 145].

Даже в целом равнодушный к немецкой природе Н.А. Корсаков описывает, например, «воздушный сад» при дворце в Мюнхене:

> «Вы выходите из залы и прохаживаетесь по дорожкам, уставленным по обе стороны оранжевыми деревьями и испещренными цветами; внизу видите большой сад с разными украшениями, из которого, есть ли посмотреть на верхний, то он точно вам покажется как бы в воздухе» [12, 83].

"Райские" коннотации образа сада актуализируются даже в корсаковском в целом бытовом тексте. Мюнхенский дворцовый сад-оранжерея представляет собой оппозицию другому баварскому саду, «…где мастеровые пьют пиво…» [12, 83]. Это, как говорилось ранее, не идиллическое, а профанно-филистерское пространство, сливающееся с образом немецкого кабака. У него нет ничего общего с утонченно-аристократическими садами сентиментализма.

По сути, происходит постепенная маргинализация мифопоэтического садового локуса, который из возвышенно-аристократического (образ облагороженной природы) переносится в сферу сатирического и обыденного. Так, образ Антиэдема, пространства искушения, проецируется на «сады Орфеума» в щедринском Берлине, вследствие чего пространство последнего маркируется как порочный город-блудница, но в эту религиозную символику автор вкладывает конкретный социально-политический смысл. Кроме того, в тексте М.Е. Салтыкова-Щедрина берлинский локус контаминируется с образом зверинца как темницы:

> «Недавно, проезжая через Берлин, я заехал в зоологический сад и посетил заключенного там чимпандзе» [27 XIV, 8].

Своеобразную трактовку тема сада-зверинца получает в юмористическом тексте Н.А. Лейкина, где в восприятии четы Ивановых конструируется "перевернутый мир", фантастическая Неметчина, не совпадающая с "реальным". Одним из элементов этого пространства является локус берлинского аквариума. Для Ивановых «Аквариум» – это петербургский фешенебельный ресторан в саду, где играет музыка (в частности, Николай там слушал выступление Штрауса), поэтому предложение гида посетить знаменитый берлинский аквариум с рыбами герой интерпретирует по-своему как некий цирковой аттракцион (в рамках общего циркового мирообраза Германии): «В аквариуме-то ихнем рыбы играют. Надо непременно пойти и послушать» [15, 83]; незнакомое же слово «амфибиен» (амфибии) принимается за «немецкую фамилию» дирижера [15, 83]. По логике купца, если хитрый немец выдумал обезьяну, ему ничего не стоит научить рыб музицировать. Несовпадение воображаемого и наблюдаемого сначала вызывает удивление («…разве у вас аквариум-то не сад?» [15, 86]), потом – скуку, смешанную с раздражением («Чего тут простых-то рыб рассматривать! <…> ты веди к ученым рыбам, которые вот музыку-то играют» [15, 87]) и, наконец, негодование, когда гид показывает настоящих «амфибиен»: змею и крокодила. Глафира Иванова впадает в страх из-за «крокодилен» и прерывает экскурсию. Наряду с интертекстуальной отсылкой к немцу-«крокодильщику» из рассказа Ф.М. Достоевского, в этой сцене обыгрывается контаминация антропного и животного образов: Иванов ожидает увидеть в аквариуме музыканта Штрауса, а гид-немец понимает это как название птицы (страуса) и отвечает:

«Штраус на Зоологический сад. Там и штраус, там и жирафе, там п гиппопотам, там и ваши русский ейсбер – ледяной медведь» [15, 87].

Соответственно, локус города и локус зверинца, согласно карнавальной логике, перемешиваются, и уже Бисмарк становится своего рода зверем, поглядеть на которого и приезжает в Берлин герой:

«Вот Бисмарка вашего мы считаем знаменитым… Где он тут у вас сидит-то, показывай. В натуре на него все-таки посмотреть любопытно» [15, 74].

Отсутствие князя в городе сильно разочаровывает купца: «Самого-то главного и нет» [15, 74]. В то же время логика образа города-зверинца работает и в обратную сторону. Встреченный в Кельне русский аристократ, сопровождающий богатого купца в заграничном вояже, обещает своему попутчику: «…в Зоологический сад я тебя свожу и берлинцам покажу. Берлинцы такого зверя… не видали» [15, 114], то есть уже русский становится зверем-экспонатом.

В травестийном пространстве лейкинского текста искажается также образ города-сада, задаваемый в литературной традиции, наряду с прочим, через образ липы. Так, в карамзинском травелоге липовый запах связывается с берлинским пространством, причем речь идет не только об Унтер ден Линден:

«Д*** повел меня через славную *Липовую* улицу <…> испарения лип истребляют нечистоту в воздухе…» [11, 34]; «До Берлина оставалась одна миля. <…> тихой и чистой воздух упитан был благовонными испарениями лип. И я мог жаловаться в сии минуты – тогда, как мать Природа дышала ароматами вокруг меня?» [11, 43].

Кроме того, в результате прогулки по «липовой алее» [11, 49] грустивший русский путешественник принимает решение ехать дальше, в идиллическую Саксонию. Сравните с замечанием М.П. Погодина: «…обед дрянной. Насладились только запахом липы» [24 IV, 61]. Сходный "немецкий" ольфакторный образ встречается и в повести И.С. Тургенева «Ася»: «… липы пахли так сладко, что грудь поневоле всё глубже и глубже дышала…» [32 V, 150].

В лейкинском же травелоге конца XIXвека мотив липового пространства, наоборот, тривиализируется: «У нас… в Петербурге этих самых лип на бульварах хоть отбавляй, но мы знаменитыми их не считаем» [15, 74].

На фоне произведений конца XIX века образы садов в стихотворениях С. Черного представляются в целом чуть ли не возвращением к идиллической образности сентиментализма. При этом следует отметить, что эти садовые локусы

вписаны в пространство города, придавая последнему природно-идиллические черты. В данном моменте автор отличается от ряда своих современников, поэтов Серебряного века. По мнению А.Г. Разумовской, «символистов, чаявших Божьего рая, …не могли привлекать сады в городе, осмысляемом как антитеза духовному идеалу» [249, 17], зато они прекрасно вписываются в сентименталистскую образность садов-городов и городов-усадьб, которые мы встречаем у Н.М. Карамзина. Так, С. Черный возвращается к идиллической трактовке ольфакторного образа липы, привлекающего путешественника:

> «Сладок запах от лип расцветающих!» [34 I, 239]; «…в горах у обрыва теперь расцветают на липах душистые серьги…» [34 I, 257]; «Под пышной липой так тепло мне смотреть, пьянясь <…> Томится сладкий ладан липы…» [34 I, 248].

Кстати, именно липа соотносится с «символикой деревенской [то есть идиллической – С.Ж.] жизни, преимущественно в Германии, где липа особенно распространена в сельской местности…» [400, 196].

С. Черный также размыкает естественный локус сада, вторгающийся в пространство города, где природное и антропное начало гармонично сосуществуют. Герой склонен искать взглядом сад везде, где только можно: не только подмечая герань вдоль окон домов [34 I, 257], но даже витрину с пестрыми обложками книг онирически преображая в цветочную клумбу:

> «…гирлянды из книг и гравюр! В обложках малиновых, желтых, лиловых цветут, как на грядках, в зеркальном окне» [34 I, 173].

В ряде других поэтических произведений мы имеем дело с пространством дома-сада как идиллического единства. Так, стихотворение «Разгул» представляет собой краткую зарисовку, темой которой выступает торжество растительного начала, захватывающего локус дома:

> «Буйно-огненный шиповник, переброшенная арка от балкона до ворот…»; «…лиловый цвет глициний, мягкий, нежный и желанный, переплел лепной карниз…»; «Виноград, бобы, горошек лезут в окна своевольно...» [34 I, 283].

Переплетение цветов и лоз на стене, в окнах жилища – наглядный образ такого вторжения[39]. При этом растительная образность может перенимать признаки иных природных стихий: например, огненный шиповник «…разгорелся слишком ярко и в

[39] Сравните с описанием ночного немецкого города из повести И.С. Тургенева «Ася», где «…виноградные лозы таинственно высовывали свои завитые усики из-за каменных оград…» [32 V, 150].

глаза, как пламя, бьет!» [34 I, 283]. Перед нами раскрывается сенсуалистское наслаждение красками жизни – подобное тому эстетическому экстазу, в который при виде красот Натуры впадает сентименталистский герой. Этот разгул и буйство, этот огонь красок актуализируют эротический смысл сада и мотив опьянения наполняющей сад витальностью: шиповник выступает «как несдержанный любовник»; над цветами кружат «Хоровод влюбленных мух. Мириады пьяных мошек…» [34 I, 283]. Наконец, мифопоэтический аспект данного локуса предстает в качестве сказочного начала – зачарованного петуха, венчающего это пространство на колокольном шпиле и приобретающего амбивалентные черты. Флюгер из обыденной реальности преображается в сказочного персонажа, а разгул цветения оборачивается разгулом фантазии созерцателя.

Еще одним специфическим вариантом сада является сад-кладбище из стихотворения «В Тироле», которое, как ни парадоксально, проникнуто образами жизни – цветами, насекомыми, деревьями: «Над кладбищенской оградой вьются осы...», «Я, как друг, сижу укрыт ветвями, наклонясь к охапке васильков» [34 I, 307]; ряды «алеющих могил» [34 I, 308]. Неудивительно, что в этом витальном пространстве смерть оборачивается не концом, а сном:

> «…спят под мшистыми камнями кости местных честных мясников» [34 I, 307]; «Вас при жизни звали, друг мой, Кларой? <…> Вы не слышите? Вы спите?» [34 I, 308].

Герой, «кочующий поэт» [34 I, 308], не только вступает в диалог с умершей, но и чувствует себя другом, своим в локусе сада-кладбища – то, чего не происходит в рамках иных садов, где странник выступает лишь сторонним наблюдателем: «…старух с поблекших фотографий принимаю в сердце, как своих» [34 I, 307]. Это онирическое пространство грез о вечной жизни, которая стирает национальные и временные границы («…мы были б славной парой…» [34 I, 308]), напоминающие элегический сад-княжество из травелога Ф.П. Лубяновского. Странник представляет умершую в роли своей возлюбленной, что, на первый взгляд, неожиданно актуализирует любовный мотив семиотического пространства сада. В нем преодолевается, таким образом, взаимная чуждость русского героя и немецкого локуса.

Как видим, образы садов в "немецких" стихотворениях С. Черного отсылают к

идиллическому пространству радости, медитативного созерцания и единения с природой. "Теневая" сторона садов в доэмигрантских его произведениях на «немецкую» тему актуализируется лишь эпизодически и связана с ночным хронотопом. Так, в стихотворении «Декорация» в залитом дождем ночном городе описываются «аллеи туй», полные «тревогой смутной» [34 I, 278], а в произведении «На замковой террасе» визуально доступные, яркие цветы, являющиеся днем знаками жизни и радости, ночью воплощают темные мортальные грезы, наполненные раздражающими звуками (по контрасту с умиротворяющим гулом дневной идиллии) беспокойные давящие сны:

> «Невидимых цветов тяжелый пряный яд, и взрывы хохота и беспокойность лета, и фонари средь буковых аркад – но в темном сердце не было ответа...» [34 I, 279-280].

В редакции этого же стихотворения периода миграции мрачная атмосфера одиночества и бесприютности выражена более ясно:

> «Невидимых цветов тяжелый, пряный яд. И взрывы хохота, и беспокойность мая, и фонари средь буковых аркад – но Евы нет – и мрачны кущи Рая…» [34 I, 438].

Отсутствие Евы (феминности как одного из признаков идиллии ада) маркирует внешний локус как не-Эдем. Изгнание из рая (Богооставленность) уступает по силе Евооставленности, которая делает Адама абсолютно одиноким во враждебном земном мире. Мотив беспокойности также усилен сдвигом времени действия с лета на весну (май), и дело тут, на наш взгляд, не просто в рифмовке слов «рай» и «май», но и в огласовке "мая" как "маяты", то есть беспокойство возводится в квадрат. Аллея теряет свою функцию места любви, оставаясь лишь местом печальных воспоминаний об утраченном рае. На смену смутной тревоге стихотворения «Декорация» приходит отчаяние.

1.4.3. Лесное, горное и речное пространство

Описание собственно природных локусов Германии в русской словесности мы начинаем с лесного пространства. В силу его "дикости", то есть чужести, семиотическое освоение этого локуса нередко проходит в тесном взаимодействии с мифопоэтическими схемами.

В семиотическом плане лесной локус может рассматриваться «отражением мира» [401, 234] в целом, объединяя черты верхнего, срединного и нижнего пространств. Так, возникает сакральный образ «леса вечной радости», связанный с «поиском божественного начала» и переживанием «мистической любви» [401, 233]. С другой стороны, данный локус в мифопоэтике часто наделяется чертами нижнего мира: это «теневая, хаотичная сторона мира» [48, 97], опасная «пугающая преисподняя» [401, 233], населенная хищниками и разбойниками, «неизученное, неуправляемое место» [400, 193], находящееся вне человеческого контроля и агрикультурного возделывания [402, 199], противопоставленное человеческому миру. В то же время это локус-медиатор, «пограничная зона между миром мертвых и миром живых» [262, 151], где проходят обряды инициации. Отсюда из мифологии в литературу проникает мотив леса-испытания. Таким образом, лесное пространство является периферийным, маргинальным и в то же время связанным с человеческим миром. Как пишет Ж. ле Гофф, «это окраинные земли…», которые в то же время «…не являются ни абсолютно первозданными, ни совершенно безлюдными краями» [85, 97]. Закономерным образом литературный герой, бегущий от человеческого мира, скрывается в лесу. Последний в этом случае принимает на себя функцию убежища, становится «укрытием для невинно гонимых» [174, 49] либо местом аскезы, то есть «созерцания и духовного совершенствования» [400, 194], иными словами, аналогом пустыни для ближневосточных отшельников. Это позволяет Ж. ле Гоффу обозначить лес как «универсум одиночек», противопоставленный «универсуму коллектива» [85, 100].

Переходя к конкретным лесным образам Германии в русской словесности, мы должны обозначить следующую проблему. Докарамзинский травелог практически не "видит" природного, в том числе и лесного пространства. Оно является семиотически малозначимым при изображении Германии. Но и позднейшая карамзинская традиция зачастую трактует лес своеобразно – в соответствии с концепцией облагороженной природы. Поэтому лесные немецкие локусы выступают в травелогах Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского в синкретическом единстве с пространствами парков и садов, принимая порой размеры целого княжества, о чем говорилось в соответствующем разделе.

Синкретичность сентименталистского пейзажа заключается еще и в том, что он не останавливается отдельно и подробно на лесном пространстве, которое оказывается лишь частью изображаемого ландшафта. Действительно, русский путешественник на всем протяжении германского фрагмента то и дело упоминает леса и рощи, но они всегда вписаны в антропный упорядоченно-идллический сельский хронотоп или служит обрамлением городского локуса:

> «То обширныя поля с прекрасным хлебом, то зеленые луга, то маленькия рощицы и кусты, как будто бы в искусственной симметрии [там, где все подчинено законам «искусственной симметрии, ни о каком "диком" лесе говорить нет смысла – С.Ж.] расположенные, представлялись глазам нашим. Маленькия деревеньки вдали составляли также приятный вид» [11, 14]; «Местоположение Веймара изрядно. Окрестныя деревеньки с полями и рощицами составляют приятный вид» [11, 71].

Сравните у Ф.П. Лубяновского:

> «…перебегаю из сада в рощу, из рощи на нивы, …по тропинке поднявшись на гору, вдруг усматриваю в отдаленности черные верхи утесов, …виноградными лозами покрытых, городские башни и множество селений» [17 I, 28-29].

Сам же лес, в отрыве от идиллического пейзажа, Карамзин, по сути, упоминает дважды, и всякий раз этот образ связан с мотивами тьмы и страха. Так, описывая историю Гейлигенбейля, автор упоминает о местных язычниках, которые «обожали» идола Курхо, «приносили ему жертвы» и прославляли его в «диких гимнах»[40] под «мрачною тению» священного дуба, так что «вечное мерцание сего естественного храма и шум листьев наполняли сердца ужасом…» [11, 24].. Сентименталистский культ природы придает, однако, истории о победе христианства над дикарями-язычниками дополнительные нюансы: «невинной жертвой» немецких рыцарей, покоривших мечом Пруссию, изображен «гордый

[40] Мотив дикости в «Письмах русского путешественника» раздваивается. Ни как христианин, ни как представитель Просвещения Н.К. Карамзин не может сочувственно относиться к «*диким гимнам*» пруссов. Они маркер «мрачных веков», «варварства» [11, 21], согласно характеристике, данной в кенигсбергской церкви. В "немецких" эпизодах странствований русского путешественника эпитет «дикий», примененный относительно людей, носит негативную окраску: например, в описании одного из игроков в бильярд в Эльбинге («дикий камзол» [11, 25]) или в комическом изображении вечерней молитвы Магистра, исполнявшего_ее «нестройным, диким голосом» [11, 59]. Здесь дикость выступает как отрицание изящного, цивилизованного поведения. С другой стороны, на карамзинский взгляд влияет сентименталистский культ благой природы. Поэтому мотив дикости в пейзажных описаниях имеет уже положительную коннотацию: «…еще более полюбились мне дикие, мрачные берега стремительно текущего ручья…» [11, 71]; «Только дикия окрестности Эйзенаха произвели во мне некоторыя приятныя чувства, напомнив мне первобытную дикость всей Натуры» [11, 82]. В рамках предромантического дискурса характерно сближение Н.М. Карамзиным мотива дикости и литературной отсылки к творчеству Макферсона: именно мрачные, дикие берега ручья русский путешественник считает подходящими для чтения «первой книги Фингала» [11, 71]. Естественность становится, таким образом, окультуренной, введенной в "книжный" контекст, что важно для "чувствительного" сентиментализма. Позднее герой восхищается во Франкфурте садом, стилизованным под «маленький лесок», где «поют весною соловьи, так спокойно и весело, как в самых диких местах Природы, ни мало не подозревая, чтобы сюда заманивало их искусство» [11, 85].

дуб, почтенный старец в царстве растений, претыкание бурь и вихрей», павший «под сокрушительною рукою победителей» [11, 25].

В другой раз лес упоминается в окрестностях Берлина, когда занемогший повествователь вместе с приятелем пытается добраться до Шарлоттенбурга: «Несколько раз надеялись мы видеть его, подъезжали и видели – лес и мрак» [11, 43]. Дополнительная связь образа леса с опасностью в карамзинском тексте возникает еще из-за того, что на этой лесной дороге герой боится быть ограбленным и убитым (ведь лес – традиционное местообитание разбойников).

Образ потенциально опасной лесной дороги встречаем и в тексте Ф.П. Лубяновского:

> «Два раза ночь застала меня в лесу на дороге в Лейпциг, и два раза встречал я там воинские разъезды: несколько лет тому назад случилось там смертоубийство» [17 I, 43].

Кроме того, как и у Н.М. Карамзина, с лесом связан мотив мрака, авизуальности: «мрачные леса» [17 I, 61]; «темная роща» [17 I, 81]; «…Надобно версты две идти рощею, которой густота не позволяет ничего видеть, кроме камней между деревьями и небольшого ручья…» [17 I, 23]. Обратим внимание также на настроенческий перепад в описании прогулки по «прекрасным холмам», покрытым «свежею, цветущею зеленью», но также «густым кустарниками или печальными соснами» [17 I, 81]. Ф.П. Лубяновский в пейзажном описании, вообще, любит контрастность, которую можно назвать предромантической. Его пейзаж не всегда сглаженно ровен, как карамзинский:

> «По обширному лугу на берегу реки видны густые аллеи днем в мрачной тени, солнцем не проникаемой, вечером в пламени от заходящего за ними солнца» [17 I, 16]; «приятные переходы от мрачных лесов к царствующим садам» [17 I, 61].

У М.Е. Салтыкова-Щедрина немецкий лес упоминается скорее в хозяйственном аспекте как часть упорядоченного ландшафта. Подобно Н.М. Карамзину и Ф.П. Лубяновскому, русский сатирик также вписывает лес в сельский пейзаж: «…в глазах мелькали разноцветные поля, луга, леса и деревни» [27 XIV, 16]. Лишь в повести И.С. Тургенева «Ася» актуализируется весьма фрагментарно образ леса как убежища одиночки от людского социума, когда русский герой в поисках успокоения уходит в странствие по природным ландшафтам: «…тонкий запах смолы по лесам, крик и стук дятлов…» [32 V, 166].

Но подлинное возвращение в повествование о Германии лесного локуса на стыке сентименталистского и романтического способов любования естественным пространством происходит в конце рассматриваемого нами периода – в произведениях С. Черного. Лес в стихотворениях поэта часто имеет идиллические черты. Здесь герой-странник С. Черного может наконец влиться в неторопливый природный ритм, отдохнуть от сует человеческого общежития, от филистерского существования в «пасти дола» [34 I, 248]. В лесу человек цивилизованный становится человеком естественным в руссоистском духе, предаваясь «растительным» грезам, «самым медлительным, самым спокойным, самым успокаивающим», хранящим воспоминания о блаженстве [53, 267].

Такой мечтательный «бескорыстный» созерцатель предстает перед нами в стихотворении С. Черного «Дамоклов меч». Герой находит свое убежище «под пышной липой»: листва обеспечивает укрытие, а характеристика тепла («Под пышной липой так тепло мне…» [34 I, 248]) добавляет уюта. В этом образе угадывается упоительная греза о лесном жилище странника- мечтателя, ведь, как замечает Г. Башляр, тот, кто мечтает о доме, находит дома повсюду» [55, 63]. При этом древесное пространство укрывает наблюдателя от мира, но не закрывает мир от него, становясь отличным местом для созерцания. Отсюда, как из окон дома, можно «…смотреть… во все концы» [34 I, 248].

В то же время образ пышной липы приобретает черты мирового древа. Намеком на змея, обитающего в его корнях (пространственный низ), выступает образ «пасти дола» [34 I, 248] с краснеющими пятнами черепиц[41]. Здесь городское пространство маркируется негативно, выступает угрозой («дамокловым мечом») бытию мечтателя-одиночки. Причем двойственность сентименталистского естественного человека состоит в том, что он по своей природе не может остаться навсегда в лесу и возвращается к цивилизации, испытывая, если можно так выразиться, "комплекс Энкиду", отвергнутого дикими зверями. Ушедший в лес, будь то отшельник, разбойник или просто праздный мечтатель, не равен лесному человеку, то есть дикарю в полном смысле этого слова, и вынужден тем или иным образом контактировать с миром людей.

[41] Город (=человеческое пространство) никогда полностью не отпускает героя, ушедшего в лесной локус.

С кроной мирового древа, то есть пространственным верхом, оказываются связаны образы птиц и пчел («Неумолкая свищут птицы», «Кишит жужжаньем желтый цвет» [34 I, 248]). Также следует иметь в виду, что перед нами не только лесной, но и горный хронотоп. Горная вершина выступает медиальным пространством, соединяющим небесный и земной миры. Дерево же, усиливая функцию медиатора, выступает здесь осью динамических грез, «…по которой грезовидец… переходит от земного к воздушному…» [53, 281]. Небо под липой в горах становится ближе: «Присело небо на обрыв» [34 I, 248].

Еще один мотив стихотворения «Дамоклов меч» – опьянение героя, которое также можно отнести к кругу сакральных мотивов: «смотреть, пьянясь, во все концы» [34 I, 248]. Чувство блаженной радости жизни переполняет созерцателя, расположившегося под липой. Зрительные, обонятельные и слуховые ощущения сливаются и перемешиваются в его сознании:

> «Томится сладкий ладан липы… Лесного матового скрипа напьюсь, как зверь, на много лет!» [34 I, 248].

Упоминание в качестве характеристики сладкого ладана придает бытовой зарисовке оттенок священнодействия. В этом контексте образ роящихся вокруг липы пчел также приобретает дополнительные значения, если вспомнить, что пчелы[42] в мифологии нередко выступают «атрибутами или спутниками многих богов», а также «символом воскрешения» и обновления [400, 298]. Ладан липы (=нектар) томится, то есть настаивается как опьяняющий напиток. В стихотворении «Дамоклов меч» мотив опьяняющего напитка также связан с идеей обновления, продления жизни, подобно функции амброзии, нектара: лирический герой желает напиться лесом «на много лет» [34 I, 248].

Герой С. Черного грезит о синкретичном состоянии, когда грань между человеческим и природным стерта. В стихотворении «Дамоклов меч» странник-мечтатель уподоблен зверю в момент опьянения жизнью леса: «Лесного матового скрипа напьюсь, как зверь…» [34 I, 248]. В произведении «С приятелем» в результате наложения детского и природного миров взрослый герой и его

[42] Здесь можно увидеть и отголосок мифологического сюжета о божественном «верхнем саде и небесных пчелах» [304, 151], поскольку граница между священным лесом и райским садом весьма зыбка.

приятель, маленький Фриц, превращаются в «пару ленивых зверей», которым нет нужды в человеческих языках, чтобы понять друг друга, – оба общаются на языке природы: «Фриц, без слов мы скорей поймем друг друга…» [34 I, 245]. Заодно с "комплексом Энкиду" преодолеваются и последствия вавилонского разделения языков – персонажи возвращаются в адамическое состояние.

Следует отметить, что, хотя светлые образы леса преобладают в «немецких» текстах С. Черного, встречаются здесь и амбивалентные трактовки данного локуса. Так, в стихотворении «Остров» лесная харчевня, маркируемая как идиллическое родовое уютное пространство, наполненное светом, теплом и людьми, сравнивается с островом посреди моря, в качестве которого выступает лес. Последний отмечен темнотой, тишиной, водностью и страхом, то есть хаотическими, враждебными людям свойствами: «ночная тишина», «дождливая ночь», «испуг» [34 I, 276]. Но акцент здесь делается не столько на лесном, сколько на ночном характере пространства. Кроме того, обратим внимание на ту относительную легкость, с которой растительные образы в поэзии С. Черного сливаются со стихийными, в частности с водными: «темнеющих лесов безумные лавины» [34 I, 254] («На Рейне»).

Наконец, пространство леса может представляться как хаотическое, чуждое человеческому миру. Отсюда эпитет «безумные» («темнеющих лесов безумные лавины»). Необходимо оговориться, что безумие и дикость леса не являются в рассмотренных стихотворениях С. Черного негативной характеристикой, а лишь подчеркивают чуждость лесного пространства человеческому миру, что соответствует дихотомии природы и цивилизации в рамках романтического дискурса. Лес – это иное место, территория Другого. Наиболее ярко эта чужеродность локуса профанному пространству цивилизации проявляется в стихотворении «Осень в горах», имеющем романтическую окраску. Описание строится на контрастах: мрачные ели и платаны [34 I, 274] – «желтый фон из листьев павших», «на деревьях задремавших все окраски», «Зелень, золото, багрянец – словно пятна...» [34 I, 275]; пологие площадки – обрывы [34 I, 274]. Подчеркивается фантастический и хаотический характер локуса, чуждый упорядочивающего человеческого влияния: «краски странны», «фантастичный беспорядок» [34 I, 274],

«ярче сказки», «дикий танец» [34 I, 275]. Это не картина осеннего тихого увядания природы, а финальный аккорд дионисийского безумия-опьянения: «непонятной игры», «вакханалии нестройной» [34 I, 275]. Все описание горного леса с его стремнинами и «диким танцем» наполнено динамикой восхождения к небесному пространству, которое изображается на контрасте с пестротой и буйством медиального локуса:

> «Только неба цвет спокойный, густо-синий, однотонный, и прозрачный, и глубокий, и ликующий, и брачный, и далекий» [34 I, 275].

Таким образом, созерцающий пейзаж одинокий странник оказывается свидетелем иерогамии небесного и земного начал («брачный» цвет), выходящих за пределы человеческого мира.

Следующее природное пространство, о котором мы будем говорить, - это горы. Как указывает А.С. Янушкевич, горные ландшафты в качестве «онтологической и антропологической категории» тесно связаны с поэтикой романтизма [318, 5]. В то же время освоение монтанистского (горного) нарратива происходит ранее, еще в рамках сентименталистского дискурса. Разумеется, чаще всего горы, как и леса, есть лишь часть общего ландшафта: «Тут открылся мне и город, лежащий близь покрытых лесом гор…» [11, 89]. По сути, в этом карамзинском фрагменте меньше горного ониризма, чем в упоминаниях Д.И. Фонвизина о «превысоких горах» с «узкими путями» [33 II, 511] или о «превысокой и прекрутой горе», на которой стоит «дворец такого чудовища, как Нерон» [33 II, 513]. По крайней мере, в последнем тексте угадывается "эхо" мифа о горах, являющихся обиталищем монстров, угрожающих жизням людей у их подножия: «Кажется, что обитавший в нем тиран сверху попирал ногами город…» [33 II, 513].

Горы также служат пунктами созерцания раскрывающегося с вершины простора. У Д.И. Фонвизина это вид Мюнхена:

> «Сей город … с высокого места, каков тутошний замок, кажется ничем иным, как громадою набросанных ненарочно камней…» [33 II, 512].

Для сентименталистов гора – место любования облагороженной природой. Утесы в тексте Ф.П. Лубяновского вписаны в идиллический пейзаж:

> «…коль скоро взойдешь на вершину горы, …представится величественное зрелище. От огромных утесов <…> ты видишь не одни только места картинные, но несколько городов, несколько сот селений, одно другого лучше, одно другого счастливее» [17 I, 23].

То же любование идиллическим или, по крайней мере, живописным видом встречаем и у Н.М. Карамзина:

«Тут стоят перпендикулярно огромныя гранитныя скалы! Некоторыя из них… покрыты землею и превращены в сады…»; «…возвышаются скалы, увенчанныя … кустарником, из за-которого в разных местах показываются седые мшистые камни» [11, 58].

Когда русский путешественник Н.М. Карамзина поднимается на Петрову гору вблизи Эрфурта, герой интересуется не самой горой, а бенедиктинским монастырем с могилой графа Глейхена. Единственный горный локус, который заслуживает его внимания, связан с легендой о влюбленных монахе и монашенке, то есть основывается на фольклорной легенде, которая позднее так пристально будет рассматриваться в романтизме. Видимо, Н.М. Карамзин не желает разрушать создаваемый им идиллический пейзаж описанием "диких" гор.

В то же время Ф.П. Лубяновский, более склонный в "немецком" фрагменте своего травелога к монтанистическому онеризму в предромантическом духе, описывает «ужасные утесы», «обнаженные» без «всяких растений», «но привлекающие любопытный взор и одною прекрасною дикостью» [17 I, 81]. "Первозданность" этого хаотического ландшафта не прикрыта растительностью, не увита виноградными лозами, что означало бы включение его в антропное упорядоченное пространство. Отсюда мотив ужаса, который сопровождает неосвоенную территорию Чужого.

Как пишет Д.В. Замятин, «…горное воображение «работает» … по вертикали, устремленной либо вниз, в подземные внутригорные пространства, либо вверх, к небу» [154, 159]. У Ф.П. Лубяновского мы видим оба случая: и восхождения, как, например, при подъеме по тропе курфюрста, что вызывает чувство умиления и восторга открывающимся простором, и нисхождения, то есть попадания в нижний мир, что порождает страх:

«Иногда спустившись в глубокий ров в гранитной горе, как будто разорванной некоею вышнею силою и не слыша между висящими громадами ни журчания воды, ни даже пения птиц, в сей тишине содрогаюсь» [17 I, 28].

Разумеется, вся эта образность горной вертикали в ее неприрученной хаотической дикости не могла не привлечь внимания романтиков. Романтическая эстетика еще слабым "эхом" отзывается в травелоге М.П. Погодина, описывающего

во время плавания по Рейну «базальтовые курганы по сторонам; вдали голубые горы» [24 IV, 53].

Но примерно в то же время, на рубеже 30–40-х годов, немецкий ландшафт как одна из «констант романтического первообраза Германии, традиционный объект восхищения русских романтических путешественников» подвергается иронической смысловой "эрозии", в частности, переосмысливается мятлевской госпожой Курдюковой с позиции «прагматического, меркантильного мотива пользы» [359, 120]. Действительно, ценительница урбанистической цивилизации Курдюкова не понимает восторгов окружающих от открывающихся диких прирейнских пейзажей, чье эстетическое воздействие уподобляется (возможно, не без влияния смысловой созвучной пары «Рейн – рейнвейн») опьянению («хмелю»):

> «Тут все горы близ Нейвида. В восхищении от вида, пассажиры, как в хмели, все кричат: «*Ком се жоли! Ком се бо!*» А что такое? Горы лишь – не что иное. <…> Отчего всем так приятен вид крутых, скалистых гор и руинов? – Это вздор…» [19 I, 98].

Кроме того, Курдюкова передает в рамках монтанистского текста народную легенду, связанную с необычным видом скалы (Драхенфельс). В случае с историей о девице и Драконе И.П. Мятлев вводит сравнения, с одной стороны, делающие "чужой" сюжет "своим", а с другой – порождающие комический эффект: девица характеризуется «милей всех девиц Бахчисарая», а Дракон – «сходным яростью с Мазепой» [19 I, 101], что отсылает читателя к миру пушкинских произведений. Кроме того, немецкий горный локус (скала Драхенфельс) контаминируется с «дремучим лесом» и «пучиной вод» [19 I, 102], в которых исчезает пораженное Божьей силой чудовище, то есть со «своим, обжитым миром русской волшебной сказки», адаптирующим рейнскую легенду «к русскому национальному сознанию не как чужеродный, а как интимно близкий, свой собственный мир» [359, 122].

"Антиромантический" вариант монтанизма использует и И.С. Тургенев в повести «Ася». Описание созерцательных предпочтений русского героя gротивоположно любви романтиков к дикому, хаотическому, неумеренному:

> «…я не любил так называемых ее [природы – *С.Ж.*] красот, необыкновенных гор, утесов, водопадов; <…> чтобы она навязывалась мне, чтобы она мне мешала» [32 V, 149].

Стараясь успокоить свои чувства, расстроенные из-за взаимоотношений с Асей, он уходит в трехдневное странствие, изображение которого отсылает нас к

умиротворяющему сентименталистскому ландшафту Германии, который мы описывали относительно текстов Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского. У И.С. Тургенева горное начало умерено соседством с антропным, сельским:

> «Эти горы <…> в особенности замечательны они правильностью и чистотой базальтовых слоев <…> бродил не спеша по горам и долинам, засиживался в деревенских харчевнях… или ложился на плоский согретый камень и смотрел, как плыли облака, благо погода стояла удивительная. <…> Настроение моих мыслей приходилось как раз под стать спокойной природе того края» [32 V, 165-166].

Отметим, что даже характеристика горных пород корреспондируется с мотивом немецкой упорядоченности («правильность и чистота» «базальтовых слоев» [32 V, 165]). Кроме того, «очертания гор» называются в тексте «несмелыми» (то есть умеренными), а скалы – «хмурыми» (видимо, одушевление происходит по принципу ассоциации с цветом скал) [32 V, 166].

Сквозь антропную антиидиллию немецких курортов прорывается горная образность и в тексте М.Е. Салтыкова-Щедрина. Этот далекий от романтизма писатель прибегает, однако, к приему романтического двоемирия, сталкивающего природное и человеческое, изображая два противопоставленных друг другу локуса: «вершину Schöne Aussicht» и Линденбах [27 XIV, 69]. В описании первой исподволь прорывается романтическое восхищение природой, возведенной в культ: «…с вершины Schöne Aussicht видны Siebengebirge и стальная полоса Рейна, …там благоухает сосна…» [27 XIV, 69]. Линденбах же – профанный локус, противопоставленный вершине на ольфакторном уровне («провонял кухонным чадом») и маркированный тривиальным образом «просторного ресторана» [27 XIV, 69]. Еще одно противопоставление сакральной (романтической) вершины и филистерской низины исподволь проступает в сцене беседы на курорте повествователя с советниками Удавом и Дыбой:

> «…оглянулся кругом. …с одной стороны высится Мальберг, с другой – Бедерлей, а я... стою в дыре и рассуждаю с бесшабашными советниками <…> И так мне вдруг сделалось совестно…» [27 XIV, 75].

Величественный горный пейзаж служит переключателем сознания с обыденной, миражно-курортной позиции пространственной и духовной «дыры» двоемыслия в истинное состояние, в котором можно откровенно заявить: «Какие вы, однако ж, глупости говорите, ваши превосходительства!» [27 XIV, 75].

В образе горы Шлангенберг в романе Ф.М. Достоевского «Игрок» также зашифровано противостояние дола и вершины, верха и низа в рамках горизонтальной оси мира: пленникам Рулетенбурга оказываются ненужными величественные виды, открывающиеся с пуанта. Более того, с героями, пойманными в сети профанного мира, связан мотив падения, низвержения с вершины:

> «Вы мне в последний раз, на Шлангенберге, сказали, что готовы по первому моему слову броситься вниз головою, а там, кажется, до тысячи футов» [9 V, 214].

Многообразная символика гор раскрывается в стихотворениях С. Черного. Вообще, в его поэтике пространственные универсалии «горы» и «равнины/долины» (верха и низа) играют особую роль. Они актуализируются уже в одном из ранних стихотворений Саши Черного «Два желания», где лирический герой признается, что хотел бы «жить на вершине голой, писать простые сонеты… И брать от людей из дола хлеб, вино и котлеты» [34 I, 61]. Таким образом, задаются два полюса вертикально членимого пространства. Внизу находится «дол». Это пространство профанное и в то же время наполненное жизнью: здесь обитают люди, отсюда же исходит все необходимое для жизни («хлеб, вино и котлеты»). Другой полюс – «голая вершина». Этот пространственный верх является локусом поэзии в полном соответствии с литературной традицией, в которой, согласно К.А. Нагиной, «символика гор» выступает «как метафора поэтического вдохновения» [228, 83]. Вершина горы есть в то же время медиальное пространство, соединяющее небесный и земной миры. Таким образом, вершина в некотором смысле становится небом, онирически преодолевая «онтологическую невозможность горы-как-Неба» [154, 161].

При этом сам горный пейзаж может у С. Черного описываться несколькими чертами, как, например, в стихотворении «В полдень тенью и миром полны переулки». Здесь основное внимание созерцателя сосредоточено на идиллическом локусе небольшого немецкого городка Гейдельберга. Горы же показаны лишь на заднем фоне, замыкая идиллический локус и служа его границей: «Зеленые горы – кольцом…» [34 I, 257]. Лишь в последнем четверостишии герой-наблюдатель совершает стремительное онирическое восхождение, погружаясь в горный пейзаж: «В горах у обрыва теперь расцветают на липах душистые серьги и пролет голубеет,

как райская дверь» [34 I, 257]. Тем самым актуализируется мотив восхождения через гору в небеса, где пространство лазури представляет собой лишь одну из фаз перехода, ведущего дальше и выше – в рай.

В горном локусе актуализируется и связь с божественным. Сакральность гор обозначаются как сакральное пространство посредством сравнения с убором священника: «Горы – пепельные митры…» [34 I, 256]. Запах цветущих лип уподобляется аромату применяющегося в богослужении ладана: «Томится сладкий ладан липы…» [34 I, 248]. Горная природа становится в сентименталистском ключе храмом. Сам же горный путник сравнивается с пророком: «Плащ – и в путь! Пешком честнее: как библейский Илия…» [34 I, 256]. Сопряжение горного и небесного обозначается в строчке «присело небо на обрыв» [34 I, 248]. Кроме того, в горах природное сливается со сказочным, "романтически" приподнимая описываемую реальность над обыденностью: «две козы с глазами феи» [34 I, 256]. При этом в данном "приподымании" над тривиальностью ощущается след иронии позднего романтизма. Вообще, пафосная образность манере С. Черного не свойственна, например, он позволяет себе "озорничать", вводя в эстетическое описание гор далеко не возвышенные образы: «Дилижанс ползет, как клоп…»; «Снег в горах, как клок белья» [34 I, 256].

Тот же прорыв хаотической дикости камня и леса (мотивы буйства, безумия естественного как Чужого) из "романтического" тумана проступает сквозь филистерскую реальность прирейнских земель в стихотворении С. Черного «На Рейне»: «Ползет туман задумчиво-невинный, и вдруг в разрыве – кручи буйных скал, темнеющих лесов безумные лавины…» [34 I, 254]. Это знаменует собой обращение к традиции изображения пейзажа в романтизме с его культом творческого хаоса как естественного состояния природы.

Еще одним типом германского пространства, соединящим естественное и онирическое, выступают речные локусы. В сентименталистском нарративе они, как и лесные, и горные локусы, встроены в общий идиллический пейзаж:

> «Тильзит есть весьма изрядно выстроенный городок и лежит среди самых плодоноснейших долин на реке Мемеле» [11, 16]; «Я сел на берегу Реина, и видел в его водах вечерний луч солнца и картину зеленых берегов» [11, 91].

Тем не менее, у того же Н.М. Карамзина характеристики рек более индивидуализированы, чем гор и лесов. Например, Эльбе приписываются черты кротости и величественности одновременно: «кроткая Эльба» [11, 51], «река, кроткая и величественная в своем течении» [11, 58]. Разумеется, индивидуализация эта относительна. Характеризуя Рейн и Майн, русский путешественник прибегает к тем же эпитетам, только распределенным между реками: «величественный Реин и тихой Майн» [11, 90].

Хотя берега Эльбы маркируются как благословенные, то есть благодатно-сакральные, но в наибольшей степени райские образы связаны в карамзинском травелоге с рейнскими землями. Еще до прибытия сюда русский путешественник выстраивает свой образ рейнских берегов с «кротким», райским климатом:

> «Там, где течет Маин и Реин, думал я, там небо чисто, дни красны, и одни Зефиры струят воздух; там цветущая Природа ликует в ярком свете лучей солнечных» [11, 84].

Поэтому «пасмурная осень середи лета» приводит героя в изумление:

> «…удаляясь от севера, радовался я мыслию, что оставляю за собою холод и сырость, все сердитое, жестокое и угрюмое в натуре» [11, 84].

Заметим, что рейнские земли маркируются как юг, противопоставленный северной России[43]. Наконец, путешественник напрямую называет эту землю раем: «Сию верхнюю часть Германии можно назвать земным раем» [11, 90].

Встреча с Рейном как с заочным знакомым составляет кульминацию немецкого фрагмента «Писем…»:

> «…как радостно билось мое сердце! Реин! Реин! наконец вижу тебя (думал я) – вижу, и благословляю царя вод Германских в гордом его течении!» [11, 90].

Здесь величие Рейна признается царским, верховным. С идиллически-патриархальным началом связывает реку характеристика «почтенный» [11, 91].

Еще одним крайне важным маркером Рейна в карамзинском тексте является эпитет «винородный» [11, 91]. Это вводит в идиллическое пространство вакхический, впрочем, относительно умеренный элемент:

> «…между сими-то щедрыми долинами мчится почтенный, винородный Реин, неся на волнистом хребте благословенные плоды своих берегов, плоды, веселящие сердце людей в странах отдаленных и не столь облагодетельствованных Природою!» [11, 91].

---

[43] Русский путешественник не раз подчеркивает свое суровое "северное" происхождение и даже бравирует им в "южном" изнеженном пространстве Германии: «…каменная Руская грудь не боится простуды, и питомец железного севера смеется над слабым усилием Маинских бурь» [11, 84].

Рейн становится источником «благословенных плодов» винограда, которые расходятся в разные страны, – чем не аллюзия на миф о Дионисе, несущем винную лозу всевозможным народам? В смягченном виде это дионисийское начало Рейна воплощается в образе вина, собственно рейнвейна. Это придает сцене распития вина в трактире оргиастическую окраску. Причем рейнвейн на мифопоэтическом уровне имплицитно уравнивается с благословенными водами Рейна: «Все пили рейнвейн как воду» [11, 91]. Одновременно это сцена некоего причащения к южному, сакрально-божественному пространству, когда рейнвейн называется «нектаром», то есть напитком богов, что, разумеется, не может исключать ироническую огласовку происходящего: «Вы конечно поблагодарите меня за этот нектар (сказал мне услужливый трактирщик, ставя передо мною бутылку)…» [11, 91]. Собственно говоря, не само вино как реальный напиток, которое «…было очень хорошо, и равно приятно для вкуса и обоняния…» [11, 91], является причиной особых веселья и радости русского путешественника, но метафорический эффект удвоения образа вина как продолжения Рейна:

> «Мысль, что пью рейнвейн на берегу Реина, веселила меня как ребенка. Я наливал, пенил, любовался светлостию вина, …и был доволен как царь» [11, 91].

Рейнвейн объединяет русского героя с пространством Чужого. Карнавальный, по сути, мотив опьянения одновременно возвращает путешественника в безгрешное, адамическое состояние (отсюда образ ребенка) и возвышает до уровня царя, поскольку через метонимический переход русский путешественник "причащается" водами «царя»-Рейна.

Другая, грозная сторона дионисийского начала Рейна проявляется, следуя логике мифа, в образе наводнения как проявления божественной ярости. Здесь реальное и онирическое соединяются. Из благословенного прибрежное пространство становится мортальным:

> «Реин и Неккер, наполнившись от дождей, яростно разлили воды свои и затопили сады, поля и самыя деревни» [11, 91-92].

Сами южные, солнечные воды реки превращаются внезапно в воды смерти:

> «Здесь неслась часть домика, где обитали перед тем покой и довольствие – тут бурная волна мчала запас осторожного, но тщетно осторожного поселянина – там плыла бедная, блеющая овца» [11, 92].

Но сентименталистский травелог Н.М. Карамзина не приемлет, как уже сказано, диких форм природного. Нарратив пытается сгладить и эстетизировать реальность, вписывая стихию в "облагороженное" пространство сада-аллеи:

«…наводнение возвышало великолепие вида, открывшегося нам при въезде в длинную алею <…>, которая, будучи облита водою, казалась мостом» [11, 92].

Травелог Ф.П. Лубяновского в описании речного локуса следует в целом карамзинской традиции изображения пространственно-синкретичной идиллии:

«…Эльба течет по плодоносной долине и излучинами своими делает прелестныя виды» [17 I, 15]; «…то случилось на берегу Эльбы; время после дождя было прекрасное, а местоположения наперерыв привлекали своею приятностию взоры» [17 I, 53].

Сходный с сентименталистским идиллический пейзаж, в котором антропное и природное слиты воедино, встречается и в мятлевской поэме: «…Что тут за прекрасный вид! Города везде, селенья, Эльбы, Везера теченье…» [19 I, 38]. Негативные оценки Рейна возникают лишь там, где Курдюкова сталкивается с «суровостью» реки, с Рейном «гор и руин» [19 I, 107].

Особое место в травелоге уделено рейнскому "интертексту". С Рейном в мятлевской поэме связаны обычно положительные коннотации. Он называется «величавым», «давно гремящим славой» [19 I, 91]; «между реками знатным», «всех более приятным» [19 I, 92]; «роскошным» [19 I, 111]. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич видят в этом «рудименты» «особого эмоционального настроя, еще очевидные в выборе объектов описания» [357, 120]. Но эстетическое у героини, по логике травестии, связывается с глюттоническим, виды Рейна – с рейнвейном: «Кто его [Рейн – *С.Ж.*] не проходил? Кто его вина не пил? <…> Назовет кто только Рейн, тот всегда прибавит вейн…» [19 I, 91-92]. Впрочем, не избежал подобной "филиации" идей и Н.М. Карамзин, так что связку Рейна и рейнвейна можно считать травестированным топосом в мятлевском тексте.

Кроме того, в пространстве рейнского "интертекста", представленного в мятлевской поэме, актуализируется «еще один устойчивый элемент романтического литературного путешествия – изложение легендарно-мифологической истории Германии» [359, 121]. Это хронотоп авантюрно-фантастический, весьма условно связанный с историческим Средневековьем (временным маркером его являются обстоятельства «встарину» и «на старый лад»

в связи с «*ле лежанды, ле баллад*») и населенный столь же условно-обобщенными персонажами: «рыцари и ле-контес», «волшебник лысый бес», «красавицы младые», «разбойники лихие» [19 I, 99]. Травестирование легендарного сюжета осуществляется разными способами, например, как в случаях описания руин, посредством смешения авантюрного и бытового-житейского смыслов. Другой вариант представляет собой привнесение в пространство Чужого черт Своего. В результате трансформируется образ Лорелеи-Лурлей, называемой Курдюковой «рейнской русалкой», «преплутовкой, пренахалкой» [19 I, 103]. Она ведет себя скорее подобно русской нечисти, расправляющейся со своими жертвами: «…щекочет, резвится, поет, хохочет, пока жизни не лишит» [19 I, 104].

В путешествие по Рейну на пароходе отправляется и М.П. Погодин, но он еще менее подробно изображает природные и рукотворные красоты реки, мотивируя фрагментарность изображения отсылкой к литературной традиции, на фоне которой «…об Рейне писано столько!» [24 IV, 46]. Кроме того, образ тумана, наследованный из романтизма, в травелоге М.П. Погодина обыгрывается как авизуальная завеса и, соответственно, повод не описывать Рейн. Туман "проглатывает" большую часть романтических видов, оставляя на их месте нарративную лакуну. Автор ограничивается изображением идиллического Рейна, блаженной земли, знакомой нам еще по сентименталистским текстам:

> «…часть Рейна от Кобленца до Майнца самая лучшая. Река переменяет беспрестанно свое направление, бросаясь во все стороны, …между утесистыми горами, точно как дорога между Альпами. В других местах берега поднимаются… уступами, покрытые виноградниками, среди коих чернеются развалины рыцарских замков» [24 IV, 46].

Кроме того, М.П. Погодин не избегает и мотива пития рейнвейна на Рейне (в Майнце): «…мы перекусили небогато, но превкусно, запив чистым Рейнвейном…» [24 IV, 48]. Влияние немецкого романтизма актуализируется также в онирическом образе Валгаллы, возникающей на речном берегу Дуная:

> «Вон белеется Валгалла на берегу Дуная, окруженная густым лесом. …Издали это живописно и пиитично!» [24 IV, 88].

К идиллическому ониризму дневных вод обращается и И.С. Тургенев в повести «Ася», описывая «городок З.», лежащий «в двух верстах от Рейна» [32 V, 151]. Герой проводит «долгие» часы «на каменной скамье под одиноким

огромным ясенем», смотря «на величавую реку» и входя в некое медитативное состояние, в котором смешаны успокоение и мечты о некой «коварной вдове» [32 V, 151]. Этот ахронный речной образ отсылает нас к мотиву dolce far niente на немецкий лад, где один день похож на другой и заполнен лишь грезами без особой цели под плеск речных волн, по которым плывут куда-то «кораблики»:

> «…сидел я… и глядел то на реку, то на небо, то на виноградники. Передо мною белоголовые мальчишки карабкались по бокам лодки, вытащенной на берег и опрокинутой насмоленным брюхом кверху, кораблики тихо бежали на слабо надувшихся парусах; зеленоватые волны скользили мимо, чуть-чуть вспухая и урча» [32 V, 151].

Наконец, присутствует в тургеневском тексте и мотив рейнвейна:

> «Городок этот мне понравился своим местоположением <…>, – а главное, своим хорошим вином» [32 V, 150].

Река служит медиатором, в пространстве которого взгляд созерцателя переходит от земного к небесному:

> «Внизу было хорошо, но наверху еще лучше: меня особенно поразила чистота и глубина неба, сияющая прозрачность воздуха» [32 V, 154].

В итоге небо также становится водами, где воздух «…перекатывался волнами, словно и ему было раздольнее на высоте» [32 V, 154]. Сакральная небесная река описывается в романтическом духе как пространство свободы, размыкания узости и отграниченности немецкого городка. Романтически-фантастичен образ Рейна как лунной реки, пространства волшебных трансформаций:

> «…луна встала и заиграла по Рейну; всё осветилось, потемнело, изменилось, даже вино в наших граненых стаканах заблестело таинственным блеском» [32 V, 155].

Как видим, даже солярный напиток превращается в лунарный. Да и сам отец-Рейн (в отличие от большинства германских рек, Рейн в немецком языке мужского рода) преображается, заражаясь мифопоэтической феминностью, ведь «…поэтическое воображение почти всегда приписывает воде *женский* характер» [52, 33]. Это теперь река мечтаний о любви, пространство, где зарождается пока еще неопределенное чувство главного героя к Асе.

Множественность мотивов рейнского "интертекста" русской и немецкой литературы находит отражение в стихотворении С. Черного «На Рейне». Сама ситуация, описываемая в нем, а именно столкновение идеального и профанного пространств, характерна для двоемирия позднего романтизма и, в частности,

гейневских произведений. Как пишет В.Д Миленко, филистеры, за полвека до путешествия С. Черного «выводившие из себя» Г. Гейне, теперь возмущают и российского поэта [215, 70]. По сути, мы имеем дело с рассмотренным выше мотивом вторжения обывательского в естественное.

Филистерский мир – это мир обезличенных толп, посредственностей без намека на индивидуальность, в описании которых преобладают физиологически-телесные или функционально-служебные характеристики и используются в основном множественное число или собирательные существительные: «размокшие от восклицаний самки», «мужья в патриотическом азарте», перегруженные лососиной «Лорелеи», «плавучая конюшня» [34 I, 253], «упитанный восторженный шаблон» [34 I, 254]. Действия филистеров описываются негативно с использованием просторечий: немцы-обыватели, «облизываясь, пялятся на Рейн»; «тянут, как сапожники, рейнвейн»; «расстегивают крючки» платьев, которые уже не могут сдерживать распирающую во все стороны из-за обжорства телесность; «пыжатся» на иностранцев (мотив немецкого шовинизма); «чиркают» по карте «карандашиками» (мотив систематизации-упорядочивания пространства, противоположный мотиву романтического созерцания); гремят посудой; «сюсюкают» [34 I, 253]; «крикливо» шумят [34 I, 254]. Одним словом, это пространство суеты, национальной спеси и физиологичности чрезвычайно «раздражает» [34 I, 254] русского героя. В гротескности своего изображения оно напоминает о средневековом образе корабля дураков.

Второй, возвышенно-романтический, мир представляет собой соединение природного, фантастического и литературного пространств. Сфера духа пронизывает материальность, приводя к одушевлению природы, которая наполняется музыкой – искусством, столь ценимым романтиками. Пение рейнских волн, напоминая об истинной, не-филистерской Лорелее, становится лейтмотивом второй части стихотворения: «Зелено-желтая вода поет и тает…»; «Волна поет…»; «Рокочет за кормой вспененная вода»; Рейн – «изменчив и певуч», «весь туманный крик» [34 I, 254]. С музыкальностью речных вод связан и мотив танца: «…в пене волн танцуют жемчуга» [34 I, 254].

В мире романтическом присутствует вертикаль как необходимый мифопоэтический элемент связи различных миров: в «разрыве» тумана «кручи буйных скал» (движение вверх); «темнеющих лесов безумные лавины» (движение вниз); «далеких облаков янтарно-светлый вал» («верхний» мир); «сбежались виноградники к реке» (снова движение вниз + идиллический образ прирейнского виноградника); «На голову скалы взлетевший мощным взлетом сереет замок-коршун вдалеке» (движение вверх). Таким образом, взор созерцателя (а значит, и сам созерцатель) находится в беспрестанном движении по "русским горкам" то вверх, то вниз, что подчеркивает роль героя как медиатора и в то же время соответствует мотиву плавания, то есть движению по волнам.

В соответствии с романтической логикой двоемирия, пространственные образы становятся амбивалентными. Например, локус замка, сначала мнящийся созерцателю-романтику коршуном ("эхо" образа разбойничьего замка), а потом, при приближении взгляда, оказывающийся жилищем не какого-нибудь героического рыцаря, а вполне прозаического «длинного» немца [34 I, 254]. Место же флагов на замке занимают сатирически сниженные «пунцовые перины» [34 I, 254], которые вывесили для проветривания. Вообще, в духе романтизма пространство стихотворения С. Черного заполнено двойниками, снижающими высокий образ: поющий Рейн – пьющие Лорелеи; разглядывающий в морской бинокль замок русский герой-мечтатель – смотрящий сквозь монокль на Рейн «длинный» немец и пялящийся «восторженный шаблон».

Амбивалентным оказывается, наконец, сам образ Рейна, который соединяет в себе черты романтического и филистерского локуса. С одной стороны, наделенный романтическими характеристиками «светло-прекрасный», «свободный и тоскливый», «неясный и кипучий, «мечтательно-опасный» Рейн со «смелым склоном», «диким лесом», «цветным потоком», «глухим порывом» [34 I, 254]. В этой кажущейся противоречивости эпитетов («светло-прекрасный» – «туманный», «неясный») проявляется поэтический дух романтизма, не страшащийся парадоксов и гротеска.

С другой стороны, С. Черный описывает «немецкий Рейн» из пива и

«прибрежным склоном» из колбас, напоминающий немецкую Шларафию уже не в фольклорном, а филистерском варианте, Рейн «гадкой прозы» [34 I, 254], Рейн туристических карт и путеводителей с перечислением мест, которыми следует восторгаться «восторженному шаблону». Отметим и характерное снижение образа рейнвейна – это уже не божественный нектар, как у Н.М, Карамзина, а напиток филистеров. Он не объединяет, а разъединяет русского странника и его попутчиков, поскольку они не могут наслаждаться вином, а лишь потребляют его в неумеренных количествах: «тянут, как сапожники» [34 I, 253]. Травестия образа Лорелеи, наметившаяся еще у И.П. Мятлева, достигает в произведении С. Черного предела. Из принцессы Лорелея превращается в филистершу. Ее образ множество раз дублируется, отчего единственное число, обозначающее уникальный объект, превращается во множественное, что связывает стихотворение «На Рейне» с мотивами шаблонности («восторженный шаблон» [34 I, 253]) и конвейерного производства, подавляющими антропный мир – мотивами, характерными для описания немецкого филистерского пространства в целом в лирике С. Черного. От образа русалки остается лишь отсылка к водности, однако в сниженно-биологической и глюттонической формах: «размокшие… самки», «перегрузившись лососиной» [34 I, 253], то есть вместо того, чтобы губить людей своим прекрасным пением, Лорелеи С. Черного питаются рыбой. Этот филистерский Рейн ясен и определен, в нем нет места чудесному:

> «От ваших плоских слов, от вашей гадкой прозы исчез мой дикий лес, поблек цветной поток...» [34 I, 254].

Однако в итоге герой-созерцатель разграничивает травестийно-филистерское и романтическое-природное пространства, вытесняя в метафоре обывательщину из рейнского локуса: «Нет, Рейн не ваш! И вы лишь тли на розе – сосут и говорят: "Ах, это наш цветок!"» [34 I, 254]. Здесь водный ониризм перенимает фитоморфный образ розы, прекрасного цветка, тогда как филистеры низводятся до уровня насекомых-вредителей, которые сосут соки растения. Последний образ корреспондируется еще и с глюттоническими действиями немецких туристов в пространстве парохода – потреблением алкоголя.

В этой двойственности взгляда, которому открыто высокое и низкое,

прекрасное и безобразное, русский герой подобен героям позднего романтизма. Мечтатель-путешественник С. Черного еще и медиатор в том смысле, что в нем сопрягаются эти миры – природные, человеческие, литературные:

> «Гримасы и мечты, сплетаясь, бились в Рейне, таинственный туман свил влажную дугу. Я думал о весне, о женщине, о Гейне и замок выбирал на берегу» [34 I, 254].

Помещенный в контекст гейневской Германии образ замка восстанавливает свои романтические черты и становится привлекательным для созерцателя. В этой заключительной строфе стихотворения, по мнению О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича, заключен своеобразный итог «русской пародийно-сатирической поэзии второй половины XIX – начала XX века» [359, 161] – поэзии, которая прошла под знаком Г. Гейне.

Таким образом, стихотворение С. Черного подытоживает и гейневскую линию в русской поэзии XIX столетия. В частности, обоими поэтами поднимается вопрос о немецкости Рейна. У Г. Гейне в предисловии к сочинению «Германия. Зимняя сказка» выражена гуманистическую мысль о всеобщности реки как культурного локуса, принадлежащего всем людям духа: «…я никогда не уступлю Рейн французам уже по той простой причине, что Рейн принадлежит мне… я свободный сын свободного Рейна…» [36]. Аналогичным образом российский поэт XX века отказывает филистерам в их притязаниях на Рейн: «Ваш Рейн? Немецкий Рейн? <…> Нет, Рейн не ваш!» [34 I, 254].

***

Итак, имажинально-географическое пространство Германии в русской словесности обнаруживает в рассматриваемый нами период относительно устойчивый набор черт, к которым относятся упорядоченность, закрытость, миниатюрность, обустроенность, ахронность. В целом описание хронотопа колеблется между идиллией, обывательским локусом и сверхупорядоченной антиидиллией. Причем "всплеск" идиллического мироописания приходится на сентименталистский нарратив, и затем оно постепенно "затухает", чтобы в конце периода пережить своеобразный "ренессанс" в стихотворном "травелоге" С.

Черного. Следует отметить, что изображение демиприродных и природных (но не урбанистических) локусов в большей степени сохраняют идиллические черты даже в рамках травестийно-смехового направления. Та же тенденция характеризует и романтическое мироописание, которое в нашей работе представлено предромантическими образами сентиментализма (тема Средневековья), а затем – в виде "эха" в фактографических и травестийных нарративах, где романтический мирообраз либо фон, либо объект смехового осмеяния-остранения. Соответственно, происходит травестия Германии исторической.

Еще одна тенденция в изображении Германии – нарастание значимости оппозиции антропных и природных элементов. Если в сентименталистском дискурсе они находятся в относительном равновесии синкретического пейзажа, где урбанистические, рустикальные и природные объекты образуют описательное единство с явно выраженными аркадскими мотивами, то затем эта гармония нарушается, усиливается заложенная еще руссоизмом идея противостояния природы и цивилизации, что укладывается в рамки общего сдвига описаний от идиллии к антиидиллии. Природное начало, столь важное для сентиментализма и романтизма, сдвигается на второй план, заслоняется социальным пространством. Отметим в связи с этим мотив вторжения антропного как филистерского в природные локусы, которые из объектов эстетического неутилитарного созерцания превращаются в места, заполненные толпами обывателей.

Вообще, в связи с усилением травестийного направления Германия филистерская начинает доминировать в изображении немецкого пространства. С нею также тесно связана Германия глюттоническая, поскольку мотивы еды и пития традиционно относятся к физиологической, сниженной сфере. Отсюда маркирование кабацких локусов как мест, где превалирует филистерство. Кроме того, областью обывательского выступает и Германия коммерческая, воплощающая в себе мотивы власти денег, утилитарной целерациональности и торжества вещности над человеческим началом.

Филистерские и антиидиллические черты сгущены в образе большого локуса, города-блудницы и одновременно города-тюрьмы, воплощенном, прежде всего, в

образе Берлина. В отличие от образов иных немецких земель, именно с Берлином и – шире – Пруссией связан мотив угрозы, направленной против соседей, как иных немецких земель, так и инонациональных государств. Это Kernland, ядро, немецкого милитаризма. Его образ формируется в конце XIX века в сентименталистском нарративе, но в полной мере развивается уже во второй половине XIX века, когда Пруссия становится базисом для новой германской империи. Здесь происходит своеобразная метонимия образа, когда прусский милитаризм начинает восприниматься как общенемецкий.

Дополняет описание городских локусов изображение немецких городов-курортов. Это пространство праздности, моральной распущенности (частично карнавальности) и одновременно механической упорядоченности – по-немецки добротно настроенный механизм по развлечению туристов с целью наживы.

Наконец, в пространственном описании Германии нами выделяются локусы границ и дорог в различных их ипостасях. Германия может представать как граница между Россией и Европой, что порождает нарративные стратегии рациональной рефлексии по поводу попадания в инокультурное пространство, но также и эмоционального переживания факта пересечения границы. Многообразие оценок может быть распределено в рамках, заданных в самом начале рассматриваемого нами периода и условно обозначенных как "карамзинская" (восхищение Другим) и "фонвизинская" (отрицание Другого).

Глава 2. Домашнее пространство героя-немца в произведениях русской литературы XIX – начала XX вв.

Во второй главе мы рассматриваем домашний локус героя-немца. Вообще, как замечает Е.Н. Рудин, «концептуальное поле "дом"» в русской языковой картине мира трактуется как некое «обжитое пространство и обживаемый локус» [252, 4]. Внутреннее пространство дома является "своим", антропным. Это организованный по человеческим законам, обжитой и уютный мир, противопоставленный внешнему, «чужому», нередко опасному и неорганизованному пространству: «в оппозиции макрокосм/микрокосм первый член характеризуется несоизмеримостью с человеком, второй, то есть дом – соизмеримостью, связью с человеком. Открытость, неограниченность внешнего мира связана с неопределенностью и хаосом и опасна для людей, поэтому они ищут защиту в ограниченном, небольшом и потому контролируемом пространстве дома. Принадлежность человеку – основной функциональный признак дома; дом существует постольку, поскольку существует человек» [303, 72]. Соответственно, пространство дома фактически неотделимо от населяющих его жителей, что обусловливает процесс метонимического переноса, когда значение слова необычайно расширяется, подразумевая не только «жилое помещение, строение, квартиру», но «род, семью», «династию», а также «хозяйство отдельной семьи» и даже «учреждение, предприятие» [252, 10]. В целом расширительное толкование домашнего пространства позволяет определить последнее как Дом-экзистенцию, то есть бытие героя в Доме (Dasein-im-Haus), без которого персонаж немыслим.

В этом расширительном смысле Германия на пространственном макроуровне и отдельное германское поселение на мезоуровне также могут рассматриваться как своего рода Дом. Однако в данной главе речь пойдет преимущественно о немецком домашнем пространстве на микроуровне, который подразумевает единство значений «жилое помещение» и «род, семья», а также частично «хозяйство семьи» и «предприятие», что актуально, например, для пространства немцев-мастеровых в русской словесности, для которых дом выступает и как жилой, и как семейный, и как производственный локус.

Единственный значительный сдвиг нашего анализа на мезоуровень касается пространства русских немцев, которое образует своеобразный маленький немецкий "анклав" внутри большого русского мира, что позволяет рассматривать данное пространство как Дом на основании надсемейной общности инонационального меньшинства, которой, однако, в русской культуре все равно будут приписываться родовые признаки, то есть граница между мезо- и микроуровнями становится несколько размытой.

Наличие у концепта «дом» не только пространственного, но и «нравственно-этического» содержания [252, 10] позволяет применить к героям-немцам классификацию Ю.М. Лотмана, в основании которой лежит «пространственная и этическая» [198, 417] оппозиция «подвижность – неподвижность». Являясь, по данной типологии, преимущественно героем места, персонаж-немец тесно связан с пространством дома, для которого характерен значительный уровень «семантического обживания» [285, 239].

Тесную соотносимость немецкого начала с образом дома отмечает Г.Д. Гачев, рассматривая эту связь как на всех уровнях (от макропространственного до внутриличностного) через призму дихотомии абстрактного и практического начал, внешнего (Äussere) и внутреннего (Innere), оппозиции «Дом (Haus) – Пространство (Raum)»: «Вся душевность сосредоточена в «я», в Haus и Innere, а то, что вне, снаружи, остается голым, чистым, абстрактным, безжизненным» [77, 126]. Согласно исследователю, Haus для германца связывается с понятиями жизни, структурированного бытия, истины и даже Бога, поскольку, в соответствии с известной лютеровской формулой „Ein feste Burg ist unser Gott“, «само это фундаментальное уравнение Бога с германским бургом, городом-крепостью, дышит моделью Haus’а» [77, 128].

Во внешнем же пространстве властвуют смерть, хаос, инфернальные силы. Äussere – это также лишенная формы материя, подлежащая организации и одухотворению, то есть ограничению, установлению границ, как способу сделать внешнее внутренним. Борение с пространством составляет, в трактовке Г.Д. Гачева, часть немецкого менталитета: «Душа германца ориентирована на сопромат…» [77, 128]. В.К. Кантором делается сходное замечание о Германии, где «…человек строит,

строит, строит, строит, пытается отгородиться от бед и ужасов бытия бытом. …Мы переводим слово "бауэр" как "крестьянин". Но это слово производное от "бауэн" – "строить", то есть земледелец у них еще и "строитель"» [166, 624]. Таким образом, тенденция упорядочивания, которую мы отмечали выше в связи с описаниями в русской литературе как городских, так и сельских образов пространства Германии, должна найти свое проявление и в образности немецкого дома.

Важно также иметь в виду значимость дома как пространства-медиатора. Он представляет собой «…важнейшее промежуточное звено, связующее разные уровни в общей картине мира. … дом принадлежит человеку, олицетворяя целостный вещный мир человека» [303, 65]. Более того, как отмечает В.Н. Топоров, «…для ряда мифопоэтических традиций актуально представление о доме как о некоем внешнем отчуждаемом теле владельца дома, продолжающем свое неотчуждаемое тело» [285, 266]. В то же время, «…дом связывает человека с внешним миром, являясь в определенном смысле репликой внешнего мира, уменьшенной до размеров человека» [303, 65]. В определенном смысле пространственные границы данного локуса соответствуют границам "ойкумены". Соответственно, именно в "личностном" пространстве немецкого Дома возможен в нашем случае более тесный контакт между русскими и немецкими персонажами, и это порождает иной тип сюжетности, чем тот, что рассмотрен в первой главе, где немцы лишь часть ландшафта, по которому перемещается русский герой-путешественник.

Попадание последнего в пространство немецкого как Чужого относительно легко осуществляется за счет транзитного локуса пути-дороги, обеспечивающей попадание в подпространства Германии – города, деревни и т.п., которые очевидным образом обладают большей степенью открытости, чем локус дома. Чтобы проникнуть в него, повествователь должен преодолеть большее сопротивление пространственной границы, вступая в личностные отношения с немцами-хозяевами этого пространства. Если обратиться к биологической аналогии, можно сказать, что дом представляет собой своеобразную "мембрану", отграничивающую внутреннее пространство клетки, то есть, в нашем случае, немецкие семью/род от вторжения извне и вообще регулирующей все взаимодействия с внешним пространством.

Следует отметить, что в рассмотренных нами в первой главе текстах немецкие

дома в Германии обычно изображались снаружи. Если же русский герой и попадал внутрь, то ограничивался замечаниями о хозяевах дома, сам локус практически не описывая (тексты Д.И. Фонвизина, Н.М. Карамзина)**.** Контакты с Чужим в травелоге одновременно и множественны, и мимолетны, что объясняется самим принципом постоянного перемещения русского наблюдателя. Для изображения частной жизни немецкого дома в Германии путешественнику требовалось бы остановиться, внимательно всмотреться в этот локус, завязать с его обитателями длительные отношения. Поэтому неудивительно, что возникновение таких отношений между Своим и Чужим возникают, во-первых, не в рамках травелогов, а во-вторых, в варианте домов русских немцев, которые в силу своего анклавного положения больше взаимодействуют с русским пространством. Таким образом, от рассмотрения преимущественно травелогов первой главы во второй мы переходим к анализу текстов с иной сюжетикой**.** В основном (за исключением новелл В.Ф. Одоевского) здесь исследуются произведения, связанные с описанием существования немцев в России, пространство которых образует своеобразный "немецкий анклав" внутри "русского" хронотопа, то есть меняется объект рассмотрения – нас теперь будут в большей мере интересовать не Германия и «немецкие» немцы, а немцы "русские".

Итак, в данной главе речь идет о маркируемом немецкостью художественном пространстве дома, тесно связанным с героем-хозяином данного локуса, а также о противопоставлении немецкого закрытого пространства внешнему, прежде всего "русскому", континууму. В таком случае дом превращается в пространство-медиатор между немецким и русским мирами, а также героями различных типов, согласно лотмановской классификации, – "места", "пути", "степи"[44].

С точки зрения героев большого русского мира, пограничное домашнее пространство немецкости выступает как препятствие, подлежащее преодолению. Однако во второй главе, в отличие от первой, мы переносим точку наблюдения внутрь немецкого локуса, поэтому делаем акцент не столько на преодолении, сколько на сопротивлении инонационального "анклава" вторжению Чужого, в качестве которого рассматривается русскость.

[44] Подробнее об этом см. в третьей главе.

2.1. Инвариантность пространственной структуры немецкого Дома

Немецкий Дом (и особенно дом русского немца) представляет собой такой тип пространства, который Ю.М. Лотман определяет как «ахронный внутренний мир», замкнутый «со всех сторон» [198, 428]. При этом ахронность в данном пространстве выступает в «низшей форме вневременного», подразумевающей «неизменяемость некоторых проявлений бытия: социального, политического, бытового укладов жизни» [192, 271].

В первом параграфе мы рассматриваем модель домашнего пространства героя-немца в качестве инварианта, к которому обращаются авторы при выстраивании своих сюжетных линий (траекторий движений героев). Для характеристики этой модели прежде всего следует определить набор ее характеристик, устойчиво встречающийся в различных текстах.

2.1.1. Общие характеристики немецкого домашнего пространства

Как было установлено в первой главе, замкнутость и ахронность являются основными признаками изображаемых в русской литературе немецких локусов, в случае же с русским немцем эти черты еще и усилены инонациональным пространственным окружением.

Немецкая анклавность в русском мире порождает растяжение границ Дома и тесно связана с темой "немецкого засилья", которая с той или иной степенью выраженности фиксировалась в русской культуре рассматриваемого нами периода. В статье А.И. Герцена «Русские немцы и немецкие русские» за немцами в России закрепляется особое пространство, своя «Германия»(=Дом):

> «…как в Саксонии есть своя небольшая Швейцария, так у нас своя, и притом очень большая, Германия. Средоточие ее в Петербурге, но точки окружности везде, где есть стоячий воротник, секретарь и канцелярия, во всех администрациях…» [6 XIV, 150].

Действительно, образ Петербурга отмечен немецкостью и вообще иностранностью иногда в большей степени, чем русскостью. Так, В.Н. Топоров отмечает «парадокс "нерусскости" русского города», основанного Петром [284,

286]. В травестийной «Дружеской переписке Москвы с Петербургом», написанной Н.А. Некрасовым и Н.А. Добролюбовым, немецкость Петербурга противопоставлена "истинной" русскости Москвы:

> «Здесь уже ясно для вас торжество московской, на русской почве выросшей и струею русского духа омытой родной жизни – над чужеземным, чахлым произрастением невских берегов, искусственно выведенным по немецкому маниру» [28, с. 100]; «…Она («столица новая», Петербург – С.Ж.) до наших дней с Россией не срослась: <…> с немецким языком там перемешан русский…» [28, с. 101].

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевского фиксируется подобие Петербурга и Берлина: «…вдруг с первого взгляда заметил, что Берлин до невероятности похож на Петербург» [9 V, 47].

Внутри этого амбивалентного немецко-русского локуса выделяются уже "чисто" немецкие подпространства. Так, Н.Я. Берковский отмечает укорененность немецких персонажей в собственном локусе, обозначая их «маленькими классиками городской цивилизации», «исстари обладающими» «приспособлением к ней». «В русской литературе… хорошо известен тип немца-специалиста… маленького хозяина маленькой мастерской, которая и есть его мир, его кругозор» [60, 77]. По мнению исследователя, они (здесь следует отсылка к Н.С. Лескову) являются «островитянами» «не по той одной причине, что в Петербурге они селились на Васильевском острове» [60, 77]. Эта фиксируемая в отечественной культуре отграниченность немецкого мирка от русского пространства объясняется тем, что «с русским обществом немцы были связаны одной своей профессией, другие связи – бытовые, культурные – развиты были слабо» [60, 77]. Мотив закрытости, например, проявляется как в пушкинском «Гробовщике», так и гоголевском «Невском проспекте» в эпизодах принятия алкоголя (травестийного пиршества-празднества) только в своем кругу, в который не вписываются ни Прохоров, ни Сапогов:

> «Шиллер любил пить совершенно без свидетелей, с двумя, тремя приятелями, и запирался на это время даже от своих работников» [7 III, 33]; «…он, как немец, пил всегда вдохновенно, или с сапожником Гофманом, или с столяром Кунцом…» [7 III, 36].

Ту же склонность к домашней келейности проявляют и немецкие герои рассказа Н.С. Лескова «Железная воля»: только не в дружбе, а во вражде, когда инженер Пекторалис устраивает «русскую войну» с любовником своей жены

Офенбергом: «…запершись на ключ, так что видеть ничего не видно, и крику… из себя не пущают, а только слышно, как ужасно удары хлопают…» [16 VI, 41]. Причем данную закрытость рассказчик использует в качестве маркера именно нерусскости: «…что это за русская война без крику? Это совсем… что-то не русское» [16 VI, 42].

Но для темы "немецкого засилья" важна не столько членимость немецкого пространства на подпространства, сколько именно его анклавность. Акцент делается на его гомогенности и внутренней закрытости от вторжения извне, что актуализирует образ родового Дома в уже упоминаемом тексте А.И. Герцена:

> «…*немецкая*[45] часть правительствующей у нас Германии имеет чрезвычайное единство во всех семнадцати или восьмнадцати степенях немецкой табели о рангах. Скромно начинаясь подмастерьями, мастерами, гезелями, аптекарями, немцами *при детях,* она быстро всползает по отлогой для ней лестнице – до немцев *при России*… над ними олимпийский венок немецких великих княжон с их братцами, дядюшками, дедушками» [6 XIV, 148-149].

Предлог «при» фиксирует отграниченность немецкого от русского пространств. Разумеется, автор в этом тексте также иронически играет смыслами на стыке биологической и социальной сфер, говоря об «одинаких зоологических признаках», объединяющих немецких сапожников и генералов в России, «…так что в немце-сапожнике бездна генеральского и в немце-генерале пропасть сапожнического» [6 XIV, 149]. Однако метафора некоего закрытого родового пространства актуализируется на протяжении всего текста: это и упоминание «заснеженного Олимпа» немецких князей (олимпийцы в соответствии с мифологическим мышлением мыслятся как семья богов), и ссылка на «зоологические признаки» (характеристику биологических видов), и, наконец, прямое указание, что немцы, «особенно идущие царить и владеть нами из остзейских провинций», «…похожи друг на друга, как родные братья» [6 XIV, 149].

В романе Ф.М. Достоевского «Бесы» зафиксирована характерная связь между анклавностью немцев в России и понятием рода:

> «Андрей Антонович фон Лембке принадлежал к тому фаворизованному (природой) племени, …которое, может, и само не знает, что составляет в ней всею своею массой один строго организованный союз» [9 X, 241].

---

[45] Курсив А.И. Герцена – С.Ж.

Итак, все немцы воспринимаются как некая общность, что обозначено словами «племя», «масса», «союз». С понятием рода их объединяет связь со словом «природа», выделение («фаворизование») из других людей за счет природы, пусть это делается автором и в ироническом контексте. Также в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» немецкий Мальчик в штанах "саморазоблачается" в своей речи относительно немецкого засилья, упоминая о необходимости жалости к голодающей России в том числе потому, «…что половина ее чиновников и все без исключения аптекаря – немцы….» [27 XIV, 36].

Это маркируемое немецкостью антропное гомогенное пространство отличает, по мысли А.И. Герцена, «что-то ремесленническое, чрезвычайно аккуратное, цеховое, педантское», а также желание «достигнуть денег честным образом, то есть скупостью и усердием» [6 XIV, 149]. По сути, здесь автор повторяет сложившееся в русской культуре представление о немецком характере. Аналогом ему служит, например, в отечественной литературе образ немцев, который А.И. Гончаров выражает посредством мнения русской матери Андрея Штольца (тем самым дистанцируясь от него), смешавшей

> «…всех немцев в одну толпу… приказчиков, мастеровых, купцов, прямых, как палка, офицеров с солдатскими и чиновников с будничными лицами, способных только на черную работу, на труженическое добывание денег, на пошлый порядок, скучную правильность жизни и педантическое отправление обязанностей: всех этих бюргеров, с угловатыми манерами, с большими грубыми руками, с мещанской свежестью в лице и с грубой речью»[46] [8 IV, 158].

В последнем случае определения «семья»/«род» заменены на «толпу», но признак гомогенности, взаимоподобия все тот же, что и в текстах Ф.М. Достоевского и А.И. Герцена.

При этом герой-немец в России преимущественно ищет свое место, которое можно обустроить ("обуютить") и назвать Домом. Описание обустраивания пространства нарративно колеблется между одобрением ургийности трудового протестантского этоса и шельмованием немецкого карьеризма. Эта двойственность

[46] Что касается женщин-немок, то для них характерна, как указывает В.Ф. Одоевский, «простота» «старинных немецких нравов» [23 I, 166], под которыми понимается патриархальность в духе «Kinder, Küche, Kirche», то есть встроенность в немецкое домашнее пространство – «маленький мир»: «…поутру посмотреть за кухней, потом полить цветы в огороде, после обеда уголок возле окошка и пяльцы, в субботу принять белье, в воскресенье к пастору» [23 I, 166].

оценок зафиксирована, например, в повести В.А. Соллогуба «Аптекарша», где фактически сталкиваются общественное мнение и мнение рассказчика:

> «Мы часто укоряем немцев за то, что на святой Руси они всегда добиваются теплого местечка и достигают именно того, к чему мы стремимся. Но не сами ли мы в том виноваты? Они упорствуют, а мы пренебрегаем; они трудятся неусыпно и без усталости, а мы готовы истратить весь свой пламень на один порыв и пролениться потом всю жизнь. <…> на пути гражданской жизни они перебивают нам дорогу и занимают у нас под глазами места и должности…» [30, 174].

Здесь немецкость отмечена как последовательная упорядоченность труда, а русскость – как спорадическая активность. Кстати, к тому же приему столкновения мнений относительно немцев прибегает затем и И.А. Гончаров в романе «Обломов», где Тарантьев обвиняет Штольца-старшего в мошенничестве из-за его успешности в обустраивании Дома-семьи: «…приехал в нашу губернию в одном сюртуке да в башмаках, в сентябре, а тут вдруг сыну наследство оставил…», на что Обломов возражает:

> «…Оставил он сыну наследства всего тысяч сорок. Кое-что он взял в приданое за женой, а остальные приобрёл тем, что учил детей да управлял имением: хорошее жалованье получал. Видишь, что отец не виноват» [8 IV, 54].

В то же время эта зацикленность немцев на обустраивании своего пространства есть все же для русских авторов нечто подозрительное, мещанское, причем свойственное не только бюргерам, но и аристократам, то есть граница между этими социальными пространствами становится размытой (это мы уже отмечали в первой главе, говоря о растяжении сферы филистерского на представление о немцах вообще). Так, в новелле В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах» органный мастер Банделер ориентирован не на служение музыки, а на практические цели своего ремесла, советуя обучающемуся у него Себастияну «не думать о грезах, а употреблять свое время на изучение органного мастерства», поскольку «…оно может доставить ему безбедное на всю жизнь пропитание» [23 I, 161]. В «Аптекарше» В.А. Соллогуб сообщает не без скрытой насмешки, что его герой-немец «…выбрал самую выгодную службу, самый выгодный разряд: отказался от жалованья в пользу повышения, подружился с начальником отделения, полюбился директору и понравился министру. Он как будто родился в вицмундире, в стенах канцелярии, за столом столоначальника» [30, 174]. В этой характеристике фиксируется контаминация концептов дома-рода, дома-жилища и дома-места

работы, что фиксирует глагол «родился», то есть канцелярия и есть Дом для персонажа. В статье А.И. Герцена фиксируется связь героя-немца с выгодным, прибыльным местом: «Они-то (немецкие русские – *С.Ж.*) и занимают все первые места, когда нет под рукой настоящего немца, и все вторые – когда есть…» [6 XIV, 151]. У Л. Толстого в романе «Война и мир» остзеец Берг, будучи героем "места", всегда стремится к обретению собственного удобного надежного локуса, что передается через ряд пространственных и общественно-иерархических маркеров:

> «…был капитан гвардии… и занимал в Петербурге… особенные выгодные места» [31 V, 193]; «…был теперь помощником начальника штаба левого фланга пехотных войск первой армии, – место весьма приятное и на виду, как говорил Берг» [31 VI, 126].

Аналогичные поиски своего места составляют жизненный интерес и немецкого героя-чиновника, фон Лембке из романа Ф.М. Достоевского «Бесы»:

> «Он очень бы удовольствовался каким-нибудь самостоятельным казенным местечком, с зависящим от его распоряжений приемом казенных дров, или чем-нибудь сладеньким в этом роде, и так бы на всю жизнь» [9 X, 243].

При этом мерилом успеха героя-немца, его устроенности в жизни нередко выступает не только выгодное место в социальном пространстве, то есть Дом-работа, но и Дом-жилище и Дом-семья. В новелле В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах» изготовитель орг*а*нов Банделер приводит своим ученикам в пример своего соседа, мастера Клоца, у которого «…скрипки нарасхват берут…» и который «…какой себе домик выстроил» [23 I, 162]. Аналогичным образом Штольц-старший из романа И.А. Гончарова упоминает в разговоре с сыном своего друга Рейнгольда, чей успех опять-таки маркируется через "одомашненное" пространство: «Мы вместе из Саксонии пришли. У него четырехэтажный дом» [8 IV, 162]. В развернутом виде контаминация вышеупомянутых значений слова «дом» относительно немецкого локуса фиксируется в повести Н.С. Лескова «Островитяне». Так, художник Истомин иронически замечает, что «у Берты Ивановны Шульц есть дом – полная чаша…» [16 III, 72]. Для Фридриха Шульца добропорядочность и красота жены («…ни у кого у вас нет такой жены» [16 III, 23]) аналогичны уникальности локуса:

> «А вот посмотрите, какой еще я куплю моей Бертиньке дом – так тоже у вас ни у кого и дома такого никогда не будет»[47] [16 III, 24].

[47] Шульц не произносил этих слов, но об этом «говорило гостям его лицо» [16 III, 23]. Сопоставьте это с эпизодом у кельнского моста из «Зимних заметок о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевского: «…собирателю

Новый дом определяет новый статус его хозяина, и Шульц самостоятельно сочиняет свой герб-муравейник с руководящей идеей "Concordia res parvae crescunt" (При согласии и малые дела вырастают)»[48] [16 III, 174] – герб, который вместе с именем хозяина дома будет высечен «над воротами …на мраморной белой доске» [16 III, 174]. Исполненной тщеславия саморекламой выглядит также и надпись, «мастерски награвированная» на картоне: «Токарное заведение, магазин и квартира передаются. Об условиях отнестись в контору негоцианта Шульца et C-nie, В.О., собственный дом на Среднем проспекте» [16 III, 178]. Интенция этого текста внешне не проявляется, однако ясно, что здесь не простая передача деловой информации – смысл заключен в сообщении, что на такой-то улице у торговца по имени Шульц есть в собственности дом. И рассказчик, уловив подоплеку данного текста, сразу разоблачил ее своей ироничной шпилькой: «Далеко можно было читать эту вывеску и имя негоцианта Шульца» [16 III, 179]. Правда, в неофициальной беседе Шульц «кокетничает», высказывается о своем жилище с легкой небрежностью, будто умаляя его значимость, преуменьшает его габариты: «авось разместимся» [16 III, 179], называет то «своей избой, хоть плохенькой, да собственной», то «своей хатой» [16 III, 179]. Самому Хозяину понятно, что ни у кого не повернется язык назвать его замечательный городской дом деревенской «избой» или «хатой»; о подлинных мыслях Шульца «говорит» выражение его лица (на это указал рассказчик еще в начале повествования): «…у вас… дома такого никогда не будет» [16 III, 24].

Итак, как видим, цель героя-немца – обособиться от окружающего пространства в некотором выгодном (гарантирующем накопление капиталов) и уютном месте, которое бы обеспечивало функцию воспроизводства жизненного пространства и иногда поступательного, последовательного расширения последнего. Зачастую это самозамыкание героя означает тесную связь с семейственностью, поскольку только в рамках рода возможна ахронная циклизация жизни. Например, фон Лембке из романа Ф.М. Достоевского, ощущая «потребность покоя» [9 X, 244],

---

грошей при входе… вовсе не следовало брать с меня эту… пошлину с таким видом, как будто он берет с меня штраф за какую-то неизвестную мне мою провинность. … мне показалось, что немец куражится. …его глаза чуть не проговаривали: «Ты видишь наш мост, жалкий русский, - ну так ты червь перед нашим мостом и перед всяки немецки человек, потому что у тебя нет такого моста» [9 V, 47].

[48] Герб Шульца содержит в себе идею дома и разрастающегося из центра «жизненного пространства».

стремится попасть в пространство семейной идиллии, если не в реальности, где он вынужден играть несвойственную ему беспокойную роль из-за амбиций супруги, то хотя бы в фантазиях, сочинении пространной книги, содержание которой передается через характеристику Петра Верховенского: «…это то же прежнее обоготворение семейного счастия, приумножения детей, капиталов…» [9 X, 271]. Нередко же семейность немецкого Дома подается не в процессе становления, а как изначально устойчивое состояние, что придает модели особую "прочность", "резистентность" ко внешним воздействиям. Стабильность бытия немцев-мастеровых в «Гробовщике» А.С. Пушкина, «Невском проспекте» Н.В. Гоголя или «Истории двух калош» В.А. Соллогуба ничто не способно поколебать.

Итак, закрытость внутреннего пространства от внешнего является основополагающей чертой немецкого Дома в русской литературе. Этот мотив представляет для домашнего пространства большую значимость, чем для потенциально транзитного и транспарентного имажинально-географического мирообраза Германии, рассмотренного в первой главе, хотя присутствует и там. В принципе, набор общих пространственных черт схож для общегерманского и домашнего типов. Немец в ограниченном, небольшом и потому контролируемом пространстве дома чувствует свою защищенность. Открытость, неограниченность внешнего мира связана для него с неопределенностью, хаосом и опасностью. В этом смысле домашний локус героя-немца нередко образует оппозицию открытому русскому пространству; то есть освоенному, или отграниченному, «жизненному пространству» немецкого мира в русской традиции, с одной стороны**,** противопоставляется, согласно И.Б. Левонтиной и А.Д. Шмелеву, простор как «одна из главных ценностей»: «Общая идея не только слова простор, но и многих других слов – клаустрофобия, а точнее боязнь тесноты и ограничений, представлений о том, что человеку нужно много места, чтобы его ничто не стесняло. Без простора нет покоя, без простора – душная теснота. Только на просторе человек может быть самим собой» [190, 340].

Противостояние русского простора и замкнутости немецкого дома, являющейся гарантией его недосягаемости для внешнего (русского) хаоса, отчетливо изображено в повести Н.С. Лескова «Колыванский муж»: сад при

«небольшом» [16 VIII, 390] «дачном домике» (типично немецкий мотив миниатюризации локуса), в котором рассказчик встречает своих героинь, захватывается немками в единоличное владение («Они почти постоянно были в саду обе и с двумя детьми и непременно запирались на замок» [16 VIII, 393]). Даже малютку-«пеленашку» героини вывозят в «крытой колясочке» [16 VIII, 393]. Русские герои, напротив, связаны с незамкнутым внешним простором. Так, русские дети не ощущают обиду из-за недоступности «постоянного запертого садика» [16 VIII, 393], поскольку в их распоряжении имеется открытое пространство «роскошного екатеринентальского парка» и морского берега:

> «Дети наши были совершенно равнодушны к маленькому домашнему садику ввиду свободы и простора, которые открывал им берег моря…» [16 VIII, 393].

С другой стороны, «простор» «…противостоит уютному маленькому домашнему миру, где человек в безопасности и покое» [171, 341]. При этом «русское слово "уют"… гораздо менее отрефлектировано в русской культуре, чем, например, "простор"…», и, соответственно, «любовь к небольшим закрытым пространствам» «присутствует в русской языковой картине мира», но «менее развита» [190, 341]. В немецкой же культуре «слова "Gemütlichkeit" и "gemütlich"» «выражают одно из ключевых понятий» [190, 341].

Уют немецкого Дома обусловлен упорядоченностью и закрытостью пространства, противопоставленного русскому хаотическому и неуютному простору. Соответственно, статично веселые немецкие герои места в пушкинском «Гробовщике» спокойно счастливы в своем филистерском семейном уюте, тогда как русский герой пути, Прохоров, балансирующий между двумя гетерогенными пространствами простора и дома, подвергается внезапным сменам настроения. Его собственный "приют", новый дом, еще не очеловечен, не обжит, из немецкого уютного пространства гробовщик также вытесняется. Таким образом, для своего "локального" утверждения герою приходится пройти некий путь в онирической реальности, своего рода "экзистенциальное" испытание[49].

В связи с оппозицией уютного/неуютного пространства примечательна в

[49] Кстати, пространственные «спертость, скученность, обуженность», то есть "антипростор", находят свое отражение и в поэтике Ф.М. Достоевского, где они связываются с «духотой» и «тоской» как "антивесельем" [281, 203-204]. В связи с нашей темой отметим, что хозяевами многих съемных «углов»-квартир и домов-«муравейников» у писателя выступают герои-немцы.

текстах русской словесности амбивалентная семантика Петербурга. С одной стороны, на мезоуровне столицы локус "большого" города выступает, как и Москва в пушкинском «Гробовщике», не до конца освоенным "простором" для многих героев художественных произведений, отмеченных немецкостью. При этом в нем есть отдельные уютные немецкие анклавы. Такой Петербург, "предоставивший" немцам место в своем пространстве, и в то же время угрожающий им извне, изображен в уже упоминаемой нами повести Н.В. Гоголя «Невский проспект», где фривольно-миражному Невскому проспекту как "лицу"-витрине Петербурга противопоставляется прозаическое полу-немецкое "тело" Мещанской улицы, полной «табачных и мелочных лавок, немцев-ремесленников и чухонских нимф» [7 III, 31]. С другой стороны, петербуржская анклавность дома немецкого жестянщика конгениальна анклавности в России Петербурга, «где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы» [7 III, 13]. Причем «сидельцы, артельщики, купцы» гуляют «всегда в немецких сюртуках» [7 III, 12], то есть тоже через портретное описание отмечены в тексте Гоголя немецкостью. Таким образом, пространство Петербурга одновременно и уютно, и неуютно в зависимости от контекста[50]. Оно безусловно уютно на микроуровне немецкого Дома (для самих же немцев) и в некоторых случаях на мезоуровне, на котором город мыслится как немецкий Дом (относительно макроуровня России). В то же время в последнем случае немецкость и домашнесть Петербурга не являются абсолютными, поэтому в «Невском проспекте» мезоуровень маркируется угрозой по отношению к микроуровню.

Собственно говоря, неуютность города на Неве есть часть петербургского текста русской литературы. Невский проспект в повести – открытое, авантюрно-публичное и потенциально опасное место. Кроме того, миражный петербургский хронотоп налагает соответствующий отпечаток «кошмара»-«бреда» или «грезы»-«мечты» на включенные в него «подпространства»: «в петербургской реальности

[50] По сути, Петербург в поэтике Н.В. Гоголя – это локус-оборотень, некий русский "Вавилон", где все нации-"языки" настолько перемешались, что город утрачивает свою национальную маркированность. Особенно четко эта мысль звучит в письме писателя к матери: «Петербург вовсе не похож на прочие столицы европейские или на Москву. Каждая столица вообще характеризуется своим народом, набрасывающим на нее печать национальности, на Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь объиностранились и сделались ни тем ни другим» [7 X, 98].

существуют лишь прикидывающиеся домами не-дома» [198, 442]. Поэтому неудивительно, что тот же Пискарев, по Ю.М. Лотману, гибнет, разрываясь в конфликте между двумя пространствами: «миром труда (мастерская) и извращенной праздности (публичный дом)» [198, 443]. Аналогично А.В. Кузьмин пишет о Петербурге Н.С. Лескова: «…никто из лесковских героев не обретает счастья в Петербурге. …Петербург не может приютить лесковских героев-странников, он выталкивает их из своего пространства. …Единственное, что позволяет выжить в Петербурге – создание противоположного, "уютного", мира, который возможен лишь в кругу семьи» [178, 74]. Сходную мысль высказывает и Ю.М. Лотман: «Дом как особое пространство любви и уюта (понимания) мечтается героям петербургских повестей» [198, 443].

Такими уютными, упорядоченными анклавами, например, выступают дом Норков из лесковской повести «Островитяне» и дом жестянщика Шиллера из гоголевского «Невского проспекта», причем последний локус совмещает в себе черты Дома-семьи и Дома-хозяйства, разделяясь на несколько подпространств. При этом пространство мастерской маркируется "ургийной" природой хозяина локуса: «Пирогов тотчас смекнул, что это была квартира мастерового» [7 III, 31]. Это становится ясно по предметам, наполняющим «большую комнату с черными стенами, с закопченным потолком»:

> «Куча железных винтов, слесарных инструментов, блестящих кофейников и подсвечников была на столе; пол был засорен медными и железными опилками» [7 III, 31].

Как инструменты выдают род занятий гоголевского Шиллера, так и книги являются атрибутом ученого-педанта в «Аптекарше» В.А. Соллогуба:

> «…с пола до потолка со всех четырех сторон поделаны полки простого дерева; на полках громоздятся книги всех видов и переплетов; <…> посреди комнаты письменный стол, заваленный бумагами и книгами, – это кабинет ученого, кабинет немецкого профессора, что обнаруживается педантическим кокетством учености, отличающим главную комнату дома» [30, 162].

Хотя мастерская Шиллера расположена в российском Петербурге, а комната немецкого ученого – в небольшом городке Германии, для закрытого микроуровня немецкого Дома в принципе неважно, каковы статус и размер урбанистического мезоуровня, будет ли это столичный или провинциальный город. Даже макроуровень не так важен: немецкий Дом в русской литературе устроен

практически одинаково и в России, и в Германии. Так, к сходному с гоголевским приему выстраивания связи между хозяином и его Домом прибегает В.А. Соллогуб, описывая Дом-хозяйство аптеки в провинциальном российском городке как образец упорядоченности:

> «Полки по стенам, бутылки и стклянки с латинскими надписями, ящики где следует, конторка, весы; одним словом, фармацевтическая декорация была самая приличная и доказывала аккуратность распорядителя» [30, 160].

Упорядоченное пространство немецкой аптеки противопоставлено общей убогости провинциального русского городка, отмеченного знаками хаоса – грязи, гниения, пьянства, нищеты и грусти:

> «Уездный город С. -- один из печальнейших городков России. По обеим сторонам единственной грязной улицы тянутся смиренно наклонившись, темно-серо-коричневые домики, едва покрытые полусогнившим тесом, домики, довольно сходные с нищими в лохмотьях, жалобно умоляющими прохожих. <…> Старый деревянный гостиный двор <…> грустно глядится в огромную непросыхающую лужу. Из двух-трех низеньких домиков выглядывают пьяные рожи канцелярских тружеников» [30, 155].

Антитезой этому русскому неуюту служит и германский дом немецкого ученого, отца главной героини. Данный локус тоже описывается как «низенький деревянный домик», но по сравнению с русскими жилищами он снабжается характеристикой «спокойствия» [30, 162].

Подобным же образом в рассказе И.С. Тургенева «Бретер» немецкий дом офицера Кистера противопоставлен квартирам его русских сослуживцев («То ли дело у других товарищей!» [32 IV, 35]), жилища которых маркируются грязью, беспорядком:

> «грязный двор», «облупившиеся ширмы», «проломленный, замасленный диван», «покоробленный ломберный стол»; «…на полу – гнилая солома; на плите – сапоги и донышко банки, залитое ваксой…»; «стаканы, до половины наполненные холодным темно-бурым чаем»; «…на окнах – трубочный пепел…» [32 IV, 36].

Кистер же как ургийный немец, перебравшись из семейного дома, в котором родился («Он до двадцатилетнего возраста жил в родительском доме под крылышками матушки, бабушки и двух тетушек…» [32 IV, 35]), начинает новую жизнь с обустройства своего пространства: «В первый же день своего приезда Федор Федорович… начал устраивать свою квартиру» [32 V, 35]. Упорядочивание немецкого "жизненного пространства" изображается как разграничивание его на отдельные подпространства и вообще установление границ между внешним и внутренним:

«Он привез с собою дешевенькие обои, коврики, полочки и т.д., оклеил все стены, двери, наделал разных перегородок[51], велел вычистить двор, перестроил конюшню, кухню, отвел даже место для ванны…»[32 IV, 35].

Так иронически реализуется закрепленный за немцами образ (по Г.Д. Гачеву) преобразователя мира, «гения ургии, труда» [77, 118]. Герой-немец увлеченно трудится над изменением своего пространства: «Целую неделю хлопотал он; зато любо было потом войти в его комнату» [32 IV, 35]. Обустраивая внутреннее «жизненное пространство», Кистер не просто производит манипуляции с «материей», но наполняет ее высоким «духовным» смыслом:

«…в углу находилась полочка для книг с бюстами Шиллера и Гете; на стенах висели ландкарты, четыре греведоновские головки и охотничье ружье; возле стола стройно возвышался ряд трубок с исправными мундштуками…» [32 V, 35].

Разумеется, в этом столкновении романтических и бытовых «разнохарактерных» атрибутов, связанных с «немецкостью», звучит авторская ирония по отношению к герою, идеальность которого соединяется с изрядной долей бюргерской обстоятельности. Завершение упорядочивания пространства знаменуется как кульминация закрытости: «…все двери запирались на замок; окна завешивались гардинами»[52] [32 IV, 35].

Свой домашний локус посреди бескрайнего русского хронотопа обустраивает соответствующим образом и герой рассказа С. Черного «Первое знакомство». Избу, выбранную для жилья, он превращает в закрытое пространство:

«На стене яркие картинки из «Jugend» (сам вделал в стекла), карта России из путеводителя и Толстой на кнопках… Стены – это главное. Когда… уютные штучки развесишь, как-то спокойнее себя чувствуешь, словно в степи за ширмами сидишь» [34 IV, 53].

Отметим особое значение границ, защищающих внутреннее пространство (стены, ширмы). В этом желании героя отделить себя от других обнаруживается его противостояние внешнему открытому локусу (степи). Герой даже задергивает занавески, прячась от дотошных взоров деревенских ребятишек:

«…когда… так долго и неотступно осматривают тебя, начинает казаться, что ты голый, живешь в каком-то стеклянном аквариуме… Даже не голый, а больше – точно с тебя кожу содрали и смотрят» [34 IV, 52].

---

[51] Примечательно также то, что фамилия Кистер означает «ящичник, сколотчик ящиков».

[52] В описании комнаты Кистера прослеживается тенденция к экстериоризации: все внутренние помыслы немца отражены в предметах, внешних проявлениях. Обратите внимание на реплику Лучкова о закрытости (неважно, реальной или мнимой) немецкого мира Кистера: «Я знаю, что вы читаете немецкие стихи с большим чувством и даже со слезами на глазах; я знаю, что на стенах своей квартиры вы развесили разные географические карты; я знаю, что вы содержите свою персону в опрятности… а больше я ничего не знаю…» [32 IV, 74]. Как видим, здесь знаки отчуждаемой и неотчуждаемой телесности составляют непреложную целостность: «слезы на глазах» соответствуют «картам на стенах».

Дом, проницаемый взглядами извне, связывается с опасностью. Яркие картинки из немецкого журнала и карта на стене – это видимость открытости внутреннего пространства, симулякры реальности. В первые дни пребывания в деревне рассказчик считает, что его дом полностью изолирован от внешнего начала: «Нарядная, новая маленькая коробка: живи в ней хоть среди Ледовитого океана, и то не страшно» [34 IV, 53]. Знаменательно уподобление комнаты коробке, ящику (вспомним "ящичный" локус Кистера из произведения И.С. Тургенева), которые, по мнению Г. Башляра, являются «носителями своеобразной эстетики сокрытого» [55, 24] и формируют особое транзитивное интимное пространство между субъектом и объектом: «Они как мы сами, благодаря нам, для нас – несут в себе некую сокровенность» [55, 81]. Локус комнаты-коробки в рассказе С. Черного ассоциируется со столь значимым для героев-немцев идиллическим ахронным хронотопом, в котором прошлое (детство) и настоящее соединяются воедино («Прошли недели… Тихие такие дни. Утром проснёшься как новорожденный…» [34 IV, 64]), притом с «немецким» оттенком («Словом комическая идиллия во вкусе «Fliegende Blaetter»…» [34 IV,64]).

Одновременно с этим разграниченный «ящичный» локус, недосягаемый для случайного взгляда, выражает идею строгой организованности пространства: «В шкафу находится средоточие порядка, благодаря чему весь дом защищен от безграничного хаоса» [55, 81]. Подобно тому, как жилище Кистера выделяется среди квартир его товарищей, русских офицеров, так и дом-коробка героя из рассказа Черного отличается от окружающих его русских домов: «Бабы… удивляются и ахают – крестьянская изба и так, мол, красиво» [34 IV, 54]. Примечательна также немецкая картинка из журнала, висящая на стене в комнате героя. Запечатленная на ней жизнерадостная, с упирающими руки в бока «немецкая толстая Mädchen» является символом овеществленного эрзаца счастья, уютного немецкого мирка.

Отграничен от русского мира и другой немецкий офицер – толстовский Берг из романа «Война и мир». Он постоянно думает лишь о себе, но наиболее выпукло данный эгоцентризм выражается в сцене оставления русскими Москвы, что большинством воспринимается как национальное горе и жертва. Для Берга же

данный момент рассматривается как удачное время для обустраивания собственного домашнего мирка – приобретения по сниженной цене «одной шифоньерочки и туалета» [31 VI, 325]. В противоположность Ростовым, жертвующим имуществом, чтобы вывезти из Москвы раненных, он полностью отстраняется от проблем большого мира: «Берг невольно перешел в тон радости о своей благоустроенности, когда он начал говорить про шифоньерку и туалет» [31 VI, 325]. Избыточная овеществленность внутреннего домашнего локуса одновременно означает субстанциональную пустоту его формы, поскольку данное пространство не может стать полноценным немецким родовым локусом уже в силу того, что Берг и Вера не желают иметь детей. Фиксированность на вещах выражается также в тенденции механистического формального копирования героем-немцем пространств других героев:

> «…вечер был как две капли воды похож на всякий другой вечер с разговорами, чаем <…> Все было, как и у всех, особенно похож был генерал…» [31 V, 222].

Человек в этом локусе становится вещью, симулякром (в этом копировании формы без содержания генерал и чай тождественны). Соответственно, "немецкое" пространство Берга настолько сконцентрировано на нем самом, что не имеет даже межпоколенческой цикличности движения (Берги не заводят детей). Эту связь избыточной вещности и недвижности отмечает и Р.А. Ткачева: «Динамика пространства ослабляется, снимается заполненностью, забитостью его вещами. Персонаж не может быть извлечён из ситуативно-вещного окружения, освобождён от «вещности» этого мира» [278, 10].

Кроме того, закрытость немецкого Дома порождает то же свойство миниатюрности, что было установлено нами в первой главе относительно имажинально-географического пространства Германии. В изображении домашнего локуса героя-немца также включены диминутивы. В жилище тургеневского Кистера это «дешевенькие обои, коврики, полочки», «греведоновские головки» [32 IV, 35]. В описании жилища толстовского Берга диминутивы содержат оттенок пренебрежения, насмешки над недалеким героем, весь мир которого замкнут на собственной персоне: «новенькая гостиная», «бюстики», «картинки» [31 V, 222]) и т.п. Значение небольшого замкнутого пространства воплощает в себе у Толстого

даже образ выпускаемого Бергом «круглого маленького колечка табачного дыма», «олицетворявшего вполне» «его мечты о счастии» [31 V, 195]. Этот образ возникает в сцене, где герой говорит о женитьбе на Вере Ростовой, что связывается по аналогии с образом обручального кольца и выступает визуальным маркером идеи замыкания в семейном пространстве. В «Островитянах» Н.С. Лескова подмастерье Верман дарит Мане Норк «необыкновенно искусно сделанный швейцарский домик с слюдовыми окнами, балкончиками, дверьми, загородями и камнями на крыше» [16 III, 46]. Мотив такого рода игрушки спровоцирован «искусственностью», «миниатюрностью» и «бестревожностью» немецкого локуса. Также и у Достоевского фон Лембке, забыв обо всех жизненных проблемах, увлеченно клеит макетики зданий, то есть прячется «вовнутрь», в свой маленький замкнутый микромир. Сравните это с образом «узенькой немецкой колеи» [8 IV, 161], упоминаемой в романе И.А. Гончарова «Обломов»: эта колея существования проходит «между рынком и огородом» [8 IV, 159], и по ней циркулируют персонажи с немецкими «коротенькими трубками» [8 IV, 158]. В рассказе же С. Черного «Храбрая женщина» упоминается «кирпичный особнячок» [34 IV, 98] в предместье Берлина. Миниатюрность в данном случае соответствует ограниченности внутреннего мирка филистеров.

Как говорилось в первой главе, закрытость немецкого локуса тесно связана с упорядоченностью, которая, в свою очередь, порождает свойство чистоты. Это утверждение справедливо и для домашнего пространства немца. Собственно говоря, чистота "эманирует" из пространственного центра, которым и в случае Германии, и в случае немецкого Дома выступает сам хозяин-немец. Так, в доме немца-ученого из повести В.А. Соллогуба «Аптекарша» «пол дощатый, не крашенный, но чисто вымытый» [30, 162], а также «две чистенькие занавески» [30, 163], отмечающие пространство комнаты дочки профессора. В повести И.С. Тургенева «Бретер» Кистер велит «вычистить двор» [32 IV, 35], а при описании жилища немца упоминается «опрятный стол» и то, что «все в комнате Федора Федоровича дышало порядком и чистотой» [32 IV, 35]. Этим словом «все» подчеркивается тотальный характер упорядочивания пространства. В рассказе Н.С. Лескова «Колыванский муж»

отмечается, что «…у немцев хороша экономия и опрятность» [16 VIII, 410], а дачный домик, в котором живут немки, выглядит «очень чисто содержанным» [16 VIII, 390]. В романе И.А. Гончарова чистота маркирует немецкое пространство в споре Обломова со слугой Захаром. На упрек хозяина «Отчего ж у других чисто? …Посмотри напротив, у настройщика: любо взглянуть, а всего одна девка…», слуга возражает: «А где немцы сору возьмут…» [8 IV, 14]. Дом фон Тауница из рассказа А.П. Чехова «По делам службы» вызывает у русских героев ощущение, что здесь «…живется так тепло, чисто, удобно» [35 X, 96].

В этой страсти к упорядочиванию проявляется укорененность героев-немцев в вещном мире, забота о нем, в результате чего предметы, согласно Г. Башляру, поднимаются «на более высокий уровень реальности по сравнению с предметами безразличными…» и «не просто занимают свое место в неком порядке», но становятся «причастны таинству порядка» и связывают «далекое прошлое с новым днем» [55, 72]. Соответственно, процесс уборки предстает как возвращение дома к его «первообразу» [55, 73]. Это замечание вписывается в рамки немецкого циклического домашнего пространства, в котором герой места «…постоянно возвращается в своих усилиях по упорядочиванию пространства к образу дома, ахронного идиллического микромира» [120, 156].

Впрочем, изображение немецкого пространства, как мы уже установили ранее, нередко балансирует на грани идиллического и филистерского. Так, в повести В.А. Соллогуба «Аптекарша» аккуратность комнаты и симметричность как сверхупорядоченность становятся явными маркерами обывательщины:

> «Несколько простых стульев, диван между двумя печками, стол с истертым сукном да маленькое фортепьяно у окна, заставленного бальзаминами, располагались чинно в симметрическом отдалении друг от друга; а в углу, под стеклом поставца, красовалось с дюжину фарфоровых чашек и несколько серебряных ложек, развешанных по всем правилам немецкой аккуратности и мещанского щегольства» [30, 180].

Этот переход из бытового пространства, оцениваемого положительно, в обывательщину хорошо виден на примере локусов, связанных с толстовским Бергом. В их изображении автором при описании пространства Берга и связанных с ним персонажей используется прием контаминации чистоты телесного и околотелесного (домашнего) элементов:

«Берг и Борис, чисто и аккуратно одетые, …сидели в чистой отведенной им квартире… [31 IV, 300]; «В новом, чистом, светлом… кабинете сидел Берг с женою. Берг в новеньком застегнутом мундире сидел подле жены…» [31 V, 222].

Берг как бы "излучает" вокруг себя филистерскую чистоту. Неслучайно пространственное описание приближается к области сверхупорядоченной антиидиллии, не пересекая, впрочем, границу обывательского. Синкретизм психологического и внешнего в этом филистерском гомогенном локусе выражается в отсутствии "простора", "плеоназме" объектной вещественности, подавляющей субъекта-хозяина. В доме Берга буквально нет свободного места: кабинет «убран бюстиками, и картинками, и новой мебелью» [31 V, 222], а гостиная представляет собой возведенную в квадрат упорядоченность, тотальную геометризацию пространства, как и в сологубовской «Аптекарше»:

«…нигде сесть нельзя было, не нарушив симметрии, чистоты и порядка <…> Берг великодушно предлагал разрушить симметрию кресла или дивана для дорогого гостя и, видимо, находясь сам в этом отношении в болезненной нерешительности, предложил решение этого вопроса выбору гостя» [31 V, 223].

Здесь этическая неподвижность героя места доводится до крайней меры и овнешнествляется, трансформируясь в отсутствие всякого движения, которое могло бы привести к нарушению сложившегося порядка. Пьер, герой пути, легко ломает эти законы статической симметрии, зато Берг, намереваясь поцеловать руку Веры, «по пути» «отгибает» «угол заворотившегося ковра» [31 V, 222], восстанавливая упорядоченность пространства.

Сходный прием уподобления людей вещам использует И.С. Тургенев в рассказе «Несчастная», когда в одном фрагменте объединяет описания внешности Ратчей и убранства их дома, связанные общим мотивом чистоты. Здесь внешняя опрятность означает отсутствие внутренних качеств (моральной чистоты) героев-хозяев Дома:

«Элеонора Карповна … невольно напоминала взору добрый кусок говядины, только что выложенный мясником на опрятный мраморный стол» [32 VIII, 68].

По сути, здесь у И.С. Тургенева происходит смысловой сдвиг в изображении немецкой опрятности. Если в его рассказе «Бретер» «опрятный стол» – это маркер овеществленного порядка в рамках уютного антропного пространства, то в «Несчастной» сама героиня сравнивается с «опрятным»

мясницким столом, то есть превращается в вещь, тем самым локус дегуманизируется, чистота становится знаком уничтожения человеческого и связывается исподволь с мотивом разделанной жертвы, которая должна лечь на этот стол (сюжет гибели падчерицы Сусанны). Далее рассказчик раскрывает тотальность этой филистерской чистоты в домашнем пространстве:

«… не только сама хозяйка казалась образцом чистоты, но и всё вокруг нее, всё в доме так и лоснилось, так и блистало; всё было выскребено, выглажено, вымыто мылом; самовар на круглом столе горел как жар; занавески перед окнами, салфетки так и коробились от крахмала, так же как и платьица и шемизетки тут же сидевших четырех детей г. Ратча…» [32 VIII, 68].

Доведенная до гротеска опрятность с акцентированной ургийностью, зафиксированной в причастиях «выскребено, выглажено, вымыто», – это признак сверхупорядоченности, означающей антиуют Дома, его неидилличность.

Кроме того, дома Берга и Ратчей напоминают комнаты «кирпичного особнячка» из рассказа С. Черного «Храбрая женщина», в которых «тихо, очень светло и очень скучно» [34 IV, 98]. Во всех случаях «свет» (в ратчевском доме это фиксируется через глагол «блистало») является знаком «несокрытости бытия», по Гадамеру: «Полная несокрытость сущего, полное опредмечивание всего… означало бы, что самостояние сущего прервалось, – все выровнено, все обратилось в свою поверхность» [74, 130]. Это выставленная напоказ материальность, в которой не осталось тайн, что фиксируется в мотиве скуки. Он также связан с мотивом немецкой упорядоченности немецкого пространства, с точки зрения русского мира: вспомним в гончаровском «Обломове» такую характеристику немецкости, как «скучная правильность жизни» [8 IV, 158], где скучность является атрибутом правильности, то есть порядка.

В описании С. Черным внутреннего пространства немецкого «особнячка» мотив чистоты также доведен до гротеска:

«Лакированная мебель самодовольно блестела, пол был похож на пол каюты немецкого адмирала, ожидающего посещения морского министра» [34 IV, 98].

Здесь дом, собственно говоря, перестает быть домом и напоминает о военной дисциплине и строгой иерархии (как образце сверхрационализированного порядка), а не уюте. Отметим словоупотребление наречия «самодовольно» в описании

блестевшей мебели как своеобразный метонимический перенос характерологических черт немцев-филистеров на связанное с ними пространство.

Кроме того, как и гостиная толстовского Берга, внутреннее пространство «особнячка» в тексте С. Черного заполнено вещами, свидетельствующими о филистерском характере хозяев. Так, маркером слащавой мещанской религиозности выступает расположенный в их локусе «овальный выгнутый картон с поучительным изречением[53]: "Alles mit Gott"» [34 IV, 98-99], который соседствует с «голубенькой, в желтых цветочках, плевательницей» [34 IV, 98]. С одной стороны, мы имеем здесь дело со сниженной иронией в соположении плевательницы и знаков религиозности, которая профанируется до уровня трюизма. Но с другой – именно такими трюизмами и руководствуются герои-немцы в своем пространстве. Еще одним характерным образом являются «чопорно» белеющие на комоде, столах и столиках «бездарные дорожки, связанные самой квартирной хозяйкой, ее матерью, бабушкой и прабабушкой» [34 IV, 99]. Свойство чопорности здесь означает связь со строгой, регламентированной немецкой жизнью, указание на бездарность говорит об отсутствии вкуса владельцев. Таким образом, в рассказе С. Черного вещный мир становится продолжением героев-филистеров, на него переносятся их свойства.

Примечательное сочетание свойств чистоты (как филистерской ориентации на соблюдение внешних приличий) и неупорядоченности актуализируется и в амбивалентном образе поминального стола в доме Амалии Ивановны[54], героини романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»:

> «…все было приготовлено на славу: стол был накрыт даже довольно чисто, посуда, вилки, ножи, рюмки, стаканы, чашки – все это, конечно, было сборное, разнофасонное и разнокалиберное…» [9 VI, 291].

Здесь образы порядка (чисто накрытый стол) и беспорядка (разная посуда) механически соединяются, свидетельствуя о скрытом неуюте пространства.

Наконец, упорядоченность немецкого Дома может выступать как ахронная

---

[53] Сравните этот картон с «нравоучительными немецкими книжечками с картинками» [9 V, 225], по которым немцы-филистеры выстраивают собственное существование в романе Ф. М. Достоевского «Игрок». Этот образ немецких картинок, связанных с образностью родового Дома и определяющих правила поведения в данном пространстве, задает еще А.С. Пушкин в повести «Станционный смотритель». Стены станции в ней украшают иллюстрации притчи о блудном сыне, сопровождаемые «приличными немецкими стихами» [26 VIII 1, 99].

[54] Двойственность характерна даже для имени героини: Мармеладова называет ее Амалия Людвиговна, а сама немка требует обращаться к себе «Амаль-Иван». То же касается и национальности персонажа: Мармеладова утверждает, что Амалия Людвиговна не немка, а «петербургская пьяная чухонка» [9 VI, 299].

цикличность, повторяемость. Сравните с замечанием А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур и А.М. Пескова, что «ход жизни добрых немцев предопределен и однообразен…» [151, 42]. Немцы-мастеровые из пушкинского «Гробовщика» один за другим произносят череду тостов, которая прерывается только на Прохорове. В повести Н.С. Лескова «Колыванский муж» идиллическая ахронность немецкого домашнего бытия актуализируется в ежедневно повторяющейся сцене игры немецких детей, поющих «Anku dranku dri-li-dru, seter faber fiber-fu» [16 VIII, 393], и постоянно «работающих» женщин: немецких «дам» рассказчик наблюдает «всегда с работою в руках» [16 VIII, 494].

Однако чаще всего эта упорядоченность изображается не идиллической, а филистерской. Например, механистичность и целерациональность подчеркивается в домашнем существовании гоголевского жестянщика Шиллера, «аккуратность» которого «…простиралась до того, что он положил целовать жену свою в сутки не более двух раз, а чтобы как-нибудь не поцеловать лишний раз, он никогда не клал перцу более одной ложечки в свой суп…» [7 III, 36]. Примечательно, что мотив проявления любви уравнивается с мотивом потребления еды, и это переводит эротическое начало в план бытового и физиологического: по воскресеньям, когда герой «…выпивал… две бутылки пива и одну бутылку тминной водки…», правило двух поцелуев «…не так строго исполнялось…» [7 III, 36]. Именно эта доведенная до гротеска упорядоченность позволяет маркировать героя как «совершенного немца, в полном смысле всего этого слова» [7 III, 35]. Точно так же, как добродетельные фатеры из романа Ф.М. Достоевского «Игрок» или инженер Пекторалис из рассказа Н.С. Лескова «Железная воля», гоголевский Шиллер переводит свое существование в пространстве в денежно-числовую зависимость:

> «…размерил всю свою жизнь и никакого, ни в коем случае, не делал исключения. Он положил вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье. Он положил себе в течение десяти лет составить капитал из пятидесяти тысяч…» [7 III, 36].

Сравните это с мотивом ограничения пространства в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом», где описывается, как немцы-жители курортных городов ютятся зимой «в конурах ради экономии в топливе», а летом

«…переходят в еще более тесные конуры ради прибытка…» [27 XIV, 60]. В этом плане мотив отрезания носа Шиллеру, несмотря на всю его фантасмагоричность, имеет свою внутреннюю логику:

> «…мне не нужен нос! <…> У меня на один нос выходит три фунта табаку в месяц. <…> я плачу в русский скверный магазин за каждый фунт по сорок копеек <…> по праздникам я нюхаю рапе, потому что я не хочу нюхать по праздникам русский скверный табак. В год я нюхал два фунта рапе, по два рубля фунт» [7 III, 31-32].

Таким образом, нос Шиллера "эмансипируется" от остального локуса тела и не подчиняется упорядочивающей интенции героя. Соответственно, этот бунтующий элемент должен быть отсечен от тела, что вписывается в логику отграничения пространства. Кстати, буквальным повреждением собственного тела характеризуется и поведение лесковского Пекторалиса, который ради триумфа своей «железной воли», то есть Innere, жертвует телом как внешним (пьет слишком крепкий чай, мерзнет на станциях, наконец, в качестве закономерного финала давится блином на поминках врага).

Таким образом, в русской литературе на протяжении всего рассматриваемого нами периода локус немецкого Дома по своим свойствам (упорядоченность, скучность, чистота, закрытость, миниатюрность) изоморфен немецким пространствам более высокого уровня, рассмотренным нами в первой главе.

2.1.2. Семейственность как основа ахронности немецкого Дома

Рассмотренная выше ахронная цикличность немецкого Дома зиждется чаще всего на его семейственности, то есть актуализирует значение дома-рода. Межпоколенческая связь придает (неважно – в идиллическом или филистерском вариантах) пространству стабильность. Маша из повести И.С. Тургенева «Бретер» собирается замуж за немца Кистера, потому что «…потребность счастия в ней была сильнее потребности страсти» [32 IV, 78]. Ольге Ильинской в компании гончаровского Штольца «…тихо, мирно, ненарушимо-хорошо, …покойно…» [8 IV, 428]. Как правило, верны своим мужьям и немки-жены. Супруга жестянщика Шиллера, «…при всей глупости, была всегда верна своей обязанности…» [7 III,

35]. Также Берта Шульц, героиня повести Н.С. Лескова «Островитяне», не поддается соблазнителю, художнику Истомину. Немка Мирцль из одноименного рассказа С. Черного сообщает влюбившемуся в нее русскому герою, что в Штутгарте у нее есть жених: «Три года ждать» [34 IV, 123]. В этом плане изменившая инженеру Пекторалису жена является скорее исключением из правила, да и то спровоцированным гипертрофированной железной волей мужа.

Одно из наиболее иронически-язвительных описаний немецкого локуса дается Ф.М. Достоевским в романе «Игрок», где описывается цикл существования патриархальной немецкой семьи во главе с «добродетельным фатером»:

> «Фатер… мораль читает и умирает. Старший [сын – С.Ж.] превращается сам в добродетельного фатера, и начинается опять та же история. Лет эдак через пятьдесят или через семьдесят внук первого фатера действительно уже осуществляет значительный капитал и передает своему сыну, тот своему, тот своему…» [9 V, 226].

Мотив смертности, то есть конечности индивидуального бытия, в таком локусе смягчается, растворяясь в вечной родовой экзистенции, реализуемой через преемственность поколений.

Мотив межпоколенческой связи весьма важен при описании немецкого пространства. Даже тогда, когда собственно внутреннее, домашне-родовое пространство героя-немца отсутствует, последний постоянно вспоминает о нем, то есть как бы носит этот локус внутри себя, в потенциальной форме, которая, словно сжатая пружина, готова "развернуться-овнешнествиться" в художественной реальности в циклический родовой сюжет. Так, немец-«крокодильщик» из рассказа Ф.М. Достоевского «Крокодил» развертывает перед русскими героями свою межпоколенческую связь:

> «Мейн фатер показаль крокодиль, мейн гросфатер показаль крокодиль, мейн зон будет показать крокодиль, и я будет показать крокодиль!» [9 V, 184].

Гуго Пекторалис из рассказа Н.С. Лескова «Железная воля» риторически обращается к своим предкам, как если бы они сопровождали и могли слышать его: «О, мой отец, о, мой гросфатер! Слышите ли вы это и довольны ли вашим Гуго?» [16 VI, 17]. Этот же персонаж объявляет:

> «…у меня железная воля; и у моего отца, и у моего деда была железная воля – и у меня тоже железная воля» [16 VI, 16].

Также Пекторалис в своей жене ценит «всего дороже» «железную волю»,

«…которая в соединении с собственною железною волею Пекторалиса должна была произвесть чудо в потомстве…» [16 VI, 34], то есть предполагается все та же семейная преемственность.

Травестия формулы связывания Дома-жилища с Домом-родом встречается в рассказе С. Черного «Храбрая женщина» на вещном уровне – образе дорожек, связанных «матерью, бабушкой и прабабушкой» [34 IV, 99].

Отметим, что мотив родовой цикличности (повторяемости предков в потомках) при описании немецкости следует в смеховой огласовке даже в тех произведениях, в которых комический элемент не является первостепенным. Так, до появления произведений Ф.М. Достоевского и И.А. Гончарова В.Ф. Одоевский в новелле «Себастиян Бах» со скрытой иронией, унаследованной, видимо, от высмеивавших филистеров немецких романтиков, следующим образом характеризует Христофора Баха, старшего брата и наставника будущего гениального композитора:

> «Иоганн Христофор Бах был человек важный в своем околодке[55]. Он никогда не забывал, что отец его, Амвросий Бах, был гоф-унд-ратсмузикус в Эйзенахе, а дядя его, также Иоганн Христофор Бах, – гоф-унд-штатс-музикус в Арнштадте и что он сам имеет честь быть органистом ордруфской соборной церкви» [23 I, 152].

Важность героя проистекает из осознания собственной преемственности, не из индивидуальной, а родовой самоидентификации, то есть перед нами развертывается тот же мини-сюжет продолжения семейной "колеи", где старший брат занимает место отца как образца для подражания:

> «Следуя… правилам, Христофор Бах занимался музыкальным воспитанием… меньшего брата…; он любил его, как сына, и потому не давал ему поблажки» [23 I, 153].

С точки зрения Христофора, день конфирмации Себастияна должен был стать днем триумфа немецкого порядка, замыкающего очередной символический ахронный цикл поколений:

> «Христофор Бах пожелал, чтоб это важное происшествие в жизни протестанта случилось при могиле общего отца их, дабы она была, так сказать, свидетелем, что старший брат вполне исполнил родительскую обязанность…» [23 I, 156],

По логике данного пространства роль умершего отца должен принимать на себя старший брат (второй цикл), который, в свою очередь, после смерти отдаст

[55] Обстоятельство места действия «в своем колодке» дополнительно маркирует связь героя с локусом.

свое место младшему брату (третий цикл), представляющему собой повторение своего отца и брата. Также и органный мастер Банделер из той же новеллы В.Ф. Одоевского нацелен на копирование старого, авторитет предыдущих поколений («отцов»), следование канону (обтачивает органные трубы «…точно так же, как отцы и деды… обтачивали…» [23 I, 164]) и не принимает новаций:

> «Новизна и мудрованье в нашем деле, как и во всяком другом, никуда не годятся. Наши отцы… не глупые были люди; они все хорошее придумали, а нам уж ничего выдумывать не оставили…» [23 I, 162].

Аналогично ведет себя и немец-управляющий, отец Андрея Штольца:

> «…взял колею от своего деда и продолжил ее, как по линейке, до будущего своего внука, и был покоен…» [8 IV, 161].

Путь Штольца-отца (путь накопления капиталов, передаваемых сыну) такой же, что изображён в романе Ф.М. Достоевского «Игрок», и являет собой точную копию пути Штольца-деда, а тот, в свою очередь, следовал примеру своего отца et cetera до начала времен.

В «Островитянах» Н.С. Лескова дом Норков, в котором проживают сразу три поколения, становится символом прошлого, настоящего и будущего семьи: Мальвина Федоровна, бабушка-«прародительница», мать Софья Карловна и три ее дочери – Маня, Ида и Берта. Здесь модель Haus'а в некотором роде захватывает и весь Васильевский остров: бабушка «Мальвина Федоровна… родилась и прожила весь свой век на острове» [16 III, 9]. В общем и целом, до тех пор, пока дочери не повзрослели, пространство сберегает черты циклической ахронности:

> «Прошел год, два, пять лет… Софья Карловна неизменно содержала то же самое заведение и исправно платила деньги за ту же самую квартиру…» [16 III, 11].

Сравните это с напутствием Шульцу, герою этой же повести Н.С. Лескова:

> «…желаю тебе, чтобы в твоем лице… все… видели повторение добродетелей твоей… бабушки, твоего… отца, <…> твоей матери…» [16 III, 40].

В связи с ахронностью домашнего пространства следует обратить внимание на "узловые моменты", своего рода точки бифуркации, проходя через которые, система немецкого "жизнепространства" поддерживает свою стабильность, то есть ахронность. Пожалуй, основным из этих узловых моментов выступает момент заключения брака, который предполагает, что система выходит на новый цикл, виток повторяющихся событий. В этом плане характерна установка на брак,

зафиксированная в высказывании одного из типажных немцев в повести Н.С. Лескова «Островитяне» и противопоставляющая василеостровских немцев живущим в Петербурге русским, которые «женитьбом пренебрегают, а каждый… имеет своя сбока прибока. …как совсем Париж»[56] [16 III, 69].

При этом в русской литературе XIX века герой-немец нередко выступает носителем еще воспринимаемой как нечто чужое (особенно в "высокой" отечественной культуре) буржуазной рационалистической морали, ставящей знак равенства между временем и деньгами, монетизирующей время и делающей деньги мерилом жизни. Понятия брака и расчета выступают характерным маркером немецкой типажности: «Женятся добрые немцы тоже по своей ″расчетливой методе″… добрый немец рассудителен в выборе жены так же, как в выборе пищи…» [151, 44]. Так, фон Фонк из комедии И.С. Тургенева «Холостяк», высказываясь против невыгодного брака, утверждает, что «брак, основанный на взаимной склонности и на рассудке…, есть одно из величайших благ человеческой жизни» [32 II, 186]. Делец Шульц, герой немецкого "порядка" из повести Н.С. Лескова «Островитяне», называет свою жену «копилкой» [16 III, 70], не переставая при этом любить ее. Женитьба на Берте Норк для Шульца, с одной стороны, – это брак по расчету:

> «Приданым за Бертой Ивановной пошли: во-первых, ее писаная красота и молодость, а во-вторых, доброе имя ее матери, судя по которой практичный Фридрих Шульц ждал найти доброе яблочко с доброго дерева» [16 III, 11].

С другой – это искренняя любовь, причем собственно деньги не являются здесь решающим фактором. Видимо, в этом кроется парадокс, который русское культурное сознание воспринимает как фальшь и оксюморон расчетливой любви. Подобно русскому персонажу-наблюдателю «Игрока» Ф.М. Достоевского, художник Истомин, герой русского "хаоса" в «Островитянах» Н.С. Лескова, доводит этот образ немецкой монетизации времени (и брака) до абсурда:

> «…и очень красивая копилка; и у вас всегда все пуговицы к рубашкам пришиты, и вы можете спать всегда у белого плечика. …У Берты Ивановны Шульц есть дом – полная чаша; …сундуки и комоды ломятся от уборов и нарядов; …муж, нежнейший Фридрих… Берта Ивановна вся куплена. <…> А в будущем у нее и состояние, и почет, и детская

[56] Здесь Париж представляет собой символ порочной жизни большого города, нового "Вавилона", "города-блудницы", противопоставленного немецкому патриархально-идиллическому маленькому пространству.

любовь, и общее уважение…» [16 III, 72].

Аналогичным образом жестянщик Шиллер из повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» упорядочивает брачные отношения "математически", положив «целовать жену свою в сутки не более двух раз» [7 III, 36]. Геометрическая любовь к симметрии, механицистская правильность проявляется и в выражении чувств Бергом, целующим жену «в середину губ» [31 V, 222]. Во всех этих случаях изображение фактического или потенциального Дома-семьи сдвигается в область филистерского посредством иронии.

Сам момент заключения брака может выпадать на конец повествования о героях-немцах, что обозначает замыкание идиллического ахронного пространства в себе, как, например, рассказ И.С. Тургенева «Яков Пасынков» завершается сценой женитьбы герра Книфтуса на племяннице Винтеркеллера. В данном случае «в художественном произведении ход событий останавливается в тот момент, когда обрывается повествование. Дальше уже ничего не происходит, и подразумевается, что герой, который к этому моменту жив, уже вообще не умрет, тот, кто добился любви, уже ее не потеряет… Этим раскрывается двойная природа художественной модели: отображая отдельное событие, она одновременно отображает и всю картину мира…» [201, 264].

С другой стороны, момент свадьбы может быть перенесен в предысторию сюжета, как в повести А.С. Пушкина «Гробовщик», где Шульц и его супруга отмечают серебряную свадьбу, тем самым ритуально подтверждая стабильность домашнего пространства. В повести же Н.С. Лескова «Островитяне» брак между типажными немцами вынесен в начало повествования, где Берта Норк «прямо со [школьной – *С.Ж.*] скамьи» [16 III, 11] выходит замуж за торговца Шульца, вступающего в пространство семейной идиллии:

> «…практически умный, здоровый и веселый, Фридрих Шульц, в качестве мужа Берты Ивановны, раздобрел еще более; его веселый смех со времени женитьбы стал слышаться еще чаще и громче, а на лице его явилось еще больше самоуверенности» [16 III, 139].

Попадание в семейное пространство усиливает проявления самости типажного героя. Вынесенное в начало заключение брака хотя и инициирует мотив испытания немецкого пространства русским хаосом в лице соблазнителя

Истомина, но не имеет существенного влияния на само семейство Шульцев.

Кроме того, для немецкого пространства характерен мотив ретардированного, задержанного брака, сдвинутого на вторую половину жизни немецких героев. Так, Фохтлендер, герой рассказа И.С. Тургенева «Русский немец»,

> «… на 25 году поступил на российскую службу, состоял в разных должностях 32 года с половиной и вышел в отставку с чином надворного советника и орденом святой Анны. На сороковом году женился» [32 III, 369-370].

Причиной такой ретардации брака, в отличие от авантюрного хронотопа, выступают не столько внешние препятствия, сколько внутренние установки немецких персонажей, связанные с имущественным и социальным положением. Любовь для такого героя – это не вспышка страсти: он ориентирован на стабильность, на упорядочивание жизненного пространства.

Заранее намечено и будущее дочки Банделера, «кроткой и прекрасной Энхен» из новеллы В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах» [23 I, 157]. Отец планирует ее брак с Себастияном так же, как распланировал свою жизнь и работу, подчеркивая преимущества дочери в ведении домашних дел, создании уютной семейной идиллии, домашнего пространства. В ранжировании достоинств Энхен скрывается авторская ирония: на первом месте – «искусство вести расход и заниматься другим домашним хозяйством», на втором – «набожность», а внешность («миловидность») – на третьем, как наименее важная характеристика для типажной немки, будущей жены [23 I, 161].

Себастиян Бах, герой этой же новеллы В.Ф. Одоевского, хотя и живет довольно долго в одном доме с Альбрехтовой Магдалиной, о ней долгое время не думает, ведь, судя по ремарке рассказчика, «годы протекали» [23 I, 167], и не было в их течении мысли о любви. В период ученичества у Албрехта жизнь Себастияна, укладываясь в рамки характеристики «тихого, гармонического бытия» [23 I, 171], по своей внешней событийной форме фактически почти ничем не отличается от уютно-домашнего, идиллического, неторопливо-ахронного существования "добрых немцев"-филистеров. Лишь угроза расстройства привычного ритма, возникшая в связи с необходимостью уехать из дома Албрехта, заставляет Себастияна открыть глаза на Магдалину. Но даже в этом случае "открытие" носит характер более

разумный, чем сердечный, поэтому некоторые исследователи "упрекают" героя в «чересчур рационалистическом» выстраивании «своей судьбы и творчества» [216, 52], что проявляется, в том числе, и в истории его женитьбы и «"семейной" жизни», «свободной от семейных обязанностей», «очищенной от быта» [216, 58]. В сущности, в новеллу при описании "любовного" прозрения Баха вносится знакомый нам уже по "филистерским" сюжетам мотив утилитарности и упорядоченности домашней жизни:

> «Себастиян задумался; чем больше он думал, тем больше видел, что Магдалина мешалась со всеми происшествиями его музыкальной жизни <…> посмотрел вокруг себя; вот ноты, которые она для него переписывала; вот перо, которое она для него чинила; вот струна, которую она навязала в его отсутствие; вот листок, на котором она записала его импровизацию, без чего эта импровизация навсегда бы потерялась… Из всего этого Себастиян заключил, что Магдалина ему необходима…» [23 I, 170-171].

Обратим здесь внимание на глаголы «задумался», «думал», «заключил» – это говорит о том, что в основе действий Баха не порыв чувства, а умозаключения, разумный расчёт. При этом мотив необходимости в новелле приобретает двойственный характер: необходимость Магдалины будит у Себастияна воспоминания, с одной стороны, о «математической необходимости», которую Бах приучился «видеть в каждой ноте» [23 I, 176], а с другой – о деньгах, «необходимой вещи на земле» [23 I, 170]. Так что чувство Себастияна к девушке рассудочно и походит на отвлеченно-музыкальную абстракцию, где Магдалина становится для музыканта «стройным, необходимым звуком в этой гармонии» [23 I, 171], а на бытовом уровне оказывается полезной в плане устроения быта. Здесь действия Баха-героя соответствуют немецкой умозрительности и все тому же отмеченному Г.Д. Гачевым пристрастию движения к Innere: «…углубляясь больше в самого себя, он наконец нашел, что чувство, которое он ощущал к Магдалине, было то, что обыкновенно называют любовью» [23 I, 171]. Причём диалога, по Буберу, между *Я* и *Ты* у Баха не возникает: по сути, Магдалина для героя остаётся объектом внешнего мира, обладающим рядом эстетических и утилитарных характеристик, но не более того. Даже признаваясь Магдалине в любви, Себастиян называет свою будущую невесту – чуть ли не по-монашьи – «сестрицей», прибегает не к любовной, а к родственной лексике:

«Магдалина! сестрица! <…> Отец твой посылает меня в Веймар <…> хочешь ли быть моею женою? тогда мы всегда будем вместе» [23 I, 171].

Как видим, сила любви у немецкого персонажа-филистера умеряется математическим расчетом и материальными соображениями по устройству семейного пространства.

В романе Ф.М. Достоевского «Игрок» персонаж-немец не может жениться на любимой Амальхен, «…потому что гульденов еще столько не накоплено», и потенциальные жених и невеста «…ждут благонравно… лет через двадцать, благосостояние умножилось; гульдены честно и добросовестно скоплены. Фатер благословляет сорокалетнего старшего и тридцатипятилетнюю Амальхен, с иссохшей грудью и красным носом…» [9 V, 226]. Фон Лембке, персонаж другого романа Ф.М. Достоевского, «Бесы», «давно уже… желал жениться и давно уже осторожно высматривал» вариант, но реализовал свое желание, «…когда уже стукнуло ему тридцать восемь лет, он получил и наследство» [9 X, 243]. В данном случае, по С. Дитрих, мотив брака по расчету выступает «критикой "типичного немца"», а не «обобщенной социальной критикой, порожденной романтическим идеалом любви», так как «…в русской литературе не существует сходной критики в отношении французов или итальянцев» [338, 181].

Мотив ретардированного брака встречается также в романе Л.Н. Толстого «Война и мир», герой которого Берг планирует свою свадьбу за четыре года до свершения события:

«Четыре года тому назад, встретившись… с товарищем, немцем, Берг указал ему на Веру Ростову и по-немецки сказал: "Das soll mein Weib werden", – и с той минуты решил жениться на ней» [31 V, 194].

Приняв решение, герой спокойно выжидает, пока материальный и социальный статус потенциальной невесты не сравняется с его изначально более низким статусом: «…сообразив положение Ростовых и свое, он решил, что пришло время, и сделал предложение» [31 V, 194]. Берг рассматривает супругу как уцененный товар, который, однако, еще может принести пользу:

«…дела Ростовых были очень расстроены, чего не мог не знать жених, а главное, Вере было двадцать четыре года, она выезжала везде, и… до сих пор никто никогда ей не сделал предложения» [31 V, 194].

Гарантией женитьбы выступает приданое – «чистые деньги»:

«Берг… объяснил, что ежели он не будет знать верно, что будет дано за Верой, и не получит вперед хотя части <…>, то он принужден будет отказаться» [31 V, 196].

Герой предпочитает действовать наверняка, избегая случайности, неопределенности будущего («знать верно»). В поведении Берга проявляется особое отношение типажного немца к будущему. Согласно М.М. Бахтину, «сила и доказательность реальности… принадлежит только настоящему и прошлому…, – будущему же принадлежит реальность иного рода… более эфемерное, «будет», лишено той материальности и плотности, той реальной весомости, которая присуща «есть» и «было». Будущее не однородно с настоящим и прошлым… оно лишено содержательной конкретности, …пустовато и разрежено…» [50, 297–298]. Но Берг «оплотняет» эту разреженную реальность будущего посредством денежного «аванса», упорядочивает хаос, снимая неопределенность фактом договора. К жизни (в том числе семейной) типажный герой-немец подходит с императивных позиций: Вера Ростова должна стать (soll sein) невестой Берга точно так же, как чета Пекторалисов должна произвести чудесное потомство с железной волей. Герр Клюбер из повести И.С. Тургенева «Вешние воды» не оказывает своей невесте особых знаков внимания, считая «это дело поконченным» и не имея «причины хлопотать или волноваться» [32 VIII, 282]. Планировать в немецком ахронном пространстве – значит достигать, поэтому разница между поставленной целью и целью достигнутой несущественна.

Сатирический вариант сюжета ретардированного брака используется и Н.С. Лесковым в рассказе «Железная воля». Здесь свадьба уже гротескно растянута во времени. Сначала Пекторалис в одиночку зарабатывает «три тысячи талеров» и приглашает из Германии невесту Клариньку, чтобы «делать свадьбу»: «…только свадьбу и ничего более, а когда я сделаюсь хозяином, тогда мы совсем как нужно женимся» [16 VI, 38], потом откладывает первую брачную ночь с женой на три года, готовый в таком промежуточном состоянии «оставаться и три года и тридцать три года»:

«…если бы я не получил денег и не завел своего хозяйства…», «…если бы я не устроился как нужно, я бы и тридцать три года так прожил» [16 VI, 39].

Мотив распланированного брака выступает частным проявлением мотива

распланированного бытия героя-немца, его особенного отношения к судьбе. Отграничиваясь от пространства русского, оно фактически является несокрытым, по-лапласовски жестко детерминированным, то есть полностью "выговоренным", предсказуемым, что «…означает конец «самостояния сущего», то есть отмену «суверенности» отдельного событийного момента в пользу «дурной бесконечности» повторения» [114, 141]. Сходная мысль выражена М.М. Бахтиным, писавшим о романной специфике: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения**.** Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т.п.» [51, 479]. Но типажные герои-немцы в высшей степени "адекватны" своей судьбе-роли и своему ахронному пространству, в котором их путь предзадан и цикличен. Это как раз характерно не для характеров, а для типажей, построенных по единой схеме. К ним не применимо правило «нереализованных потенций» и «неосуществленных требований», порождаемых «зоной контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим» [51, 480]. У героев-немцев нет ни незавершенного настоящего, ни ветвящегося потенциями будущего, а есть лишь планомерное движение к цели по предзаданному пути. В этом плане жизнь героя-немца отрицает булгаковский принцип о неуправлении человеком собственной жизнью. Лесковский Пекторалис, например, «…следил за своею репутациею человека, который превыше обстоятельств…» [16 VI, 43]. Аналогично в повести того же автора «Островитяне» персонаж-немец замечает: «Это совсем не отвисит от обстоятельствов» [16 III, 69], а «от свой карахтер» [16 III, 70]. Сравните также отношение к будущему в реплике гоголевского жестянщика Шиллера, у которого будущее и настоящее сливаются в нечто синкретичное:

> «Мой сам… будет офицер: полтора года юнкер, два года поручик, и я завтра сейчас[57] офицер» [7 III, 32].

Герои-немцы, замкнутые в своем домашнем пространстве, зачастую

[57] Это «завтра сейчас» есть знак ахронности, специфичной для существования немцев-филистеров в текстах русской литературы. Таким образом, карьера военного для Шиллера – этот один из вариантов создания своего маленького замкнутого локуса, что еще раз свидетельствует о слиянности филистерского и военно-аристократического в немецкой образности.

существуют в полном согласии со своей судьбой и полагаются не на удачу (вспомним первоначальный план обогащения пушкинского Германна), а на самих себя, на правила поведения в своем пространстве, которое, в свою очередь, актуализируют своим деланием. Выраженная самость, необходимость волевого усилия по утверждению себя в пространстве одновременно парадоксальным образом совпадает с несамостоятельностью в выборе цели (и средств ее достижения). Цель, по сути, всегда предзадана – это уютное домашнее бытие, средства – тоже: «расчет, умеренность и трудолюбие» [26 VIII, 235]; «скучная правильность жизни и педантическое отправление обязанностей» [8 IV, 158]; «достигнуть денег честным образом, то есть скупостью и усердием» [6 XIV, 149] и т.п. Сравните с репликой тургеневского фон Фонка:

> «…я, с самой моей молодости, предписал себе некоторые… законы, от которых никогда и ни в коем случае не отступаю» [32 II, 206].

Эта же определенность реализации жизненного плана подчеркнута в образе жестянщика Шиллера из повести Н.В. Гоголя «Невский проспект»:

> «Еще с двадцатилетнего возраста, с того… времени, в которое русский живет на фу-фу, уже Шиллер размерил всю свою жизнь <…> и уже это было так верно и неотразимо, как судьба…» [7 III, 36].

Отметим разность скорости течения жизни у русских и немцев, зафиксированную в данном фрагменте: то, что для первого маркируется как беззаботная молодость (еще двадцать лет), то для героя-немца составляет важный момент начала планирования всей предстоящей жизни (уже двадцать). Психологическая неизменяемость героя-немца напрямую связана с ахронностью и закрытостью немецкого пространства. Сравните с высказыванием лесковской немки Авроры: «Я живу только в настоящем, но для будущего» [16 VIII, 444].

Подчеркнем еще раз характерное уравнивание планов немца в повести Н.В. Гоголя с «неотразимой судьбой», что предполагает фактическое тождество событий, планируемых и осуществляющихся в реальном времени. В повести В.А. Соллогуба «Аптекарша» вся жизнь немца уподобляется пространству Дома-жилья, где «страсти распределены по срокам, как неизбежная плата за жизненную квартиру, и каждая вносится своевременно, без задержания или избытка» [30, 174]. Здесь, как и в случае с гоголевским Шиллером, мы встречаем мотивы

судьбы (неизбежности) и планирования чувств. Лесковский Шульц также, выстраивая новый дом, планирует заранее переезд Иды Норк, особо не интересуясь мнением самой девушки: «Я ведь еще как строил, так это предвидел…» [16 III, 179]. Этот переезд мыслится героем в качестве закономерного итога, замыкающего свояченицу в рамках родового пространства:

> «Вот уж и слово кончить применилось к тебе, дорогая Ида Ивановна! Вот и масштаб для тебя оставлен и дорога твоя предусмотрена: непочатыми будут твои капиталы, и процентов тебе не прожить» [16 III, 180].

На основании тождества времени и денег как "буржуазного" восприятия времени «непочатость» капитала означает нереализованность потенций жизни в домашнем пространстве. При этом судьба Иды Норк "предзадана" не столько Шульцем, сколько законами функционирования ахронного родового локуса, в котором ценность индивидуального существования нивелируется:

> «Есть такие странные девушки, …прикрепленные на всю жизнь свою к родимой семье. …Таких девушек… особенно много… в благовоспитанных семьях небогатых петербургских немцев. Чуть не с колыбели какая-то роковая судьба обрекает их в хранительниц родительской старости да в няньки сестриных детей, и этот оброк так верно исполняется ими до гроба» [16 III, 25].

Притом, характеризуя немецкое пространство, Н.С. Лесков прибегает к образу, сходному с использованным И.А. Гончаровым в романе «Обломов». Если последний упоминает «узенькую немецкую колею» [8 IV, 161], то рассказчик в «Островитянах» восклицает по поводу судьбы Иды Норк:

> «…как страшно и как холодно становится на свете живому человеку, когда сведешь его на этот узкий, узкий путь, размеренный масштабом теплого угла, кормленья и процентов!» [16 III, 180].

В обоих текстах отмечается узость, то есть ограниченность пространства и предзаданность движения в нем.

Как смиряется с предзаданностью своей судьбы Ида Норк (пусть и не без некоторого внутреннего, едва заметного сопротивления), так и в романе Ф.М. Достоевского «Игрок» младший сын добродетельного фатера в силу одного факта, что он не старший и не сможет наследовать отцу, обрекается быть отданным в солдаты или кабалу, чтобы «приобщить деньги» «к домашнему капиталу», а дочери «…приданого не дают, и она остается в девках» [9 V, 226], тем самым укрепляется родовое пространство. При этом следование немца такому

пути маркируется русским героем как добровольное и одобряемое, что мы уже рассматривали в параграфе, посвященном немецким курортам.

Герой-немец зачастую самотождествен и неизменен на протяжении всего повествования. Так, Пекторалис из лесковской «Железная воля» «явился на суд с Сафронычем» в конце произведения «тем же самым твердым и решительным Пекторалисом», каким его в начале рассказа встретил рассказчик «в холодной станции Василева Майдана» [16 VI, 59].

Если же немец, герой места, и меняется, то это происходит одномоментно, механистически и, что важно, в строго оговоренный срок, как, например, об этом говорится в повести Н.С. Лескова «Островитяне»:

> «Германский студент, оканчивая курс в своем университете…, перестает быть беспокойным буршем и входит в общество людей с уважением к их спокойствию, к их общественным законам и к их морали…» [16 III, 61].

Ф.М. Достоевский в романе «Бесы» сходным образом описывает изменения молодого фон Лембке, который в школе «отличается умышленной неряшливостью», но через три года превращается в «безукоризненно одетого молодого человека, с удивительно отделанными бакенбардами»: «…он уже не ″Лембка″, а фон Лембке» [9 X, 242]. Эту возрастную метаморфозу можно интерпретировать как «совмещение в одном конкретном персонаже разных типажей», в котором механистически фиксируется «общая логика движения человека по жизни от возраста к возрасту – перехода от юношеской подвижности, пылкости, мечтательности – к семейности, хозяйственности, размеренности в средние и преклонные лета» [151, 50]. Только крушение домашнего пространства (мнимая измена жены) нарушает неподвижность жизни Ивана Карловича Швея, героя рассказа А.П. Чехова «Добрый немец»: «Пивной хмель вдруг вышел из головы, и ему уже казалось, что душа перевернулась вверх ногами» [35 VI, 45], но опять-таки это движение на одном месте. Персонаж просто меняет "плюс" на "минус". Пока он уверен в своей русской жене и, соответственно, своем домашнем пространстве, он твердит:

> «Я люблю русских людей!.. Ты русский, и моя жена русский, и я русский... Мой отец немец, а я русский человек... Я желаю драться с Германией...» [35 VI, 44].

Когда он теряет свое пространство, то говорит с точностью наоборот:

> «О, зачем я женился на русском человеке? Русский нехороший человек! Варвар, мужик! Я желаю драться с Россией…» [35 VI, 45].

Наконец, в момент разрешения мнимого конфликта герой возвращается в исходное состояние («…немецкая душа опять уже приняла свое прежнее положение…») и вновь повторяет:

«Ты у меня русский <…> и кухарка русский, и я русский... <…> Россия великолепная земля... С Германией я желаю драться...» [35 VI, 47].

Но в еще большей степени (и здесь мы в целом согласны с мнением А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур и А.М. Пескова) эти метаморфозы объясняются имеющимся в русской культуре представлением об общей «умозрительности» немцев [151, 51], объясняемой нами здесь их отношением к миру как предзаданному плану. Герой-немец существует в своем закрытом пространстве, которое не способно кардинально изменяться, но лишь проходит отдельные фазы цикла, подчиненные жесткой схеме: отдельные фазы могут не походить друг на друга, но модель остается все той же.

2.2. Сюжет разрушения пространства немецкого Дома Другим

Согласно Ю.М. Лотману, «схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира» [196, 398]. Как уже говорилось в предыдущем параграфе, пространство немецкого Дома как закрытый локус выступает в качестве одного из подобных конструктивных типов, сопротивляющихся вторжению в него пришельца извне. Иногда сила внешнего воздействия оказывается больше, чем "прочность" границы, в результате чего внешний элемент, то есть герой как воплощение Другого по отношению к внутреннему Своему, может не просто проникнуть в это внутреннее пространство, но и разрушить его.

Поскольку мы ранее оговорили значимость семейственности для поддержания стабильности модели немецкого Дома, то и сюжет его разрушения подается прежде всего с точки зрения уничтожения семейно-родового пространства. Эта сюжетная схема имеет ряд вариантов, рассматриваемых далее.

2.2.1. Нереализованная возможность создания Дома-семьи

Первый вариант предполагает, что семейное пространство немецкого Дома может просто не реализоваться, остаться лишь потенцией. Хотя обычно жизненные

планы персонажа-немца осуществляются четко и в указанный срок, само влияние внешнего хаотического локуса может, тем не менее, смешать любые рационально-математические построения. При этом воплощается этот жизненный хаос большого мира зачастую в героях степи, для которых нарушение всяческих границ является "естественным" поведением.

Так, в шуто-трагедии И.А. Крылова «Подщипа» не воплощенными в жизнь остаются мечты принца Трумфа. Этот герой захватывает царство Вакулы и склоняет его дочку Подщипу к замужеству, рисуя ей идиллическое немецкое существование: «Из крушешка отна мы путем пифы пиль, из трупошка отна тапах с тапой куриль…» [14, 346]. Как мы знаем, трубка и пиво являются вещными атрибутами типажного немца в русской литературе, соответственно, Трумф фактически обещает Подщипе создать с ней домашнее пространство филистерской идиллии. Кстати, в травестийной форме маркируется и закрытость семейного локуса. Как гоголевский Шиллер со товарищи избивают Пирогова, так Трумф грозит насилием соперникам и обещает Подщипе сделать, «штоп никто» на нее «не смел клядить» [14, 346]. Вход же в спальню, наиболее закрытое пространство внутри дома, должен быть доступен лишь для самих супругов и пары-тройки Трумфовых офицеров (здесь И.А. Крылов высмеивает казарменный порядок в доме немецкого принца):

> «…в спальна сарска к нам нихто не смей кадить: ни графа, ни министр, ни сама генерала, отна фельдфебель мой, und два иль три капрала» [14, 346].

Но помощь персонажа-трикстера, «премудрой цыганки»-«басурманки» [14, 373], подсыпавшей солдатам немецкого принца «заряда два чихотки, да во щи пурганцу поболее щепотки» [14, 373], становится причиной поражения захватчика. В итоге агрессор-немец сам становится шутом.

Иногда вторжение Чужого в важный момент начала семейной жизни оказывается настолько значительным, что это приводит к гибели потенциального хозяина Дома. Например, Кистер, герой места из тургеневской повести «Бретер», изначально строит планы оставить военную службу и зажить тихой семейной жизнью, то есть стремится вернуться в немецкий («типажный») локус. При этом в письме к матери герой сообщает о своих чувствах к невесте и перспективах брака, не забывая о "немецком" расчете:

«Я твердо уверен, что мы оба будем счастливы. <…> Я намерен выйти в отставку, поселиться в деревне и заняться хозяйством. У старика Перекатова четыреста душ в отличном состоянии. Вы видите, что и с этой, материальной, стороны нельзя не похвалить моего решения» [32 IV, 72].

Но когда он почти достиг желаемого (оставалось совсем немного времени до вступления в желанный брак с Машей Перекатовой), герой погибает на дуэли. Причем описание дома невесты ночью как будто «предвещает» неосуществимость молодых надежд:

«…отъехав с полверсты от дома Перекатовых, он приподнялся в коляске и с смутным беспокойством стал искать глазами освещенные окна… В доме все было уже темно, как в могиле» [32 IV, 78].

Так «типажный» образ стабильного, уютного немецкого локуса диссонирует со свойственными для всего творчества И.С. Тургенева мотивами упадка дома, скитаний героев, их бездомности или смерти. Как указывает Ю.М. Лотман, «вторжение внешнего пространства (стихии) во внутреннее, хаоса в космос… очень существенно для модели мира… Тургенева» [196, 399], что соответствует многим событиям в жизни самого писателя. По мнению В.Н. Топорова, «…с ранних пор Тургенев невзлюбил «основы» – брак, семью, дом… Это отталкивание от своего дома, жизнь у чужого очага определили его бездомность и одиночество…» [286, 81]. Разрушителем-дуэлянтом выступает типичный герой степи штабс-ротмистр Лучков, который убивает приятеля так же походя, как до этого расспрашивал его о Людовике XIV: «…не из охоты к просвещению, а так, бог знает отчего» [32 IV, 38]. По сути, планы Кистера не осуществляются в силу его «идеальности», то есть неумения разбираться в людях. При относительной практичности в хозяйственных вопросах герой-немец остается умозрителен. Это зафиксировано в его характеристике как человека «бескорыстно и добродушно занятого мечтами» [32 IV, 37].

Еще более непрактичен соллогубовский музыкант Карл Шульц из повести «История двух калош». Этот типаж и не предполагает наличия у него черт рассудительности и расчетливости. При этом для описания его пути автор прибегает к мотиву ретардированного брака. Шульц обещает жениться на своей возлюбленной Генриетте, когда станет знаменит. Героиня тоже слишком молода и идеальна, чтобы думать о практической стороне обустройства Дома-семьи:

«…любовь их была из тех, которым не суждено земное счастье. Она касалась облаков, а для счастья земного нужно оставаться на земле. <…> если б <…> они огляделись вокруг себя, <…> то они могли бы упрочить себе жизнь безмятежную и тихую, покоренную вполне законам существенности» [30, 53].

В реальности же Шульц остается нищ и неизвестен, Генриетта достается другому, что вызывает у музыканта помешательство, закончившееся смертью. Характерно, что Шульц ощущает себя не вправе укорять Генриетту, потому что не «сдержал» «свое обещание» разбогатеть: «Я нищий, нищий…» [30, 71].

Идеальный немецкий Дом Карла и Генриетты, освобожденный от быта, оказывается перенесен, по логике построения типажа, во внутренний мир души, который они оценивают как «святилище сокровенное», куда без их согласия «никто проникнуть не может»: «Оно наше, наша собственность, наш мир, наше уединение от шума и волнения мирского. Никто не может располагать им без нас; никто не может отнять его у нас» [30, 72]. По сути, он воплощает все ту же модель миниатюрного, закрытого, уютного немецкого локуса-оболочки, но не может стать достаточной защитой от зловещей реальности большого мира. В результате синкретический образ Дома вбирает в себя еще одно значение: в предсмертном видении Шульца Дом-амфитеатр, то есть пространство славы и любви, где Генриетта вручает возлюбленному «венок лавровый», становится анти-Домом с чертами мортальности, инфернальности и хаотичности, разрушающим упорядоченный гармонический мир музыканта:

«…амфитеатр рушится, а вместо зрителей толпятся черепа в калошах, которые мигают и шепчутся между собой... И вдруг все превращается в странный неясный хаос, среди которого Мюллер с своими сапожниками, княгиня с своим раутом и весь Петербург кружатся в каком-то адском, неистовом танце...» [30, 79].

Сюжет нереализованного брака немцев используется В.А. Соллогубом и в повести «Аптекарша». В ней курляндский юноша, барон Фиренгейм, будучи студентом, увлекся молоденькой и хорошенькой дочкой своего немецкого профессора – скромной Шарлоттой. Отличием Фиренгейма от Шульца, тоже аристократа, является его богатство:

«Студент мой рожден богатым наследником, что, замечу мимоходом, между немецкими баронами почти неслыханное чудо, совершившееся в его пользу, к великому удивлению и зависти всех соплеменников его» [30, 164].

Соответственно, ему нет нужды в филистерском поступательном накоплении

капиталов. Это, скорее, человек высшего света, временно попадающий в студенческую среду и потому входящий в соприкосновение с пространством небогатого немца-профессора. Разумеется, Фиренгейм не рассматривает всерьез возможность жениться на Шарлотте. Узнав, что в городе из-за частых встреч с девушкой в доме профессора его прозвали женихом (что сильно покоробило его, поскольку любование Шарлоттой он позволял себе «только урывками, оскорбляясь ежеминутно жестокими столкновениями в шероховатостями прозаической жизни» [30, 169]), он постарался тут же прекратить какие-либо отношения с ней. Совместная с девушкой Дом-семья, которая предстает в образе «пристани», не входит в планы героя:

> «Женитьба казалась ему далекою пристанью после долгого странствования, а он снаряжался еще только в путь» [30, 168].

Собственно говоря, Фиренгейму, в трактовке В.А. Соллогуба, не хватает той немецкой "идеальности", которой отмечен, например, Карл Шульц (да и тургеневский Фридрих Кистер). Он человек высшего света, маркированного в соллогубовской поэтике испорченностью и жеманством. Его отталкивает от Шарлотты не столько сам факт ее бедности, сколько депоэтизированная форма проявлений этой бедности:

> «Барон не мог забыть, что свечка, таинственно освещающая ее комнатку, не что иное, как сальный огарок, что кровать ее из простого некрашеного дерева, что белье ее грубое и что, засыпая, она, вероятно, покрывается изношенным салопом» [30, 165].

После ранения, однако, барон сближается с семейством профессора. Его жизнь напоминает годы ученичества Баха В.Ф. Одоевского. Как и юный Бах, Фиренгейм посвящал себя занятиям, но при этом встречался часто с Шарлоттой, с которой «занимался музыкой в часы отдохновения» [30, 172]. В их встречах нет ярко выраженной эмоциональности, но есть идиллическое умиротворение: «Жизнь их была без особых событий и потому не могла раздуть пламени страсти…» [30, 171]. Бах называет свою будущую жену Магдалину сестрицей, а Фиренгейм привыкает к Шарлотте, «как к сестре» [30, 171]. Музыканта в тексте В.Ф. Одоевского провоцирует на объяснение с девушкой отъезд, то есть угроза расставания, разрыва связи с Домом-семьей. Соллогубовский же барон не

осознает своих чувств до последнего момента покидания университета. Только тогда герой понимает: «Она любила меня» [30, 173], но даже это признание является односторонним. Брак с Шарлоттой не вписывается в траекторию движения Фиренгейма, который, переезжая в Петербург, становится типичным немцем-карьеристом, перемещающимся по упорядоченному иерархизированному социальному пространству:

> «…он только соразмерял свою учтивость и поклоны с уменьшением нумера класса и с увеличением знаков отличия, так что Анне с короной он кланялся с развязной улыбкой, а Андрею Первозванному – с чувством глубокого почтения. Но это было не по низкопоклонности его характера, а в силу того внутреннего убеждения, что он исполняет обязанность и воздает каждому должное» [30, 175].

Шарлотта же на время смиряется с судьбой и выходит замуж за другого, с которым, как героиня думает, невозможно истинное единение душ в силу филистерства супруга: «Она радовалась, что он ее не понимает, и бережливо таила от него свои воспоминания и свою печаль» [30, 178].

Таким образом, несвершившиеся браки в повестях В.А. Соллогуба отличаются от несвершившихся браков в текстах И.А. Крылова и И.С. Тургенева. В двух последних случаях речь идет о разрушении не оформившегося до конца Дома из-за вмешательства трикстера. У В.А. Соллогуба же действуют герои пути, пусть и в специфической типажно-романтической огласовке. Их Дом-мечта переводится в Innere, оказываясь слишком хрупким для давления окружающего большого мира. Это характерно как для Карла Шульца и Генриетты, так и для Шарлотты, которая, «… носилась мечтой в идеальном тумане» [30, 172], пока не была окончательно оставлена Фиренгеймом.

2.2.2. Разрушение Дома-семьи через искушение Другим

Иным вариантом разрушения домашнего пространства является распад семьи из-за вмешательства трикстера, пытающегося вступить в любовные отношения с героиней-немкой. Прежде чем перейти к характеристике конкретных сюжетных вариантов данного типа, следует сказать несколько слов об образе искусителя-соблазнителя в целом.

Р.Г. Апресян указывает на укоренившееся в европейской культуре «платоновское понимание любви-эроса» как «стремления к единению и стремления к высшему» [44, 6]. Собственно говоря, эти две идея присутствуют и в филистерском, и в "возвышенном" вариантах любви, ведущих к браку-семье в качестве основы Дома. Хотя любовь филистеров умеренна и связана с расчетом, они желают той же пространственной цельности, гармоничности, что и герои-немцы духа. Просто единение душ происходит на разных уровнях существования: у филистеров – на бытовом, у романтически-возвышенных персонажей – в некоем условном мире души, являющемся в то же время местом интенсивных эмоциональных переживаний совместности, близости. Разница между этим двумя планами заключается еще и в том, что бытовой вариант близости легче достижим, не требует такого огромного напряжения внутренних сил, однако в любом случае семья и брак маркированы ореолом сакральности.

Этой гармонии, однако, угрожает появление третьего как Другого, которым и становится соблазнитель. Образ последнего может опираться на мифопоэтическую основу, предполагающую «ситуацию соединения "иномирного" существа с земной женщиной» [277, 404]. Такой персонаж нередко получает змеиные черты, которые в христианской огласовке получают инфернальную трактовку: «…образ змея из «Книги Бытия», соблазняющего первых людей, был отождествлен с дьяволом или, во всяком случае, соотнесен с ним как одна из его персонификаций…» [277, 403]. Впрочем, это не отменяет и семиотическую потенцию фольклорного варианта, предстающего, например, в русской волшебной сказке в ипостаси «змея-соблазнителя» [277, 404].

Переведенный на антропный уровень образ соблазнителя дает тип, который можно условно обозначить донжуанским. Он, в свою очередь, также распадается на две формы. Первый вариант – «романтически-куртуазный, поэтический, обусловленный женским ожиданием рыцаря, галантного кавалера, великого любовника»; второй – «реалистически-обыденный, заданный не только разочарованием и горечью покинутых женщин, негодованием обманутых мужей, но чувством самосохранения сообщества, в лице общественного мнения осуждающего донжуанизм в заботе о случившихся и возможных жертвах агрессивного обаяния

донжуанов» [44, 6]. В этом случае поведение соблазнителя оценивается как девиантное. Вне игрового пространства куртуазии этой фигуре приписываются черты деструкции пространства, куда он вторгается: «Донжуан – обольститель и захватчик, и женщина оказывается игрушкой в его руках. Женщина для него – лишь объект вожделения, источник утоления страсти. Донжуан увлекается женщиной и завоевывает ее, думая лишь о своей прихоти, об удовлетворении собственного влечения. Удовлетворяя себя, обольститель разрушает другого. Женщина не существует для него как личность…» [44, 9]. Эгоцентричность и своеволие в образе соблазнителя-человека, с другой стороны, служат общим звеном между ним и демоническим.

Все это многообразие культурных трактовок находит отражение в сюжете искушения, рассматриваемом нами в его "немецком" варианте. Соблазнение выступает как «форма ухода от общественной дисциплины, упорядоченности межличностной коммуникации» [44, 10]. Соответственно, семейное пространство немецкого Дома-семьи разрушается пришельцем извне.

Такой внешний конфликт присутствует, например, в новелле В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах». Напомним, что в любовной и семейной сферах Бах практически не проявляет себя. Его служение музыке напоминает служение Богу христианского монаха. В жизни молодого музыканта до женитьбы нет места эротизму, влечению к женщине. Гораздо больше воодушевляют его речи наставника, чем прелестная внешность его молоденькой дочери:

> «На неопытного юношу, воспламененного речами Албрехта, не действовала красота и невинность девушки; в чистой душе его не было места для земного чувства: в ней носились одни звуки, их чудные сочетания…» [23 I, 167].

Но и женившись на Магдалине, Бах остается погруженным в свой мир музыкальных фантазий. Беспредельность, надчеловечность пространства музыки, которой посвятил себя художник, искажают видение им земного мира. Говоря на языке неба, духовности, Себастиян забывает язык человеческий, который хотя и является несовершенным, но служит ключом к существованию в антропном пространстве. Это создает внутреннюю основу для внешнего конфликта, который из латентной стадии переходит в активную с появлением Другого – итальянца Франческо. Попав под его обольстительные чары, жена Баха, Магдалина,

внезапно вспоминает о своих итальянских корнях (влияние со стороны рано умершей матери-итальянки, подавленное "немецким" воспитанием отца). Отдаваясь «во власть "инстинктуального чувства"», диссонирующего с надчеловеческим музыкально-«математическим мышлением» мужа [291, 264], верная "добрая немка" вдруг преображается так сильно, что Бах начинает сомневаться в ее разумности: в момент, когда она стала просить его бросить немецкие фуги и писать итальянские канцонетты, он «…подумал, что его Магдалина просто помешалась…» [23 I, 177].

Здесь следует остановиться на маркированных национальностью образах в эстетике В.Ф. Одоевского, что порождает череду оппозиций на основании противопоставления "итальянскости – немецкости". Итальянскость – это внешняя «красота и страсть» [246, 134], «яркая и прекрасная мечта» [79, 78], «пространство свободы» и в то же время «пространство, таящее в себе опасность», в силу чрезмерности страстей [79, 79]; тогда как немецкость – «этические и социальные нормы, долг» [246, 134], педантичность, уютное домашнее пространство, внешняя неэмоциональность, причем это может быть либо эмоциональная ограниченность (для филистеров) или внутренняя самоуглубленность без ярких внешних проявлений (для героев-немцев "духа"). Таким образом, открытого конфликта в сугубо немецком пространстве Себастияна и Магдалины не могло быть, поскольку один существовал практически целиком в пространстве музыки, а вторая – в рамках домашнего локуса. Пересечение этих пространств также происходит в области музыкального (то есть в пространстве прежде всего Баха, а не Магдалины), поскольку Бах способен общаться только на языке музыки:

> «Магдалина не спрашивала больше, а Себастиян тотчас садился за клавихорд и играл или пел с нею свои новые сочинения; это был обыкновенный способ разговора между супругами: иначе они не говорили между собою» [23 I, 173].

Франческо же становится катализатором, пробуждающим Магдалину от диктата упорядоченной немецкости. Трагедия заключается в том, что в немецком пространстве итальянская мечта и свобода оборачиваются сюжетом гетевской Миньоны (итальянки в Германии), умирающей в тоске по недостижимой солнечной земле. Такой же сюжетный исход ожидает и Магдалину.

Типаж "доброй немки"-филистерши в русской литературе не встраивается в любовно-авантюрный сюжет. Такая героиня слишком сильно связана с домашним идиллическим пространством, чтобы предпочесть его (из мотивировки любви к мужу или чувства долга и общественных приличий) авантюрному хронотопу любовной интриги. Она может быть искушением, но не сознательной искусительницей или жертвой искушения[58].

Чрезмерная страсть, которая так и не находит разрешения, сводит жену Баха в могилу: «Чувство, вспыхнувшее в Магдалине, только покрылось пеплом; оно не являлось наружу, но тем сильнее разрывалось в глубине души ее» [23 I, 180]. Конфликт Магдалины остается в Innere, не имея ярких внешних проявлений. "Огненная" итальянскость (отсюда образы вспыхивания и пепла) борется в ней с немецкими осознанием долга (любовь к мужу в ней угасает) и рациональностью (она осознает свой сорокалетний возраст как внешнюю непривлекательность для молодого потенциального любовника). Немецкий образ скорее связан с воздушно-небесной и водной стихиями (вспомним выражение, что в книгохранилище Бах «плавал в своей стихии» [23 I, 167]). В отношении героя, правда, упоминается ряд огненных образов, но это иной огонь, чем у Магдалины. "Итальянская" страсть последней уподобляется скорее природно-"органическому" миру: так вспыхивает и сгорает дерево или свеча. Этот огонь разрушителен: огонь-страсть сжигает Магдалину изнутри. В уничтожающий огонь она призывает мужа бросить «все фуги», «все каноны» [23 I, 177]. Тогда как "огонь" Себастияна имеет химическую "ургийную" (германскую) натуру: «наслаждение» музыкой в нем «…не вспыхивало и не гасло, оно тлело тихо, ровным, но сильным огнем, как тлеет металл, очищаясь в плавильном горниле» [23 I, 155]; вдохновение «тихим огнем»[59] «горело в душе его» [23 I, 173]. «Святое пламя

[58] Противоположный случай представляет образ мечтательницы Манички Норк из повести Н.С. Лескова: "миньонность" в ее портретном описании («″миньонная″ фигурка» [16 III, 17]) выделяет ее из ряда "добрых немок" и маркирует через этот итальянский элемент (=страсть) как потенциальную участницу (жертву) любовной интриги.

[59] Примечательно, как В.Г. Белинский в своем отзыве на новеллу В.Ф. Одоевского доводит до логического завершения национально маркированную "температурно"-пространственную метафору немецкости: «Жизнь Себастиана Баха изложена князем Одоевским в духе немецкого воззрения на искусство…», «…искусство в той заоблачной и по тому самому несколько холодной сфере, в которой эксцентрические немцы хотят видеть царство истинного искусства» [59].

искусства» Баха, которое «горело в его сердце», «наполняло для него мир», имеет скорее природу света, чем жара. В то же время Бах, сродственный металлу (еще один знак расчеловечивания, преодоления органического, как и уподобление органу), нуждается, как оказалось, в обоих типа огня. Когда "живой" огонь (Магдалина) и огонь-свет («пламя искусства») покидают героя, тот погружается во тьму, воплощенную в слепоте.

При этом Бах так же, как и бытовые типажи, "добрые немцы", привязан к своему идиллическому домашнему пространству, «маленькому кругу своего семейства» [23 I, 178]. Но Баху, человеку духа и одиночке, отказывается в этом: «…Бах сделал страшное открытие: он узнал, что в своем семействе он был – лишь профессор между учениками» [23 I, 181], то есть перед нами сюжет о разрушении внутреннего домашнего (идиллического и ахронного) локуса пространством внешним, которое в данном случае воплощает условная Италия в лице соблазнителя Франческо[60].

Вместе с тем необходимо учитывать, что Франческо в новелле выполняет функцию трикстера, своего рода пародии на Баха, "демиурга"[61] музыкального мира. Отсюда демонические черты в образе итальянца, противопоставленные по-монашески аскетичному образу Себастияна. Противоположностями смирения, целомудренности и набожности последнего выступают мотивы гордыни («…голос гордо возносился над всем хором…» [23 I, 175]; «…лестно было его тщеславию возбуждать такое внимание женщины…» [23 I, 178]), осквернения («…голос… осквернял каждое созвучие», «…голос не благоговения, не молитвы», «…от этого выражения пламенное благоговение переставало быть целомудренным…» [23 I, 175]), нечистоты («нечистый, соблазнительный напев венецианца»[62] [23 I, 181]. Если Бах связан с небесно-сакральным миром, то

[60] Аналогичным образом разрушает немецкое пространство островитян Норков вторгающийся в него русский художник Истомин, который также оказывается связан с итальянскостью (Италия и изобразительные искусства вообще тесно связаны в русской культуре). Соблазнив Маничку Норк, Истомин уезжает-бежит в Италию. Кроме того, в своем видении Маничка видит себя подле Истомина в Италии (Риме, Неаполе).

[61] При этом трикстер больше способен к искажению, пародированию, что выражено в характере пения Франческо, а не к настоящему творчеству.

[62] Внутренняя нечистота содержания при этом сопровождается внешней чистотой формы («голос прекрасный, чистый» [23 I, 175]), что противопоставляет персонажа Баху как герою-музыканту Innere.

Франческо – с земным-человеческим: в его пении слышны прежде всего «земные порывы» [23 I, 175], от которых предостерегал Себастияна Албрехт. Умеренному огню-свету немецкого музыканта противопоставлен «мрачный огонь» страстей [23 I, 175], горящий в глазах итальянского певца.

Изображение последнего вообще богато на портретные описания. Образ Франческо овнеществлен, его внутреннее (чувства, мысли, эмоции) выставлено напоказ или прорывается наружу. Бах, напротив, погружен в свое Innere, отсюда единственное портретное описание героя, которое дается в начале текста, маркируется как ложное: рассказчик отказывается признавать в «брюзгливом старике с насмешливою миною» [23 I, 149-150] великого композитора. Отказ от описания внешнего сочетается с подробным изображением внутреннего мира художника. Правда, следует сказать, что немцы-филистеры также изображаются прежде всего внешне, но их портретное описание статично. Их внешнее – это застывшая форма, жесткий панцирь-пространственная граница, которая препятствует как проникновению в Innere, так и его выражению, что создает эффект отсутствия этого внутреннего. У итальянца Франческо эта граница, кажется, вовсе не существует: страсти свободно выражаются как в голосе, так и на лице. Герой-итальянец постоянно в динамике. Там, где у Баха «беспрестанное размышление» об органе (вектор внутрь) [23 I, 173], у Франческо – беспрестанное движение: «…его глаза беспрестанно перебегали от предмета к предмету и ни на одном не останавливались…» [23 I, 175] (вектор вовне). Если немцы-филистеры – это герои места, Бах – герой пути (пусть и кончившегося частичным провалом), то итальянец – герой степи.

Для Франческо важен мотив игры: как игры голосом (отсюда постоянные украшательства в пении – «игривость рулад и трелей» [23 I, 176], которые воспринимаются Себастияном как «фиглярство» [23 I, 179]), так и игры любовной. Именно с помощью игры итальянец утверждает себя в немецком пространстве, а покидает его (и обманутую этой игрой Магдалину), когда ему «наскучила эта комедия» [23 I, 176]. Это позиция трикстера: то, что для него комедия, для других

оборачивается трагедией. Еще один, характерный для трикстера, мотив, связанный с итальянцем, – это насмешка: в его пении ощущается «какая-то горькая насмешка над общим таинственным спокойствием» [23 I, 175]; он характеризуется как «насмешливый венециянец» [23 I, 178]. При этом причиной его заигрывания с Магдалиной является в том числе месть за насмешки немцев над «музыкой его школы» [23 I, 178]. Сам Бах сперва смеется «исподтишка» [23 I, 176] над итальянцем, тогда как Магдалина «комедию» итальянца-искусителя изначально воспринимает крайне серьезно: «Вот музыка, Себастиян! вот настоящая музыка!» [23 I, 177].

Трикстер-Франческо не только сам беспокоен, но и вносит беспокойство[63], хаос и разлад в упорядоченное немецкое пространство:

> «…Франческо не увез Магдалины, но увез спокойствие из тихого жилища смиренного органиста» [23 I, 178], «…Магдалина почти оставила свое хозяйство; порядок, к которому привык Бах в своем доме, нарушился» [23 I, 179].

В связи с оппозицией «итальянскость – немецкость» несколько слов также стоит сказать о музыке, которую представляет Франческо (ведь музыка в новелле локализована, представляя собой особый тип пространства**)**. Его «эмоциональная музыка» [79, 78] (и при этом вокальная, слишком человеческая, если воспользоваться образом Ф. Ницше) противопоставлена бесстрастной абстрактной музыке Баха; вместо простоты и глубины последней в пении итальянца на первый план выходят, как отмечалось выше, украшательство, игривость, то есть примат внешней формы над внутренним содержанием[64]. Музыка Баха сдержанна – музыка Франческо чрезмерна в своих проявлениях, что демонстрирует целый ряд метафор: контрастно-противоречивая (в ней

---

[63] Мотив "итальянского" беспокойства задан с первой сцены появления персонажа, еще не названного, в виде незнакомого голоса: «Вдруг органист невольно вздрогнул <…> все заметили, что он был встревожен, что он беспрестанно оборачивался назад и с беспокойным любопытством посматривал на толпу» [23 I, 175]; и далее – «…Бах был беспокоен…» [23 I, 178]. Магдалину пение Франческо вводит в состояние одержимости. Она «невольно» входит в «судорожное, убийственное состояние», «как дельфийская жрица на треножнике» [23 I, 178].

[64] В целом можно утверждать, что образ Франческо отражает восприятие В.Ф. Одоевским современной ему итальянской оперы, которая его «отталкивала» «своей "звукообольстительной", чисто внешней красивостью» [61, 60]. Кстати, та же, что и у В.Ф. Одоевского, дихотомия немецкости и итальянскости в музыке выражается в статье В.П. Боткина, причем выводится автором из «различия субстанции народов германского и итальянского» [4, 213]: итальянская музыка – это «проявление чувства, пребывающего в своей естественности» [4, 214], тогда как немецкая музыка есть выражение «абсолютного духа; она есть глагол того мира, в котором блаженство в духе стало достоверностью» [4, 220].

смешиваются «вопль страдания», звуки, вырывающиеся «из мрачной пустыни души» и «резко» раздающийся «буйный возглас веселой толпы» [23 I, 175]), яркая-бросающаяся («яркий, ослепительный цвет на полусветлой картине» [23 I, 175]). Собственно говоря, рассказчик (а через него и В.Ф. Одоевский) на стороне музыки Баха, замечая, что итальянская свобода зашла слишком далеко: «…пение претворялось в неистовый крик…» [23 I, 176].

Но действие на Магдалину итальянских песен объясняется не только красотой, молодостью и притворной страстью Франческо, которую по-немецки простосердечная жена Баха принимает за чистую монету. Эти мелодии открывают в ней ее итальянскость («страсти, долго непонятные, долго сжатые в душе ее»), подавляемое немецким воспитанием материнское пространство:

> «Часто, как будто во сне, я вспоминала те мелодии, которые мать моя напевала, <…> теперь я <…> вспомнила песни моей матери <…> итальянская кровь, …обманутая воспитанием, образом жизни, привычкою, – вдруг пробудилась при родных звуках; новый, неразгаданный мир открылся Магдалине…» [23 I, 177].

Это пространство воспринимается Магдалиной как Свое («родные звуки»), тогда как немецкое становится Чужим, «вашим» (в том числе музыка мужа):

> «…тщетно я хотела их найти в твоей музыке, во всей той музыке, которую я слышу ежедневно <…> Лишь теперь я узнала, чего недостает вашей музыке…» [23 I, 177].

Магдалина страдает не столько из-за утраты Франческо, сколько из-за нереализованности своей итальянскости в немецком локусе:

> «Тщетно Бах писал для нее и веселые менуеты, и заунывные сарабанды, и фуги in stilo francese – Магдалина <…> говорила: «Прекрасно! а все не то!» [23 I, 178].

В итоге напевы итальянца замещают собой пространство немецкой музыки – сначала у жены Баха («…вспоминала она о своих обязанностях или раскрывала баховы партиции, – но ей являлись черные глаза Франческа, в ушах ее отдавались его страстные напевы…» [23 I, 179]), а потом у него самого («…вспоминал свое младенческое сновидение <…> начинал …искать голоса Магдалины; но тщетно: чрез его воображение пробегал лишь нечистый, соблазнительный напев венецианца, – голос Магдалины повторял его в углублении сводов…» [23 I, 181].

Итак, оппозиция "итальянскость" – "немецкость" в тексте новеллы порождает следующий дуализм противопоставленных элементов (Таблица 1).

Таблица 1 – Оппозиция «итальянскость – немецкость»

Итальянскость	**Немецкость**
Страсть: «страстный голос» [23 I, 175], «страстные напевы» [23 I, 179], «полуденные страсти» [23 I, 177-178], «страсти», горящие «мрачным огнем» [23 I, 175]	**Бесстрастие:** «бесстрастное выражение» [23 I, 173], «бесстрастные ноты» [23 I, 179], орган «спокоен, бесстрастен, как бесстрастна природа» [23 I, 171]
обольщение/соблазн: «обольстительный венециянец» [23 I, 180], «что-то соблазнительное» (в голосе) [23 I, 175] «соблазнительные полуденные глаза» [23 I, 178], «соблазнительный напев венециянца» [23 I, 181]	**семейная жизнь/ обязанность:** «семейное спокойствие» [23 I, 180], «маленький круг своего семейства» [23 I, 178], «семейные и общественные обязанности» [23 I, 156], «обязанности матери семейства» [23 I, 178]
тревога/страдание/болезнь/непокой: «тревожный характер» (пения) [23 I, 176]; «…голос… заливался, как вопль страдания…» [23 I, 175]; «болезненный голос» [23 I, 175]; «беспрестанно» меняющееся «выражение» лица, «какая-то беспокойная задумчивость или рассеянность», «…оно (музыкальное выражение – С.Ж.) нарушало общую гармонию..» [23 I, 175]	**тишина/покой:** «безмятежная пристань», «жизнь тихая» [23 I, 151], «ежедневное спокойствие», «тихое, гармоническое бытие» [23 I, 171], «мелодическое спокойствие» [23 I, 176]; «спокойствие» «тихого жилища» [23 I, 178], «семейное спокойствие» [23 I, 180], «таинственное спокойствие» [23 I, 175], «полная тишина и согласие» (в браке) [23 I, 177]
полуденный (южный): «полуденные глаза» [23 I, 175], «полуденные страсти» [23 I, 177-178]	**северный:** «северные голубые глаза»[65] [23 I, 166], «северные варвары» [23 I, 178]
изысканность/украшательство: «…в наряде Магдалины явилась какая-то изысканность…»[66] [23 I, 177-178]; «украшения не для самой музыки, но чтоб дать певцу возможность блеснуть своим голосом», «игривость рулад и трелей» [23 I, 176], «фиглярство» [23 I, 179]	**простота/варварство/неигривость:** «простосердечные дни», «жизнь простая» [23 I, 151], «простота сердца» [23 I, 161], «простота старинных немецких нравов» [23 I, 166], «мелодия простая, как просто первое чувство младенствующего сердца», «простые, но огромные, полные созвучия» [23 I, 174]; «северные варвары» [23 I, 178]; «не рассеивалось их (слушателей Баха – С.Ж.) благоговение игривыми блестками» [23 I, 174]
человеческий голос	**орган**
итальянские канцонетты	**фуги/каноны**

Как видим, итальянскость с ее маркированностью страстностью, эротизмом в русской культуре обладает большей сочетаемостью с образом соблазнителя, чем немецкость. Герой-немец, как правило, добрый семьянин, в любом случае он слишком замкнут в пространстве своего Дома-рода и чересчур умерен в проявлениях своих страстей, чтобы посвящать себя бытовому адюльтеру, не говоря уже о куртуазном либертинаже.

[65] У Франческо, наоборот, «черные, полуденные глаза» [23 I, 175]. Общей итальянской портретной чертой у него и Магдалины выступают черные кудри. Так, в новелле особо отмечается, что, «…против германского обыкновения, он не носил пудры; его черные кудри рассыпались по плечам…» [23 I, 175].

[66] В немецком идиллическом домашнем пространстве, в котором находилась Магдалина, внешняя изысканность не была востребована. Здесь ценятся простота и уют. Только с появлением эротического (не немецкого) элемента актуализируется и потребность во внешней эстетике.

В этом плане соллогубовский барон Фиренгейм – исключение, доказывающее, что он в большей степени персонаж-представитель общественного слоя (высшего света), чем воплощение представлений о немецкости. Между этим героем и лермонтовским Печориным и кьеркегоровским Йоханнесом есть общее. Последние «…не принимают действительность как таковую: они поэтизируют ее, ищут в ней то, что может пробудить в них интерес к жизни…, отсюда… болезнь, которая вызвана несовпадением с действительностью» [274, 98]. Аналогичным образом перебирает женщин и барон Фиренгейм:

> «…как он ни желал влюбиться <…>, он никак не мог совестливо исполнить своего желания. Та была хороша, да дочь булочника, другая казалась всем привлекательна, да он заметил однажды, что руки ее были недостаточно вымыты; одна была мала слишком, другая слишком велика; одна недовольно черноволоса, другая слишком белокура <…> душа его останавливалась с нежностью только на дочери профессора, но и ту <…> он мог любить только урывками, оскорбляясь ежеминутно жестокими столкновениями в шероховатостями прозаической жизни» [30, 168-169].

Утилитарно относится герой и к столичным русским «модным красавицам» – как к средству произвести впечатление в свете:

> «Сказать правду, они не много ему нравились, но он почел обязанностью казаться с ними в дружеских отношениях, чтоб упрочить свою светскую славу» [30, 175].

Здесь он не столько даже донжуан, сколько карьерист, причем по-немецки аккуратный и умеренный. Сама по себе амурная победа и онегинская "наука страсти нежной" значат для него мало. Соллогубовский герой скорее нечто среднее между пушкинским Германном и грибоедовским Молчалиным, тем более, что начинает свою карьеру в свете, «как следовало, со старух» [30, 175].

Попав в прозаический уездный русский город, барон, привыкший к столичному блеску, скучает. Единственное, что заставляет его покинуть гостиницу, является весть о красивой жене аптекаря, в которой Фиренгейм узнает свою давнюю возлюбленную Шарлотту. Здесь искушение задается им в плане куртуазной игры-развлечения:

> «Муж колпак; его провести нетрудно. Она любила меня; а здесь, в этом захолустье, соперников, я думаю, немного... По крайней мере мне будет занятие» [30, 180-181].

Искренность Шарлотты барон воспринимает как намеки в рамках игрового пространства:

> «…это намек. Ей скучно, следовательно, она на все готова... И я буду настоящим школьником, если не сумею воспользоваться случаем» [30, 181].

Героиня же, «как истая германская девушка», носящаяся «мечтой в идеальном тумане» [30, 176], ощущает себя пойманной в клетку филистерского Дома с нелюбимым мужем, то есть анти-Дома, по сути. Это отсутствие идиллического и порождает возможность искушения пришельцем извне:

> «…в ней утратилось немного то выражение чистого спокойствия, которое, бывало, хранило ее, как святыня; но зато в ее чертах и взорах разлилась какая-то неясная нега, что-то измученное и страстное, придающее ей новую, опасную прелесть» [30, 180].

"Идеальная" Шарлотта подвергается искушению потому, что сама жаждет, забыв о представлениях о должном, покинуть анти-Дом ради некоего сакрального пространства душевной целостности, которое ей рисует соблазнитель:

> «Долг выдуман человеческими расчетами. Долг – условие земли, а для нас отверзто небо. …мы рождены друг для друга» [30, 186].

Это же порождает "змеиные" реминисценции, в которых образ рая неотделим от образа змея-искусителя:

> «С утра смотрела она у окошка, не идет ли вожделенный, и когда он показывался вдали <…>: и бедный городок, и бедная аптека казались ей раем земным» [30, 191].

Когда же вскрывается обман барона, рай оказывается потерянным и Шарлотта замыкается в себе. Ее брак с аптекарем, по-настоящему любящим ее Францем, так и не получает шанса на развитие. Дальнейшие отношения с бароном, внезапно также по-настоящему влюбившимся в оттолкнувшую его аптекаршу, словно Онегин в Татьяну, невозможны. Обоюдная жертвенность аптекаря и барона не принесла желаемого ими результата. Когда Шарлотта узнает, что Фиренгейм уехал, то ее мечта о своем пространстве рушится окончательно и она вскоре умирает. Для создания любовной целостности двоих муж оказывается для "идеальной" героини чересчур приземленным филистером, а барон – ненадежным представителем обманчиво миражного светского Петербурга.

Сюжет разрушения немецкого Дома-семьи через вмешательство искусителя является одной из линий повествования и в повести Н.С. Лескова «Островитяне». В произведении наблюдается оппозиция «семейные дома – дома одиночек» (то есть «не-дома», ущербное внутреннее пространство). Примером последнего можно назвать квартиру, снимаемую на двоих «бездомниками» [16 III, 33] – рассказчиком и художником Истоминым. В этом локусе зафиксированы мотивы болезни и греха. Здесь Истомин соблазняет юную Маню Норк.

Своеобразное отношение действующих лиц повести к этому жилищу становится их характеристикой. Так, не отличающийся глубиной чувств, самовлюбленный Шульц дружелюбно снисходителен. Проводить время у Истомина, в котором явно акцентируются черты обольстителя, ему приятно и не страшно, ведь у немца всегда есть надежный «тыл», защита от него – собственный дом: «Навещая нас, бездомников, Фридрих Фридрихович являлся человеком самым простодушным и беспретендательным…» [16 III, 33]. Шульц обольщается, но до определенных пределов, «пределов», к которым Истомин относится с презрением, но, как всякий трикстер, чувствует скрытую зависть к семейным Шульцам. Ида Норк, которая тоже испытывает искушение, относится к истоминской квартире резко отрицательно. «Сделайте милость, – обращается она к рассказчику, – перемените вы эту ненавистную квартиру…» [16 III, 130].

В общем и целом, взаимоотношения "мужского" и "женского" начал, пронизывая все пространство повести, становятся условием движения в нем. С самого начала предопределяется некое сдвоенное дисгармоническое средоточие притяжений и отталкиваний, которое стремится восстановить свою целостность и упорядоченность. Вместе с тем "женское" немецкое пространство зачастую наделяется признаками сакральности, в то время как «мужское» выступает в качестве «профанного». "Женским" центром является дом Норков, в котором проживают сразу три поколения, ставшие символом прошлого, настоящего и будущего семьи: Мальвина Федоровна, бабушка-прародительница, мать[67] Софья Карловна и три ее дочери – Маня, Ида и Берта.

Вместе с тем вторжение Другого придает пространству сюжетную динамику. Персонажи получают возможность стать героями пути, что и происходит с Идой и Маней Норк[68]. Начало пути приходится на праздник совершеннолетия Манички, которое есть не только возраст, но и вступление в незнакомое, "взрослое" пространство[69], маркируемое мотивом новизны:

---

[67] Вдовство Софьи Карловны становится показателем частичного разрушения статичного немецкого локуса, который, лишившись мужского начала, теряет свою слаженность. Мать вынуждена взять на себя «мужскую» роль: «…торговые столкновения и расчеты приучили ее лицо к несколько суровому… выражению, которое замечается у всех женщин, поставленных в необходимость лично вести дела не женского хозяйства» [16 III, 23].

[68] В начале повествования Маничка, повинуясь порыву нервного возбуждения, рвется «идти» неизвестно куда: «Она… жалась ко мне… как будто с мольбой, чтоб я… не пускал ее куда-то *идти*» [16 III, 20]. Сопоставьте с настоятельной просьбой мужа Бера «своей» Марии: «Иди, у ног твоих прошу тебя, иди!» [16 III, 160].

[69] Сравните с образом картины, подаренной на празднике Истоминым: на ней нарисована юная русалка,

«Вся зала была обновлена в это самое утро. …на окнах были повешены новые занавесы; с фортепиано была снята клеенка, бронзовые канделябры были освобождены из окутывавшей их целый год кисеи, и обитые голубым рипсом стулья и кресла нескромно сбросили с себя свои коленкоровые сорочки. …был разостлан огромный английский ковер, принесенный с собою в приданое еще бабушкой»[70] [16 III, 38].

Обновление сводится не просто к замене старых вещей новыми, но и к тому, что привычные вещи открываются взору наблюдателя в другом качестве: с них как бы снимается некая пелена, убираются скрывающие их покровы. Такое видение разрушает замкнутость немецкого локуса, происходит «бесцеремонное» проникновение в потаенное, внутреннее (Innere).

Мотив вторжения нарастает в ситуации, когда в «комнату новорожденной» [16 III, 46] Мани и ее сестры Иды входит толпа гостей с подарками. Этот локус как нельзя более точно может быть назван экстериоризацией Innere Манички:

«Комната… была вся освежена и глядела олицетворением девственного праздника Мани. На окнах были новые белые кисейные занавески…; …весь угол комнаты… был драпирован новым голубым ситцем, …в самом углу, склоняясь на Манино изголовье, висело большое черное распятие с… белою фигурою Христа» [16 III, 46],

Образ распятия кульминационно замыкает образы внешней и внутренней чистоты. Связь с небесами, «верхом» обнаруживает голубой цвет: в комнате девушки – угол, «драпированный новым голубым ситцем», в зале – «обитые голубым рипсом стулья и кресла». С кресел и стульев лишь сняли чехлы: их привычная голубая обивка только спрятана до срока, тогда как у Мани драпировка новая[71]. Еще один цвет, задающий тон в комнате новорожденной, – белый. Этот знак непорочности: «вырезанная из слоновой кости белая фигура Христа» [16 III, 46], «белая как кипень» «постелька» [16 III, 46]. Описывая происходящее, рассказчик намеренно повторяет слово «девственный»: «девственный праздник» [16 III, 46] и «девственная постелька Мани, ничем… не отличавшаяся от постели Иды Ивановны»[72] [16 III, 46]. Еще раз подчеркнем, что судьбы сестер до сей поры совпадают. Мотив детскости здесь усилен уменьшительно-ласкательным суффиксом: не «постель», а «постелька».

впервые выплывшая из своего подводного царства, чтобы увидеть землю.

[70] Приданое бабушки (ковер) знаменует связь поколений дома-семьи, старшего и младшего и, кроме того, вводит мотив невесты: Маня начинает испытывать влечение к Истомину.

[71] Далее символика света получает переосмысление: цвет новой жизни превращается в цвет смерти. Сцена торжества по поводу дня рождения в повести противопоставлена сцене гибели бабушки, а также ребенка Манички (рождение обернулось смертью). Откинув покрывало, Ида показывает рассказчику «бледно-синее лицо» умершей «старухи». Здесь белый цвет – это цвет савана.

[72] До этого момента пространство, как и судьбы девушек, проживающих с матерью, в целом неразрывны.

Но этому хрупкому «игрушечному» мирку не суждено существовать долго. Придя из внешнего пространства, Истомин разрушает дом Норков, прельщает Маничку и уводит ее «вовне» (из «девственного», «чистого» локуса в инфернальный, искусительный). Показательно, что впервые героиня почувствовала влечение к Истомину в магазинчике – «медиаторе» между внутренним и внешним локусами: художник, пересекающий границу между «подпространствами» дома («только переступает в темный магазин» [16 III, 75]), видит неясную «миниатюрную фигуру» [16 III, 75]. Неопределенность, неотчетливость, исходящая из темноты, есть знак более смелого преодоления препятствий, слияния и затем уничтожения. Локальное пространство (магазин) объединяется с синкретичным и энтропийным внешним пространством, стирающим все границы (включая и моральные запреты). Маничка, поборов девичью стыдливость, приближается к чужому, страшному и в то же время неодолимо привлекательному человеку, который крепко целует ее ладонь (можно рассматривать это как еще одну вариацию мотива слияния). Внешнее разрушительное пространство превращает живую девушку в призрак, в безмолвную «китайскую тень» [16 III, 75]. Параллельно вводятся два ключевых признака Raum'а – холод и смерть: «рука Мани «холодна как лед», а голос похож на «далекий крик подстреленной птицы» [16 III, 75].

Нужно иметь в виду, что для героев «места» внешнее пространство (в данном случае «улица») рассматривается как изначально опасное и враждебное. Софья Карловна сетует: «…лелей дитя, ветра к нему не допускай[73], а первый негодяй хвать ее и обидит» [16 III, 97]; «…на улице можно ждать неприятностей» [16 III, 115]. Вот и Иду «догнали у самого крыльца и поцеловали» [16 III, 96], то есть не дали ей получить защиту дома. Мало того, за самой Софьей Карловной «…там какой-то господин… вздумал ухаживать» [16 III, 95].

При этом изначально искуситель Истомин нацеливается не на Маничку, а на ее сестру, замужнюю Берту Шульц. Здесь важно отметить мотив танца как соблазнения, поскольку танец раскрывает телесность героини, делает ее более наглядной для созерцающих и более доступной для партнера:

[73] Сопоставьте с репликой Иды Норк, которая нацелена против Истомина: «Эх вы, господа! господа! ветер у вас еще все в голове-то ходит…» [16 III, 90]. «Ветер в голове» – показатель открытого пустого внешнего пространства, где одерживает верх не знающая преград стихия.

«Разгоревшись от кадрилей и вальсов, пышные гостьи Норков были точно розы <…> Но лучше всех, эффектней всех и всех соблазнительней на этом празднике все-таки была дочь хозяйки, Берта Ивановна Шульц, и за то ей чаще всех доставался и самый лучший кавалер, Роман Прокофьич Истомин…» [16 III, 50-51].

Наблюдение за этой парой вызывает у окружающих фривольные мысли, так что один из гостей, забывшись, «…где он и с кем он говорит и, изогнувшись сладострастным сатиром…», шепчет Шульцу: «Вот бы <…> этой даме какого мужа-то надо» [16 III, 51]. Но муж уверен в своей добропорядочной жене, что донельзя раздражает художника: дальше танца дело не заходит.

Танцевальное верчение имеет в повести эротический подтекст[74]. «Могучий» «славянский богатырь» Истомин поворачивает «на своей руке вальяжную и, как лебедь, красивую Берту Ивановну» [16 III, 51]. При этом, что уже ясно из эпитетов, даваемых героям, повествование смещается из бытового плана немецкого праздника в область мифопоэтического. Вдруг типажная немка, Берта Ивановна, становится персонажем фольклора, царевной-лебедью, которой добивается богатырь: «Берта Ивановна <…> плыла себе хорошей лебедью и давала самый красивый изгиб своей лебяжьей шее» [16 III, 55]. Вообще, лебединый мотив встречается у разных индоевропейских народов. «Лебединые девы», как пишет А. Афанасьев, «…суть олицетворения весенних, дождевых облаков; …становятся… обитательницами земных вод…» [46, 217]. Таким образом, танцующие василеостровские немки вписываются в водный символизм Петербурга. Они – "свита" Берты, чье сброшенное оперение (лебединую сорочку) должен украсть герой, желающий сделать красавицу своей женой. Любовь типажных немок к танцам оказывается спроецированной на «пляску, музыку и пение (=метафоры крутящихся вихрей и завывающей бури)», составляющих «любимые занятия, утеху и веселье всех водяных духов» [46, 205]. Соблазнительный эротизм лебединого образа подчеркивается и Г. Башляром, согласно которому «лебедь в литературе – это эрзац нагой женщины. …это

[74] Мотив верчения-соблазнения достигает кульминации в сцене, следующей за потерей Маничкой девственности в квартире Истомина, когда рассказчик слышит за окном «разбитый голос» (знак разрушения пространства) шарманщика, поющего на смеси немецкого и русского, что травестированно отображает любовную связь разнонациональных героев: «Танцен дами, стид откинов, кавалерен без затей, схватит девишка, обнимет и давай вертеться с ней» [16 III, 110].

белизна, хотя и непорочная, но всё-таки показная[75]. …Тот, кто восхищается лебедем, испытывает желание к купальщице» [52, 62].

Однако в произведении Н.С. Лескова мифопоэтическая матрица трансформируется. "Лебединая дева" Берта на самом деле оказывается "доброй немкой", верной своему мужу и не поддающейся соблазну. Дело в том, что Истомин – это не Михайло Потык, богатырь-змееборец, а сам змей (вообще, общие черты между змееборцем и змеем – часто встречающийся мифопоэтический ход). Змеиное начало русского художника (и в христианской, и в фольклорной трактовке) раскрывается через мотив обольщения-обмана: «народные поверья приписывают змею демонские свойства, богатырскую силу…, наделяют его способностью изменять свой страшный, чудовищный образ на увлекательную красоту юноши, заставляют его тревожить сердца молодых жён и дев, пробуждать в красавицах томительное чувство любви и вступать с ними в беззаконные связи» [46, 509]. Художник Истомин также донжуанствует, постоянно меняя объекты своей страсти:

> «У него бывали любовницы во всех общественных слоях – начиная с академических натурщиц до... ну, да до самых неприступных Диан и грандесс, покровительствующих искусствам» [16 III, 27-28].

Танец Берты Шульц и Истомина заканчивается поцелуем, после которого героиня и дает художнику "змеиное" прозвище – удав:

> «…просто, говорит, как удав. Так и впивается. Если б, говорит, ты не стоял возле меня, так я бы, кажется, не знала, что с собой делать?» [16 III, 76].

Таким образом, лишь благодаря присутствию рядом мужа Берта спасается от искуса змея. Юная и одинокая Маничка Норк лишена такой защиты и становится жертвой обольщения. Фольклорно-"змеиная" суть художника задается через противостояние "водных" персонажей (василеостровских немок) и "огненного" Истомина, который связан с иссушением. Змеи же, согласно фольклорным представлениям, «…лишают всю окрестную страну воды, томят и людей и стада смертельною жаждою» [46, 557][76]. Художник-удав действует в роли смока-«сосуна»: «…огненный змей летает по ночам к молодым бабам и сосёт у них из грудей

---

[75] То же сочетание «непорочности» и «искушения» встречаем в описании танцующих немок: «добродетельнейшие островитянки», «разгоревшиеся от кадрилей и вальсов» [16 III, 321].

[76] То же у Г. Башляра: «…тяготеющий над ручьём образ змеи сообщает ему неведомо какую порчу» [54, 248]. В повести Н.С. Лескова под порчей следует понимать соблазнение.

молоко; такая женщина день ото дня всё более и более слабеет, чахнет и наконец лишается жизни…» [46, 559]. При этом сосание есть иносказательное тождество полового акта и вообще эротической страсти: «Любовь огненного змея точно также сушит и изводит избранную красавицу, как и высасывание им молока из женских грудей…» [46, 579]. Мотив иссушения (=искушения) актуализируется в сцене поцелуя художника и Берты, поспешно отрывающей «свои влажные уста от сухих пунцовых губ Истомина» [16 III, 57]. Также соблазнение Манички описывается рассказчиком через "змеиные" акты удушения и сосания: «…сел этот удав в моем воображении около Мани и пошел он обвиваться около нее крепкими кольцами, пошел смотреть ей в очи и сосать ее беленькую ладонь» [16 III, 77], где «беленькая ладонь» – это заместительный образ «белой груди»[77]. Кроме того, поцелуй «жадных уст удава» [6 III, 95] оставляет «на левой щечке у Мани» «ярко-пунцовое пятно», которое «пылает» [6 III, 95], то есть, по сути, героиня получает метку "огненного змея". Мотив удушения также проявляется в финальной сцене обольщения в квартире Истомина как иносказание сексуального соития: «…он смял и задушил ее в своих объятиях» [16 III, 110].

В связи со змеиной образностью обращает на себя внимание описание губ Манички Норк, которые, по Г. Башляру, есть «территория первого блаженства, …пространство дозволенной чувственности» [52, 167]. В портрет героини через образ червя-гусеницы также вводится мотив искушения, который присутствует изначально, до непосредственного соблазнения Истоминым:

> «…читала названья книг с такою жадностию, как будто кушала какой-нибудь сладкий запрещенный плод… Это видно было… по ее губкам, которые хотя не двигались сами, но около которых, под тонкой кожицей, что-то шевелилось, как гусеница» [16 III, 20].

Маничкино «подкожное шевеление» корреспондируется с башляровской ремаркой о «борьбе с внутренней рептилией» [54, 264] А. Белого как акта «рождения» «грез» [54, 265]. Внутренний червь, которого лишена та же Берта, есть онирическое искушение, которое искажает восприятие и делает героиню восприимчивой к внешним аффектам-влияниям:

---

[77] Образ истерзанной груди реализуется во сне Манички, онирической интерпретации реального соблазнения: «Я бросилась под лошадей твоих и их копыта, и эти острые колеса впились мне в грудь…» [16 III, 109].

«Все существо Мани… разом выразило, что ей очень тяжело от этого влияния, и тоненький червячок снова забегал под кожей около ее губок» [16 III, 20].

Художнику легче было соблазнить Маничку в силу того, что она, как и соллогубовская "идеальная" Шарлотта, влюбившись не в реального человека, а в мираж, созданный ее собственным воображением[78], сама рада обмануться. Связанная же с Домом-семьей трезвомыслящая Берта просто лишена этого механизма самообольщения, который способствует успеху искусителя.

Собственно говоря, Истомин как герой-соблазнитель разрушает пространство немецкого Дома-семьи в целом. В известном смысле все женщины Норков есть ипостаси одной и той же феминности домашнего пространства. От чар художника косвенно (через Маничку) страдает и сестра Ида. В ее случае образ Истомина получает уже не фольклорные, а библейские коннотации демона-инкуба[79], который под именем Асмодея из «Книги Товита», «входящей в канон католической Библии», убивает «…всех мужей благочестивой иудейской девушки Сарры, поскольку, считая последнюю принадлежащей исключительно ему одному, не желал делить ее ни с одним человеческим существом» [277, 406]. В лесковском же тексте, когда приходит письмо о том, что Маничка покинула дом мужа Бера, Ида плачет «мертвыми, ледяными слезами» [16 III, 182], как плакала «…несчастная красавица Сара, которая семь раз всходила на брачное ложе и видела всех семерых мужей своих умершими и оставившими ее девой» [16 III, 184]. Наконец, Истомин-"змей" иссушает бабушку, то есть воплощение прародительницы рода, в онирической сцене – кошмарном сне рассказчика, следующем после совращения Манички:

«…стала сниться эта долина, сухая, серая, пыльная, без зелени, совсем без признака жизни [это образ может рассматриваться как отсылка к библейской долине Еннома – С.Ж.]; ветер гнал в нее тучи песчаной пыли, свивал их столбом облачным и шибко поднимал вихрем к небу. В самой середине этого крутящегося серого столба мелькала тоже совершенно серая, из пыли скатанная человеческая фигура; она долго вертелась валуном и, наконец, рассыпалась, и когда она рассыпалась, я увидал, что это была бабушка Норк» [16 III, 184].

Здесь Истомин выступает как сухой ветер, вертящий феминность Дома-рода и уничтожающий ее.

---

[78] Созвучие имени «Маня» с «манией»-влечением находит отражение в самом тексте повести: «…ни игры, ни шалости больше не манили к себе Маню…» [16 III, 13]. При этом образ героини связан и с гетевской Миньон. Созвучны даже их имена.

[79] Этот же мотив дьявольского искушения связан и с образом Манички, если принять во внимание ее характеристику как «незлобный земной ангел» [16 III, 8].

Замкнутый немецкий дом оказывается не в силах осуществить функцию защиты и сам разрушается под воздействием внешнего пространства. Распад семейного локуса показан в сцене смерти бабушки Норков как антитезе дню рождения Мани. "Место действия" – та же самая зала, однако «вещи»-объекты, формирующие это пространство, изменены. Несмотря на то, что роль бабушки с ее вроде бы периферийным пространством может показаться второстепенной, однако исчезновение «совсем выжившей из века» [16 III, 11] старой женщины оставляет такую брешь во внутреннем пространстве дома, которую уже невозможно устранить. Бабушка являлась в некотором роде духом-хранительницей дома-семьи: из-за невозможности ходить она буквально физически была «прикована» к домашнему локусу и до определенной степени уподобилась ему:

> «…она была просто развалина[80], но развалина весьма опрятная, не обдававшая ни пылью, ни плесенью и не раздражавшая ничьего уха скрипом железных ставень, которые во всех развалинах так бестолково двигаются из стороны в сторону и несносно скрипят на заржавевших крючьях» [16 III, 23].

Бесчестие Манички сделало существование бабушки бесцельным, «бестолковым», так как хранить уже было нечего[81]. Таким образом, смерть бабушки становится символом распадения жизненного цикла, связи времен, поскольку одновременно с гибелью ребенка Манички трехчленная темпоральная структура семьи разрушается окончательно: исчезает основание семьи – ее "прошлое". На эту связь образа бабушки с архаическим женским началом указывает также уподобление ее Мировому древу как сакральному центру, который объединяет все уровни мифопоэтического пространства:

> «У старушки Норк оставалось довольно ума и очень много сердца для того, чтобы любить каждый листочек дерева, выросшего из ее праматеринского лона…» [16 III, 23].

Праматерь – это, ко всему прочему, еще и хранительница очага, который является не просто огнем, но и символом семьи, однако "огонь" угасает, а семья распадается («рассыпавшаяся пеплом бабушка» [16 III, 12]).

Как видим, смерть бабушки знаменует собой полное разрушение внутреннего пространства Дома в результате вторжения в него чужого внешнего

---

[80] Сопоставьте с характеристикой тургеневского Лемма как «полуразрушенного существа» [32 VI, 20].

[81] Ида Норк разоблачает Истомина: «…вы в наш тихий дом взошли, как волк в овчарню, вы наш палач! Вы молоды, здоровы и думаете, что старость – это уж… дрова гнилые, сор, такая дрянь…» [16 III, 141-142]. Художник окончательно разрушает, губит «старую развалину».

мира (при этом автор каждый раз отмечает такие точки пространств, проходя через которые, герой получает новое ощущение):

«С первого шага за порог чувствовалось, что сюда пришло в гости ужасное несчастье. Что-то феральное и неотразимое чудилось во всем…» [16 III, 124].

Границы между внешним и внутренним локусами из-за открытости, не свойственной немецкому дому, оказываются размытыми:

«Подъезд Норков, против обыкновения, был отперт <…> Дверь из залы в комнату Софьи Карловны была открыта…» [16 III, 124].

Внутри дома царит не порядок, а хаос, суета: «бестолковое хлопанье дверей», «сбитые мебельные чехлы», «зажженные и без всякого смысла расставленные свечи»[82] [16 III, 124]. Образ света-огня меняется, выражая в данном контексте бессилие человека в борьбе со смертью: «…на фортепиано горела без всякой нужды другая свеча и рядом с нею ночная лампочка…» [16 III, 124]. Лампочка и свеча не рассеивают тьму – скорее, наоборот, самоотрицают друг друга. Все действия механистичны, бессмысленны. Герои (исключая хранительницу Дома Иду), обуянные параличом воли, силятся вытеснить смерть из собственного сознания, действуют во имя самого действия. Неестественность, сумбурность происходящего централизуется на некоем «странном» предмете:

«…на диване лежало что-то большое, престранно-странное, как будто мертвец, закрытый белой простынею. Я подумал, что это оставлены на ночь шубы; но из-под одного края простыни выставлялись наружу две ноги, обутые в белые чулки и голубые суконные туфли. Простыня не шевелилась и не двигалась» [16 III, 124].

Примечательно то, как реагирует рассказчик: он уже понял, что к Норкам пришла смерть, но признаться себе в этом не хочет.

Завершается символическая гибель дома третьей смертью: верный защитник семьи, подмастерье Верман, тонет в реке. В доме Норков создается чрезвычайно много пустот, то есть небытия, неовеществленного хаоса. «Нам велика, Иденька, двоим эта квартира» [16 III, 173], – говорит дочери старая мать.

[82] Мотив смерти бабушки используется Лесковым и в рассказе «Колыванский муж», но обыгрывается он иначе. В отличие от «Островитян», здесь смерть старушки изображается не как трагедия вследствие разрушения внутреннего пространства из-за вторжения внешнего, но как «обыкновенный», закономерный жизненный акт, то есть он вводится в семейно-«родовой» круговорот смены поколений. Поэтому отрицаются мотивы пустоты, хаоса, темноты: «Старушка лежала в белом гробе, и вокруг нее не было ни пустоты, ни суеты...: днем было светло, а вечером на столе горели обыкновенные свечи …» [16 VIII, 414] (а не «без всякого смысла расставленные», как в «Островитянах»). «Уютный» локус в рассказе не теряет целостности – наоборот, укрепляется, поскольку происходит новый этап сближения немецкой семьи и Сипачева.

Герой «места» нерасторжимо связан со своим локусом, поэтому разрушение здесь обоюдный процесс. Если до этого бабушка «рассыпалась пеплом», то теперь мать, «…расстроившись смертью Вермана, совсем распадалась, сидела опустя руки и квохтала, как исслабевшая на гнезде куриная наседка» [16 III, 172]: из дома-«семейного гнезда» «вылетели» дети-«птенцы», и новых уже не будет.

2.2.3. Разрушение немецкого Дома внешней стихийностью

Как видно из предыдущего раздела, сюжет разрушения Дома-семьи в повести Н.С. Лескова «Островитяне» не ограничивается одним бытовым планом, но и развивается в мифопоэтической сфере противостояния внутреннего антропного уюта, предстающего в том числе в виде феминной водности, внешнему стихийному хаосу, проявляющемуся в маскулинной иссушающей огненности соблазнителя, пришельца извне. Еще сильнее этот "натурфилософский" контекст выражен в лесковском рассказе «Железная воля». Его нельзя сводить к "чистому" сюжету разрушения домашнего пространства искусителем хотя бы уже потому, что фигура любовника жены Пекторалиса едва прописана и не играет существенной роли в произведении. Не имеет особого значения и фигура самой супруги. Что любовник, что неверная жена – это обычные немцы, и, скорее всего, не будь столь необычен супруг, жена бы ему и не изменила и они жили бы долго и счастливо, как и прочие "добрые немцы".

Однако фигура Пекторалиса заслоняет собой большинство других персонажей. При всей ее карикатурности в ней есть что-то фаустовское, пусть и показанное в травестийной форме, поскольку немецкий инженер бросает вызов ни много ни мало всему русскому пространству, которое мечтает покорить, навязать ему свои немецкие правила игры. Действительно, инженер возлагает планы на брак, копит по немецкой традиции деньги, чтобы раздвинуть границы собственного пространства: открыть собственное дело, купить и обустроить жилище и, безусловно, позволить себе «первую брачную ночь»:

> «…у Гуго Карловича были к тому еще и другие сильные побуждения, так как у него с самостоятельным хозяйством соединялось расширение прав жизни» [16 VI, 36].

Но он слишком откладывает этот процесс, поскольку первая брачная ночь не совпадает с датой формальной свадьбы. Измена жены-невесты становится началом разрушения его жизненного пространства (эта история «повернула весь дом вверх дном» [16 VI, 34]), поскольку любовь к дому и работе в сознании немца неразрывно связана с любовью к жене: узнав об измене супруги, Пекторалис, пытаясь восполнить эту недостаточность идиллического существования, «…с усиленною ревностью принялся за свое хозяйство» [16 VI, 43], но справиться с этой задачей не может. Примечательно, как русские (с позиции русского пространства) объясняют причины бегства жены Пекторалиса:

> «…Клару Павловну… оправдывали, находя, что она должна была сбежать, во-первых, потому, что у Пекторалиса в доме необыкновенные печи, которые в сенях топятся, а в комнатах не греют, а во-вторых, потому что у него у самого необыкновенный характер – и такой характер аспидский, что с ним решительно жить невозможно…» [16 VI, 64].

Психологическое («необыкновенный характер») иронически уравнивается с материальным («необыкновенные печи»). Пространство Дома не "витализовано" – в этом отсутствии жизни и заключается «необыкновенность». Скрытое уравнивание героя с аспидом, то есть ядовитым холоднокровным пресмыкающимся, маркирует образ владельца дома как существа, полностью порабощенного пространством. Насколько «невыносим» холод дома, настолько и «невозможно» «жить» с Пекторалисом. Складывается впечатление, что комичная «необыкновенность» дома-хозяина переплетается с мотивом смерти.

Измена жены – это триггер, а не причина крушения пространства. Настоящая же причина лежит в плане противостояния двух пространственных типов. Если к началу повествования внутреннее пространство Дома уже "готово", оформлено, то противостояние с внешним бывает, как правило, пассивным, периферийным. Но создание нового упорядоченного мира предполагает активную борьбу с хаосом за власть над окружающим пространством. При этом возможна своего рода инверсия этого ургийного мифа, когда антропное упорядочивание мира ведет к хаосу, яркий пример чему – библейская история Вавилонской башни. Строители последней стремились «сделать себе имя», а Бог, увидевший дело их рук, понял: «…вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать» [3]. Лесковский же инженер-немец имеет не менее грандиозные

планы по утверждению своей воли над пространством, строительству собственного упорядоченного локуса Дома-семьи и Дома-хозяйства посреди русского "простора": «…он знаток своего дела и имеет железную волю для того, чтобы сделать все, за что возьмется» [16 VI, 10]. Более того, мотив "делания имени" актуализируется в сцене первой встречи рассказчика и Пекторалиса на станции Василий Майдан, когда русский персонаж спрашивает незнакомца, не зовут ли его Гуго Пекторалис. Инженер интересуется, как рассказчик об этом узнал, и тот сообщает, что сделал это «по его железной воле» [16 VI, 17].

"Натурфилософская" притчеобразность заложена в рассказе Н.С. Лескова в саму идею повествования, показывающего, как немецкая «железная воля» безуспешно тратит силы и в конце концов вязнет, как топор, в «простом, мягком, сыром, непропеченном тесте» [16 VI, 6] – российских просторах. По замечанию самого рассказчика, эта «маленькая история», «маленький случай» претендует на «очень широкие обобщения» [16 VI, 7] национально-культурного масштаба:

> «…я просто говорю о природе вещей, как я видел и как знаю, что бывает при встрече немецкого железа с русским тестом» [16 VI, 6-7].

Наряду со стихийным планом здесь, безусловно, содержится намёк на достаточно легко угадываемые культурно-исторические реалии, то есть на «железного» канцлера Бисмарка с его девизом о «железе и крови»:

> «…вы мне… ужасно надоели с этим немецким железом: и железный-то у них граф, и железная-то у них воля…» [16 VI, 6].

Сравнение немецкой воли с топором, увязающим в русском тесте, а также сама вынесенная в заглавие рассказа метафора обусловливают возникновение ассоциации с неким "магнитом", разные полюса которого – гачевские Haus и Raum (внутреннее и внешнее пространства) – "притягивают" к себе "железо"[83], то есть героя-немца Пекторалиса. Причём Raum неизменно оказывается сильнее. Инженер, так кичащийся своей «железной волей», в противовес которой, с его точки зрения, ничто не может встать, парадоксальным образом принужден стать рабом притяжения внешнего пространства.

Следует помнить о неодинаковой трактовке понятий свободы и воли в

[83] Г.Д. Гачев интерпретирует понятие «железо» как «стихию земли», «проведенную через стихию ″огня″ - в индустрии-промышленности через труд-ургию» и «приобретшую форму» [76, 70].

различных культурах, на что указывает В.Н. Топоров: «В традиционной русской модели мира с пространством связывалась именно воля (а не свобода!), предполагающая экстенсивную идею, лишенную целенаправленности и конкретного оформления (туда! прочь! вовне!) – как варианты одного мотива ″лишь бы уйти, вырваться отсюда″…» [285, 239]. Русская «воля» на просторе мыслится как начало анархическое. Европейская и, в частности, немецкая «свобода, напротив, понятие интенсивное и предполагающее целенаправленное и хорошо оформленное самоуглубляющееся движение. Если волю ищут вовне, то свободу обретают внутри себя, через серию последовательных ограничений, повторных возвращений к своему Я… При таком понимании свободы ей соответствовало бы некое внутреннее, самосвертывающееся, сгущающееся пространство…» [285, 239-240]. «Железная воля» Пекторалиса может восприниматься в определенном смысле пространственно как именно такого рода «сгущенный» «…локус[84], где свобода и необходимость лишь ипостаси друг друга…» [285, 240], причем они доведены до той стадии «самоограничения», что разница между свободой и несвободой практически исчезает: герой не в состоянии действовать наперекор внутреннему императиву как необходимости следовать данному слову:

> «…они уговаривали и представляли туристу все трудности пути; но… он непоколебимо стоял на своем, что он дал слово ехать не останавливаясь – и так поедет; а трудностей никаких не боится, потому что имеет железную волю»[85] [16 VI, 11].

Для Пекторалиса следование воле как внутренняя цель намного важнее задачи внешней – прибытия к месту работы. В таком случае получается, что передвижение во внешнем пространстве теряет смысл: инженер едет без денег, не зная языка, без русского сопровождающего и по три дня задерживается на каждой станции. На вопрос рассказчика «…разве этак ехать, как вы едете, – значит ″ехать не останавливаясь″?» [16 VI, 16] Пекторалис отвечает: «А как же? Я все еду, все еду…»

---

[84] По Г.Д. Гачеву, «Германия тут собрана в германца, сосредоточена в человеке…» [76, 67].

[85] «Непоколебимость» является знаком устойчивого, ахронного локуса. Пекторалис не может быть назван в чистом виде героем «пути», поскольку для этого требуется не только механическое перемещение во внешнем пространстве, но и равносильная трансформация в моральном состоянии. Немецкий инженер продвигается к цели, но остается тем же («непоколебимым»), нигде и ни в чем не изменяет своей «железной воле». Вместе с тем «железная воля» его как сугубо статичный внутренний "душевный" локус должна оставаться гомогенной, непротиворечивой, а лесковский герой начинает ощущать психологический разлад: «Пекторалис был некоторым образом в гамлетовском положении, в нем теперь боролись два желания и две воли…» [16 VI, 65].

[16 VI, 16]. Это передвижение воспринимается героем как способ самоупорядочивания, которое впоследствии должно «перейти» на мир вокруг него: «Быть господином себе и тогда стать господином для других, вот что должно, чего я хочу и что я буду преследовать» [16 VI, 17].

То пространство, власть над которым жаждет получить немец, совпадает в тексте с образом России, метафорично выраженным словами о «мягком, сыром, непропеченном тесте», то есть влажной вязкой субстанции, способной затянуть в себя различные объекты. Она символизирует собой хтоническое синкретическое начало, которое «сразу и вода, и земля» [54, 64], то есть материю, еще не имеющую формы.

В произведении это пространство воплощено также в образе болота, в котором застревает немец: «…соскочил… в болото – и сидел там, пока его вытащили…» [16 VI, 25]. Подчеркнем важное обстоятельство: герой не может самостоятельно избавиться от «притяжения» пространства, помощь всегда приходит извне. Чужое, враждебное пространство в тексте рассказа олицетворяется не только в образе болота ("земно-водного теста"), но и вообще оказывается связано с символами водности. Так, в другой раз Пекторалиса застают в речке: «…он остался сидеть в воде…» [16 VI, 57] до тех пор, пока ехавший мимо исправник не спас его. Немец чуть не гибнет от чая: «…его… до того наливали этим крепким чаем, что этот так часто употребляемый в России напиток сделался мучением для Гуго; но он все крепился и все пил…» [16 VI, 24], пока его не хватил нервный удар. Такое «слияние» в определенное мере образов «напитка» (воды) и России чрезвычайно примечательно. Также, на наш взгляд, заслуживает внимания реплика рассказчика в начале повествования, которая как бы предопределяет череду «стихийных» бедствий, обрушившихся позднее на Пекторалиса: «выражение лица» немца «…могло достаточно размокнуть и остыть на русской осенней сырости и стуже!»[86] [16 VI, 12].

Также стихийность «природного» раздувания/распухания накладывается и

[86] Сравните с русской поговоркой, приведенной автором в качестве эпиграфа: «Ржа железо точит», то есть маркируется уничтожительный аспект водного начала. Г.Д. Гачев указывает: «ржа» - «…плод сырости, мать-сыра земля, что есть субстанция Русского Космоса» [76, 70].

постепенно подавляет ургийно-атропное расширение немецкого Дома, что делает лесковский текст многоуровневым, наполненным игрой буквальными и переносными смысловыми значениями. Жига бахвалится, «…как жестоко надул он немца» [16 VI, 55]. Пекторалис «пузырится», «как лягушка, изображающая вола» [16 VI, 55]; жена его оказывается «…в надувательном» роде [16 VI, 33], притом в буквальном смысле:

> «…вся левая сторона тела у нее была гораздо массивнее, чем правая. Особенно это было заметно по ее несколько вздутой левой щечке…» [16 VI, 33].

Этот мотив в «Железной воле» непосредственно связан с таким качественным признаком пространства, как «водность»: показательно уже уподобление героя раздувшейся лягушке. Примечателен также эпизод с осами: «сильно перемокший Гуго», нашедший в лесу «мокрое гнездо» [16 VI, 26] насекомых, был нещадно изжален ими и «быстро начинал распухать…» [16 VI, 27]. Наряду с водой, мотив надувательства сплетается с воздушной стихией пространства: например, то же отопление дома Пекторалиса «гретым воздухом» [16 VI, 57].

Когда же планы немца окончательно терпят фиаско, он, наоборот, начинает «усыхать»: на поминках Сафроныча он «тощий и бледный» [16 VI, 83], а поучающий его дьякон Савва, по сути, констатирует «сжатие» немецкого локуса до его «центра»: «…и видеть-то в тебе… уже нечего, когда ты весь заживо ссохся» [16 VI, 84]. Один за другим пропадают-отнимаются все необходимые элементы «жизненного» пространства: дом, жена, предприятие, имущество; наконец, процессу уничтожения подвергается «неотчуждаемое» от героя пространство[87] – его «тело». Только «железная воля» удерживает Пекторалиса от полного исчезновения: немец не позволяет себе покончить жизнь самоубийством, потому что дал клятву поесть блинов на поминках Сафроныча.

Наряду с «сыростью» («водностью»), существенным характерным признаком пространства в тексте выступает холод. Образ русской зимы становится символом голого, чужого пространства, засыпанного снегом = замерзшей водой, то есть враждебного вдвойне. Этот «полюс», пронизанный в рассказе мотивами хаоса,

[87] «Отнимаются» в угоду «железной воле» даже душевные качества героя: «…судьба… начала отнимать у него даже неотъемлемое: его расчетливость, знание и разум» [16 VI, 57].

смерти и преисподней, превалирует над образом дома, то есть порядка, жизни, рая (Небесного Града-бурга). Поэтому кажется закономерным неоднократное появление в тексте образа холодного дома, утратившего по вине Пространства необходимое для жизни тепло.

Страдает от русского мороза не только герой-немец – так, например, Сафроныч замерзает на своем чердаке. Но в связи с образом Пекторалиса мотив холода становится главенствующим. Рассказчик отыскивает прибывшего в Россию немца на Василевом Майдане – «холодной, бесприютной станции в открытом поле» [16 VI, 12]. Это момент торжества Raum'a, тотальной горизонтали, сцена, в которой сливаются мотивы упразднения тепла (=жизни) и отсутствия защиты от дурной бесконечности пространства. Описание самого дома, «довольно безобразного, обшитого тесом», «с двумя казенными колоннами на подъезде», «смотрящего» «неприветливо и нелюдимо» [16 VI, 12], усиливает атмосферу неприкаянности. «Без-образие» (отсутствие образа, формы) – признак неуютного, недооформленного пространства. «Казенные колонны» не украшают, а, наоборот, подчеркивают «неприветливость», «нелюдимость» здания. Возникает впечатление, что оно возведено не для человека, а лишь по формальной «казенной» необходимости. Кроме того, вновь акцентируется главный мотив: «дом этот был холоден» [16 VI, 12]. Рассказчик шаг за шагом приближает нас к герою-немцу, заключенному в круг губительного пространства. Потерявший присутствие духа Пекторалис находится в нетопленой «отвратительной пустой комнате, едва-едва освещенной сильно оплывшею… свечою» [16 VI, 13-14]. Перед нами не Дом, но все то же «отвратительное» (безобразное), абстрактное («пустое»), лишенное обязательных для жилья признаков темное пространство, хотя формально и ограниченное четырьмя стенами. Герой-немец не способен справиться с ним. Лишь появление рассказчика, приказавшего растопить камин, избавляет Пекторалиса от мучительного холода:

> «Чужестранец…, увидев, что принесли дрова и зажгли их в камине, вдруг несказанно обрадовался и проговорил: «Ага, "можно", а я тут третий день – и третий день все сюда на камин пальцем показывал, а мне отвечали "не можно"» [16 VI, 15].

Далее мотив холода подчеркивает безжизненность дома, построенного Пекторалисом в России:

«…устраивая свое жилье в городе, хотел всех удивить разумною комфортабельностью дома и устроил отопление гретым воздухом – и в чем-то так грубо ошибся, что подвальная печь дома раскалялась докрасна…, а в доме был невыносимый холод. Пекторалис мерз сам, морозил жену и никого к себе не пускал в дом, чтобы не знали, что там делается, а сам рассказывал, что у него тепло и прекрасно…» [16 VI, 57].

Присущая хозяину ущербность передается дому. Герой охвачен холодом пространства с первых дней своей жизни в России, и завершающая повествование сцена тоже зимняя: в предчувствии смерти «холодный ужас объял… сердце» [16 VI, 85] Пекторалиса, а день его похорон пришелся на «самую первую и зато самую страшную снеговую завируху» [16 VI, 87].

Наконец, нельзя не сказать и о мотиве низвержения, отсылающего к библейской притче о Вавилонской башне как противостоянии земного антропного низа божественному верху: Пекторалис постоянно выпячивает свою «железную волю», хвастается своим замечательным домом, а также мечтает приблизиться к «верху блаженства» [16 VI, 20], но всякий раз его стремление раздвинуть рамки своего пространства оборачивается стремительным падением, метафорически предсказанным уже в самом начале рассказа в русской поговорке о немце, который «…без инструмента с кровати не свалится…» [16 VI, 6]. В связи с этим вводится и мотив падшего ангела, обуянного гордыней, отчего пространству придается дополнительный инфернальный смысл. Например, Жига прямо указывает на сходство Пекторалиса с "князем мира": немец «…уловлен на гордости, а это и есть петля смертная. …ангел на этом коне поехал и тот обрушился, а уж немцу ли не обрушиться» [16 VI, 55].

Мотив низвержения присутствует и в эпизодах с «мудреным экипажем» Пекторалиса. Напыщенный немец считает, что ему не пристало ездить в обычной «мужицкой двуколеске», и для передвижения он сооружает себе «нечто вроде колесницы» [16 VI, 25]. Но точно так же, как и в случае с домом, инженерное решение Пекторалиса оказывается до крайности неудачным: «…это было простое кресло…, поставленное на раму, укрепленную на передке … дрожек» [16 VI, 25]. Смехотворный вид экипажа провоцирует создание фарсовой картины «низвержения» гордеца:

«…кресло, лишенное своего комнатного покоя, ни за что не хотело путешествовать… и очень часто соскакивало с рамы…», в результате чего немец оказывался в «самом жалком виде» [16 VI, 25].

Кресло как принадлежность дома абсолютно не вписывается во внешнее пространство. Герой сваливается в болото, в реку и, в конце концов, в могилу: «…вдруг сунулся вниз под стол… Полезли его поднимать, а он и не шевелится»[88] [16 VI, 86]. В итоге Пекторалис оказывается одновременно и низверженным ангелом, и обрушенной Вавилонской башней, поскольку пространство Дома (своего для него пространства) сжимается до телесных границ героя. В конце произведения немецкость после стремительного пространственного расширения вновь возвращается в исходное состояние, в котором рассказчик встречает инженера на станции. Однако следующего цикла расширения не происходит в связи со смертью персонажа.

Своеобразное противостояние русского (стихийного) и немецкого (упорядоченного) миров реализуется и в рассказе С. Черного «Лебединая прохлада», входящем в цикл «Солдатские сказки». Здесь происходит буквально столкновение двух моделей Дома – немецкой и русской, причем последняя связана с образом ухаживающего за опустевшим жилищем домового-хозяина, которому противостоит остзейский немец-капельмейстер, пытающийся переустроить данный локус в казармы для полковой музыкальной команды. Данный сюжет отчасти схож с сюжетом лесковской «Железной воли», где немцу Пекторалису противостоит русский Сафроныч. Герой-немец вторгается в чужое пространство, упорядочивая его на свой лад: «…на малое время… с командой втиснулся, а распорядки заводит, будто он тут и помирать собрался» [34 III, 295], то есть переделывание как пространственно-временное самоутверждение немца носит тотальный характер. Это упорядочивание связывается с уже зафиксированным в нашей работе мотивом чистоты, который приобретает негативные коннотации. Капельмейстер назван «чистоплюем», который «во все углы носом потыкал» и приказал извести мышей,

[88] Смерть представляет собой завершение безостановочного, упрямого, «мифологизированного» движения Пекторалиса. Но ее предваряет своего рода «репетиция», в некотором смысле предостережение, на что герой не обращает внимания. В ходе таких "репетиционных" эпизодов у героя возникает состояние обездвижения, некоего рода «онемения»: из-за нервного удара после выпитого чая «бедный немец провалялся без движения и без языка около недели…» [16 VI, 24]; а когда его кусали осы., «он один стоял неподвижно у стула…» [16 VI, 26]; свалившись с креслом в реку, «…он остался сидеть в воде на этом кресле…» [16 VI, 57].

подопечных домового: «…в мышиные щели толченого стекла насыпать» [34 III, 297]. Таким образом, немецкий порядок становится мертвящим.

Кроме этого, стремление немца захватить чужое пространство реализуется также и в непривычном для русских способе ругани. Грамотное использование обсценной лексики требует знание узуса, условий комбинаторики и т.п. Капельмейстер же ругается с частотой камертона (отсюда неологизм «камертонил»), да еще и по-своему, по-чужому[89]: на репетициях он «…через каждый такт музыку обрывал и… прибалтийскими словами солдат камертонил…», чем вызывает осуждение со стороны домового: «Не любят они, домовые, когда кто по-русски неправильно ругается…» [34 III, 294]. Кроме того, мотив делания-упорядочивания характеризует капельмейстера не как свободного творца, но как мастерового-ремесленника, производящего, но не создающего музыку: «Он… гладко сделал, будто наждачной бумагой отшлифовал…» [34 III, 297].

Образ домового как истинного хозяина русского Дома травестийно амбивалентен. С одной стороны, он принадлежит к разряду нечисти. Недаром солдаты, чьи вещи он измазал сажей, принимают его за черта: «Никак черт на нашем белье трепака плясал» [34 III, 295]. С другой – он как дух-хранитель дома связан с образом «родного», очеловеченного пространства и является «из всех представителей нечистой силы» «самым близким и понятным народу персонажем» [71]. В этом плане домовой более "свой", чем связанный с инфернальным локусом черт. Проказы первого, вызванные нарушением порядка в доме, в корне отличаются от вредительства второго, изначально враждебного людям, о чем в рассказе свидетельствует сам полковой батюшка: если домовой просто отрезает пуговицы у солдатских штанов, то «черт бы пуговки с мясом вырезал, чтобы казенное добро до тла изничтожить…» [34 III, 300].

В подобном смешении «чужих» и «родных» черт и описывается образ домового как сниженная копия человека. У нечисти тоже есть в доме собственное

[89] Сравните с переданным А.Н. Крыловым историческим анекдотом о Л.Н. Толстом, который пытался отучить русских солдат от мата, предлагая заменить его чужими и непонятными (частично немецкими) смягченными выражениями (типа «елки тебе палки», «эх, ты, едондер пуп», «эх, ты, ерфиндер), но в результате, наоборот, прослыл матершинником: «Вот был у нас офицер, его сиятельство граф Толстой, вот уже матершинник был, слова просто не скажет, так загибает, что и не выговоришь» [13, 49].

пространство: свои спальная («…на чердаке себе место умял, стружек сосновых понатаскал – прямо перина») и столовая («харч был готовый – на помойке…» [34 III, 299]). Более того, домовой заводит в локусе собственный травестийный аналог гарнизона с мышами-солдатами, выступая в роли командира:

> «Набежит мышей прорва, он … на две партии и распределит: которые мыши пешком – пехота, которые на крысах верхом – кавалерия. Хлопнет пяткой о притолоку – знак подает, – пошла война» [34 III, 299].

Правда, образ жилища, где обитает нечисть, амбивалентен. С одной стороны, оно имеет негативные черты заброшенности, упадка. Это пустой старый дом, который «стоял без надобности, паутинкой-пылью замшился», до заселения музыкантов в нем «жилым духом» [34 III, 299] не пахло. С другой – дом наделен положительными характеристиками: он «крепкий, просторный» и уютный, поэтому домовой не хочет покидать его ради новых хором («…старый деревянный дом куда способнее, что ж камень своими боками обсушивать…» [34 III, 299]). Таким образом, домовой выступает как «рачительный и заботливый хозяин» «узкого мирка» [71], защищающий свое пространство и связанных с ним обитателей от вторжения извне: «…мышиную команду уж он не выдавал – ни одного кота в дом нипочем не допустит» [34 III, с. 293].

Но в отечественной литературной традиции таким же хозяином маленького закрытого уютного локуса выступает и герой-немец. По сути, конфликт в рассказе сводится к выяснению вопроса, кто в доме хозяин и чей порядок будет в нем – русский (домового) или немецкий (капельмейстера). Данный "межнациональный" конфликт также пародийно продолжает давнюю литературную традицию борьбы русского (стихийно-хаотического) и немецкого (цивилизаторски упорядочивающего) начал.

Капельмейстер, вторгаясь в русское пространство, упорядочивает его на немецкий лад. Домовой-трикстер, пародируя противника, наоборот, вводит в прямолинейную музыку немецкого вальса изменчивость, затейливые вариации:

> «…из-за колодца, из садовой чащобы невесть на чем – ни дудка, ни окарина, невесть кто «Лебединую прохладу» насвистывает… Да с такими загогулинами и перекатцами, что капельмейстеру хочь лицо закрыть» [34 III, с. 297].

Неопределенность («невесть на чем», «невесть что») и хаотичность (садовая чащоба как пародийный аналог леса, чуждого дому внешнего пространства)

противостоят немецкому порядку. Мотив противостояния между немецким цивилизаторским началом и началом природным выражается также в описании естественного пения соловья, по сути, противопоставленного искусственно созданной «Лебединой прохладе» немца:

> «Сквозь фортку оркестр соловьиный достигает, – вот поди ж, никто не учил, а без капельмейстера так и наяривают» [34 III, 298].

Жизнь домового встроена и подчинена ритмам русской природы:

> «Особливо ж он весну обожал. Черемуха округ всей крыши кольцом цветет… Соловьи над малинником гремят, звонкий раскат-пересвист из сада… густо наплывает… Вытащит он… жилейку, да как начнет соловьев подбадривать…» [34 III, 294].

Домовой-трикстер оказывается тоже не чуждым музыке, которая, отметим, носит естественный характер (подражание птичьим трелям).

Домовой, выживая из дома соперника, также нарушает требование чистоты, аккуратности порядка, которые являются неотъемлемыми чертами немецкого пространства. Так, оказываются загрязненными вывешенные для просушки постиранные вещи солдат: «По всем порткам, рубахам жирной сажей следки понатоптаны» [34 III, 295]. Кроме того, отмечается «несуразный» характер этих следов, то есть несообразный с привычным, обыденным порядком вещей:

> «…следки какие-то несуразные: то ли селезень с медвежонком сажу на белье месили, то ли обезьяна заморская, из трубы вылезши, на передних лапках по белью краковяк танцевала…» [34 III, 295].

Затем солдаты и особенно капельмейстер оказываются замараны керосином, брызнувшим из духовых инструментов:

> «…всех с морды до подметок и окатило. А более всех капельмейстер попользовался <…> с висков течет, мундирчик залоснился, с голенищ округ ног жирный прудок набегает» [34 III, 295-296].

Наконец, домовой отрезает «на всех музыкантских штанах пуговки все до одной» [34 III, 298], то есть вновь нарушает целостность границ упорядоченного телесного пространства, в качестве которых и выступают солдатские штаны, сравниваемые с футляром:

> «Обязательно себя в штанах, как в футляре, содержать надо, чтобы правильная перегонка нот из грудей в подвздошную скважину шла» [34 III, 297].

В результате этого вмешательства нарушается строгий распорядок: «…против расписания на двадцать минут оркестр согрешил» [34 III, 299].

Еще одно противостояние русского и немецкого миров осуществляется на уровне речи: например, из-за вмешательства домового-трикстера нарушается причинно-следственная вербальная логика капельмейстера, становясь инверсированной: «Сначала казните, потом выслушайте» [34 III, 299]. Кроме того, в речевой характеристике капельмейстера актуализируется традиционный для народной культуры образ немца как "немого", не говорящего на "человечьем" (русском) языке. Испуганный и взволнованный из-за проказ домового немец или вовсе теряет дар речи, становясь способным только на механическое бессмысленное повторение слов («Залопотал он тут, как скворец, – и слов других не нашлось: «Что значит? Что значит?! Что значит?!»» [34 III, 296]), или перевирает русские фразеологизмы, создавая словесных уродцев («Чепуха на барабанском масле!» [34 III, 296]; «На чужой кровать рот не раздевать» [34 III, 299]). Сходным образом переделывает русские пословицы доктор Герценштубе в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»:

> «Если есть у кого один ум, то это хорошо, а если придёт в гости ещё умный человек, то будет ещё лучше, ибо тогда будет два ума, а не один только…» [9 XV, 105].

Но в случае с капельмейстером из рассказа С. Черного это переделывание означает не педантичное, чрезмерное упорядочивание, а, наоборот, проявление хаотического начала. Чуждость немца в русском пространстве выражает и его оксюморонная просьба отслужить «официальный панихидный молебен», чтобы избавиться от «черта» [34 III, 300]. В итоге же капельмейстер оказывается вымещен из локуса дома: его вместе с музыкальной командой предлагают переселить в бесчердачный барак, в котором домовые «не обитают» [34 III, 300]. Таким образом, стихийно-энтропийный трикстер разрушает пространственную упорядоченность немецкого Дома и изгоняет противника.

2.3. Сюжет сопротивления немецкого Дома вторжению Другого

Разумеется, далеко не всегда вторжение Другого ведет к разрушению немецкого локуса. Нередко у героев места оказывается достаточно сил, чтобы воспрепятствовать внешнему хаосу. Здесь возможны два сюжетных варианта,

которые и будут рассмотрены ниже. Первый предполагает вытеснение героями-немцами Другого за пределы своего пространства. Второй, отличающийся ургийностью, вариант реализуется как сюжет переделывания Другого, освоение-упорядочивание иного пространства через навязывание ему новых (немецких) правил функционирования – трансформация Raum'а в Haus.

2.3.1. Изгнание Другого из пространства немецкого Дома

Немцы, герои места, то есть внутреннего ахронного и упорядоченного локуса, всегда сопротивляются вторжению в него внешнего мира, которое неизбежно несет с собой изменения и, соответственно, угрожает пространственной структуре. Нередко сопротивление такой угрозе выражается как "выдавливание" Чужого за границы дома.

Примером подобного мини-сюжета является описание праздника у сапожника Шульца в повести А.С. Пушкина «Гробовщик». С.Г. Бочаров выделяет в указанном тексте два пространства. Первое – немецкий дом Готлиба Шульца, связанное с «реальным», «небольшое», «коротенькое пространство» [65, 54]. Второе – это русский простор, «обширное пространство между Никитской и разгуляем», «пространство, в котором протекает сонная фабула» [65, 54]. Как видим, оппозиция «немецкость – русскость» актуализируется здесь через ряд соответствующих пространственных субоппозиций «закрытое – открытое», «маленькое – обширное», «витальное – мортальное», «объединенное – одиночное». При этом "оппозиционность" домов Готлиба Шульца и Адриана Прохорова подчеркивается локально – через расположение друг напротив друга; границей же между ними является улица. Мортальность дома гробовщика маркируется размещением гробов в кухне и гостиной, то есть помещениях, связанных с жизнью, что инициирует, в свою очередь, «сюжетную линию гостей с того света» [114, 64]. Напротив, «тесная квартирка сапожника была наполнена гостями, большею частию немцами ремесленниками, с их женами и подмастерьями» [26 VIII, 91], то есть живыми людьми. В последнем случае пространственная гомогенная «теснота» означает переполненность жизнью, а за границей этого витального круга все становится

амбивалентным – онирически-мортальным, в чем фиксируется символическая связь грезы и смерти, Гипноса и Танатоса. И хотя, по мнению С.Г. Бочарова, национальное «…различие… не заострено в оппозицию», противостояние немецкого и русского пространств присутствует в латентной форме и становится явным из-за вмешательства «национально-амбивалентного Юрки (русского-чухонца)» [65, 56], что разрушает подобие общности между Прохоровым и ремесленниками-немцами. При этом витальность немецкого пространства механицистски-ахронна, являясь циклом повторяющихся действий в виде тостов, поклонов и т.п.:

> «Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее» [26 VIII, 92].

Цикл прерывается на Прохорове, чуждость которого немецкому мира проявляется в том, что его клиенты – мертвецы. Оксюморонный тост «за здоровье мертвецов» [26 VIII, 92] "выталкивает" русского героя за границы витального круга немецкого дома.

К сюжету изгнания Другого обращается и Н.В. Гоголь в повести «Невский проспект». В ней поручик Пирогов (трикстер-соблазнитель), встретивший хорошенькую блондинку, жену жестянщика Шиллера, на улице, преследует ее до самого дома-укрытия, а затем и вторгается в него**.** Сначала герой попадает в мастерскую, которая еще не является в подлинном смысле домашним пространством. Это пограничный локус "ургии" на стыке внешнего и внутреннего, где материи придают определенную форму. Данное мужское пространство-"мембрана" не дает русскому "вирусу" хаоса проникнуть внутрь, в истинное немецкое Innere. Муж-мастеровой (с друзьями) выпроваживает неудачливого любовника, а вместо объекта вожделения тот получает вещные ложные заменители: ножны, шпоры, что неудивительно, если принять в расчет, что поручик домогается блондинки прежде всего как вещи.

В ургийном немецком пространстве вещь в известном смысле становится на первый план, отграничивает и заслоняет собой населяющих это пространство субъектов. Так, обдумывая свои планы по соблазнению блондинки, Пирогов поглядывает «…на дом, на котором красовалась вывеска Шиллера с кофейниками и

самоварами…» [7 III, 36]. Также русскому герою удается пожать обнаженную руку жены Шиллера именно в транзитном пространстве мастерской, когда героиня «роется» «на столе, уставленном кофейниками» [7 III, 34]. Кофейники (и прочая домашняя утварь) символизируют в пространстве немецкого дома более внутреннее, кухонное, "женское" пространство и метонимически становятся объектами-заместителями героини-немки. На кухню, то есть в подлинно домашний, скрытый от внешнего случайного посетителя локус, Шиллер отправляет свою жену, когда та привлекает внимание Пирогова в мастерской: «Гензи на кухня!» [7 III, 34]. Кроме того, кухня в качестве внутреннего (женского и одновременно немецкого) пространства, заслоняющего собой внешний миражный мир Невского проспекта, описана как особо привлекательный локус для солидных старых чиновников, которые, забыв о фривольных прогулках, сидят у себя, где «…им очень хорошо готовят кушанье живущие у них в домах кухарки-немки» [7 III, 12].

Маркирование пространства немецкостью в гоголевской повести происходит не в мастерской, где царит ургийность еще только получающего оформление космоса, а во второй комнате, «вовсе не похожей на первую» и показывающей, «что хозяин был немец» [7 III, 31]. Таким маркером немецкости выступает выше отмечаемая нами чистота как результат упорядочивания локуса: вторая комната оказывается «убрана» «очень опрятно» [7 III, 31].

Таким образом, преследование блондинки приводит Пирогова во все уменьшающееся и упорядочивающееся пространство: от миражного Невского проспекта через Мещанскую улицу в дом, затем в мастерскую и, наконец, в собственно немецкое семейно-бытовое Innere дома («опрятную» комнату). Разумеется, полностью избавиться от петербуржской миражности не получается и там, о чем свидетельствует фантасмагорический мотив отрезания Шиллеру носа. Соответственно степени пространственной "внутренности" увеличивается и такая характеристика, как закрытость локуса. Застигнутый врасплох пьяный Шиллер изгоняет вторгшегося в его личное пространство Пирогова.

Как видим, попытки проникновения и разрушения немецкого локуса наталкиваются на сопротивление его обитателей, в результате чего разоблаченный

(как в прямом, так и переносном смысле) русский герой подвергается физическому насилию и выталкивается за границы домашнего пространства[90]. Таким образом, именно локус уютного немецкого дома, который служит контрастом домам-симулякрам и домам-грезам в пространстве Петербурга, «…в силу своей закрытости-"анклавности", сопротивляется вторжению "миражности"», как раз создавая свой "защитный" семейный круг [114, 67]. В этом смысле принадлежащая жестянщику Шиллеру дом-мастерская представляет собой не только профанизированное "отражение" художественной мастерской Пискарева, но и крепость-"бург", ограждаемую Богом от посягательств соблазнителя Пирогова. При всей профанизации пространства Шиллера, в котором иронической травестии подвергается само имя жестянщика, отсылающее к "высокому" образу реального немецкого поэта и одновременно через название Мещанской улицы маркирующееся принадлежностью к филистерскому началу («…не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице»[91] [7 III, 31]), данный локус, благодаря своей "приземленности", "посюсторонности", успешно сопротивляется вторжению в него внешнего миражно-деструктивного пространства.

Сюжет вытеснения русского как Чужого за границы немецкого локуса нередко реализуется в комическом ключе. Например, в оперетте К. Пруткова «Черепослов, сиречь Френолог» из дома ученого Шишкенгольма сначала изгоняется фельдшер Иванов за то, что «дважды прерывал» «спокойствие занятий» немцев [25, 220], а затем выдворяются и русские женихи Касимов и Вихорин, пришедшие свататься к дочери хозяина Лизе. Их появление маркируется как вторжение беспорядка, нарушение спокойствия в доме ученого:

> «За что судьбы гоненье? Несчастный рок!.. Ведь этак все ученье пойдет не впрок. Лишь вздумаешь заняться, а тут… у в дверь к тебе стучатся…» [25, 221].

---

[90] Следует заметить, что боевитость немец проявляет только в пределах своего локуса. Гоголевский Шиллер, наказавший поручика, осознает на следующее утро свое положение в масштабах русского пространства и страшится содеянного, которое, по первоначальному намерению Пирогова, должно быть наказано ссылкой в Сибирь, растворением в бескрайнем русском просторе: «Я уверен, что Шиллер на другой день был в сильной лихорадке, что он дрожал как лист, ожидая с минуты на минуту прихода полиции…» [7 III, 38].

[91] В этой оппозиции сталкиваются эстетика оригинальности, тесно связанная с романтическим образом гения-творца-новатора, и эстетика ремесленника-"демиурга", который не создает уникальные шедевры, но просто хорошо делает свое дело - добротную «немецкую работу» [7 III, 34].

Касимова и Вихорина желают вытеснить за границы домашнего локуса: «Зачем вы здесь… а не в сенях?!» [25, 222]. Когда женихи вновь являются, стараясь убедить Шишкенгольма в своей любви к его дочери, старик окончательно их прогоняет: «В разговорах мало толку; вас сумею выгнать я!» [25, 230]. Но стоит явиться в этот дом гидропату Курцгалопу, как травестированное семейное пространство немедленно реализуется, "сюжетная пружина" распрямляется, и Шишкенгольм мгновенно благословляет брак дочери с немцем.

"Следы" сюжета вытеснения имеются и в рассказе Н.С. Лескова «Колыванский муж», где героини-немки присваивают себе садик при снимаемом доме, которым «…имели равное право пользоваться жильцы верхнего и нижнего этажей…», и не желают «признавать» «права на совместное пользование садом», «…потому что они ни за что бы не согласились жить на таких условиях, чтобы их дети должны были играть в одном саду вместе с русскими детьми» [16 VIII, 391-392]. Причем рассказчиком это немецкое стремление к закрытости показывается как лишенное рациональной основы, полуинстинктивное утверждение своей воли над пространством: «Немки выжили нас из садика не по надобности, а как будто больше по какому-то принципу» [16 VIII, 393].

Вариацией сюжета изгнания Другого можно считать и рассказ С. Черного «Храбрая женщина», в котором русская героиня также вытесняется из филистерского съемного дома в Берлине. Причем она маркируется связью с мотивами хаоса, темноты, неожиданности, с образом некой стихийной водной бездны:

> «…у нее… пузыри на поверхности были большие и лопались с треском, а глубина пребывала в состоянии неосвещенного и не разбуженного никем и ничем к жизни хаоса, из которого неожиданно для нее самой выплывали совершенно не согласующиеся с общепринятой таблицей умножения мысли, ощущения и поступки» [34 IV, 100].

В немецком же домашнем локусе, наоборот, «очень светло и очень скучно» [34 IV, 98], то есть все предсказуемо, упорядочено и по-гадамерски "поверхностно", то есть отрицаются мотивы глубины и мрака, связанные с героиней. К этому дому прилагается и служанка, «недоступная изумлению» немка Эльза, в сравнении которой с «тумбой» [34 IV, 101], громоздким и плохо передвигаемым предметом,

содержится характеристика неподвижности, свойственная героям "места", в то время как ее русская хозяйка является героиней "степи" со свойственной данному типу «свободной непредсказуемостью направления движения» [198, 417] и функцией перехода границ, «непреодолимых для других, но не существующих в их пространстве» [198, 418]. Характерным образом русская дама мечтает купить «маленький гранатовый автомобиль» и уехать в некоем неопределенном направлении – не столько куда, сколько откуда, от скучной немецкости:

> «Куда? Написала бы на бумажках названия самых прекрасных мест в Европе, смешала их вместе и вытащила любую… Или нет, лучше в Сенегамбию… Какое красивое слово!» [34 IV, 99].

В итоге героиня решается на экстравагантный поступок – выгулять по центру Берлина кошку как собаку на поводке. По сути, немецкое пространство вытесняет русскую даму: сначала – из скучного для нее дома, потом – со скучной улицы, где ее поступок вызывает переполох среди привыкших следовать правилам немцев, которые вызывают шуцмана, дабы окончательно выдворить нарушительницу правил за границы упорядоченного локуса. Лишь вмешательство незнакомца (тоже случайное событие) – "бога из машины" – спасает героиню от участи быть совершенно вытесненной из этого пространства.

По-кафкиански гротескно сюжет вытеснения русского элемента из немецкого пространства реализуется, однако, в другом рассказе С. Черного – «Как студент съел свой ключ и что из этого вышло». Здесь русский хаос и немецкий порядок доводятся до абсурда, причем будучи погруженными на вполне бытовой уровень. Подвыпивший русский студент (а ведь даже немецкий бурш, напомним, в германском пространстве – это источник беспорядка) возвращается ночью, но не может попасть в снимаемую у немцев комнату, поскольку внезапно понимает, что забыл ключ. Герой будит хозяйку и хочет сообщить об этом, но на самом деле из-за плохого знания немецкого языка, в котором глагольные формы «есть» и «забывать» („gegessen“ и „vergessen“) являются паронимами, сообщает, что не забыл, а съел ключ. Однако в пространстве типажного немца нет места случайностям, ошибкам и прочим проявлениям энтропии. Отсюда чрезвычайно серьезное отношение к слову. Также шуткам, причем на строго определенные темы, здесь свое место и время.

Квартирная хозяйка верит словам русского студента, в результате чего делает заключение, что ее квартирант сошел с ума, поскольку разумный человек не ест ключи. В итоге квартирная хозяйка и ее муж просто не пускают русского героя в дом.

При этом студент с самого начала маркируется связью с мотивом нарушения здравого смысла. Он едет в Гейдельберг учиться, не зная фактически языка: «грамматику помнил… Но не говорил. При этом ничего не понимал» [34 III, 59]. Кроме того, являясь филологом, «…записался на лекции по химии и бактериологии, потому что он был русский студент» [34 III, 59]. Это объяснение («потому что русский») определяет его сюжетную роль как трикстера, нарушителя границ, героя «степи», действующего вопреки логике и шаблонному мышлению, что, в свою очередь, провоцирует дальнейшее нарастание абсурда.

Вообще, ночной хронотоп как темное и пограничное время-пространство по своей природе образует оппозицию к светлому, абсолютно "несокрытому" уютному немецкому локусу дома. Опьянение же лишь подтверждает характеристику студента как трикстера. Внешнее (по отношению к дому) пространство города преображается, оборачиваясь чертовщиной в духе произведений Гоголя:

> «Луна показала ему язык, а дверная ручка насупилась. <…> звонок… расплылся в толстую физиономию фрау Бендер, которая подняла брови и отчеканила: «Будешь ночевать на улице! Пьяница…»» [34 III, 60].

Вещи как маркеры пространственной границы дома (звонок, ручка) одушевляются и даже частично сливаются с образами хозяев пространства (расплывшийся в физиономию звонок), но также принимают на себя не свойственные им обычно функции: ручка и звонок, согласно дневной логике, служат проводниками в домашний локус: звонок сообщает, что дверь нужно открыть гостю, а ручка помогает открыть дверь, то есть разомкнуть границу. Здесь же ночью они препятствуют проникновению русского героя в немецкое пространство. Кроме того, по ночной логике, студент получает "волшебную" возможность общения с вещами, которые, в свою очередь, обретают собственную волю и путают его: «"Забывать? Как забывать?" – "Gessen", – сказала дверная ручка» [34 III, 60]. Та же логика обратности лишает героя возможности общения с людьми, из круга которых герой

постепенно исключается сначала как пьяный, а затем как сумасшедший.

В итоге банальная языковая ошибка выливается у С. Черного в «жутковатую историю», напоминающую «иррационально-саркастические «Случаи» Д. Хармса» или «морок кафкианского «Процесса» и «Замка»» [160, 20]. Муж квартирной хозяйки проявляет рациональность и спокойствие, характерные противостоящим внешнему хаосу типажным немцам, переводя сумасшествие квартиранта из антропного измерения в плоскость денег, что свойственно тем же гоголевскому Шиллеру, лесковскому Пекторалису и иже с ними: «Ключ стоит одну марку… Если продать его брюки, мы не потерпим убытка» [34 III, 60]. Однако немецкая доброта в дальнейшем оборачивается для русского героя еще большим злом, чем немецкое равнодушие.

Типажный герой-немец в русской литературе вообще редко зол, но либо его доброта бессильна, как бессилен гончаровский Штольц спасти Обломова, либо беззлобная педантичность немца оборачивается жестокостью и произволом, как у герценовских мастеровых-немцев, которым отдавали «в науку» дворовых мальчиков:

> «Все хозяева были неумолимые, систематические злодеи, и притом какие-то *беззлобные,* что еще больше делало невыносимым их тиранство» [6 XIV, 149-150].

Аналогичным образом в рассказе С. Черного немец-прохожий, имеющий «доброе сердце» [34 III, 60], безошибочно определив, что человек, съевший, по его собственному признанию, ключ, является русским, отводит потерпевшего к городовому (воплощению немецкого порядка, как и в рассказе «Храбрая женщина»), который в Германии призван устранять всяческие нарушения привычного порядка вещей: «Этот человек съел свой ключ… сделайте что-нибудь с ним» [34 III, 60]. Отметим характерное овеществление людей (встречное тенденции одушевления вещей) в немецком пространстве: русский студент рассматривается как объект приложения упорядочивающих сил, то есть как вещь или животное, с которым необходимо «что-то сделать». Гуманный городовой вызывает скорую помощь, а не менее гуманный и рационалистичный немецкий врач разрезает русскому герою живот, желая достать ключ. Кульминацией абсурда становится смерть студента на операционном столе, в результате чего

нарушение в коммуникации обращается в фарсовое одностороннее квази-общение с трупом. Возмущенный доктор-немец разоблачает русского студента как трикстера: «Вы меня нагло обманули…», что, однако, лишено всякого смысла: «… студент ничего не ответил, потому что он был мертв» [34 III, 61].

В пространстве вывернутой логики открытие истины (отсутствие ключа) тождественно окончательному вытеснению героя за границы немецкого локуса, а не-открытие немецкого дома – вскрытию тела как оболочки для Innere русского персонажа. Именно попытка русского героя следовать правилам немецкого пространства (немецкая грамматика здесь воплощение этих строгих правил) оборачивается его гибелью, в вывернутом виде отражая известную русскую поговорку: что немцу хорошо, то русскому – смерть[92].

Элементы сюжета вытеснения, оканчивающегося неудачей, наблюдаются также в рамках сюжета разрушения пространства немецкого Дома русской внешней стихийностью, что характерно, например, для рассказа Н.С. Лескова «Железная воля». В нем неудачное вытеснение связано с противостоянием между пространствами Пекторалиса и Сафроныча. Немец тщательно выбирает место для будущего Дома-хозяйства («фабрикации»):

> «…нужно было место <…> одно только отвечало всем требованиям Пекторалиса: он к нему и привязался. <…> Но половина этого облюбованного Пекторалисом места была давно заарендована на долгое время некоему мещанину Сафронычу…» [16 VI, 37].

Инженер как немец-герой места может двигаться лишь прямолинейно, в рамках заданной "узенькой колеи"-траектории, и, соответственно, не способен "обойти" пространство Сафроныча. При этом оказывается, что «…этого маленького человека никак нельзя было отсюда выжить» [16 VI, 43]. Сафроныч, герой-трикстер, представляет собой полную противоположность Пекторалису: «ленивый, вялый и беспечный», а также неподвижный, то есть отрицающий возможность всякого ургийного, преобразовывающего пространство движения:

---

[92] Впрочем, иногда может наблюдаться обратная картина. В травелоге А.Т. Аверченко «Экспедиция в Западную Европу Сатириконцев…» русский слуга Митя, практически не говорящий по-немецки, оказывается забыт в берлинском универмаге. Фактически герой попадает в плен немецкого пространства: «…он желал только одного: найти выход на улицу. <…> ходил между чуждыми ему людьми… и призрак голодной смерти рисовался ему в чужом городе, в громадном магазине, среди чужих, не понимавших его людей» [1 II, 328]. Тем не менее нарушающий правила Митя, не говорящий по-немецки, пристающий к клиентам с бессмысленными фразами, ворующий конфеты для пропитания, спасается «сердобольными продавщицами»-немками [1 II, 329].

«…Сафроныч как стал, так и стоял на своем, что он ни за что не сойдет с места до конца контракта…» [16 VI, 43]; «Пекторалис трудился и богател, а Сафроныч ленился, запивал и приходил к разорению» [16 VI, 44].

Аналогичным образом и энтропийный Дом (жилище-хозяйство) Сафроныча противопоставлен упорядоченному Дому Пекторалиса:

«…он со своим дрянным народом и еще более дрянным хозяйством мешал и не мог не мешать стройному хозяйству Пекторалиса» [16 VI, 43].

В конце концов вымещение противника принимает у инженера чисто "немецкую" форму. Не в силах изгнать врага, Пекторалис отграничивает себя от него, запирает в буквальном смысле на собственном дворе:

«…он и калитку и ворота забил; <…> ворота заперты, и выходить некуда, а отпирать не хотят, говорят – не велел Гуго Карлыч…» [16 VI, 46].

В результате судебного решения, однако, все богатство инженера перетекает к Сафронычу, которому Пекторалис вынужден возмещать убытки за утрату клиентов. Сам же русский персонаж как герой степи, обходящий всякие препятствия, спокойно лазит по лестнице через забор. Хотя Сафроныч в итоге спивается и умирает, его Дом-семья торжествует над Домом немца, от которого сбегает супруга, прихватив все, что осталось в жилище ценного. Жена же Сафроныча, «…переняв все деньги, мужем с Пекторалиса взысканные, собрала капиталец, с которым не хотела более лазить через забор, и купила себе …превосходный домик…» [16 VI, 67]. Таким образом, русский уютный Дом заменяет собой немецкий локус.

2.3.2. "Переделывание" Другого как навязывание немецкой модели Дома

Сюжет "переделывания" Другого как навязывания ему своей пространственной модели жизни весьма многолик. Он возникает, когда мы имеем дело с движением героя-немца в чужом для него мире. Соответственно, признаки такого сюжета можно обнаружить и в лесковской «Железной воле», и в «Лебединой прохладе» С. Черного, и в гончаровском «Обломове», и в чеховской повести «Дуэль». Но первые два текста не рассматриваются здесь в силу того, что "переделывание" русского мира Пекторалису и остзейскому капельмейстеру не

удается и оборачивается разрушением немецкого Дома. Остальные два произведения связаны с героями пути и анализируются нами в третьей главе**.**

Кроме того, следует указать на достаточно раннее возникновение подступов к этому сюжету в русской словесности. Еще в карамзинских «Письмах русского путешественника» упоминается «наш консул, господине И.», который, «…хотя уже давно живет в немецком городе и весьма хорошо говорит по-немецки, однако же нимало не *обгерманился*[93] и сохранил в целости русский характер» [11, 22]. Следуя логике от противного, можно предположить, что на службе Российской империи было довольно и тех, кто «обгерманился».

Сюжет "переделывания" как онемечивания, наведения "немецких порядков" в отношении русского пространства также тесно связан с тематикой "немецкого засилья" и, в частности, "немецкого" Петербурга, рассматриваемой нами в первом параграфе данной главы. Здесь, по сути, пространство немецкого Дома расширяется, переходя на мезо- и макроуровни, когда авторы повествуют о немецкой России. В травестийной форме это проявляется, например, в шуто-трагедии И.А. Крылова «Подщипа», где немецкое упорядочивание пространства Другого предстает как казарменная палочная дисциплина принца Трумфа, захватившего условно русское царство Вакулы и желающего переделать этот мир на немецкий (прусский) манер с помощью насилия:

> «Мой путет бал тафаль и станет пиль тафо, кто не буль тансофаль, мой люпит фесел шить: скакать, плясать, ресфиться, и палькой на дворца сконяит феселиться»; «Люпи мене, коль пиль не хошешь польна пит!» [14, 347].

В статье А.И. Герцена «Русские немцы и немецкие русские» "переделывание" немцами русских и вовсе становится лейтмотивом:

> «Наши правительствующие немцы <…> и *делаются,* и *родятся.* Родятся они от обруселых немцев, делаются из онемечившихся русских» [6 XIV, 148].

При этом подчеркивается насильственный характер такого переделывания:

> «…уверены, что с нашим братом ничего без палки не сделаешь» [6 XIV, 148]; «…он с тупым убеждением продолжал дело Петра I и вколачивал ремнем европейскую цивилизацию. «Es ist ein Vieh – man muß der Bestie den Russen herausschlagen» (Это скот, нужно выколотить зверя из этих русских), – думал он с покойной совестью» [6 XIV, 150].

Таким образом, переделывание у Герцена мыслится как пытка, которая, по

[93] Курсив Н.М. Карамзина – С.Ж.

мысли немецких мучителей, посредством страдания, причиняемого телесной оболочке, призвана дисциплинировать, то есть упорядочить русский хаос:

> «Аракчеев <…> был, так сказать, *по службе* немец и, не отдавая себе никогда отчета, выбивал из солдата и мужика не только русского, но и человека» [6 XIV, 150]; «Один из самых замечательных русских немцев, желавших обрусеть, был Николай. <…> а русским все не сделался <…> народность у него являлась на манер немецкого тейчтума, православие проповедовалось на католический манер» [6 XIV, 151].

Также в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» роль немцев оценивается негативно, в качестве захватнической, эксплуататорской. Немец (разумеется, нужно понимать, что это мнение Мальчика без штанов) приходит в Россию «пакостничать»: как «самый бессердечный притеснитель русского рабочего человека», «самый безжалостный педагог», «самый тупой администратор», вдохновитель «произвола» и «самое неумолимое и всегда готовое орудие» [27 XIV, 41]. Здесь немецкие исполнительность и педантичность оцениваются негативно, когда они, вкупе с сервильностью, служат беззаконию.

Переделывание себя на немецкий манер встречается и в шуточной оперетте К. Пруткова «Черепослов, сиречь френолог», где русские женихи немки Лизы стараются телесно преобразиться по немецкой науке Галля, чтобы понравиться невесте и ее отцу. Вихорин подбивает парик ватой, а лысый Касимов подставляет свою голову под молоток, желая заполучить нужные шишки "любви". Как видим, здесь действие травестийно противоположно по вектору, описанному А.И. Герценом: у последнего из русских выбивают русскость[94], а у К. Пруткова, наоборот, вбивают в русского немецкость (пусть и безрезультатно). Впрочем, в последнем произведении сюжет "переделывания" переведен уже на микроуровень немецкого Дома. Кроме того, эта тема дана лишь фрагментарно: доминирует линия вытеснения Другого за границы немецкого локуса.

Пожалуй, полностью развернутый сюжет немецкого "переделывания" на стыке национально-специфической и общегуманистической областей в художественном произведении первым в русской литературе дает В.Ф. Одоевский в

---

[94] Впрочем, порой русскость "русских" персонажей весьма амбивалентна. Она разрывается между европейскостью и азиатскостью. В случае с прутковским Касимовым на это указывает его фамилия, производная от арабского имени. Также лесковский Сипачев, прежде чем стать немцем, внезапно открывает в себе «татарина» [16 VIII, 441]. В Аракчееве А.И. Герцен видит примесь «раболепного татарского баскака» [6 XIV, 150]. «Российская дворянка» г-жа Курдюкова из травелога И.П. Мятлева, в фамилии и гербе которой имеется «курдюк» (от тюркского "хвост"), сообщает, что ее прадед – «*эн дюк, эн* начальник над стадами, что с большими курдюками, там… *ше ле* киргиз…», а дед был «записан офицером у линейных казаков» [19 I, с. 21-22].

своих новеллах о немцах-музыкантах. Это неудивительно, поскольку сама суть романтического дискурса предполагает конфликт социума и индивида, чьи ценности приходят в противоречие с общепринятыми. В результате В.Ф. Одоевский в своих текстах представляет "немецкий" вариант упорядочивающего влияния социума на личность художника-гения, что реализуется в специфической сфере искусства сразу по нескольким направлениям. Это "переделывание" затрагивает изменение как произведения под возможности инструмента (и исполнителя в качестве инструмента) и вкусы толпы, так и самой личности композитора, неизбежно подвергающейся социализации. Например, Бетховен В.Ф. Одоевского жалуется своей ученице на «низкого ремесленника», изготавливающего несовершенные инструменты, на «несносного фаготиста», заставляющего «переделывать целую симфонию оттого, что его фагот не выделывает пары басовых нот», на «бессмысленных исполнителей» [23 I, 121]. Поскольку же музыка является в поэтике романтизма языком невыразимого, языком души, то исходящая от лица композитора критика распространяется вообще на филистеров-обывателей, которые стремятся «обкроить» «душу музыканта, душу человека» «по выдумкам ремесленников, работающих инструменты, по правилам, которые на досуге изобретает засушенный мозг теоретика» [23 I, 122].

В принципе, эти инвективы в адрес социума можно понять в общечеловеческом гуманистическом смысле[95]. Но критику Бетховена можно воспринять и как апелляцию к русским представлениям именно о немцах с их приверженностью к теоретическому мышлению и упорядочиванию пространства. По мнению композитора, даже немецкие капельмейстеры не понимают музыки, но требуют от нее соблюдения «меры» [23 I, 119]. Типажная немецкость выражается «В последнем квартете Бетховена» в стремлении композиторов-ремесленников к шаблонному действию, в преобразовании ими живой музыки в предмет теоретизирования, то есть свидетельствует об обреченной на провал попытке переделать музыкальный код (невыразимое) в вербальный (выразимое). Таким образом, гениальный композитор противопоставляет себя не только «бессмысленным исполнителям» [23 I, 121], но и музыкальному теоретику, «педанту

[95] Сравните с герценовским мотивом выбивания «не только русского, но и человека» [6 XIV, 150].

Веберу» [23 I, 120], «бессмысленному Готфриду», вводящему Бетховена в «пустые музыкальные тяжбы», в объяснение невыразимого:

> «…почему я … употребил такое и такое соединение мелодий, такое и такое сочетание инструментов, … я самому себе этого объяснить не могу» [23 I, 122].

При этом, что важно для мотива переделывания души, действия «господ профессоров» с музыкой метафорически снижаются, уподобляясь действиям ремесленников, придающих форму материалу (с помощью глаголов «обделать», «обточить»)[96]:

> «…они… выберут тему, обделают ее, продолжат и не преминут потом повторить ее в другом тоне; здесь по заказу прибавят духовые инструменты или странный аккорд, над которым думают, думают, и все это так благоразумно обточат, оближут…» [23 I, 122].

Соответственно, в новелле В.Ф. Одоевского гениальное безумие Бетховена противопоставляется теоретизированной бессмысленности филистеров, а «душа музыканта» – «выдумкам» желающих «обкроить» ее ремесленников и «засушенному мозгу теоретика», выдумывающего «на досуге» упорядочивающие музыкальный хаос «правила» [23 I, 122].

Еще ярче сюжет переделывания человеческой личности проявлен в новелле В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах», где объектом немецкого упорядочивания выступает великий немецкий композитор[97]**.** В детстве Себастияна "переделывает" старший брат Христофор, относящийся как раз к разряду музыкантов-теоретиков и поборников правил. Всякое нарушающее канон нововведение персонаж считает «неуважением к искусству» [23 I, 152]. Соответственно, герой места большое внимание уделяет повторению, механистической циклизации ахронного пространства:

> «…никогда ни септима, ни нона без приготовления не вырывались из-под его пальцев… Из музыкальных теоретиков он знал лишь Гаффория «Opus musicae disciplinae» и держался этой дисциплины, как воинской…»» [23 I, 152].

Христофор Бах стремится сделать из Себастияна идеального музыканта, но идеал этот базируется на филистерской логике ахронности и упорядоченности.

---

[96] Отметим сходство в характеристике действий музыкальных педантов из «Последнего квартета Бетховена» ("обтачивание", "облизывание") с музыкальным сочинительством остзейского капельмейстера из «Лебединой прохлады» С. Чёрного ("отшлифовывание" наждачной бумагой), что соотносится с мотивом сглаженности, общим для немецкого пространства в русской литературе.

[97] Причем не исключено, что случай Себастияна Баха В.Ф. Одоевский рассматривал как пример не просто переделывания человеческой души, но именно немецкого "переделывания", не раз высказываясь в пользу версии о славянских корнях в родословной немецкого музыканта [139, 27].

Наставник уверен, «…что, следуя своей системе, он через 30 лет сделает своего меньшего брата первым органистом в Германии» [23 I, 153-154]. Отметим здесь тот же принцип ретардации, что и в мотиве отложенного брака. Христофор готов ждать тридцать лет, как и лесковский Гуго Пекторалис, для достижения поставленной цели. Система Баха-старшего заключается в доведенном до абсурда музыкальном повторении:

> «Он написал на нотном листочке прелюдию и заставил Себастияна играть ее по нескольку часов в день…; а по истечении двух лет перевернул нотный листок вверх ногами и заставил Себастияна в этом новом виде разыгрывать ту же прелюдию, и также в продолжение двух лет…» [23 I, 153].

Всякая фантазия и импровизация рассматриваются старшим Бахом как отклонение от порядка, то есть проявления хаоса, и сурово пресекаются:

> «…чтоб Себастиян не вздумал портить своего вкуса какой-нибудь фантазией, он никогда не забывал запирать своего клавихорда… По той же причине тщательно скрывал он от Себастияна все произведения новейших музыкантов…» [23 I, 153].

Музыка, состоящая из «диссонансов», подается этим любящим упорядоченное немцем как ужасное «беззаконие» [23 I, 153]. При этом жестокость старшего брата по отношению к младшему проистекает не из садизма и ненависти, а из превратно понимаемого блага для воспитанника:

> «Христофор нежно любил своего брата…» [23 I, 155]; «Следуя сим-то правилам, Христофор Бах занимался музыкальным воспитанием своего меньшего брата Себастияна; он любил его, как сына, и потому не давал ему поблажки» [23 I, 153].

Выше мы рассматривали литературные примеры немецкой дисциплины, в которой ненамереннаяя жестокость является следствием системной упорядоченности, которая принимается и дисциплинирующим, и дисциплинируемым. Точно так же Себастиян следует правилам своего брата из любви, почтительности и соблюдения ахронной системы «древнего обычая»:

> «Себастиян почитал Христофора, как отца, и, по древнему обычаю, беспрекословно во всем ему повиновался; ему и в мысль не приходило сомневаться в братнем благоразумии; он играл, играл, учил, учил, и прямо, и вверх ногами, четырехлетнюю прелюдию своего наставника» [23 I, 154].

Педантическая систематичность Христофора бесчеловечна. В ее строгих границах (не просто «узенькой» немецкой колеи Штольца-старшего, а колеи сверхузкой) способен удержаться только уподобленный механизму персонаж. Даже сам Христофор втайне отходит от своего порядка:

«…не совсем следовал правилам Гаффория; но дабы наиболее утвердить Себастияна в началах чистой гармонии, не давал ему читать никакой другой книги…» [23 I, 153].

Аналогично и гоголевский Шиллер (разумеется, в сниженной форме) отходит от правила двух поцелуев в воскресный день, когда напивается водки. Впрочем, эти случаи рассматриваются героями как слабость, как уступка не подлежащей окончательной упорядочивающей рационализации человечности. В момент колебания, отступления от системы жесткость границ немецкого пространства уменьшается, а значит, вероятность проникновения хаоса возрастает. Однако если в случае с Шиллером этот хаос имеет внешнюю природу в лице поручика Пирогова, застающего немца в момент распития алкоголя, то образ Христофора, по сути, содержит потенциальность неупорядоченности в своем Innere. Это любовь к музыке, которая по природе своей амбивалентна: по определению Т. Манна, «…точнейше расчисленный порядок – и хаос иррациональной первозданности в одно и то же время…» [208, 309]. Согласно этой логике, занимаясь музыкой, невозможно не иметь дело с хаосом[98].

Выражением этого внутреннего хаоса в упорядоченном немецком пространстве выступает для Себастияна книга старшего брата, в которой записана новая, противоречащая старым правилам музыка, в том числе «славная керлева черная обедня, о которой Христофор не мог говорить равнодушно» [23 I, 154]. В результате искушения «запретной книгой» [23 I, 154] юный Себастиян открывает для себя иное музыкальное пространство, по ночам тайно переписывая ноты. По сути, перед нами бунт против миропорядка, нарушение прямых запретов во имя не поддающейся немецким правилам человечности: «…природа взяла свое…» [23 I, 154]. Когда «строгий» [23 I, 154] и «жестокосердный» [23 I, 155] старший брат замечает это нарушение правил, он уничтожает труд Себастияна, мешающий процессу переделывания:

«…видел его слезы, слышал его стоны, – и все это весело принес в жертву своей системе, своим правилам, своему образу мыслей» [23 I, 155].

Здесь Христофор действует как типажный немец, неспособный, по мнению матери Андрея Штольца, «обойти какое-нибудь правило, нарушить общий

[98] Вообще, искусство, по В.Ф. Одоевскому, имея дело с «иррациональным, непознанным в мире и человеке», «…соотносится скорее с хаосом, стихией, чем с разумом и гармонией» [246, 135].

обычай» [8 IV, 157-158]. И хотя «инициация» Себастияна Баха проходит не по тому сценарию, который представлял себе старший брат, последний умирает, следуя строгой циклической логике, как выполнивший свою функцию: недаром повествование о дне «причащения» Баха-младшего к музыке вводит ремарка «незадолго перед кончиною Христофора» [23 I, 156], которая будто бы выстраивает исподволь ироническую «причинно-следственную» связь между этими событиями (своего рода post hoc). Ведь добродетельный фатер должен умереть, чтобы его старший сын стал добродетельным фатером.

В то же время смерть брата дает Баху некоторую свободу, возможность выхода из ахронного пространства в поисках истины. В стремлении понять музыку герой встречает ложных наставников, «славных органистов», которые отвечают на его вопросы «условными искусственными правилами» [23 I, 160], то есть перед нами та же, что и в «Последнем квартете Бетховена», антитеза образов гения и музыкальных теоретиков искусства, внерационального понимания-вчувствования и рационализирующего объяснения невыразимого. Бах противится этому умственному "переделыванию":

> «…эти правила не удовлетворяли ума его; то чувство о музыке, которое осталось в его душе после таинственного его видения, было ему понятнее, но словами он сам не мог себе дать в нем отчета [23 I, 160].

Далее за "переделывание" Себастияна принимается мастер по изготовлению орга́нов Банделер. Здесь актуализируется оппозиция «ремесленник – гений», заявленная В.Ф. Одоевским еще в «Последнем квартете Бетховена». Банделер ориентирован не на служение музыки, а на практические цели своего ремесла, советуя обучающемуся у него Себастияну «не думать о грезах, а употреблять свое время на изучение органного мастерства», поскольку «…оно может доставить ему безбедное на всю жизнь пропитание» [23 I, 161]. Как и Христофор Бах, органный мастер нацелен на копирование старого, авторитет предыдущих поколений («отцов»), следование канону. Банделеру на время удается переделать Себастияна по своему образцу, что знаменует переезд Баха в дом мастера, то есть включение в ахронное пространство типажных немцев:

> «…Себастиян… со всем возможным рвением принялся учиться его ремеслу, а потом и помогать ему. С величайшим рачением он обтачивал клавиши, вымеривал трубы, приделывал поршни, выгибал проволоку, обклеивал клапаны…» [23 I, 161].

Мотив обтачивания здесь не только инструментальный, связанный с производством инструментов, но подразумевает приверженность ахронному родовому пространству героев-немцев (Банделер обтачивает органные трубы «…точно так же, как отцы и деды… обтачивали…» [23 I, 164]) и сходен с мотивом обкраивания души в «Последнем квартете Бетховена». Однако гению не подходит узкая колея мастерового, ремесло понимается им как обречение на предначертанный путь в ахронном пространстве:

> «…часто работа выпадала у него из рук, и он с горестию помышлял о неизмеримом расстоянии, разделявшем чувство, возбужденное в нем таинственным его видением, от ремесла, на которое он был осужден…» [23 I, 161].

Таким образом, перед Бахом предстают два пути и, соответственно, два типа пространств – пространство творчества и пространство ремесла, которые находятся в разных измерениях.

Истинным наставником Баха становится органных дел мастер Албрехт, безумный новатор, от подражания которому Банделер предостерегает своих учеников:

> «…за все хватается <…> и над всем этим уж мудрит, мудрит <…> время идет, а торговля его никак не подвигается…» [23 I, 161-162].

Албрехт вырывает юного гения из ремесленнического материального локуса и подводит к нематериальному пространству музыки. В то же время Албрехт переделывает Себастияна по своему подобию. Так, Г.Д. Гачев подчеркивает «не вокальный», но «инструментальный», «ургийный» характер «германской музыки», которая есть «звучание самого Бытия», минующее «плоть человека и его натуру и ее меры, ограниченности природные» [77, 121]. Преодоление природного и антропного в немецкой музыке отмечает и Т. Манн, заявляя, что «немцы прежде всего музыканты в контрапунктическом, а не в вокалическом смысле; они в гораздо большей степени мастера гармонии <…> чем мелодии, больше инструменталисты[99], чем почитатели человеческого голоса…» [207, 309-310]. Антропное пытается преодолеть и Бетховен В.Ф. Одоевского,

[99] Таким образом, немцы-музыканты в новеллах В.Ф. Одоевского представляются нам бо́льшими "немцами" (в имагологическом смысле), чем это полагали А.В. Жуковская, Н.Н. Мазур, А.М. Песков [151, 48]. Само прививание Баху вкуса к особого рода музыке может рассматриваться как "онемечивание", но в области не профанного (филистерского), а сакрально-элитарного.

когда жалуется на «ад» «голоса» в своем «слухе» [23 I, 122]. Вполне в немецком духе Албрехт предостерегает юного Баха от искуса пения:

> «…голос исполнен страстей человеческих; незаметно – в минуту самого чистого вдохновения – в голос прорываются звуки из другого, нечистого мира; на человеческом голосе лежит еще печать первого грешного вопля!..» [23 I, 171].

Албрехт наставляет Баха, словно монах послушника, в очистительной музыкальной аскезе "умерщвления" страстей, ведущей к уподоблению неживому инструменту:

> «Орган, тебе подвластный, не есть живое орудие; но зато и непричастен заблуждениям нашей воли: он вечно спокоен, бесстрастен, как бесстрастна природа; его ровные созвучия не покоряются прихотям земного наслаждения…» [23 I, 171].

Именно орган призван заменить Себастияну весь мир. В связи с этим можно вспомнить желание Албрехта создать орган, совмещающий в себе все стихии, а также обращенный к юному Себастияну призыв старого учителя изучать этот музыкальный инструмент как «величественное подобие божия мира» [23 I, 166]. В видении Баха орган сливается с образом готической церкви, а затем с беспредельным сакральным пространством града Божия.

В то же время орган в тексте новеллы частично приобретает черты мира не только стихийного, но и человеческого. Когда юный Себастиян пробирается ночью в церковь, чтобы постичь таинство удивительного музыкального инструмента, тот издает «как будто стон гневного мужа» [23 I, 158]. В то же время орган, лишенный воздуха, как человек без дыхания, напоминает скелет, сравнение с которым навевает упоминание «глухого костяного стука от клавишей» [23 I, 158]. "Бездыханный" орган лишается способности говорить божественным языком. Аналогично тому, как из хаоса звуков рождается музыкальная гармония, из хаоса механистических частей возникает квази-живой орган. Это чудо жизни завораживает Себастияна, который, впервые увидев у Банделера «огромные деревянные и свинцовые трубы, клавиши, педали и другие принадлежности недоконченного органа» (аналог разъятого на части трупа), поражается «видом этого хаоса», не понимая, «каким образом столь низкие предметы порождают величественную гармонию» [23 I, 157]. Переход органа из мира механического в органический также маркирует сравнение его воздуховодов с «жилами огромного организма» [23 I, 159]. Кроме того, проникновение юного

Баха по узкой лестнице во «внутренность» [23 I, 158] церковного органа провоцирует онирическую инициацию-восхождение неофита в мир музыкально-сакрального. Здесь неживое (орган) уподобляется живому (человек, животное).

С другой стороны, в тексте новеллы происходит и обратное движение: живое (музыкант) приобретает черты инструмента. Так, согласно рассказчику, Бах «…сделался церковным органом, возведенным на степень человека» [23 I, 173]. В своей музыке он отказывается от «праха ежедневной жизни», но в том числе и от человеческих чувств, предпочитая «ровное, бесстрастное выражение» [23 I, 173]. Это взаимное уподобление Баха и органа достигает кульминации в конце новеллы, когда сливаются линии умирающего музыканта, погруженного в мир музыкальных фантазий, и "мертвого", то есть незвучащего, инструмента:

> «…воображение его, изнывая, искало звуков, <…> но тщетно: одряхлевшее, оно представляло ему лишь клавиши, трубы, клапаны органа! мертвые, безжизненные, они уж не возбуждали сочувствия: магический свет, проливавший на них радужное сияние, закатился навеки!..» [23 I, 182].

Итак, герой теперь уже под влиянием Албрехта переделывается в человека-орга́н, что закладывает «трагедию односторонности» Баха-художника, который «…знает только один «язык» – музыку, но и в ней только один «род выражения» – музыку органную» [216, 53]. Если Бетховен произносит пространные диалоги, в которых сетует на невыразимость музыкального начала вербальными средствами, то Бах фактически отказывается от человеческих слов, общаясь почти исключительно на музыкальном языке: «…словесным языком говорил мало, – он говорил только звуками органа» [23 I, 172].

"Переделанный" Бах хотя и противопоставлен филистерам, но в то же время сходен с ними в своей односторонности и самозамкнутости. Он сам себе пространство с жесткими границами, за которые не может выйти. Если немец-филистер, подобно толстовскому Бергу, может говорить лишь о себе и своем ахронном Доме, то гений Бах, чей мир духа, разумеется, неизмеримо сложней и обширней, тем не менее не способен выйти за границы этого мира. Бах – медиатор между человеческим и музыкальным, но он уже не вполне человек, о чем свидетельствует образ трансформации в орган. "Центр тяжести" героя смещен в мир искусства, а от человеческого мира, в том числе от домашнего

пространства, музыкант оказывается отграничен. Мир музыки и есть для Баха единственный реальный мир, а все, что выходит за пределы этого мира, фактически не существует для гения:

> «Бах знал только одно в этом мире – свое искусство; все в природе и жизни… было понятно ему тогда только, когда проходило сквозь музыкальные звуки; ими он мыслил, ими чувствовал, ими дышал…; все остальное было для него… мертво» [23 I, 172].

Отстранение от реальности – следствие погружения героя в музыку, которая, по Т. Манну, «…самое далекое от реальности и, в то же время – самое страстное искусство, абстрактное и мистическое» [208, 309]. Таким образом, экзистенция-пространство Баха дисгармонично и не соответствует предъявляемому самим В.Ф. Одоевским идеалу «полноты жизни», который подразумевает «не только радость в искусстве и творчестве, но и радость простого человеческого бытия» [204, 274].

Если в новеллах В.Ф. Одоевского сюжет "переделывания" реализуется на "немецком" материале, где в качестве Другого (объекта переделывания) выступает прежде всего личность музыкального гения, не такого, как все, то в рассказе Н.С. Лескова «Колыванский муж» трансформации как онемечиванию подвергается уже русский герой, моряк Сипачев, который ищет уюта-пристанища в домашнем семейном локусе остзейских немцев. В данном пространстве мотив деланья является амбивалентным. С одной стороны, немецкая баронесса, хозяйка этого локуса, «…делала много добра» [16 VIII, 406] и сердечно приняла несчастного Сипачева в круг своей семьи. С другой – она и ее дочь Лина «сделали из семьи» героя «его позор и терзание» [16 VIII, 403]. Сипачев здесь становится объектом приложения упорядочивающей воли, о чем героя предупреждают заранее: «…немцы …нашего брата русака любят переделывать» [16 VIII, 410], в немецком пространстве «…по-своему обработают» [16 VIII, 427]. В образе кузины Лины, Авроры, эта волевая ургийность доведена до крайности и предполагает одновременно и созидание, и разрушение: «…одна рука строит, другая – ломает, а первая уже опять возводит что-то заново» [16 VIII, 422]. В то же время мотив «деланья» как организации пространства оказывается для героини доминантным: сама Аврора утверждает, что «…мы, упрямые немки, …имеем дурную привычку доделывать до конца свое дело» [16 VIII, 446]. Та же волевая ургийность выражена и в портретном описании героини: «…посмотрев на нее, можно было сказать, что она знает, что надо сделать,

и что надо, то и будет сделано» [16 VIII, 442]. При этом само домашнее немецкое пространство мыслится Авророй статически совершенным, то есть не требующим «в себе» ни «исправления», ни «переделывания»: немкам «…нечего переделывать. Разве постараться сделать себя хуже» [16 VIII, 445]. В этом плане героини-немки из рассказа «Колыванский муж» "совершенны" в том же смысле, что и гоголевский Шиллер, то есть идеально совпадают со своим пространством. Из этой логики пространственной соразмерности несовершенным выступает русский герой Сипачев, который в итоге вынужден «переделать в себе, что не годится» [16 VIII, 444], «…то, что мешает… семейному благополучию» [16 VIII, 445], то есть свою не-немецкость.

Переделывается русская стихийность персонажа, которой маркирован образ морского офицера уже в силу его профессиональной деятельности. Вторжение Сипачева в немецкий домашний локус уподобляется буре: «…вдруг совершенно неожиданно вся эта тишь была прервана и возмущена набежавшею с моря страшною бурею» [16 VIII, 395]. Герой не места, а степи, он не вполне способен осмысливать, в отличие от типажного персонажа-немца, причину своих поступков. Она характеризуется самим Сипачевым как «порыв», то есть как стихийность (по аналогии с порывом морского ветра, срывающего людей с берега или борта корабля):

> «Я и сам не знаю, что я могу сделать…», «У меня явился какой-то дьявольский порыв – схватить потихоньку у них этого Освальда[100] и швырнуть его в море». [16 VIII, 435].

Воздушно-водяная символика, связанная с образами волн и ветра (порывистое движение и беспокойство), устойчиво сопровождает образ русского героя, который «…вошел порывисто и спешною походкою, направился прямо в помещение, занимаемое немками, где по этому поводу сейчас же обнаружилось некоторое двусмысленное волнение» [16 VIII, 395-396]. Тем самым он разрушает покой ахронного немецкого дома, внося в него не свойственную ему динамику: «…вдруг обе (немки – С.Ж.) суетливо забегали, чего никогда до сих пор не делали» [16 VIII, 396].

Характеристика героев связана с рядом устойчивых пространственных оппозиций, например, «древняя Колывань» – «Ревель», причем "русская" Колывань

[100] Отстранение от "немецкого" сына у русского отца выражено указательным местоимением «этот».

здесь оказывается славянофильским локусом-симулякром, выстраиваемым русскими из русского пространства Москвы относительно остзейского Ревеля:

> «Шествуйте и сразу утверждайтесь твердой пятой. Мы должны быть хозяевами на Колыванском побережье. Ревель – ведь это наша старая Колывань!» [16 VIII, 411].

В художественной реальности «Колыванского мужа» истинным оказывается именно онемеченный вариант пространства.

В тексте встречается и типичная пара «определенность – неопределенность», где первая характеристика относится к немецкому пространству, а вторая – к русскому: Аврора «Россию не любит»:

> «…Аврора ведь очень определенная... и она боится всего неопределенного. ...а там выходит все... что-то неопределенное» [16 VIII, 449].

Примечательным образом эта немецкая определенность связывается с закрытостью немецкого локуса, сопротивляющегося вторжению извне:

> «…они опасаются, как бы мы не ворвались в садик насильно, и тогда им придется нас выбивать вон. …им, вероятно, представлялась война, а судьбы всякой войны неразгаданны, и потому лучше запереться и держаться в своем укреплении»[101] [16 VIII, 393].

Также если для немца-барона из рассказа Н.С. Лескова «Колыванский муж» онемечивание сыновей Сипачева (да и сам приезд героя в Ревель) – это все перст Божий («Он везде видел перст Божий» [16 VIII, 416]), то есть, по сути, предопределенность высшего порядка, то для самого Сипачева – это «чей-то шиш, а не перст»[102], то есть проявление энтропии [16 VIII, 436].

При этом главным "переделывателем" Сипачева как носителя хаотической стихийности является кузина Аврора. Именно она выступает волевой осью домашнего семейного локуса. Причем, автор в характеристике образа обращается к сказочной мифопоэтике, на которую накладывается иная, реально историческая образность. В частности, если Сипачев связан с воздушной водностью, то Аврора, по принципу противоположности, – со световой огненностью. Само ее имя означает «заря». Среди предметов одежды упоминается «розовый колпачок» [16 VIII, 394] (цвет зари), «придававший ее легкой и грациозной фигуре что-то фригийское» [16

---

[101] Сравните это с иронической характеристикой немецкой определенности кабалы по контракту, в которую себя добровольно загоняют родители Мальчика в штанах из текста М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Между родителями моими и г. Гехтом никогда не случалось недоразумений» [27 XIV, 40]. В России же, родине Мальчика без штанов, этой «самой строгой определенности» во «взаимных отношениях людей» не существует [27 XIV, 40].

[102] Так же оппозиция немецкого «высшего порядка» и русского «шиша» в травестийной форме реализуется в щедринском тексте, когда Мальчик в штанах предлагает Мальчику без штанов принять немецкий порядок.

VIII, 395], то есть вольное (фригийские колпаки носили якобинцы). Также Аврора, нарушающая ахронный порядок немецкого дома, называется «явлением», осветившим всех [16 VIII, 394]; для прислуги же героиня – «эта зажига» [16 VIII, 395]. Амбивалентность огня, который имеет не только домашнюю охранительную форму очага, но и разрушительную ипостась, необходима именно в сюжете переделывания. Ведь, чтобы создать новое из старого, необходимо разрушить старый порядок. Для сюжета охранения порядка (вытеснения Чужого) стихийность немецкому пространству не требуется, поскольку демиургический акт творения произошел давным-давно, в момент заложения законов данного пространства, соответственно, нет потребности и в амбивалентных, не вполне типажных героях, подобных Авроре.

Ее частичные аналоги можно встретить в более ранней лесковской повести «Островитяне». С одной стороны, это преданный семье Норков подмастерье Герман Верман, чья фамилия с немецкого переводится как «защитник», и он ассоциативно связывается с образом древних германцев, разбивших римлян в Тевтобургском лесу. В рассказе же «Колыванский муж» Сипачев видит в Авроре воплощение «теории метемпсихоза»: «…в ней живет душа какой-то тевтобургской векши» [16 VIII, 422], то есть белки[103]. Таким образом, происходит интертекстуальное соположение образов через германский локус Тевтобурга. В поведении Авроры также подчеркиваются "беличьи" черты:

> «…она точно что-то отгрызала и, откусив, даже не смыкала губ, а оставляла их открывши, чтобы опять еще и еще раз что-то перекусить и бросить» [16 VIII, 446].

Этот зооморфный мотив в сочетании с используемыми Лесковым в «Колыванском муже» образами из пушкинской сказки о царе Салтане (Гвидон, Бабариха и т.д.) вызывает ассоциацию с той самой белкой, что грызет орешки «непростые». Соответственно, вводится мотив разрушения границ-покровов, где такой границей-"скорлупой" выступает русскость Сипачева, которую необходимо "разгрызть", чтобы вложить содержимое (личность) в новую, немецкую, форму. Отметим, что к сравнению Авроры с белкой автор прибегает в сцене окончательного объяснения между героями, где Сипачев уподобляется разбитому кораблю

[103] Белка – вполне германский мифопоэтический персонаж. Вспомним Рататоска как посредника между верхом и низом, прыгающего по мировому древу Иггдрасиля. Также Рататоск выступает как разрушитель, грызущий древо. А в лесковском рассказе образ Авроры выступает посредником между русским и немецким мирами.

(пространству с поврежденной оболочкой), спасти который может лишь "кормчий" Аврора: «…это была Аврора <…> этот разбитый человек теперь будет управлен хорошим кормчим»[104] [16 VIII, 441].

Собственно говоря, Сипачев «…был в пух и прах разбит и растрепан…» [16 VIII, 408] еще до приезда в Ревель. Здесь же он "обволакивается" духом немецкого дома и его хозяек, по отношению к которым герой испытывает чувство «сладостной покорности» [16 VIII, 408]. Путь Сипачева укладывается в немецкую колею идиллической ахронности. Сначала Аврора подталкивает героя к женитьбе на ее кузине Лине, потом немки дают детям Сипачева немецкие имена и воспитывают их в немецком духе. Детей крестит не русский поп, а немецкий пастор, что также укладывается в логику неумолимого переделывания Чужого. Инфантильный Сипачев не обладает собственной жесткой формой, сам рефлексируя свою невзрослость:

> «…стыдно взрослому человеку уверять, что я совсем не пью вина. Ведь я совершеннолетний мужчина и моряк…» [16 VIII, 403].

Ревельский священник, отец Федор, уподобляет героя «теленочку» [16 VIII, 401], да и отец Сипачева наставляет сына в дорогу поговоркой, что «ласковое телятко две матки сосет» [16 VIII, 410].

Но в реальности «Колыванского мужа» герой не может быть связан с «двумя матками», то есть с двумя пространствами. В итоге ему не столько даже приходится выбирать в пользу одной из них (русскости или немецкости), сколько этот выбор делается за него, что и составляет сюжет переделывания. Не обладая «самоопорностью» [76, 75] немецкой «железной воли», Сипачев становится зависим от нее. Вхождение в немецкое пространство интенсифицирует смерть бабушки, матери баронессы, когда герой переселяется в ее флигелек: «Я поселился и стал жить еще ближе к ним и совсем слился душою с этими женщинами» [16 VIII, 415]. Сипачевская "водность", таким образом, вливается в жесткие границы немецкого локуса, в результате чего образ Своего постепенно очуждается:

---

[104] Образ Авроры имеет черты сходства (авторского самоповтора) с образом лесковской Иды Норк. Обе героини выступают волевыми хранительницами семейного немецкого пространства. Правда, Ида – в более смягченной форме: она в большей степени связана с огненностью домашнего очага, тогда как Аврора – с разрушающим пламенем. Кроме того, в связи с "беличьим" мотивом, вспоминается сцена, в которой Ида разгрызает орехи, пока художник Истомин соблазняет Маничку. В данном случае "разгрызание" олицетворяет разрушение оболочки-границы уже немецкого пространства.

«…приглашали… в Москву и в Калужскую губернию, …чувствовал, что это не надо. … мучился, когда… были напоминания: …не онемечиться с немками» [16 VIII, 416].

По признанию самого героя, проживание в немецком доме «отторгало» его «от самых священных уз» с его родней, с его народом [16 VIII, 404]. В результате смерти русской жены, что знаменовало окончательное расставание с петербургским прошлым, Сипачев получает возможность просить у баронессы руки ее дочери Лины и одновременно отказаться от собственной формы-самоидентичности. Герой фактически сам соглашается на свое переделывание на немецкий манер, когда заявляет на возражение будущей тещи, что он русский: «Я – все, что вы хотите!» [16 VIII, 423]. Характерно, что о смерти русской жены Сипачеву сообщает "медиатор" Аврора, выступая в роли и «вестника смерти», «деспота» [16 VIII, 417], и женского-родового начала.

Если воспользоваться образом Н.С. Лескова из «Железной воли», то стихийному хаосу – вязкому «тесту» русскости через немецкую огненную ургийность придается новая форма, которую герой не имеет. Собственно, момент разрушения оболочки-формы является точкой бифуркации в рассказе «Колыванский муж». Частично «разбитый» еще в русском пространстве, моряк Сипачев впускает в себя хаос, когда осознает свою азиатскость: «открывший» «в себе татарина», «разбивший» «свое семейство» и сам «разбитый человек» [16 VIII, 441], он задумывается о самоубийстве, однако, попав в немецкую семью, умирает не физически, а отрекается от своей русскости, переделывается немками. Не случайно Аврора обращается к «разбитому» русскому герою: «Вы хотите довольно дешево отделаться…» [16 VIII, 441], что придает мотиву делания ментальный смысл. Для переделывания себя Сипачев устраняется из немецкого пространства (как отголосок сюжета вытеснения Чужого, о котором сказано выше) – уезжает в кругосветное путешествие, в ходе которого ему предстоит окончательно избавиться от своей русскости. Innere персонажа должно быть приведено в соответствие с законами немецкого домашнего пространства. Кругосветное путешествие знаменует завершение цикла в рамках ахронного локуса, то есть представляет собой цикл, условие выхода из которого никогда не выполняется. Рассказчик подчеркнуто увязывает конец путешествия с концом русскости: «онемеченный» Сипачев

«прекрасно сделал кругосветное плавание и прекрасно кончил весь круг своей жизни» [16 VIII, 448].

При этом в «Колыванском муже» родовой цикл завершается полным слиянием материнского начала в едином образе: после смерти Лины Сипачев женится на Авроре, что знаменует окончание сюжета переделывания русского в немца. Герой становится настоящим, с немецкой точки зрения, «христианином» [16 VIII, 449], то есть лютеранином. Также происходит перемена места существования. Из не до конца немецкого города Ревеля семья переезжает в истинно немецкий – Дрезден: «…продали все там, и пришли сюда, и купили всё здесь» [16 VIII, 449]. Местоимение «всё» означает завершение формирования границ немецкого пространства, где Дом равнозначен Универсуму.

Сипачев растворяется в бесконфликтном идиллическом бытии, в длящемся одиннадцать бессобытийных лет «счастье» «миленького дома, сада и мастерской» (это типажно немецкая формула пространства) [16 VIII, 449]. Логическим концом становится смерть героя и его захоронение «не на русском кладбище», где он «кончил свой курс немцем» [16 VIII, 449]. Тем самым смерть русскости уравнивается Лесковым с отсроченной смертью физической, когда существование героя развертывается как воплощение смысла использованной в качестве эпиграфа пословицы: «Пошел по канун и сам потонул» [16 VIII, 390]. Таким образом, русское "семейное" пространство Сипачевых оказывается заменено и поглощено "немецким морем"[105], в которое герой влился.

***

Итак, во второй главе нами были рассмотрены проблемы взаимодействия внутреннего локуса немецкого Дома (и связанных с ним героев) с внешним дестабилизирующим пространством. Была установлена изоморфность пространств имажинально-географической Германии и немецкого Дома ввиду наличия таких

[105] Вообще, немецкая феминность у Н.С. Лескова связана с водностью. В некотором смысле ей противоположна русская водность, о которой будет сказано в третьей главе в разделе о гончаровском Штольце. Лесковский вариант онемечивания понимается как поглощение немецким морем. Гончаровский же вариант обрусения русских немцев подразумевает вливание немецкого притока в русскую реку.

общих черт, как упорядоченность, ахронность, закрытость, миниатюрность, скучность, чистота. Особый акцент был сделан на связи немецкого Дома с родом-семьей, обеспечивающей устойчивость его к внешним воздействиям, грозящим разрушением внутренней структуры.

Это, в свою очередь, как было определено, является в русской литературе потенциальным "полем" сюжетопорождения, в основе которого лежит конфликт гетерогенных пространств. Причем "деструктивным" Чужим началом нередко выступает русскость (хотя и в отдельных случаях иная национальная идентичность, например, итальянскость, как в новелле В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах»), связанная с энтропийностью, природной стихийностью, неопределенностью и событийной "стохастикой". Антагонистами немцев, обычно героев места, являются преимущественно герои "степи" (разрушители, соблазнители, трикстеры и тому подобные отрицатели-"нигилисты").

Основная канва сюжетопорождения обобщена в двух условных вариантах. Первый вариант представляет собой сюжет разрушения немецкого Дома в результате, во-первых, неосуществленной возможности создать семейное пространство, во-вторых, действий приходящего извне героя-искусителя, в-третьих разрушения внутреннего локуса внешним хаосом, который не ограничивается антропными персонажами, но имеет и природные или инфернальные ипостаси.

Во втором варианте сюжета немецкость противостоит Другому на границах Дома. Это сюжеты вытеснения "инородного" элемента или его переделывания-онемечивания, то есть навязывания своей модели пространства.

Естественно, в рамках конкретного произведения сюжетных вариантов может быть сразу несколько, как, например, в новелле «Себастиян Бах» В.Ф Одоевского или рассказе «Железная воля» Н.С. Лескова, где одновременно сочетаются элементы сюжетов переделывания и разрушения.

Глава 3. Пространственная типология героев-немцев в русской словесности конца XVIII – XIX вв.

В работе Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста» постулируется взаимообусловленность «типа картины мира», «типа сюжета» и «типа персонажа» [201, 232]. Эта связь позволяет выстроить типологию героев на основании действия как «попытки преодоления» «семантической структуры» текста [201, 229]. Движение конкретного героя задает не только пространственную траекторию пути, но и темпоральные координаты этого движения «относительно времени наблюдателя (совершилось ли это движение, совершается ли сейчас или совершится в будущем) и о степени его реальности» [201, 229]. Соответственно, сюжет возникает тогда, когда есть «некоторое семантическое поле, разделенное на два взаимодополнительных подмножества», непроницаемая в обычных условиях «граница между этими подмножествами» и, наконец, собственно «герой-действователь» [201, 230].

В итоге возникает типология персонажей, в которой выделяются герой-действователь, то есть герой пути, а также примыкающий к нему помощник как «результат расслоения в некоторых текстах единой функции преодоления границы» [201, 230] и персонажи-«вредители», связанные с иным пространством и олицетворяющие собой «границу»-«препятствие», которую необходимо преодолеть [201, 230]: «…среди персонажей – героев многочисленных художественных и нехудожественных текстов, снабженных человеческими именами и человеческой внешностью, мы можем выделить две группы: действователей и условия и обстоятельства действия» [201, 233]. Таким образом, Ю.М. Лотман вводит дихотомию подвижности/неподвижности в качестве основы своей типологии героев: «Преодолев границу, действователь вступает в семантическое «антиполе» по отношению к исходному. Для того чтобы движение остановилось, он должен с ним слиться, превратиться из подвижного персонажа в неподвижный. Если же этого не происходит, – сюжет не закончен и движение продолжается» [201, 231].

Этой пространственной логикой руководствовались в целом и мы при

изложении материала в предшествующих главах. В первой из них рассматривались в основном травелоги, в которых роль героя-действователя принадлежит русскому путешественнику по Германии. Сюжетность же персонажей-немцев в травелогах ослаблена: они обычно есть часть немецкого ландшафта, который созерцает герой-путешественник, не взаимодействуя с ними иначе, чем в пространстве собственного наблюдения. К тому же многие персонажи-немцы вписаны в идиллическое пространство, для которого, по Ю.М. Лотману, характерна бессюжетность [201, 229]. В некотором роде их можно рассматривать как героев-помощников, которые содействуют проложению русским героем границы между Своим и Чужим пространством, знакомя путешественника с этим Чужим. Среди героев, с которыми русский герой соприкасается непосредственно, есть, разумеется, и часть героев-"препятствий". Это, например, те же медлительные постиллионы, образ которых рассматривался в связи с локусом дороги, таможенники, тщательно проверяющие багаж, а также военные, прежде всего прусские. Они либо затрудняют попадание героя в новое пространство (вспомним мотив прусских допросов на въезде в город), либо вытесняют героя из немецкого пространства (например, пугающие иностранцев офицеры-"герои" на берлинских улицах в щедринском травелоге – отсюда желание сбежать как можно быстрее из столицы).

Во второй же главе, где вовлеченность персонажей-немцев в сюжет гораздо выраженнее, эта типология в чистом виде не всегда удобна в том смысле, что она не всегда передает своеобразие немецких действующих лиц. К тому же мы меняли точку зрения на локус: если в первой главе пространство Германии было показано как бы извне, из пространства (с точки зрения) русского путешественника, то во второй главе фокус перемещен внутрь локуса Дома в широком смысле этого слова. Это внутринемецкое пространство с его персонажами можно, разумеется, рассматривать как препятствие для русских героев в сюжетном варианте вытеснения последних за границы локуса. Но уже для сюжета переделывания («онемечивания») данный аспект не столь удобен. Его можно применить, конечно, к образу Сипачева из лесковского «Колыванского мужа»: герою становится неуютен свой, русский мир, и он переходит в новое пространство Чужого, немецкого, которое в итоге становится

новым Своим, но это, во-первых, обезличивает образы немецких героинь, чья функция в таком случае низводится до роли помощников русского героя. При этом они, являются препятствием движению, с точки зрения русского мира, то есть происходит своеобразное балансирование между амбивалентной национальной маркированностью. Во-вторых, возникает проблема с выявлением роли немецких героев как завоевателей, "переделывателей" русского пространства: неясно, переделывают ли они действительно пространство Чужого и тогда есть сюжет движения, встречающего препятствие в виде русского мира, или же все эти немцы, от мастерового до какого-нибудь князя, по А.И. Герцену, продолжают существовать в рамках своего анклавного немецкого локуса, где все движение сведено к цикличности, то есть в этом случае попросту нет никакой сюжетности, порождаемой, как указано выше, пространственной гетерогенностью.

Особенную сложность представляет анализ сюжета «переделывания», представленный случаем лесковского Пекторалиса. С одной стороны, гетерогенность пространства присутствует: немецкий инженер оказывается в чужом для него и частично враждебном пространстве России и стремится (безуспешно) к воссозданию своего немецкого идиллического семейного локуса. Герой перемещается в пространстве, попадает в разноустроенные локусы, но цели не достигает. В силу подчеркнутой волевой активной составляющей образа, Пекторалис не очень подходит на вариант «бездействующего действователя», который часто встречается в русской литературе: «Действователь может и не совершить действия: корабль может не отплыть, убийца не убить. <…> Но характер их взаимоотношений с окружением свидетельствует, что это бездействующие действователи. Неотплывший корабль и неотплывшая скала, неубивший убийца и неубивший обыватель <…> – структурно не адекватны, хотя в равной мере не совершают действий» [201, 230]. Однако Пекторалис, если воспользоваться метафорой Ю.М. Лотмана, – это не столько «отплывший» (или «неотплывший») «корабль», сколько оксюморонная «отплывшая скала», что, собственно, и порождает сатирическое остранение образа. Инженер на всем протяжении своего движения остается абсолютно неизменен в своих характеристиках: он несет свое пространство

Германии в себе, сжатое до Innere железной воли. Этот обыватель остается тем же обывателем в конце своего пути.

Соответственно, более удобной в рамках нашего исследования является видоизмененная самим Ю.М. Лотманом типология, в основу которой положено не просто движение, а перемещение в этическом пространстве: «Поскольку <…> художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора» [198, 417]. Здесь речь идет уже не об оппозиции «движущееся – неподвижное», а об оппозиции «закрытое – открытое», что больше соответствует специфике немецкой образности в русской литературе. По этому новому основанию герои делятся на героев места и героев пути, о чем мы уже упоминали ранее в работе. В свою очередь, героев открытого пространства Ю.М. Лотман подразделяет на собственно героев пути, меняющихся в этическом плане, и на героев степи, для которых характерна моральная индифферентность, хаотичность поведения, не обусловленного рациональностью или конвенциональными общественными правилами.

Собственно, эта типология и является основной в нашей работе. Персонажи-немцы описываются в рамках данной модели. Анализ образа того же лесковского Пекторалиса уже не представляет особой трудности, так как установленное для него качество закрытости является доминирующим и решающим по сравнению с качеством движения в гетерогенном пространстве. Таким образом, в третьей главе исследования мы рассматриваем образы героев с точки зрения противопоставленности героев места героям пути. Герои места, как представляется нам, составляют количественное большинство образов немцев в русской литературе. При этом их изображение в целом укладывается в ряд устойчивых описательных типов, которые здесь обозначаются как литературные типажи.

Образы немцев-героев пути, перемещающихся «по определенной пространственно-этической траектории в линеарном spatium’e» [198, 417], напротив,

более индивидуализированы. Это становится понятно, если иметь в виду значение пути, который, согласно В.Н. Топорову, исполняет функцию «медиатора», посредника между разными пространствами: «он нейтрализует противопоставления этого и того, своего и чужого, внутреннего и внешнего, близкого и далекого, … "культурного" и "природного", видимого и невидимого, сакрального и профанического…» [285, 260]. Соответственно, персонаж, являющийся «субъектом пути» [285, 271], сопрягающим в себе множество пространств, более универсален и многосложен, чем герой, связанный с каким-либо одним локусом. Вместе с тем, как будет показано ниже, типажность также может быть связана с героями пути. Это, касается, например, типажа немецкого музыканта, инспирированного как немецкой, так и русской культурной традицией. С другой стороны, в образах гончаровского Штольца или чеховского фон Корена содержатся отсылки к типажным героям места.

3.1. Немцы-герои места как тождественные своему пространству

3.1.1. Горожане-обыватели

Пожалуй, наиболее часто встречающимся немецким типажом в русской литературе является образ филистерский, или, как его определяют А. В. Жуковская, Н. Н. Мазур, А. М. Песков, образ "доброго немца" и "доброй немки", причем «само именование немца добрым, как правило, иронично <…> Доза иронии различна в зависимости от контекста <…> иногда даже вовсе непонятно, иронизирует автор над героем или пишет всерьез – особенно это относится к описаниям семейной идиллии доброго немца» [151, 41]. То, что установлено исследователями относительно русской беллетристики конца 1820-х – начала 1840-х гг., можно сказать о всем рассматриваемом нами периоде отечественной словесности, в которой немец выступает прежде всего как обыватель, герой места. Более того, интерференцию филистерского типажа можно заметить в образах ученых, военных и т.п., что будет показано ниже.

Пространственность данного персонажа можно рассматривать двояким

образом. С одной стороны, это пространственность портретного писания. Как указывает В.В. Красных, соматический (телесный) код, наряду с пространственным и временным, является одним из основных в семиотической «сетке», «…которую культура «набрасывает» на окружающий мир, членит, категоризует, структуризует и оценивает его» [175, 233]. Причем «между кодами культуры нет и не может быть жестких границ»: «…соматический код во многом предопределил пространственный, пространственный наложился на временной, в значительной степени его обусловив» [175, 234]. Таким образом, тело в портретном описании может рассматриваться как еще одна пространственная оболочка, скрывающая немецкое личностное Innere.

В.Н. Топоров еще более акцентирует связь телесного и пространственного, выделяя два противоположно направленных друг относительно друга вектора «портретирования» [287, 278] – экстериоризующий и интериоризующий. Первый порождает «"пространственный портрет" тела (Я)», «апеллирующий к внешнему по отношению к телу и оторвавшемуся от него во вне» [287, 278]. Интериоризующий вектор предполагает «углубление внутрь», к «центру», где «…находится уже не мир как разряжённое пространство тела, а само тело, но в его сгущении, в максимуме обостренных, подчеркнутых индивидуальных (…и "личных") особенностей» [287, 278]. Для типажа немца-филистера экстериоризованное портретное описание будет ведущим, поскольку образы данных героев не претендуют на индивидуальность. Более того, именно внешняя телесность является устойчивой чертой их описания. Сюда относятся белокурость и голубоглазость немцев, и это является настолько общим местом изображения, что отход от этих характеристик (например, зеленоглазость Штольца) уже становится маркером нетипажности действующего лица.

Женский вариант типажа (молодые немки-обывательницы) характеризуется миловидностью, миниатюрностью [114, 20]. В женском и мужском вариантах описания также актуализируются мотивы свежести [114, 21], чистоты/опрятности [114, 25].

Но еще чаще телесность немцев изображается как пышнотелость, то есть

доминирование плоти над духом. Иногда это приводит к поистине оксюморонным сочетаниям, как в повести И.С. Тургенев «Накануне», где про немочку Зою Мюллер говорится, что у нее «тонкий стан» [32 VI, 170], а пару страниц спустя, что немочка «пухленькая» [32 III, 173]. Сюда же относится мотив телесного здоровья, который получает негативную коннотацию, поскольку акцентирует жизнь тела в ущерб духу. Это доминирование телесного над душевным выражается в мотивах глупости и пошлости филистера, идущих в паре с портретными описаниями. Так, про жену гоголевского Шиллера сообщается, что она, «…при всей миловидности своей, была очень глупа» [7 III, 34]. Жена лесковского Пекторалиса описывается как «здоровая, вульгарная немка» [16 VI, 34]. У тургеневского герра Клюбера «румяное, пошлое лицо» [32 VIII, 326]. Полубурши-полуфилистеры С. Черного одновременно и «свежи и дородны», и «глупы, как кентавры» [34 I, 174], по карнавальному Гейдельбергу гуляет «глупый Михель с пышною супругой» [34 I, 171]. Здесь мотивы глупости и пышнотелости разведены между мужским и женским типажами. По одной вывеске "Братья Гешвиндер" лирический герой стихотворения С. Черного "восстанавливает"-домысливает портрет типажного немца-коммерсанта: «Наверно, ужасно толсты, старший, должно быть, в пенсне, блондин и тупица…» [34 I, 250]. Подчеркивание телесности означает то, что С.Г. Бочаров определяет как «выставленность напоказ и вывернутость наружу», означающие, «…что уже ничего не осталось ″внутри″…» [64, 145].

Эта внутренняя пустота обыгрывается Н.С. Лесковым в симулякре железной воли, которым маркируется жена Пекторалиса. Русские знакомые немецкого инженера удивляются его выбору жены, «преимущества» которой должны заключаться «в каких-нибудь ее внутренних достоинствах – например, в воле» [16 VI, 38]. Однако Innere оказывается миражным. Жена Пекторалиса является тем, чем кажется, без предполагаемого "внутреннего элемента":

> «…никто не видал никаких проявлений этой воли. Клара Павловна жила себе как самая обыкновенная немка…» [16 VI, 35].

При этом Innere Пекторалиса тоже выставляется им напоказ, всячески выпячивается, то есть экстериоризуется:

«…не могло быть… сомнения, …что он себя покажет, – явит себя своим согражданам человеком стойким… и… отольёт свой лик из бронзы на память временам» [16 VI, 56].

Это не самоуглубленность немцев духа, а выведенное вовне самомнение филистера, которое уподобляет человека памятнику (образ «лика из бронзы»). Люди превращаются в статуи, а статуи получают свойства живых существ[106].

В ряде случае подчеркнутая телесность может реализовываться в зооморфности, то есть снижении образа путем перевода человека в разряд животных. Разумеется, этот прием сам по себе универсален, но применяется к образам немцев во вполне определенном контексте. Мятлевская Курдюкова, вынужденно сталкиваясь в пространстве дилижанса с филистерами («пивовар с ужасным задом, тут толстяк, а тут скелет» [19 I, 54]), вынуждена слушать, как толстяк «захрапел, как будто боров» [19 I, 54]. Ограниченная тургеневская Зоя Мюллер «втихомолку» улыбается и пожимается, «как кошечка» [32 VI, 216]. Описываемая тем же автором Элеонора Карповна Ратч и вовсе уподобляется «доброму куску говядины» [32 VIII, 68]. Здесь зооморфное переходит в глюттоническое, вовсе порывая со сферой одушевленного. Особо часто к приему зооморфизации образов филистеров прибегает С. Черный в своих сатирических текстах, где обыватели с «телячьими улыбками» [34 I, 250] называются то «немецкими быками» [34 I, 240], то «раскрахмаленными лангустами» [34 I, 241], то «ослами» или «желторотыми червяками» [34 I, 248].

Иногда авторы, обращаясь к типажу как общему месту повествования, вовсе не считают нужным описывать внешность персонажа, как бы предлагая читателю достроить самоочевидный образ. Например, в пушкинском «Гробовщике» сапожник Шульц вовсе не описывается в портретном смысле:

«Дверь отворилась, и человек, в котором с первого взгляду можно было узнать немца-ремесленника, вошёл в комнату…» [Пушкин VIII 1, 90].

Аналогично поступает и И.С. Тургенев в романе «Отцы и дети», не заботясь об изображении явившегося к Базарову доктора-немца и ограничиваясь лишь упоминанием «немецкой физиономии» [32 VII, 171] персонажа.

---

[106] Этот мотив, напомним, получает наибольшее развитие в сатирах С. Черного, связанных с образами филистерской Баварии, а также полуфилистерского-полумилитаристского Берлина.

В то же время возможно и использование варианта "от противного", к которому прибегает Н.С. Лесков в повести «Островитяне», описывая внешность подмастерья Германа Вермана:

«По наружности он более был похож на француза, чем на немца…; но в существе он был всё-таки немец, и самый строгий немец» [16 III, 26].

При этом французскость персонажа мнимая, поскольку далее по тексту Верман сравнивается с древним германцем – на это работает и такая деталь, как «дикие», то есть взъерошенные, волосы героя. Глядя на него, рассказчик вспоминает о «коренастом, малорослом германском дикаре», сумевшем «побить и выгнать» (сюжет вытеснения) римлян [16 III, 134-135].

Также одежда часто служит маркером филистера. Ориентированный на элиту русский путешественник Н.М. Карамзина замечает, что между Кенигсбергом и Эльбингом он не встретил ни одного «порядочно одетого человека» [11, 25]. А.Т. Аверченко смеется над безвкусным «нарядом немецкой женщины» [1 II, 323], а С. Черный – над «орангутаньими тонами» жилетов берлинских парикмахеров [34 I, 250].

Другой крайностью является акцентированное изящество и чистота в одежде. Вспомним, например, толстовского Берга, для которого мотив чистоты (внешней безукоризненности и внутренней пустоты) является ведущим: в «чистейшем, без пятнышка и соринки, сюртучке» [31 IV, 303], «в чистеньком с иголочки мундире» [31 VI, 221]. Иронично и описание тургеневского герра Клюбера, чей портрет строится на мнимом подобии внешнего и внутреннего: «Безукоризненность его туалета стояла на одной высоте с достоинством его осанки…» [32 VIII, 270]. Акцент на создание внешнего впечатления, соблюдение общественных приличий ощущается в параллелизации характеристик этого комми: «отлично воспитанный и превосходно вымытый» [32 VIII, 270]. Соединяясь с вещным миром, душевное пространство тургеневского героя искажается, превращается в симулякр:

«В сверхъестественной его честности не могло быть ни малейшего сомнения: стоило только взглянуть на его туго накрахмаленные воротнички! <…> У этого человека и бельё и душевные качества – первого сорта!″» [32 VIII, 271].

Мотив чистоты, с точки зрения соблюдения общественных приличий, актуализируется и в речи Амалии Ивановны из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»:

> «…в будущем пансионе надо обращать особенное внимание на чистое белье девиц (ди веше) и что «непремен должен буль одна такая хороши дам (ди даме), чтоб карашо про белье смотрель», и второе, «чтоб все молоды девиц тихонько по ночам никакой роман не читаль»» [9 VI, 299].

Мотив нелепого костюма филистера особенно заострен в травелоге А.Т. Аверченко. Его русские герои-путешественники встречают на вокзале в Инсбруке «…существо, которое во всяком нормальном здравомыслящем русском должно было вызвать смешанное чувство изумления и веселья» [1 II, 329]. Травестия образа заключается в его маргинализации, исключении из человеческого рода. Это исключение может происходить через сравнение с петухом:

> «…краснощекий, туполицый, голоногий тиролец, с ног до головы убранный разноцветными лентами и утыканный перьями, точно петух, которого кухарка начала ощипывать и, не окончив, побежала в мелочную лавочку за бутылкой прованского масла» [1 II, 329]; «Если бы не перья <…> я мог бы предположить, что это человек» [1 II, 330].

Образ шута усиливается описанием головного убора филистера, чья телесность приходит в противоречие с миниатюрностью и нелепостью аксессуаров:

> «Голова этого дюжего парня была украшена какой-то бумажной короной, а за ушами торчали два пучка цветов» [1 II, 329].

Травестия нарастает путем контаминации мужского и женского образов: «Это похоже на девушку. Смотрите, сколько на ней лент» [1 II, 330].

Когда же русские путешественники видят целую толпу одетых подобным образом немцев, это порождает карнавальный мотив безумия и образ соответствующего ему локуса, причем антропность толпы сведена до неодушевленного объекта среднего рода:

> «Вероятно, где-нибудь поблизости лопнул сумасшедший дом и содержимое его вытекло на потеху мальчишек и на страх взрослым» [1 II, 330].

Также одежда может служить маркером немецкой ахронности, когда филистеры одеваются по старинной моде. Приехав в Любек, Курдюкова описывает женщин в платьях с коротким рукавом, в фартуках и корсетах, в платках и с корзинками: «…все порядки соблюдают прежних лет» [19 I, 22]. У

каждого немца трубка («*ла пип*»), трость, «фрак предлинный, чулки («*кюлот*»), букли – одежда маркирована стариной («костюм старинный») [19 I, 22].

Трубка и пиво также входят в ряд типажных атрибутов немца-филистера. Соответственно, курение и «выпивание», как было показано в первой главе в связи с"захваченными" бюргерами локусами сада, являются теми действиями, которые акцентируют филистерское. Для женского бытового типажа, как говорилось ранее, такими характерными занятиями выступают вязание и танцы. Например, мотивы курения и вязания маркируют пространство немецкого поезда в лейкинском травелоге, построенном в том числе на доведении до гротеска литературной типажности: начальник станции «с сигарой в зубах» [15, 32]; попутчик-охотник «с дымящейся короткой трубкой во рту» [15, 120]); немка, «…которая, как вошла в вагон, вынула начатый чулок, да так и не переставала его вязать в течение двух часов» [15, 16].

Особо остановимся на мотиве немецких танцев. В повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» поручик Пирогов пытается соблазнить жену Шиллера, воспользовавшись тем, что «…немки всегда охотницы до танцев» [7 III, 37]. В повести В.А. Соллогуба мотив танцев проявляется на «балу» в честь дня рождения "доброй немки", жены мастерового Мюллера:

> «Марья Карловна очень любит танцевать <…> и сапожника Премфефера жена без танцев жить не может» [30, 42-43].

При этом в танце немцев В.А. Соллогубом подчеркивается филистерская неизящная природа героев, разгоряченных алкоголем:

> «Сапожники начали прыгать и делать ногами разные бряканья ко всеобщему удовольствию и хохоту» [30, 59].

В травелоге М.П. Погодина упоминается, как немецкие «Девки и парни танцуют до упаду» [24 IV, 101], причем эта страсть к танцам наблюдается даже у лечащихся на водах, что порождает оксюморонное сочетание веселья и болезни, характерное для курортного хронотопа: «Больные Немочки так мастерски отмахивали вальс, что любо» [24 IV, 74].

Примечательна также характеристика, которую дает герой тургеневской повести «Накануне» Шубин немочке Зое Мюллер:

«…я уверен, что всякий прохожий, взглянув на неё, непременно должен подумать: вот бы с кем отлично… польку протанцевать я также уверен, что она это знает и что это ей приятно... К чему же эти стыдливые ужимки, эта скромность?» [32 VI, 174].

Наконец, мотив танца как соблазнения и подчеркнутой телесности используется Н.С. Лесковым в «Островитянах»:

«Разгоревшись от кадрилей и вальсов, пышные гостьи Норков были точно розы: одна другой краше, одна другой свежее, и все их сочные бюсты и все их добродетельные уста говорили в одно слово: «Oh! Wir möchten *noch* ein bischen tanzen! (О, мы хотим *ещё* танцевать!)» [16 III, 50-51].

Описание сосредоточено исключительно на женских телах в отрыве от личности. Сравните со сценой из «Невского проспекта», где, как только немка поднимает ножку в первом па, Пирогов бросается целовать жену жестянщика. В случае василеостровских немок тело уравнивается с личностью, приобретая свой язык: «…сочные плечи и добродетельно-пряные уста еще просили потанцевать» [16 III, 52]. В карнавальном пространстве танца флегматичная умеренность немцев с холодным нравом сменяется "огнем" веселья.

Вместе с тем курение трубок, выпивание пива, вязание и танцы как типажные действия немцев-обывателей выходят за рамки одной портретной телесности, но и касаются другого типа пространственности героев – их связи с идиллическим или, по крайней мере, имеющим внешние черты идиллии локусом. В этом маленьком, отграниченном от большого мира пространстве не бывает значительных несчастий и бед, а все действия диктуются упорядоченностью циклов работы (накопления капиталов) и веселья (как раз выпивания, курения и танцев). Во время празднеств, восходящих к образу совместного пира как закрепления идилличности, немцы позволяют себе чуть больше, чем обычно, но в целом не выходят за рамки приличий. Напиваясь по воскресеньям с товарищами, гоголевский Шиллер позволяет себе лишний раз обнять жену, но при этом для жестянщика выпивать по воскресеньям с друзьями-мастеровыми – это целый еженедельный ритуал. Соллогубовский Мюллер подходит к развлечениям как к работе, которую нужно со всем усердием выполнить:

«…когда Мюллер что делал, то он любил делать уже хорошо и не жалел лишней копейки для полного угощения своих гостей» [30, 59].

Лесковский Пекторалис собирает на праздник всех знакомых, чтобы

отметить наконец накопление нужной суммы денег для "настоящей" женитьбы:

> «…был так весел, что позволил себе большие и совсем ему несвойственные нескромности: обнял при всех жену, расцеловал обоих своих принципалов, взял за уши и потянул кверху Офенберга и… объявил, что… скоро уезжает… на свое хозяйство» [16 VI, 37].

Здесь следует особо отметить мотив немецкого веселья. Оно, являясь знаком идилличности, в эпизодах, где бестревожность локуса особо подчеркивается, может лишь усиливаться, как, например, у лесковского Шульца, женившегося на Берте Норк. В идиллическом браке телесность («здоровый», «раздобрел») и веселье («веселый», «веселый смех стал еще чаще и громче» [16 III, 23]) интенсифицируются: веселье и самоуверенность – устойчивые парные характеристики типажного немца. В рассказе И.С. Тургенева «Несчастная» подчеркивается, что «все члены» семьи Ратча «смотрели самодовольными и добродушными здоровяками» [32 VIII, 69]. Связь с идиллическим надежным Домом, то есть своим упорядоченным и распланированным пространством, – источник немецкой самоуверенности, столь раздражающей русских героев.

Вообще, самодовольство – характерная черта немца в русской словесности. Так, Ф.М. Достоевский замечает, что «немцы – народ по преимуществу самодовольный и гордый собою» [9 XXI, 36]. Немец весел и самоуверен[107], поскольку, как мы указали во второй главе, считает, что его бытие предсказуемое и упорядочено. Вспомним, например, страх щедринского Мальчика в штанах огорчить своих родителей и его уверенность в собственной веселости:

> «Я говорю так же, как говорят мои добрые родители, а когда они говорят, то мне бывает весело. И когда я говорю, то им тоже бывает весело» [27 XIV, 34].

Наконец, в аверченковском травелоге подчеркивается бестревожность псевдоидиллии бюргера, являющаяся источником веселья последнего:

> «Он спокоен за себя, за семью и за родину. Спокойствие дает ему возможность веселиться…» [1 II, 323].

При этом описание немецкого веселья носит разную степень иронии.

---

[107] С другой стороны, это веселье есть знак выражения протестантской этики, которая увязывает благопоучие с благоволением Бога. Соответственно, успешный человек должен быть всегда весел, демонстрируя окружающим, что Бог его не оставляет. Так, лесковский Пекторалис, несмотря на невзгоды путешествия по холодной России, сохраняет «весёлое, твёрдое выражение лица» [16 VI, 11]. Даже разоряясь, «…Пекторалис крепился и никому на свою судьбу не жаловался – и даже казался весёлым…» [16 VI, 63]. Это "нерусское" поведение вызывает удивление рассказчика: «…не мог же этот упрямец не видеть впереди, чем это кончится, – и не мог же с развесёлою душою ожидать этого комичного и отчаянного исхода» [6 VI, 63].

Например, у Ф.П. Лубяновского в описании немецких гуляний, где «…вечно густое облако дыму от трубок, а пиво душа всех удовольствий» [17 I, 19], чувствуется легкая ее форма. Описания праздников у пушкинского Шульца и соллогубовского Мюллера сочетают в себе и идиллические, и комически сниженные черты. Эти сцены при всей филистерской неизящности исполнены вполне искреннего веселья. Амбивалентность ему придает сравнение с аристократическими развлечениями, которое у А.С. Пушкина имплицитно, а у В.А. Соллогуба выведено на уровень вербализации в обозначении праздника как бала. Также амбивалентность веселью обеспечивает наличие маргинальной фигуры, выведенной за общий круг веселящихся немцев: в пушкинской повести – это гробовщик Прохоров, обиженный шуткой про покойников-клиентов, в соллогубовской – музыкант Шульц, оскорбленный предложением играть для филистеров и вынужденный исполнять вместо серьезной танцевальную музыку.

Веселье бюргеров в сатирических тонах описывает И.С. Тургенев в повести «Вешние воды», где «г-н Клюбер… сделал всё, что полагал нужным для увеселения компании; <…> достав из бокового кармана небольшую книжечку, под заглавием: «Knallerbsen, oder Du sollst und wirst lachen!» («Петарды, или Ты должен и будешь смеяться!»), принялся читать разбирательные анекдоты, которыми эта книжечка была наполнена» [32 VIII, 283]. Обратим внимание на насильственную императивность в названии сборника, выраженную глаголом «sollen». В последнем фиксируется внешняя по отношению к личности нормативность действий. Соответственно, это веселье, в отличие от веселья немцев-мастеровых, неискреннее и навязанное:

> «Прочел их штук двенадцать; однако веселости возбудил мало: один Санин из приличия скалил зубы, да сам он, г-н Клюбер, после каждого анекдота, производил короткий, деловой – и все-таки снисходительный смех» [32 VIII, 283].

Напомним, что сходное веселье описывается М.Е. Салтыковым-Щедриным в берлинском эпизоде. Оно абсолютно лишено искренности и поэтому антиидиллично и механистично: «…берлинская веселость имеет какой-то неискренний, мрачный характер» [27 XIV, 53]. Это веселье из-под палки, как и в случае с герром Клюбером, насильственно вызываемое: «А между тем не

веселиться – нельзя» [27 XIV, 53]. Оно носит механически цикличный характер: «…завтра ему предстоит веселиться точно тем же порядком» [27 XIV, 54].

Та же ахронность веселья по расписанию наблюдается и в травелоге А.Т. Аверченко, филистер-немец у которого «…каждый день веселится, но не утром или днем – когда нужно устраивать свое благосостояние, – а вечером» [1 II, 323-324]. Немцы «в любимой пивной» обозначаются «весёлыми собутыльниками», один из которых – Миллер с «толстой головой» (филистерская телесность) – иронически назван «присяжным весельчаком и юмористом» [1 II, 324]. Автор использует прием обманутого ожидания, как бы обещая рассмешить читателя немецкими шутками, но в действительности делая его предметом осмеяния: «Эге, – думает зритель в отдалении, – наверное, что-нибудь забавное рассказывают. Прислушаюсь-ка ...» [1 II, 324]. Юмор немцев касается сниженно-бытовой тематики и зачастую связан с насилием: избиение женой мужа с помощью зонтика, приготовление колбасы из мопса. При этом товарищи не просто смеются над забавными остротами, но повторяют их вслух, чтобы усилить "комизм"[108]. Перед сном же аверченковский филистер также пересказывает шутку своей жене, безбожно ее перевирая:

> «Сегодня мы прямо помирали от хохоту,- говорит длинный Гроссшток, …почесывая живот. Этот чудила Штумпе такую штуку выкинул! "Накорми-ка нас, – говорит, – герр Миллер, собачьими колбасами". Все со смеху полопались» [1 II, 325].

Над немецким самодовольным остроумием в сходной манере обманутого ожидания иронизирует спутник Южакова Крысаков, описывающий беседу с немецким школьником, который заявляет, что больше всего на свете любит «свою прекрасную родину», считает стыдным драться с обидевшим его сверстником: «Лучше сообщить о нехорошем поступке мальчика его родителям, которые скажут ему, что он их огорчил, и ему станет стыдно» [1 II, 331]. «Лучшим отдыхом в свободной время» является для этого маленького немца петь по воскресеньям в школе «духовные псалмы» [1 II, 331]. Таким образом, как замечает Крысаков, «преострым мальчуганом», не лезущим «за словом в карман», этого маленького немца может посчитать лишь «немецкий дуралей» [1 II, 331].

---

[108] Сравните это с весельем музыканта-филистера Христофора Баха, рассказывающего по десять раз одну и ту же шутку с неизменным успехом.

Мотивы грубого немецкого веселья и одновременно рациональной экономности реализуются также в эпизоде с развлекающимся в Италии немцем, который, бросая бедным ныряльщикам монеты, не желает «даром тратить денег», поэтому старается забросить деньги подальше, чтобы за ними было труднее плыть, либо «попасть ныряльщикам в голову» [1 II, 393].

Образы веселящихся немецких бюргеров встречаются и в стихотворениях С. Черного. Они связаны с мотивом опьянения, а также нередко с кабацким локусом и могут быть, как и у М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.Т. Аверченко, резко сатиричны: «Стаканы. Смех» [34 I, 254]. Другой вариант – карнавальное веселье, смягчающее образ филистерства:

> «Вон судья навеселе пляшет джигу на столе…» [34 I, 172]; «Весело ль? Вдребезги – душу отдай! Милые немцы смеются до колики, визги, и хохот, и лай» [34 I, 353].

Наконец, в обывательском пространстве Берлина веселье немцев принимает оксюморонную характеристику солидного и скучного смеха. Дети, девушки, юноши, дельцы – одним словом, все антропное пространство занято одинаковым действием: «Солидно смеются. Скучно!» [34 I, 251].

Что касается сюжетной функции немцев-филистеров как героев места в художественных произведениях, то они выступают обычно как очеловеченное воплощение препятствий на пути русского героя. Отсюда возникают рассмотренные нами во второй главе сюжеты вытеснения русского действующего лица из немецкого пространства или его переделывания.

В этом плане определённый интерес представляют образы мастеровых-немцев из повести В.А. Соллогуба «История двух калош» ввиду того, что данные образы строятся на стыке типажности "доброго немца"-мастерового и отхода от нее. Действительно, соллогубовский «сапожных дел мастер» Иоганн-Петер-Аугуст-Мариа Мюллер весьма напоминает многими чертами сапожника Готлиба Шульца из «Гробовщика» или жестянщика Шиллера из «Невского проспекта». Это "добрый немец"-филистер (собственно к характеристике «добрый немец» [30, 42] как литературному штампу прибегает по отношению к Мюллеру и сам автор), который на ночь надевает «бумажный колпак» [30, 40], нежно любит свою жену-"добрую

немку" Марью Карловну в «чепчике с большими голубыми бантами» [30, 58], поэтому, чтобы доставить ей удовольствие, приглашает на ее день рождения музыканта. Как всякий немец-мастеровой, сапожник чрезвычайно гордится результатами своего труда, которые, в его глазах, отличают немца от русских мастеровых:

> «… работа не русская какая-нибудь, работа чисто немецкая, без ошибки и фальши; не будь я Иоганн-Петер-Аугуст...» [30, 40-41][109].

Не менее характерным является мотив поколачивания мастером своего слуги или подмастерья не из злобности характера (вспомним аналогичный образ, описанный в статье А.И. Герцена «Русские немцы и немецкие русские»), а для соблюдения заведенного порядка в доме. Так, Мюллер колотит Ваньку, испортившего калоши богатого клиента.

Еще одной общей чертой, особо отмечаемой русским авторами, является честность немца-мастерового, основанная на трудовом этосе, хотя и изображаемая не без доли иронии. Гоголевскому Шиллеру, «как честному немцу», делается «немного совестно» за столь высокую назначенную им цену шпор, и он сначала пробует убедить Пирогова отменить заказ, говоря, «что раньше двух недель не может сделать», когда же и это не помогает, то начинает «…размышлять о том, как бы лучше сделать свою работу, чтобы она действительно стоила пятнадцать рублей» [7 III, 34]. Сапожник Мюллер также не может принести богатому Федоренко испорченные калоши (негодную работу), поэтому отдает их музыканту Шульцу, зная, что у того нет денег, и требуя взамен сыграть на дне рождения жены. В то же время при виде нищеты, в которой живет Шульц, Мюллер понимает, что, возможно, обмен не совсем честен, особенно когда еще ничего не подозревающий о предложении сапожника музыкант называет дарителя калош «добрым человеком»:

> «Добрый немец, пораженный такою бедностью, оробел <…> Мюллер смешался. Совесть его мучила. Он хотел бежать от искушенья» [30, 42].

Таким образом, и у Н.В. Гоголя, и у В.А. Соллогуба речь идет об

---

[109] Сравните это с мотивировкой высокой платы (пятнадцать рублей) за изготовление шпор жестянщиком Шиллером, желавшим отделаться от Пирогова: «Немецкая работа, – хладнокровно произнес Шиллер… – Русский возьмется сделать за два рубля» [7 III, с. 34]

оксюморонном "честном" обмане, но в первом случае Шиллер обманывает обманщика-ловеласа Пирогова, а во втором – Мюллер обманывает честного Шульца, вот почему и моральные колебания сапожника сильнее.

Нужно сказать, что образ Мюллера у В.А. Соллогуба в большей степени связан с мотивом обмана, чем образ Шиллера у Н.В. Гоголя. Это задается, во-первых, через образ вывески на мастерской сапожника: «по вывеске "приехавший из Парижа", а действительно из окрестностей Риги», во-вторых, через ремарку о нарушении Мюллером договоренности о сроках заказа – Федоренко ждал калоши к пятнице, «…а эта пятница была тому две недели» [30, 40]. На наш взгляд, большая степень обмана связана с более тесной связью в произведении В.А. Соллогуба между русским и немецким мирами. У А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя мастеровые-немцы существуют в своем обособленном маленьком мире, в который иногда вторгаются пришельцы извне – русские герои Прохоров и Пирогов. Мюллер же гораздо сильнее связан с миражным русским миром, где главное не быть, а казаться, поэтому должен подстраиваться под законы этого мира Другого, где немцу из Парижа (тоже своего рода оксюморон) будут доверять больше, чем "своему", остзейскому, немцу из Риги.

Следует согласиться с Э. Эгебергом, что «Мюллер, а с ним и другие немцы, оказываются не такими однозначными фигурами, какими являются остальные персонажи *Истории двух калош*» [314, 68]. Также исследователь подмечает амбивалентность мастеровых с точки зрения их «экономического положения»: «…они – ни бедные, ни богатые» [314, 68]. Действительно, в тексте В.А. Соллогуба прослеживается довольно строгая схема "распределения" моральных качеств по социально-экономической вертикали. Нищие и бесправные наделяются возвышенным характером, а представители аристократии и примыкающего к ним чиновничества (Федоренко) – носители резко отрицательных черт. Немцы-медиаторы между этими двумя мирами, соответственно, проявляют амбивалентность поведения, оказываясь способными и на обман, и на благородный искренний поступок. Это не только Шульц, но и старый настройщик-немец, который «глубоко тронут игрою Шульца» [30, 61] и решает поделиться своим опытом, как преуспеть в миражном Петербурге, то есть приспособиться к миру обмана:

«...надобно было отпустить волосы до плеч, да усы, да бороду, чтоб немного по наружности походить на рассеянного, на восторженного или на сумасшедшего» [30, 62].

Когда-то настройщик сам имел непосредственное отношение к миру искусства: играл «на роялях», но, «…разорившись, …принялся их делать и настраивать и тем составил себе небольшое состояние» [30, 61]. Как «человек жизни практической», то есть вписавшийся в мир обмана, немец понимает, что без притворства, столь противного Шульцу, невозможно сделать музыкальную карьеру, поскольку она зависит от благосклонности не понимающих музыки посетителей великосветских салонов.

Здесь кроется еще один аспект амбивалентности мастеровых в повести «История двух калош» – способность немцев на проявление искренних чувств, несмотря на расчеты практической жизни. Разумеется, обозначение аристократом Соллогубом празднования именин доброй немки как бала иронично, но эта ирония гораздо мягче прямых инвектив против светских приемов, на которых «молодые люди» «большого света» любезничают «слегка» с немецкой компаньонкой русской княгини, Генриеттой, ощущающей фальшь комплиментов:

«…она понимала, что она была для них игрушкой, забавным препровождением времени, но что ни одно теплое чувство сожаления или преданности к ней не заронилось в эти груди, затянутые модными жилетами» [30, 49-50].

Пространство дома немецкого сапожника из повести В.А. Соллогуба столь филистерски-идиллично, что и в «Гробовщике» А.С. Пушкина:

«Сапожная лавка превратилась в танцевальную залу. <…> Из спальни вынесли кровать и поставили там два ломберные стола и стол круглый с самоваром и чашками» [30, 58].

Пунш, сладости («пастила и конфекты» [30, 58]) призваны обозначать изобилие. Множество гостей маркируют локус как пространство жизни. Также идиллическому празднику приданы черты семейственности – здесь все свои. Соллогубовский Мюллер, как и пушкинский и лесковский Шульцы, приглашает на праздник всех, кого знает:

«Гостей была пропасть: настройщик, …с женою и маленьким сыном, портной Брейтфус с двумя дочерьми, вдова Шмиденкопф с зятем, сапожник Премфефер и жена его…, три или четыре родственницы, четыре сапожника, трое портных, аптекарь и почетный гость – купец, приезжий из Риги» [30, 58].

Очутившись среди этой филистерской идиллии, бесприютный музыкант Шульц чувствует себя здесь чужим и оскорбленным. На минуту забывшись, он

начинает играть вместо англеза собственные музыкальные вариации, в которых выражает одиночество своей души. Эта музыка, однако, производит на филистеров преображающий эффект. Мастеровые-немцы отказываются от материального ради духовного наслаждения, даже добрая немка забывает о двух главных своих предметах – еде и танцах:

> «…все немцы стояли с благоговением около рояля и молчаливо, с каким-то инстинктным сочувствием внимали красноречивой повести непонятных страданий. <…> Даже Марья Карловна забыла свой ужин. У рояля стоял Мюллер и о чем-то горестно думал, а настройщик сидел в уголку, потупив голову и закрыв глаза» [30, 60].

Тут уже мотив немецкой честности предстает как совестливость без какой-либо иронической огласовки. Оказавшийся «в замешательстве» Мюллер начинает просить прощения у Шульца:

> «Я простой мастеровой, я небогатый человек, г-н Шульц... Я честный человек, г-н Шульц... Мне стыдно, г-н Шульц, что я смел просить вас играть у меня...» [30, 60].

Мюллер извиняется за ошибку: он принял Шульца за такого же ремесленника, как он сам, вернее, даже худшего, за труд которого хватит и испорченной обуви: «Добрый Мюллер при виде калош сгорел от стыда» [30, 61]. Понимая, что встретил гения, добрый немец старается загладить свою вину и дарит вещь, ценную не столько в материальном, сколько в духовном смысле: «небольшую черепаховую табакерку с золотым ободочком», которую «…подарила ему Марья Карловна, когда он еще был женихом…» [30, 61]. Мюллер символически дарит Шульцу часть семейной идиллии, которой лишен музыкант. Тот принимает дар как знак признания:

> «Табакерка ваша мне будет напоминать, когда я захочу презирать всех людей, что есть люди добрые, как вы, г-н Мюллер» [30, 61].

Как и в случае со словом «честный», В.А. Сологуб производит сдвиг характеристики от литературного штампа к исходному значению слова. Теперь определение «добрый» используется именно в нравственном смысле, показывая, что "добрый немец" – это не просто словосочетание, заменяющее слово «филистер», но то, что Мюллер действительно добр.

Показательно также уравнивание бедности и честности в обращении Мюллера к Шульцу. Сапожник словно пытается максимально уравнять свое материальное положение с положением музыканта, поскольку бедность,

напомним, в художественном пространстве повести имеет положительную аксиологическую коннотацию. Сначала Мюллер дважды заявляет о своем небогатстве и честности, соединяя эти понятия:

> «Я простой мастеровой, я небогатый человек, ... Я честный человек <…> Я небогатый человек <…> но я честный человек» [30, 60-61].

Наконец, даря табакерку, «залог уважения бедных ремесленников» [30, 61], сапожник снова маркирует себя бедным. Аналогично в диалоге с Шульцем немец-настройщик представляется бедным и разбирающимся в искусстве: «Я бедный настройщик, но я также понимаю искусство» [30, 61].

Таким образом, амбивалентность образов немцев-мастеровых в повести В.А. Соллогуба имеет два парадоксальных, на первый взгляд, следствия. Во-первых, эти, казалось бы, типажные персонажи оказываются наиболее сложно устроенными, поскольку «односторонность» прочих действующих лиц (здесь мы согласны с Э. Эгебергом), «доведена до крайности» [314, 68]. Выход за пределы филистерской типажности, разумеется, осуществляется В.А. Соллогубом лишь частично, тем не менее герои-немцы наделяются способностью к сопереживанию и восприятию прекрасного: «Шульц посмотрел на него [Мюллера – С.Ж.] с удивлением... Наконец он был понят. Но где? и кем?..» [30, 61]. Тот же образ сапожника Мюллера шире образов пушкинского сапожника Шульца или гоголевского Шиллера, функции которых сведены только к ролям мужа или мастерового. Соответственно, эти типажные филистеры оказываются самыми нетипажными немцами в тексте.

Второй же парадокс заключается в том, что доброта и помощь немцев никого не спасают, более того, именно вмешательство Мюллера и настройщика провоцирует сумасшествие и гибель Шульца. Сапожник дарит испорченные калоши и зовет играть музыканта на дне рождения жены, где о таланте Шульца узнает настройщик и подталкивает отчаявшегося Карла дать новый концерт у княгини, на котором музыкант открывает, что его возлюбленная Генриетта замужем за Федоренко. После же по испорченным калошам последний узнает, что Шульц тайно встречается с его женой и в итоге разоблачает и разлучает несчастных влюбленных. В большом мире повести торжествуют рутина и обман,

а добро либо является пассивно страдающим, как в случае с Карлом Шульцем и Генриеттой, либо оборачивается злом.

3.1.2. Немецкая политическая (военная) элита

Отношение авторов рассматриваемых нами текстов к немецкой правящей (военной) элите (особенно прусской) является по меньшей мере неоднозначным и зачастую весьма критическим – от великовельможной снисходительности у В.Н. Зиновьева до едкой сатиры у М.Е. Салтыкова-Щедрина и С. Черного. Определённую роль здесь, на наш взгляд, играет известная галломания русской культуры, когда Франция образует центр цивилизации, а Германия – периферию западноевропейского мира. Эта точка зрения на европейскую имажинальную географию отмечается еще у Д.И. Фонвизина и прослеживается вплоть до травелогов М.Е. Салтыкова-Щедрина и Н.А. Лейкина, где Берлин и Париж образуют два полюса Magna Mundi Европы. Действительно, от тех же авторов конца XVIII века не стоит ждать большого пиетета к властителям миниатюрных пространств: «маленькому князю» из Касселя [10, 349] и прочим «мелким принцам» [33 II, 455].

Кроме того, провинциальность (пространственная периферийность) немецкой элиты порождает в русской культуре восприятие сглаженности социальных границ, ровно так же, как мы устанавливали сглаженность границ урбанистического и рустикального пространств. Это провоцирует частичное слияние в описании образов филистеров и аристократов. Так, В.Н. Зиновьев жалуется, что в Дрездене, «к сожалению, премалейшее расстояние между народом и дворянством нашел» [10, 340]. В прусском пространстве русский аристократ иронизирует по поводу жалкого положения местных министров, которых не отличишь от мастеровых:

> «Нет ничего смешнее, как здешние министры! Надобно неотменно знать, что они таковые, а то примут и за мастеровых, – да король их за таковых и принимает…» [10, 337].

Впрочем, достается и самому Фридриху Великому, чье портретное описание далеко не соответствует стандартному образу монаршего величия:

> «…вышел с палкой, с костылем, в синем мундире, закиданном табаком, и сапоги весьма красноваты. Трудно вообразить, что сей – тот, который против всей Европы оборонялся в одно время и всех… расщелкал; но сие есть действие привыкших глаз к роскоши» [10, 338].

Еще резче об аугсбургских патрициях отзывается Д.И. Фонвизин:

> «Мещане ничего не смыслят, а больших господ нет. Первые люди, то есть патриции, не заслуживают человеческого имени. Знатные и одною спесью надутые скоты презирают тех, которыми начальствуют…» [33 II, 515].

Как видим, в этом уничижительном описании также действует антитеза большого и малого относительно германской элиты («…больших господ нет»).

Проявление классовой сглаженности в одежде и поведении берлинцев отмечается и Н.М. Карамзиным. Это, с одной стороны, вызывает одобрение горожанам за умеренность:

> «В похвалу Берлинских граждан говорят, <…> что самые богатые и знатные люди не расточают денег на суетную роскошь, и соблюдают строгую экономию в столе, платье, экипаже и проч.» [11, 48].

С другой – порождает недоумение в связи с представлениями о приличиях и стремлением к роскоши русской элиты:

> «Я видел старика Ф** едущего верхом на такой лошади, на которой бы, может быть, и я постыдился ехать по городу, и в таком кафтане, который сшит конечно в первой половине текущего столетия» [11, 40].

Также француз, зубной лекарь, жалуется на скупость берлинцев: «…я имел дело с великими скрягами…» [11, 25]. Впрочем, прусские привычки начинают меняться в связи с тем, что «нынешний Король живет пышнее своего предшественника…», и русский путешественник встречает в Берлине «много хорошо-одетых молодых людей» и дам, в уборе которых «виден вкус» [11, 40]. Сходным образом в тексте Ф.П. Лубяновского оппозиция «умеренность – расточительность», о которой мы говорили в первой главе работы, отличает немцев (в том числе аристократов) от русских дворян:

> «…здесь роскошь не в вышней степени. Осторожная бережливость отъемлет ли у здешних жителей охоту к ея блеску и удовольствиям, или заставляет против воли от них отказываться. <…> Весьма посредственный у нас помещик был бы тут на доске первых богачей» [17 I, 16-17].

Также по поводу умеренного в роскоши саксонского курфюрста Ф.П. Лубяновский замечает: тот «…столько единообразен в своей жизни, что сегодня я могу смело сказать, какое платье наденет он в сей самый день следующего года…» [17 I, 25], фиксируя тем самым черты ахронности локуса.

Вспомним также немецкого принца Трумфа из шуто-трагедии И.А. Крылова. В этом литературном образе травестийно-гротескно смешаны черты

"доброго немца"-филистера (курение трубки, питье пива, идиллическая семейственность, которую обещает Подщипе будущий «топра мушь» [14 II, 346]), и брутального военного: принц любит палить из пушки, избивать своих соперников и общаться с фельдфебелями и капралами. Как Фридрих в зиновьевском травелоге низводит министров до роли слуг, так и крыловский Трумф любит принижать аристократов (высших офицеров и вельмож), одновременно возвышая низшие командные чины:

> «…в спальна сарска к нам нихто не смей кадить: ни графа, ни министр, ни сама генерала, отна фельдфебель мой, und два иль три капрала» [14 II, 346].

То же смешение филистерско-глюттонической и военной сфер наблюдается в описании бесчинств немецкого принца-завоевателя чужого пространства:

> «…сожрал он наш обед, повыбил окна все; из наших генералов поделал он себе конюших да капралов, по бешеным домам министров рассадил, всем графам да князьям затылки подобрил, <…> бедного царя пинком спихнул с престола!» [14 II, 342].

Еще радикальней по поводу синкретизма аристократического и филистерского элементов высказывается А.И. Герцен в статье «Русские немцы и немецкие русские», где, как мы указывали ранее, между вышеназванными социальными стратами ставится знак примерного равенства. Здесь же подчеркнем, что в единое пространство в тексте сливаются локусы сапожника (мастерового-филистера) и корпусного командира (военного-аристократа):

> «…от рабочей сапожника, где ученик заколачивает смиренно гвозди в подошву, до экзерциргауза, где немец – корпусный командир заколачивает в гроб солдата, – все они имеют одинакие зоологические признаки, так что в немце-сапожнике бездна генеральского и в немце-генерале пропасть сапожнического; во всех них есть что-то ремесленническое, чрезвычайно аккуратное, цеховое, педантское…» [6 XIV, 149]

Сходство в одежде и поведении между аристократами и третьим сословием снижает образы первых, но иногда и возвышает образы вторых. Так, по мнению мятлевской Курдюковой, немецкие филистеры выглядят как «*веритабль кавалье*», хотя на самом деле это «кучера, ткачи, маркеры» [19 I, 22]. Здесь же встречается обыгранный и в фонвизинской пьесе «Недоросль» образ кучера-учителя: «Всех их… в гувернеры мы забрали б в старину!» [19 I, 22-23].

В текстах русской литературы первой половины XIX века это смешение аристократической и филистерской сфер, пожалуй, наиболее ярко проявляется в образах немецких военных. Дело в том, что в отечественной традиции

офицерские чины маркируются как пространство, закрепленное за дворянством, более того, армейская служба долгое время является социально предпочтительней гражданской. Неудивительно, что всеобщая воинская повинность в Пруссии и вообще бюргеры-офицеры в ней воспринимаются носителями русской культуры как нонсенс и вызывают иронию. Этот образ является для них своего рода окказиональным оксюмороном. В тексте Н.М. Карамзина русский путешественник дважды иронически описывает таких бюргеров-офицеров в пространстве Пруссии. Героя забавляет стража у ворот Тильзита, «где стояли на карауле не солдаты, а граждане…», и в особенности «толстый часовой», чья мотающаяся «под брюхом» «маленькая шпажонка» и поднятое на плечо «изломанное и веревками связанное ружье» создают комический контраст с «гордым видом» охранника [11, 16]. Этот типажный, пыжащийся от высокомерия и отмеченный телесностью персонаж приходит в негодование от любого намека на неподчинение. Когда удивленный его внешним видом герой игнорирует выкрикнутый «престранным голосом» вопрос «Кто Вы?», часовой надувается, кривит глаза и кричит «еще страшнейшим голосом» «гораздо уже неучтивее»: «Кто вы?!» [11, 16]. Кроме того, он требует от практически не говорящего по-немецки иностранца, чтобы тот «…отвечал на все его вопросы, вероятно с великим трудом наизусть вытверженные» [11, 16]. Отметим также маркированность образа бюргера-офицера антитезой «большого – маленького» в портретном описании с уничижительным оттенком: толстая «маленькая шпажонка» комически смотрится на фоне толстого «брюха»[110].

В пространстве Берлина рассказчик вновь возвращается к образу офицера-филистера в юмористически описываемой сцене встречи прусского короля со своей сестрой, женой штатгальтера нидерландского, в честь чего «все граждане стояли в ружье, и никакая сорочья стая не может так пестриться, как пестрился этот фрунт» [11, 40]. Кроме смешного для русского взгляда пестроцветья одежд, к

[110] В лейкинском травелоге конца XIX века эта оппозиция «большое – маленькое» в образах военных реализуется как гротескное противостояние русских солдат, гигантов, богатырей, немецким маленьким солдатам, образ которых еще принижен и зооморфным сравнением с миниатюрным «лимонским скотом»: «…немецкие-то солдаты – маленькие, худенькие, совсем в роде как-бы лимонский скот. Наш казак таких солдат пяток штук одной рукой уберет. <…> У васъ солдаты тоненькие, клейн, их плевком перешибить, а наш казак – во!, сказал он… и показал рукой до потолка. – Кулачище у него – во, в три пуда весом» [15, 68-69].

описанию которых было применено зооморфное сравнение, комический эффект «этого фарса» усиливает поведение солдат, которые «…тянули… всем фрунтом водку, и так неосторожно, что некоторые стукались лбами», но при этом самоуверенно обещали офицерам «не ударить себя лицом в грязь» [11, 40]. Также русский путешественник-аристократ подчеркивает непривычное для него слабое различие между прусскими офицерами и солдатами:

> «Офицеры отличались от рядовых только тем, что у них косы привиты были гораздо круче» [11, 40].

По сути, в карамзинском травелоге закладываются основные черты этого устойчивого образа: во-первых, нелепая внешность (в том числе одежда и поведение); во-вторых, травестийная театральность (фарсовость происходящего); в-третьих, смешение социальных ролей, с точки зрения русского героя, когда представитель третьего сословия берет на себя функцию офицера:

> «Купцы, все в красных кафтанах, под начальством одного банкира, выезжали встречать Штатгальтершу за город» [11, 40].

Аналогичным образом в Гамбурге мятлевская Курдюкова описывает местную «*гард насьональ*» [19 I, 31], в которой «…солдаты все из лавок набраны, а комендант их сигарный фабрикант» [19 I, 32], а во Франкфурте узнает в «с*ольда*» и «*милитер*» [19 I, 123] бюргеров: мосье Брюля, мосье Креде, знакомого банкира [19 I, 124]. Путешественница, как и карамзинский герой, подмечает театральность парадов бюргеров-военных, их ряженый, ненастоящий характер: «Нужны ль трубы, барабаны?» [19 I, 33]. Также во Франкфурте разбудившие Курдюкову «шум, тревога, барабан» [19 I, 123] оказываются парадом в честь освобождения города, когда почтенные филистеры играют в бравых военных:

> «Подъезжает офицер. Что-то крикнул по-немецки, и в минуту молодецки стали *ле месье маршан* строится *ан режиман* и пошли по-дивизьонно, чинно, браво, церемонно» [19 I, 124-125].

Вторжение армейской сферы в пространство коммерческого города представляется героине странным. Гамбург силен не военными, а купцами: «Не драбанты, а кауфманы славу здесь должны стяжать, и не саблей обожать» [19 I, 33]. Подчеркивается мирный характер локуса: на месте «*фортересов*», бастионов и палисада разбит «…прекрасный сад – все дорожки, все боскеты, клумбы,

лавочки, генгеты, где, с утра затея пир, немцы прославляют мир» [19 I, 32-33]. То же самое отмечается относительно Франкфурта:

> «Прежние *ле бастион* срыл *мусье* Наполеон. Франкфуртцы, народ учтивый, сад тут сделали красивый…» [19 I, 131].

Таким образом, в купеческих городах нет необходимости в воинских свойствах: «Не ко времени пруэсы», то есть доблесть, храбрость [19 I, 32].

Карнавальная травестия парада захватывает также «важнейшую и старинную» готическую площадь Ремер с «*ле пале антик*», куда ранее съезжалась высшая аристократия для выбора императора. Новое время сменяет Средневековье, создавая контраст эпох:

> «Теперь нет их [герцогов – *С.Ж.*]; без венца командиры – три купца просто в шляпе треугольной и с фигурой предовольной. Их доспехи: *эн фрак нуар, эн жабо* и эн *мушуар*, и манжеты, и манишки, и атласные штанишки, *э де букль, э де сулье*. И шпаженка *ан-асье*, коей…, даже мухи не обидеть. Уж совсем не *милитер*!» [19 I, 125].

Образы нелепых одежд и церемониальной «шпаженки» в «Сенсациях» аналогичны карамзинским. Карнавальная травестия достигает высшей точки, когда в облике псевдовоенных-филистеров проявляются женские черты:

> «Они войско провожают, <…> вкруг себя водя *шапо*, как вожу… и кокетно и манерно опахалом я [то есть Курдюкова – С.Ж.] моим перед щеголем иным…» [19 I, 126].

Та же ирония ощущается и описании бюргеров-военных в тексте Н.А. Корсакова (опять-таки в связи с гамбургским пространством):

> «Все эти миниатюрные фронты составлены из граждан города; тут и купец Офицер, и мастеровой Штаб, или даже и Генерал; и их Благородия, Высокоблагородия и Превосходительства, по окончании ученья, или караула идут опять заниматься своим ремеслом…» [12, 18].

Даже М.П. Погодин, в целом положительно отзывающийся о прусских порядках, замечает по поводу всеобщей военной обязанности, что эта «система превосходная, но не всякому народу по духу» [24 I, 104-105], причем приводит аргумент против такого социального «устройства», основанного на невозможности третьего сословия в России исполнять обязанности военного:

> «Русский купец… отмаливается от магистрата, – где ж ему выкидывать ружьем?» [24 I, 105].

В целом образы немцев-офицеров даже там, где не идет речь о смешении аристократического и филистерского, оцениваются по большей части негативно. Отрицательная оценочность характерна для русского путешественника, который,

напомним, выступает сторонником всеобщего мира и поэтому воспринимает воинственное пространство Пруссии как антиидиллию (не-Аркадию).

Отметим, однако, что негативно оцениваются обобщенные образы прусских военных, тогда как индивидуальные образы конкретных офицеров описываются в превосходных тонах с акцентированием воинской доблести и патриотизма. Кроме того, настоящим панегириком выглядит фрагмент, посвященный гибели «любезного Клейста», «бессмертного певца Весны», «героя и патриота», сочетающего в себе, по мнению повествователя, стремление к изящному и гражданские добродетели, в частности преданность королю и отечеству:

> «…храбрый Клейст... готов был лезть на четвертую батарею, картеча раздробила ему правую ногу. Он упал и закричал... солдатам: *Друзья! не покиньте Короля!*» [11, 39].

На фоне этого панегирика Клейсту образы рядовых прусских офицеров смотрятся иронически. Пусть русский путешественник и не позволяет себе прямых оценок, как, например, при описании сцены в корчме под Тильзитом, но сами слова встреченного там немецкого Поручика в отставке служат лучшей характеристикой последнего. Он крайне самоуверен («*...что знаю, то знаю*») и хвастлив («…я <…> безвременно пошел в отставку. А то теперь говорили бы вы мне <…>: "Господин Майор, здравствуйте!"»; «…естьли бы Король мой не отговорил мне, то давно бы я был не последним Штаб-Офицером в Руской службе» [11, 18]). Кстати, последнюю реплику можно рассматривать как иронию по поводу засилья немцев на русской службе:

> «У меня везде не без друзей. На пример, племянник мой служит старшим Адьютантом у Князя Потемкина» [11, 18]].

Вспомним и слова гоголевского пьяного жестянщика Шиллера, в которых актуализируется мотив слияния филистерской и аристократической сфер:

> «Что такое офицер! Я – швабский немец. Мой сам… будет офицер: полтора года юнкер, два года поручик, и я завтра сейчас офицер» [7 III, 32].

Что касается интеллектуальной среды, то карамзинский поручик не далеко уходит от гоголевского Шиллера. Этот офицер не знает французский язык, любит незатейливые площадные представления с Гансом Вурстом и свою жену, о которой по-простецки замечает, что та в молодости была «*как розовая пышка*» (тот же признак подчеркнутой телесности) и «*добра девка*», а также громогласно

смеется над рассказом хозяйки корчмы о том, что проезжий господин из Кенигсберга, увидев госпожу Поручицу, назвал ее «*то-то баба*» [11, 18]].

В Кенигсберге русскому путешественнику «…везде попадаются в глаза мундиры»: только за общим столом в гостинице он встречает человек тридцать «старых Майоров, толстых Капитанов, осанистых Поручиков, безбородых Подпоручиков и Прапорщиков» [11, 20]. Хотя они «учтивы» с посторонними, предметом их разговоров являются военный смотр и офицерские шутки, вероятно, со скабрезным подтекстом:

> «Что за причина, Г. Ритмейстер, что у вас ныне и днем окна закрыты? Конечно вы не письмом занимаетесь? ха! ха! ха!» [11, 20].

Также герой описывает дорожную сцену притеснения немецким Офицером ехавшего с ними Француза: сначала немец начинает его поджимать, потом закуривает трубку и пускает Французу «в нос и в рот дымныя облака» [11, 28], наконец, открыто требует убираться из коляски в фуру и тычет в бок попутчику эфесом своей сабли, так что Французу приходится слезно умолять подождать до остановки, а не выкидывать его из коляски на ходу. Хотя русский путешественник смеется вместе со всеми офицерами, такие забавы сильных над слабыми ему явно неприятны и в душе ему искренне жаль пострадавшего.

По ходу поездки русский путешественник возвращается к теме ограниченности офицеров. Сначала герой замечает, что с Магистром, едущим в Италию «рассматривать древности», он «гораздо согласнее, нежели с Офицерами» [11, 28]. Далее пишет, что мысль о расставании с такими попутчиками для него «не очень горестна» и ему не хотелось бы «всегда жить с такими людьми»: «С ними можно говорить только о смотрах, маршах и тому подобном» [11, 31]. Также русский путешественник иронизирует по поводу языка, на котором изъясняются пруссаки и который выдает их малую по западноевропейским меркам образованность (не-французскость)[111]:

> «Самый язык их странен. Не зная по-Французски, употребляют они в разговоре множество Французских слов, произнося их по своему…» [11, 31].

[111] Сравните с ремаркой Д.И. Фонвизина: «По-французски немцы говорят столь скверно, сколь и неохотно» [33 II, 451]. «На дурном французском языке» [32 VIII, 288] изъясняется с тургеневским героем Саниным подпоручик фон Рихтер, когда от имени своего друга фон Денхофа приезжает договариваться о дуэли. Это франко-немецкое лингвистическое противостояние актуализируется затем в травелоге Н.А. Лейкина, когда купец Иванов будет говорить жене, что за французский язык в Германии можно оказаться в тюрьме.

Главный упрек, который миролюбивый герой предъявляет прусским военным, заключается в их милитаристских настроениях, в желании вести завоевательные войны. Показательна в этом плане другая дорожная сцена, где русский путешественник беседует с учтивым немецким Капитаном, хвалящим русских солдат, «…которые, по его мнению, едва ли хуже Прусских» [11, 24]. Даже в этой похвале можно отыскать проявление немецкого высокомерия, однобоко сравнивающего весь мир с собой. Те же «анекдоты последней войны», рассказанные Капитаном, все относятся «к чести Прусских воинов» [11, 24]. Но главное, что коробит русского героя, – это желание немцем новой войны:

> «Ему крайне хотелось, чтобы Королю мир наскучил. "Пора снова драться, говорил он: солдаты наши пролежали бока; нам нужна экзерциция, экзерциция!"» [11, 24].

В этом смысле иронична скрытая антитеза данного отрывка: между «добрым сердцем» немецкого Капитана («Капитан от доброго сердца хвалил храбрость наших солдат…») и «миролюбивым сердцем» русского путешественника («Миролюбивое мое сердце оскорбилось») [11, 24]. Сердце Капитана на поверку оказывается не таким уж добрым, на все возражения об ужасах войны он отвечает смехом: «Немилостивый мой Капитан смеялся и кричал: "Нам нужна экзерциция, экзерциция!"» [11, 24].

Во второй половине XIX – начале XX вв. в связи с изменением политической обстановки образ немецких военных становится еще негативней, закономерно достигая апогея отрицательной оценочности во время первой мировой войны. В романе Л.Н. Толстого «Война и мир» образ немецкого военного раздваивается. С одной стороны, это немцы-теоретики, для которых война представляется абстрактным пространством марширующих обезличенных колонн. С другой стороны, это Берг, для которого война, строго говоря, вообще не существует. Этот офицер переходит в гвардию, потому что это выгодно, с материальной точки зрения, и обещает быструю карьеру:

> «…в кавалерии выгод гораздо меньше против пехоты <…> и вакансии в гвардейской пехоте гораздо чаще. Потом <…>, как я мог устроиться из двухсот тридцати рублей. А я откладываю и еще отцу посылаю…» [31 IV, 76-77].

Таким образом, Берг напоминает собой скорее занятого накоплением капиталов "добродетельного фатера" Ф.М. Достоевского, чем армейского

офицера. Отметим здесь и идиллический изначально мотив отцелюбия, который переносится в сферу филистерского. Недаром граф Шиншин, говоря о жизни Берга, использует коммерческую формулировку: «La balance y est… [то есть «баланс установлен…» – С.Ж.]» [31 IV, 77].

Если для генералов-теоретиков гибель солдат – неизбежность, укладывающаяся в понятие допустимых потерь, то для эгоцентрика Берга смерть командира – шанс продвинуться по службе, которая замена Дома для немца:

> «…ротного командира могут убить, и он, оставшись старшим в роте, может очень легко быть ротным, …в полку все любят его, …его папенька им доволен» [31 IV, 77].

В берговской интерпретации пространство войны неимоверно суживается до пределов семейного мира, где нет места смерти и антропные границы которого составляет крайне ограниченный "круг подобия": сам Берг, его «папенька», позднее – супруга Вера. Ранее (во второй главе) мы установили тождественность этого героя маленькому закрытому пространству, которое внешне походит на идиллическое, являясь, по сути, филистерским. Как всякий герой места, Берг не может выйти за границы своего пространства, причем эти границы носят не только и не столько материальный, сколько ментальный характер:

> «…будто для него было очевидно, что его успех всегда будет составлять главную цель желаний всех остальных людей. <…> Берг, <…> казалось, не подозревал того, что у других людей могли быть тоже свои интересы» [31 IV, 77].

Более того, Берг настолько закрыт и самососредоточен, что ирония ни Шиншина, ни Ростова не способна его задеть. Немецкий герой оказывается защищен панцирем своего эгоизма: «Берг, не замечая на насмешки, ни равнодушия, продолжал рассказывать…» [31 IV, 77].

Таким образом, в этом персонаже филистерское начало практически полностью подавляет всякую иную образность. Как и "добрый немец", Берг не только не может помыслить, что его планы на увеличение капиталов не сбудутся, но и целеустремленно идет к своей цели, так что и в самом деле осуществляет задуманное, поскольку в его пространстве нет места случайности:

> «Берг, …получив роту, успел… исполнительностью и аккуратностью заслужить доверие начальства и устроил весьма выгодно свои экономические дела…» [31 IV, 300].

В то же время и немецкие генералы через Берга оказываются связаны со все тем же неподвижным жестко детерминированным пространством, в котором

действуют филистеры. Это иллюстрирует образ прямолинейного движения в пространстве, наблюдаемый и у толстовских генералов, и у Берга:

> «…ему удалось говорить с великим князем, когда он… гневался за неправильность движения. <…> я ничего не испугался, потому что я знал, что я прав. Я <…> приказы по полку наизусть знаю и устав тоже знаю, как *Отче наш на небесех*» [31 IV, 304].

Наконец, в образе Берга реализуется мотив театральности поведения немецких военных, наигранности героизма, что проявляется в сцене, будто травестирующей карамзинскую сцену, в которой раненый Клейст берет шпагу то в одну, то в другую руку. Берг внешне ведет себя так же, но он не столько проявляет героизм, сколько демонстрирует его окружающим:

> «…граф, я в правую руку ранен (говорил он, показывая кисть руки, окровавленную, обвязанную носовым платком) и остался во фронте. Граф, держу шпагу в левой руке: в нашей породе фон Бергов, граф, все были рыцари» [31 IV, 358].

Этот показной героизм становится причиной продвижения по службе и накопления капиталов с целью занять запланированное место в обществе.

Если образ толстовского Берга семиотически гомогенен, то описание майнцского офицера барона фон Денгофа из повести И.С. Тургенева «Вешние воды» отличается амбивалентностью. Вместе с тем это, безусловно, служебный персонаж, который первоначально подается как противник русского героя Санина (то есть персонаж-препятствие, в лотмановской формулировке), а затем как помощник, помогающий восстановить связь Санина с Джеммой. Кроме того, фон Денгофа можно рассматривать в качестве символического "близнеца" Санина: их роднит известное благородство, молодость и даже страсть к общей femme fatale. В интересующем же нас контексте немецкий барон-военный выступает нарушителем спокойствия филистерского варианта идиллии герра Клюбера. Здесь герой выступает в функции трикстера, совершающего проказу, что фиксируется в портретном описании, где трикстерность усилена алкоголем:

> «Это был очень молодой белобрысый человек, с довольно приятными и даже симпатическими чертами лица; но выпитое им вино исказило их: его щеки подергивало, воспаленные глаза блуждали и приняли выражение дерзостное» [32 VIII, 284].

Он оскорбляет Джемму своим поведением и подавляет филистера Клюбера, вытесняя его из своего пространства. Последний же не решается возразить публично и лишь в карете, в закрытом, защищенном от вторжения офицера

пространстве, позволяет себе легкое вольнодумство, которое, впрочем, быстро возвращается в колею филистерской верноподданности:

«…он высказал несколько резких и даже либеральных суждений насчет того, как правительство непростительно потакает офицерам, не наблюдает за их дисциплиной и не довольно уважает гражданский элемент общества <…> Однако… присовокупил, что лично благоговеет перед властью и <…> революционером не будет…» [32 VIII, 287].

Здесь сервильность Клюбера подвергается насмешке, а неблагородство фон Денгофа оказывается скорее ситуативным, чем характерологическим.

Совсем иначе образы прусских офицеров выглядят в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина. В добавление к сказанному о них в разделе о Берлине подчеркнем целенаправленное снижение сатириком данной образности, что осуществляется, в том числе через ольфакторный мотив:

«Уже подъезжая к Берлину, иностранец чувствует, что на него пахнуло… офицерским самодовольством…» [27 XIV, 50].

Это эгоцентрическое ограниченное самодовольство, которое свойственно данному образу в отечественной литературной традиции, высмеивается и далее в щедринском тексте в сочетании с физиологизацией описания (через прилагательное «румяный», то есть телесно здоровый) и сопоставлением данного чувства с образом из тривиальной сферы (получения жалованья):

«Идет румяный, крупичатый, довольный, точно… получил жалованье…» [27 XIV, 52].

Кроме того, автор, описывая немецкого офицера, высмеивает его манеру одеваться, от которой веет каким-то театрализованным культом прошлого:

«Одет он каким-то чудаком, в форму, напоминающую наши военные сюртуки и фуражки сороковых годов…» [27 XIV, 52].

Бравурную нелепость вида немца усиливают и усы, которые «…закручены в колечко...»[112] [27 XIV, 52].

Прусский офицер олицетворяет собой мотив угрозы. «К ближнему» он относится «с строгостью и скоростью» [27 XIV, 52]. Примечально также, что М.Е. Салтыков-Щедрин определяет современный ему Берлин как «натиск и быстрота» [27 XIV, 49]. Думается, «строгость» и «натиск» означают здесь безжалостность

[112] Это тот же мотивный ряд (театральность, нелепый внешний вид), что мы отмечали в связи с образами прусских офицеров в карамзинском тексте. Но по сравнению с Н.М. Карамзиным М.Е. Салтыков-Щедрин в путевых записках сгущает краски: его смех язвительно сатиричен.

действий элиты, а «скорость» и «быстрота» – отсутствие колебаний. Автор сознается, что его при приближении «берлинского офицера» «всегда берет оторопь», ему становится «жутко», поскольку военный «…всем своим складом, посадкой, устоем, выпяченной грудью, выбритым подбородком так и тычет в меня: я герой!» [27 XIV, 52]. Скрытая в пруссаке угроза оказывается страшнее явного проявления агрессии: например, того, «…что офицер кликнет городового…» или открыто признается, что он «разбойник» и начнет «свежевать» повествователя, это «…было бы легче» для последнего [27 XIV, 52].

Культ показного немецкого героизма высмеивается автором и носит, по мнению О.Н. Туманова, «характер критики неприемлемого», с щедринской точки зрения, «социально-политического устройства» [290, 67]. Этот культ «стесняет» «простых людей», заставляет их «падать ниц», «обожать», «забыть о себе», «обо всем забыть, на все закрыть глаза», то есть попирает человеческое достоинство и превращает всякого невоенного в «червя», который может «ежемгновенно» «погибнуть», если за ним «…не бдит недремлющее око его... героя!» [27 XIV, 53].

Кроме того, М.Е. Салтыков-Щедрин подчеркивает характерное отличие немецкого героизма от русского. Последний имеет скорее внутреннюю природу:

> «Русский человек способен быть действительным героем, но это не выпячивает ему груди и не заставляет таращить глаза» [27 XIV, 53].

Немецкий же героизм – внешний: он побуждает не быть, а казаться, то есть постоянно изображать из себя героя перед другими. Более того, прусский героизм, в трактовке М.Е. Салтыкова-Щедрина, внешен еще и потому, что он навязывается со стороны и сверху – начальством. Перед нами рисуется иерархия героизма, вершиной и источником которого, пусть это явно и не артикулируется в произведении, выступает кайзер как высший авторитет:

> «…пруссак убежден, что раз он произведен, с соизволения начальства, в герои, раз ему воздвигнут на Королевской площади памятник, то он обязывается с честью носить это звание не только на улицах, но и в садах Орфеума» [27 XIV, 53].

Писатель советует изгнать прусского офицера из публичного пространства берлинской улицы в некий внутренний военный локус, где можно без ущерба для немецкого обывателя, «смирного и скромного колбасника», заниматься "героическими" вещами: читать Плутарха, припоминать «анекдоты из жизни

древних и новых героев» и поддерживать «вкус к истреблению "исконного" врага» [27 XIV, 53]. Заметим, что театрализация поведения немецких военных, наигранность их героизма не отменяет связанного с ними мотива угрозы.

Образы военных вписаны в пространство немецкой столицы в стихотворении С. Черного «В Берлине». В их описании сочетаются сходные с щедринским изображением мотивы нелепости внешнего вида (««Ватные военные, украшенные штрипками, вдев в ноздри усы…») и одновременно скрытой угрозы, вызывающей у наблюдателя страх («…охраняли дух основ» [34 I, 250]; «Военный оркестр! Я метнулся испуганно к стенке…» [34 I, 251]). В глаголе «охраняли» таится мотив театральной миражности, поскольку «духу основ» ничто, по сути, не угрожает. Кроме того, если принять в расчет, что сущностью Берлина в тексте С. Черного обозначены насилие и скука, то военные, как получается, являются охранниками этих черт пространства города (и, соответственно, империи).

Также образ прусского офицера роднит локус из стихотворения «В Берлине» с пространством из рассказа «Храбрая женщина». В стихотворном тексте, напомним, в частности описывается превращение людей в мчащиеся по улицам столицы механизмы-машины. В рассказе же С. Черного русская дама наблюдает своего рода техницистского кентавра – прусского офицера, «промчавшегося мимо, как заводная игрушка, на непрерывно стреляющей мотоциклетке» [34 IV, 101]. Здесь и мотив игрушечности в образе военного, упоминаемый нами ранее. Происходит травестия и остранение образа, смысл которого балансирует на грани между переносным и буквальным значением слова. Прусский офицер – и реальный военный, и игрушечный солдатик. Под словом же «стреляет» (о мотоцикле) подразумевается, разумеется, издавание резких механических звуков, напоминающих выстрелы, но в общем "военном" контексте актуализируется и его прямое значение в иронической огласовке.

Наконец, слияние филистерской и милитаристской сфер происходит в рассказе С. Черного «Техники». Образ полковника из военного министерства, выплачивающего гонорары изобретающим различные машины убийства немецким ученым, отмечен характерной для филистеров телесностью – толстотой: «плотный

такой, щеки, как окорока», «жирные полковничьи ляжки», «… толстым пальцем побарабанил...» [34 III, 101]. С другой стороны, в портретном описании персонажа проявляется мортальная черта: «мокрый, как утопленник» [34 III, 101]. Кроме того, полковнику присуща характеристика немецкой рациональности, доведенная до гротеска. Офицер парадоксальным образом отказывается от оружия, которое бы обеспечило полное уничтожение всех противников Германии: он руководствуется не идеей победы над врагом, которая только декларируется, а расчетом, ограниченным интересом военной страты:

> «А что же мы, военные, будем делать после твоего проклятого изобретения? Галоши заливать? А? С войной что будет? А? С пушками? А? Ремесло наше уничтожить хочешь, армию перекрасить, маршировки лейтенантов прекратить!..» [34 III, 102].

По сути, в сжатом виде перед нами предстает пространство военной системы, которая перешла от функции защиты системы более высокого порядка (Германии) к функции самоподдержания. Если филистеры заинтересованы в сохранении своего ахронно-идиллического устройства, то немецкие офицеры действуют ради сохранения дисциплинарной антиутопии пространства войны и казарм, которое стало бы ненужным в случае окончательной победы. Все рассуждения о героизме оказываются театральщиной и симулякром, прикрывающим эгоистические интересы социальной страты.

3.1.3. Немцы-ученые

Образ немца-ученого начитает формироваться еще на рубеже XVIII–XIX веков в травелогах русских путешественников, путешествующих по Германии. Так, Д.И. Фонвизиным иронически упоминаются лейпцигские «ученые люди»:

> «Иные из них почитают главным своим и человеческим достоинством то, что умеют говорить по-латыни, чему… во времена Цицероновы умели и пятилетние ребята; другие, вознесясь мысленно на небеса, не смыслят ничего, что делается на земле; иные весьма твердо знают артифициальную логику, имея крайний недостаток в натуральной; словом – Лейпциг доказывает неоспоримо, что ученость не родит разума» [33 II, 454].

В данном построенном на антитезах пассаже имеется четкое разделение на два мира: с одной стороны, мир педантов, маркируемый ложными небесами, знанием латыни и артифициальной логики, ученостью и мыслью («мысленно вознесясь»); с

другой – мир разумных людей, характеризующийся наличием земли (то есть реального мира), натуральной логики, разума, здравого смысла (ведь педанты «не смыслят ничего»). Разрыв между этими пространствами подчеркнут метафорой путешествия: гелертер мысленно возносится на небеса, но это основанное на гордыне самовознесение в контексте христианской культуры, к которой принадлежит автор, ложно и должно обернуться падением (возможно, так исподволь проявляется демонический элемент образа ученого). В данном комическо-профанирующем случае низвержение Люцифера заменяется развенчанием-осмеянием ученого. По сути, перед нами в сжатом виде предстает секуляризованный сюжет развенчания лжепророков, претендующих на обладание тайным знанием (латынью, артифициальной логикой).

Образы немецких ученых в карамзинских «Письмах…» амбивалентны. С одной стороны, имеются индивидуализированные образы известных ученых и философов, с которыми встречается русский путешественник. Он, как правило, открыто восхищается людьми духа, встреча с которыми является одной из мотивировок предпринятой поездки в данную страну. Здесь Н.М. Карамзин выступает как автор эпохи Просвещения, для которого науки (в том в числе науки изящные) обладают безусловной положительной оценочностью и противостоят суевериям. Более того, образ ученого до некоторой степени уравнивается с образом религиозного подвижника:

> «Сей Астроном [Коперник – С.Ж.] был щастливее Галилея: суеверие… не заставило его клятвенно отрицаться от учения истины. Коперник умер спокойно в своем мирном жилище, но Тихо-де-Браге должен был оставить свой философской замок и отечество. Науки, подобно Религии, имели своих страдальцов» [11, 25].

Такие образы зачастую выходят за рамки типажности, и о них мы говорить не будем. Отметим, однако, что упоминание и описание в карамзинском тексте отдельных известных ученых и мыслителей также способствует формированию обобщённого представления о немецкой учености как некоем фундаментально-отвлеченном знании. Так, рассказывая о визите к Канту, повествователь описывает его локус как антитезу материальной (физической) простоты и духовной (метафизической) сложности: «Домик у него маленькой, и внутри приборов не

много. Все просто, кроме… его Метафизики» [11, 21]. Описывая Николаи, русский путешественник замечает: «Он встретил меня с такою ловкостию, с такою учтивостию, какой бы не льзя было ожидать от Немецкого Ученого и книгопродавца» [11, 36], то есть отталкивается от стереотипного представления о немецком ученом как слишком погруженном в свои размышления, чтобы уделять внимание хорошим манерам. Отметим также мотив неловкости как следствия погружения деятеля науки в свой собственный мир, в результате чего его подвижность во внешнем мире ограничена. То же самое построение образа "от противного" характерно для описания встречи с доктором Платнером:

> «Естьли вообще справедливо укоряют Немецких Ученых некоторою неловкостию в обхождении, то по крайней мере доктор Платнер <…> должен быть исключен из сего числа. Он самый светский человек: любит и умеет говорить; говорит смело, для того что знает свою цену» [11, 66].

Из "минус-типажной" характеристики Гердера можно понять, что, в отличие от него, рядовой немецкий ученый любит важничать:

> «Он говорит тихо и внятно; дает вес словам своим, но не излишний. Едва ли, по разговору его, можно подозревать в Гердере скромного любимца Муз; но великий Ученый и глубокомысленный Метафизик скрыт в нем весьма искусно» [11, 75].

В то же время русский путешественник описывает и некоторое количество безымянных немцев, претендующих на ученость. Эти образы характеризует изрядная доля иронии. К ним в наибольшей степени относится замечание о «сухой учености», которая приписывается немцам [11, 77]. Первым таким иронически описываемым ученым оказывается один из попутчиков русского путешественника в Пруссии – некий Магистер, который, не желая мокнуть в открытой фуре, мотивирует, однако, свое намерение продолжать путь в крытой коляске тем, «…что ему с Ширмейстером и слугою будет скучно…» [11, 28]. Другим "ученым" попутчиком становится «Почтмейстерский сын», едущий «учиться в Университет» и пускающийся в пространные отвлеченные рассуждения:

> «Слыша, что Офицеры в шутку называли меня Доктором, вздумал он показать мне свою ученость, и спросил, как, *по моему мнению,* можно перевести на Немецкой Латинское слово ratio? Потом начал говорить о *духе языков,* и проч.» [11, 31].

Вообще, в части травелога, посвященной наукам, происходит деление ученых на профанную часть общества и посвященных в истину, что иллюстрирует, например, эпизод об одурачившем многих «обманщике Шрепфере»:

«…круг ревностных его почитателей состоял не из Ученых, то есть не из тех, которые привыкли рассуждать по Логике <…>, а из дворян и купцов, со всем незнакомых с науками» [11, 69].

Во время путешествия по Саксонии прусских офицеров-попутчиков, ведущих себя как мужланы, сменяет ученый люд: «Магистер, или деревенской Проповедник», и молодые студенты [11, 57]. Вместо разговоров о смотрах и войнах приходят споры о бессмертии души, явно больше занимающие рассказчика. При этом Прагский студент рисуется человеком, глубоко погруженным в свои философствования, сторонящимся обычных людей и, в частности, женщин, что придает образу комический оттенок самозамкнутости:

«Студент мой начал говорить о женщинах, и притом не в похвалу их. "<…> клялся я удаляться от этого опасного для нас пола, и вечно быть холостым. Науки занимают всю мою душу – и, благодаря Бога! могу быть щастлив сам собою"» [11, 59].

Комизм же образа Магистера создается за счет упоминания о таком нелепом элементе его внешнего облика, как «рыжий парик» [11, 57]. Эта деталь неожиданно актуализируется во фрагменте текста с описанием путешественником одного из научных споров Магистера со студентом, в ходе которого последний, желая уколоть противника, совсем как обычный филистер, заявляет:

«…некоторые люди совсем не имеют чувства истины. Головы их можно уподобить бездонному сосуду, в который ничего влить не льзя; или железному шару, в который ничто проникнуть не может, и от которого все отпрыгивает … И такия головы … часто бывают покрыты рыжими париками, и торчат на кафедрах…» [11, 59].

Комическое снижение образов также происходит за счёт зооморфных сравнений (уподобления спорящих ослам):

«Магистер снял с себя парик, … надел на голову колпак и начал петь вечерния молитвы нестройным, диким голосом. Лейпцигской Студент тотчас пристал к нему, и они, как добрые ослы, затянули такое *дуо*, что надобно было зажать уши» [11, 59].

У Ф.П. Лубяновского смешными педантами предстают ученые-богословы, один из которых, например, «безжалостно» разочаровал русского героя, раскрывая «тайны» «высокой науки»:

«Богослов мой сперва не знал, с чего начать, а после, на чем остановиться; ночь жаловал в полдень, и между черным и белым отнюдь не хотел видеть никакой разницы. В полчаса времени он мне наговорил столько своих истин, что я уже не знал, куда с ними деваться…» [17 I, 52].

При этом образ богослова наделяется также бытовой чертой («несносный запах трубки» [17 I, 52]), которая объединяет его с образами немцев-филистеров.

Кульминации комическая сцена достигает, когда богослов встречает своего немецкого коллегу:

> «Высокие умы нечаянно столкнулись, и тут пошли прения по всей строгости правил Полемиконигологических. Великий Доктор Панглос, как он ни был умен, конечно, никогда не говаривал с большим витийством и жаром» [17 I, 54].

Как и Д.И. Фонвизин, Ф.П. Лубяновский противопоставляет умозрительным построениям «реальный» мир, только на этот раз элементом бинарной оппозиции оказывается не мир здравого смысла, а (в духе сентиментализма) естественный и эстетически воспринятый локус («красота природы» [17 I, 54]). Автор также вводит в повествование некоего лейпцигского профессора, в описании которого, как и в фонвизинском тексте, присутствует мотив профанируемой святости. Если в определении университета как «святилища наук» насмешка может быть поставлена под сомнение, то характеристика самого профессора как Оракула [17 I, 56], безусловно, иронична. В ироническом ключе, то есть с точностью до наоборот, следует понимать и пассаж о скромности ученого:

> «…тотчас невольно вспомнил о каком-то своем сочинении, писанном лет тридцать тому назад, и признался без всякого тщеславия, с скромностию, что он тогда первый говорил о сей важной материи» [17 I, 56].

Типаж немецкого гелертера всегда отмечен чертой самомнения: недаром тот же богослов в тексте Ф.П. Лубяновского охарактеризован как «гордый» [17 I, 52]. И богослов, и лейпцигский профессор одинаково любят поговорить о своих теориях с окружающими, навязывая собственное мнение:

> «…шумная проповедь гордого богослова, содержанием своим ни в чем не уступавшая несносному запаху трубки его…» [17 I, 52]; «…пространно рассуждал о духе и теле…», «…говорил красно и свободно…» [17 I, 57].

Параллелизм образов подчеркивается сходной реакцией окружающих на эти речи. Часть из них благоговейно слушает, другая – благополучно игнорирует:

> «До двух сотен человек было слушателей, и во все время глубокое молчание: многие воображали, что сама Премудрость вещала его устами; другие – везде есть добрые люди – спокойно спали» [17 I, 57].

Эта ироническая огласовка образа немецкого ученого как отвлеченного умствователя в науке и нелепого чудака в обычной жизни становится в дальнейшем в русской литературе типажной. Во фрагменте романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин», посвященном Ленскому, упоминается, что он привозит в

русскую провинцию «учености плоды» «Германии туманной» [26 VI, 33]. В этой характеристике, как указывает М.Ф. Мурьянов, содержатся как скрытая ирония [225, 74] по отношению к учившемуся в Геттингене герою, так и фиксация, с точки зрения «русского воображения», то есть в восприятии носителей русской культуры, «особенностей духовной атмосферы Германии» [225, 76] как «центра идеалистических философских течений и романтических направлений в литературе» [399, 621]. И хотя, по мнению М.Ф. Мурьянова, эта издевка и не касается самих немецких университетов, о которых «Пушкин был высокого мнения» [225, 90], следует признать наличие в русской литературе того времени линии скептической оценки «плодов наук», берущей свое начало, в том числе, из руссоистской социальной критики [398, 297]. Соответственно, общий скепсис по отношению к науке и сугубо рациональной личности, игнорирующей сердечную «чувствительность», а также представления о туманно-неопределенной германской учености приводят к появлению комического образа немецкого ученого – педанта, гелертера, занимающегося отвлеченными от жизни вопросами, наподобие гетевского Вагнера.

Описания немцев-ученых встречаются и на страницах травелога М.П. Погодина «Год в чужих краях (1939)». При этом автор прибегает к той же иронической метафоре вознесения на небеса, что и Д.И. Фонвизин, описывающий лейпцигских педантов:

> «Сам Богуславский, в ученом костюме…, с длинными всклокоченными волосами, весь в пыли, один одинешенек на вершине Университетского здания, был для меня очень занимателен, как верный образ Немецкого ученого, который отделился от земли и живет один в своем особом мире» [24 I, 94-95].

Встречается и мотив тщеславия гелертера, ценящего титулы:

> «…Немецкие ученые так погружены в свои предметы, что для них исчезает все окружающее, однакож кроме титулов» [24 IV, 35].

Также М.П. Погодин характеризует механистичность поведения образованных немцев, действующих по шаблону:

> «Много машин в Англии, но машинальность царствует в Германии: машинальность логическая, историческая, психологическая и всяческая» [24 IV, 87-88].

Впрочем, погодинская ирония по отношению к немцам-ученым смягчена, к ней примешивается восхищение людьми, беззаветно преданными науке:

«…никакой Немецкий ученый не может быть вреден, ни опасен своею особою; что если б в книге его был даже яд, то он сам всегда сделался бы противуядием» [24 IV, 202].

Комический образ немца-ученого продолжает использоваться в русской беллетристике 30-х–50-х гг. XIX века, например, в повести О. Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров», представляющей собой «жестокую карикатуру» [307, 57] на жанр травелога, и шуточной оперетте К. Пруткова «Черепослов, сиречь Френолог». Образы немцев-ученых в данных произведениях также характеризуются самоуверенностью, педантичностью, жизненной неприспособленностью, что объясняется Г.Д. Гачевым особенностью немецкой культуры, суть которой составляют вертикаль, поле напряжений между верхом-«высью» и низом-«глубью»: «… противотяготение между двумя равномощными вертикальными ориентациями… может дать объяснение… противоречию между духом протеста, стремлением к превосхождению мер – и уважением к порядку…, этим тяжёлым педантизмом…, неподвижностью… германец… имеет поприще этих тяготений и своих усилий – … внутри себя…» [77, 121]. В то же время, с точки зрения литературной имагологии, «характер» немца-ученого восходит к стереотипному представлению о немцах вообще, бытовавшему в русской культуре в XIX веке. Согласно данному представлению, немецкой ментальности свойственны самоуглублённость, идеалистичность и своего рода «экзистенциальный разрыв» [151, 52] между жизнью ума и сердца: «"Немцы завладели беспредельно областью умозрения" – это общее место в русских рассуждениях 1830-х – 1840-х гг. о Германии и немцах» [151, 51].

Эта «умозрительность» немца-ученого, его теоретичность противоестественны и смешны, с русской точки зрения. Ум немецкого гелертера в попытке охватить все может не отделять свою интерпретацию от истины. При этом данный персонаж крайне нелеп и беспомощен вне стен университета:

«Невозможно представить себе ничего забавнее почтенного испытателя природы, …на тощей лошади и увешанного со всех сторон ружьями, пистолетами, барометрами, термометрами, змеиными кожами, бобровыми хвостами, набитыми соломою сусликами и птицами, из которых одного ястреба… посадил… у себя на шапке» [29, 34].

Эффект "кривого зеркала", показывающего ученого с точки зрения коренных жителей, усиливает комичность и в то же время маркирует странность и чуждость этому миру ученого Шпруцмана, героя повести О. Сенковского:

«…суеверные якуты, принимая его за великого странствующего шамана, …старались заставить его… пошаманить над ними» [29, 34].

Как шаман существует и в мире людей, и в мире духов, так и ученый имеет дело и с практикой, и с идеальным миром. Такая амбивалентность может проявляться в эксцентричности, что сближает ученого и колдуна в глазах профана.

К. Прутков, описывая героев-гелертеров, создает еще более карикатурные образы: Шишкенгольм – «старик бодрый, но плешивый; с шишковатым черепом»; Курцгалоп – «лет 46-ти; худой, длинный; лицо морщинистое; волосы жидкие, вылезшие; оттого лоб его высокий» [25, 219]. По замечанию В.Я. Проппа, комический эффект состоит в соотношении физического и духовного, «…при котором физическая природа вскрывает недостатки природы духовной» [245, 37]. Шишкенгольм бодр, он молодится, но плешивость выдает в нем старика (читай: консерватора и упрямца), а Курцгалоп «высоколоб» лишь с виду, из-за своей лысины, которая придает ему лишь внешнюю схожесть с ученым. Гелертер рано старится: на него давит груз знаний и препарирование жизни. При этом, в отличие от Фауста, гелертер доволен положением вещей.

Вообще, облик гелертера, а также обстановка и сам характер его занятий так или иначе связаны с мотивом старости и смерти. Оба персонажа К. Пруткова схожи с ожившими скелетами: они худы, костлявы, делается акцент на обтянутом кожей черепе. Сам гидропат Курцгалоп говорит, что «…без обливания сошёл бы в гроб» [25, 232]; Шпурцман обвешивается чучелами и занимается костями. При проявлении сильных чувств ученый-немец руководствуется теорией, наукой – она одна может вызвать его энтузиазм.

Травестия научного стиля, отсылки к авторитетам, которые в глазах немцев являются почти всеведующими, создают комический эффект в произведении О. Сенковского. Так, когда Бромбеус перевел одну из «иероглифических» надписей как «кокетка», Шпурцман ему возражает:

«Я не думаю, чтоб кокетки были известны… до потопа… <…> ни Кювье, ни Шейхцер, ни Гом… не говорят ни слова об окаменелых кокетках, и остова древней кокетки нет ни в парижском Музеуме, ни в петербургской Кунсткамере» [29, 56].

С точки зрения немецкого ученого, явления, о котором не написано, не

существует. Шпурцман, как человек теории, является человеком музея и книги. Не случайно в повести так много фамилий немецких ученых – Гмелин, Паллас, Ренеггс, Клапрот. Это придает описанию оттенок гелертерской наукообразности. В рассказе о потопе Шпурцман даже предлагает принять ученого Шимшика «в ископаемые почетные члены Геттингенского университета» [29, 116]. Так появляется образ «запачканной чернилами» [29, 49] Германии – страны ученых-гелертеров. С точки зрения русского, такое «педантство» [29, 50] нелепо. Комичность образа Шпурцмана усилена отсутствием у него чувства юмора. Так, на вопрос Бромбеуса, не сделали ли «иероглифические» надписи медведи, он отвечает серьезно:

> «…это невозможно! <…> Я хорошо знаю зоологию… белые медведи не в состоянии этого сделать» [29, 47].

Каждый из ученых немцев имеет свою *idées fixes*, в сверхценности которой заключается скрытая иррациональность героя, становящаяся объектом осмеяния. Так, одержимость Шпурцмана теорией потопов Кювье называется «болезнью теориею» [29, 36]. Барон Бромбеус также "болен" теорией Шампольона. И оба они "заражают" друг друга, что порождает ситуацию травестии. Обнаружив в пещере сталагмит с естественными потеками, они "узнают" в нем египетские иероглифы, "переведя" которые, укрепляются в своей теории:

> «…Барабинская степь… остаток… предпотопной империи…, где люди ездили на мамонтах и мастодонтах, кушали котлеты из аноплотерионов… с солёными бананами вместо огурцов» [29, 112].

Вера в теорию так сильна, что факты домысливаются. Иррациональное по своей природе тщеславие гелертера влияет на рациональность, на «научные позиции и выводы» [307, 169]. Сходным образом прутковский гидропат Иеронимус-Амалия фон Курцгалоп фанатично придерживается водолечения как панацеи от болезней. Шишкенгольм же упрямо верит в зависимость личностных качеств от формы черепа, а авторитетом для него является френолог Галль, ставший своеобразным фетишем для ученого: посреди комнаты стоит «огромный бюст Галля, с подписью его имени золочёными крупными немецкими буквами» [25, 220] – аналог золотого тельца в сатирическом ключе. Сходным образом можно рассматривать и гимн, сочиненный Курцгалопом: «Vivat водолечению!

Живи народ!.. А все плоды учения! Mein Gott, mein Gott!” [25, 231]. Присутствует также намек на жертвоприношение: «Ура черепословию; ура науке сей; до капли нашей кровию пожертвуем мы ей!» [25, 235].

У К. Пруткова и О. Сенковского здравый смысл (обыденное сознание) противопоставляется отвлеченной теоретичности немца-педанта. Шишкенгольм и Шпурцман одерживают верх, пока находятся внутри собственного пространства (соответственно, квартиры с разнообразными знаками преклонения перед основателем френологии Галлем и пещеры с "надписями", якобы повествующими о древней жизни). Но Шпурцману в итоге приходится покинуть пещеру и признать надуманный характер своей теории о допотопных барабинцах.

Осознание превосходства "человека теории" над простыми смертными обусловливает самоуверенность гелертера. Шишкенгольм сводит толкование человеческой личности к анализу выпуклостей черепа, причём, как всякий гелертер, ни минуты не сомневается в своей правоте. Он "научно" доказывает, что русские женихи не любят Лизу:

> «Молчать! Я уже много раз доказывал вам: что вы оба не любите Лизу… профессор френологии может всегда безошибочно узнать: кто способен и кто не способен любить женщину?.. Вы не способны любить женщину, и потому вы не любите мою Лизу! …Я наблюдал ваш череп; я знаю» [25, 222].

Так же самоуверен «личный приятель природы» [29, 35] Шпурцман:

> «Я не египтолог, а сказал вам тотчас, что египетские иероглифы существовали ещё до последнего потопа. …Итак, это доказано» [29, 48].

Но говоря о победе здравого смысла над теорией гелертеров, надо отметить видимость этого триумфа. Несмотря на неудачу с "письменами древних барабинцев"», Шпурцман вряд ли откажется от теории Кювье. Упорствует в своей верности френологии и Шишкенгольм. Соответственно, раскрытие «внутренней несостоятельности» образа ученых происходит для зрителей-читателей, герои же не меняются.

Значимый переход от комического к сатирическому описанию ученых-немцев происходит во второй половине XIX века в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина. Здесь немецкая наука выступает как часть новой милитаристской германской империи. При этом ее образ двоится. С одной

стороны, она предстает в положительной трактовке немецкого Мальчика в штанах как доказательство превосходства Германии в ряде других достижений цивилизации: «…у нас есть солидная наука…» [27 XIV, 40]. Но русский Мальчик без штанов, напомним, подчеркивает "второсортность", то есть подражательность немецкой науки: «…ваша наука все-таки второго сорта…» [27 XIV, 41].

Дело в том, что для автора существенным в науке является момент университетских свобод, право на собственное мнение учёного. Отсюда относительно положительная характеристика старого доимперского Берлина, власти которого в условиях конкуренции «с другими центрами немецкой культуры» приглашали «в свой университет лучших профессоров» и покровительствовали наукам:

> «…делалось довольно экономно (и не без примеси коварства), но… даже экономно-коварное покровительство наукам… лучше, нежели натиск и быстрота» [27 XIV, 49].

В новом Берлине милитаристской империи университеты не «светочи и вестники жизни», а «комментаторы» «…официально признанных формул, которые и сами по себе настолько крепки, что, право, не нуждаются в подтверждении и провозглашении с высоты профессорских кафедр» [27 XIV, 55]. Соответственно, меняется и образ ученого, который из чудака, занятого отвлеченными вопросами, становится в регулярном сверхупорядоченном государстве чиновником, от которого требуется «одно»:

> «…чтоб он подыскал обстановку для истины, уже отвержденной и официально признанной таковою, и потом за эту послугу чтоб получал присвоенное по штатам содержание <…> мне кажется, что именно для этой последней цели собраны в берлинском университете ученые знаменитости со всех концов Германии» [27 XIV, 56].

М.Е. Салтыков-Щедрин выходит за область бытового комизма в сферу социально-политической сатиры. Отвлеченность немецких ученых теперь трактуется как сервильность и самовольное ограничение свобод и прав в маленьком уютном ахронном мирке университета, у которого нет будущего, то есть способности к изменениям: «…влияния на ход жизни они не имеют и никого для будущего не воспитывают…» [27 XIV, 56]. Таким образом, немецкая столица маркируется мотивом неучености («Я не имею никаких данных утверждать, что Берлин никогда не сделается действительным руководителем германской

умственной жизни, но … в настоящее время для доброй половины Германии Берлин… прямо неприятен») и скрытого (ментального) насилия, которое еще безысходнее, чем насилие обычное:

> «…они не будут распинаться в пользу кнута в том виде, в каком он хранился, …в губернских правлениях, но ведь бывают кнуты и иносказательные...» [27 XIV, 56]).

Традиция комического и сатирического изображения немцев-ученых, наконец, находит свое продолжение в начале XX века в творчестве С. Черного, который сам был студентом-вольнослушателем и дает читателям «возможность, пусть и с иронией, прочувствовать "дух Гейдельберга"» [90, 436]. Так, в стихотворении «Философы» в комичной ситуации описывается профессор Виндельбанд, читающий лекцию студентам. Как и в произведении Ф.П. Лубяновского, С. Черный характеризует талант ученого через внимание его слушателей: «Какой талант! Набив огромный зал, студенты слушали не упуская слова…» [34 I, 247]. При этом реакция публики описывается иронически гипертрофированно: «…полны такого понимания живого, что Кант на небесах сердечно умилялся. И сладко улыбался» [34 I, 247]. Отметим и рассматриваемый нами ранее травестированный мотив небес как мира ученых-философов с Кантом во главе.

Пафос первой части снимается комическим поворотом во второй. Когда Виндельбанд говорит студентам, что из-за научного заседания пропустит следующую лекцию, восторженная реакция слушателей превосходит ожидания:

> «Вмиг крики поднялись и топот ног и ржанье – философы как с цепи сорвались: "Hoch! Hoch! Благодарим! Отлично! Браво!"» [34 I, 247].

Как указывает В.Д. Миленко, такое амбивалентное впечатление Виндельбанд производил на многих гостей из России. Так, Ф.А. Степун, «бесконечно уважавший этого профессора…, тем не менее про себя дразнил его "пивоваром"…» [215, 67] (маркер филистерства), а другой русский студент, восхищавшийся Виндельбандом заочно, через знакомство с его трудами, был весьма разочарован встречей с реальным человеком, устная речь которого была лишена изящества письменной [215,68]. В данном случае можно увидеть дальние отголоски особого, по Ю.М. Лотману, «преувеличенного значения», придаваемого Слову в русской культуре [193, 57]. Если в западной традиции

философ мог позволить себе утверждать в своих сочинениях одно, а в реальной жизни отходить от утверждаемых идеалов, то русская постепенно секуляризующаяся культура требовала от носителя Слова служения и жертвы. В то же время мы имеем дело с повторяющимся относительно образа ученого мотива раздвоенности его существования на «умозрительное» бытие идей, в котором гелертер чувствует себя свободно, и «реальный» человеческий мир, где герой выглядит смешно и нелепо.

Сардоническая ирония по отношению к немецким ученым появляется в прозе С. Черного позднее, в связи с событиями первой мировой войны, в сказке «Техники», где ученые полностью подчинились военному режиму и не просто оправдывают его существование идеологически, как в щедринском тексте, но напрямую служат милитаризму, изобретая все новые механизмы массового уничтожения. Эти образы начисто лишены каких-то бы ни было положительных черт. Один носит фамилию фон-дер-Кваке [34 III, 100], другие – вовсе безымянны и скрываются за гротескно-обезличенными цифрами ежедневно идущих в военное министерство, которое, напомним, еще у М.Е. Салтыкова-Щедрина обозначается центром Берлина и империи:

> «Перед дверью стоял хвост изобретателей. Тянулся по коридору, по лестнице, изгибался, как пожарная кишка, по улице и терялся далеко за углом. <…> К восьми часам вечера полковник… заглянул в коридор и хрипло скомандовал: – Баста!.. Четыреста тридцать пять номеров. Никогда еще такого дня не было» [34 III, 101-102].

Как и щедринскими университетскими профессорами, техниками С. Черного движут заботы маленького человека – необходимость заработать, прокормить семью, получить знак отличия:

> «Прибавьте, господин полковник. Жена у меня, дети <…> Орден бы мне какой-нибудь; ночей ведь не сплю, в кирхе не был два месяца, все изобретаю» [34 III, 101].

Но эта травестия "русской темы" маленького человека доведена до крайности: немецкий ученый в тисках быта не вызывает сочувствия, поскольку он сам на сочувствие не способен, будучи замкнутым в целерациональности техницистского мира, где люди представляют собой сведенные до биологического уровня объекты уничтожения:

> «Порошок такой. Пустишь по ветру в неприятельскую сторону <…> Три дня чесаться

будут, всю кожу с себя сорвут <...> Машина… Беспроволочным током работает. Заведешь ее – у неприятеля за десять верст глаза повылезают» [34 III, 101].

Здесь же обыгрывается тема испытаний на живых существах: «на бельгийских пленных» и случайно попавшей под действие прибора корове [34 III, 101], причем последнее вызывает осуждение полковника из-за неосторожности экспериментатора. Даже образ голодающей семьи ученого "вывернут" на изнанку, так как потомки похожи на отца семейства (мотив воспроизводящегося ахронного пространства антиидиллии – вспомним семью «добродетельного фатера» у Ф.М. Достоевского). Младший сын немецкого ученого, «симпатичный мальчишка», повторяет опыты отца, только в меньших масштабах:

«Всего три года, а уже изобретает: вчера кошку керосином вымазал, серой обсыпал и в печку...» [34 III, 101].

При этом образ "машин смерти" также снижен, сведен на бытовой план. Устройства для массового убийства выглядят внешне вполне безобидно, притворяясь рядовыми вещами с гротескно-изуверским содержанием: химоружие в «узелке»; электрооружие, «вроде швейной машинки»; «отравленные сигары»; «прокламации на русском языке, пропитанные составом, от которого люди три недели должны ходить, как очумелые»; водка, «разбавленная слюною бешеных собак» [34 III, 101]. Может быть и наоборот – бытовая вещь внутри военной оболочки: «гранаты, начиненные ржавыми иглами» [34 III, 101]. Все эти "хищные вещи века" в итоге воплощаются в образе «небольшого черного ящичка», принесенного «маленьким толстым немцем» [34 III, 102]. Примечательно, что именно в этом миниатюрном, закрытом, бытовом предмете, словно квинтэссенции немецкого типажного локуса, кроется путь к «мировому владычеству Германии» как тотальному уничтожению пространства Другого:

«Если эту проволочку соединить вот с этой, да с этой, да нажать вот на эту штучку – то за тысячи верст отсюда взлетит Нью-Йорк, нажать вот эту – Париж, вот эту – Петроград, вот эту – Лондон... « [34 III, 102].

По сути, мы имеем дело с доведенным до антиутопического предела мотивом переделывания Другого, поскольку в мире после применения такой машины ненемецкого просто не останется.

3.1.4. Студенты-бурши

В XIX веке образ Германии, славящейся своими университетами, образованием, невозможно было представить не только без ученых, но и, разумеется, без студентов, поэтому образ студента-бурша – неотъемлемая часть университетского пространства. Последнее затронуто в нашей работе лишь вскользь, поскольку основные тексты учившихся в Германии русских оставлены за рамками исследования. Тем не менее на страницах анализируемых нами произведений то и дело встречаются образы буршей. В целом они не особенно меняются на протяжении всего рассматриваемого нами периода, однако и здесь можно наблюдать примечательные сдвиги в нарративе, когда одни черты заостряются, а другие – затушевываются в диахронической динамике описательности.

Вообще, как замечают А. В. Жуковская, Н. Н. Мазур, А. М. Песков, данный типаж был инспирирован еще в XVIII столетии «ранними стихами Языкова» [151, 46] и заключал в себе значения неуемного веселья, неумеренного потребления алкоголя и в то же время мечтательности и тяги к знаниям. Кроме того, по мнению исследователей, «в русской беллетристике этот типаж маргинален…», так как «…он плохо соотносился и с русской жизнью, и с русской беллетристикой: буян, весельчак и бретер для русского автора и читателя – это, как правило, армейский офицер» [151, 46].

В немецкой же традиции бурш в известной мере – это трикстер, который противопоставлен добропорядочным горожанам. Этому герою соответствует свое пространство, поскольку, по чтимой долгое время средневековой традиции, университет представлял собой обособленный локус, отличный от прочего урбанистического пространства. Собственно говоря, само слово «филистер», в негативном смысле обозначающее человека грубого и непросвещенного, появляется в Йенской университетской среде [353, 23] и затем переходит в русскую культурную традицию.

Разделение лейпцигских горожан на студентов и филистеров встречается

среди рассматриваемых нами текстов у Н.М. Карамзина, однако там оно еще не носит уничижительного оттенка по отношению к нестудентам:

«В шесть часов пошли <…> в загородный сад. Там было множество людей: и Студентов и Филистров» [11, 68].

Веселая жизнь студентов также отмечается русским путешественником:

«Молодые щеголи из Студентов являются с блеском в… собраниях: играют в карты, танцуют, куртизируют» [11, 64].

В описании развлечений студентов в садах слиты образы интеллектуальных занятий и амурных приключений, то есть одно не отделяется от другого:

«Одни… читали или держали перед собою книги <…> иные в темных алеях гуляли с дамами…» [11, 68].

Впрочем, связь с интеллектуальными занятиями также маркируется в студенческих образах в описании споров Прагского и Лейпцигского Студентов с ученым Магистром. Первый из них, напомним, и вовсе не желает знаться с женщинами, предпочитая им науку. Лейпцигский же Студент как истинный трикстер устраивает проказу с рыжим париком Магистра:

«Лейпцигской Студент тирански смеялся над горестию бедного Магистра, и… советовал ему поискать у себя в карманах. Чего тут искать! сказал он; однакожь опустил руку в карман своего кафтана, и – вытащил парик» [11, 59].

Эта проделка связывает в карамзинском тексте образ студента с образом Сатаны как первотрикстера:

«…он засмеялся, и надевая на себя парик, уверял нас, что он Магистер не клал его в карман; а как парик зашел туда, о том ведает Сатана и – Тут взглянул он на Лейпцигского Студента и замолчал» [11, 60].

Как видим, в изображении Н.М. Карамзина доля мотива веселья перевешивает мотив интеллектуальной деятельности.

Пожалуй, именно бурши ближе всего к типу героя "степи", подчас не знающего, что он выкинет через минуту. Не исполняющие строгие моральные правила студенты-гуляки упоминаются и в тексте Ф.П. Лубяновского:

«Если в Лейпциге <...> столь многие умы образованы, то <...> сердца молодых людей <...> и встречают, и сами себе пролагают тысячу дорог к развращению. <...> между Студентами <...> слишком уж явное расслабление в нравах» [17 I, 59-60].

Поскольку это проходные для путешественников образы, они обобщены и деиндивидуализированы. Невысоко ценящая ученость мятлевская Курдюкова и вовсе ограничивается в описании студентов комическим портретом:

«…волоса их отличают, как у наших мужиков, и покров их сюртуков вроде курток, а фуражки – полоскательные чашки, … крошечные…» [19 I, 92-93].

Для путешественницы они все на одно лицо: «мудрено их перечесть» [19 I, 92], фуражки «на один манер» [19 I, 93].

В стихотворении К. Пруткова «Доблестные студиозусы» комически изображены два немецких студента: иенский Фриц Вагнер и боннский Иеронимус Кох. Им приданы черты горячности и даже воинственности: «доблестные студиозусы» входят «с азартом» и спорят, кто из них «доблестней», под «бряцанье шпор» [25, 53]. Под напором героев повествователь даже сбегает от них, отделываясь каламбуром. В их манерах ощущается некая небрежность: «…вошли, не очистив сапог» [25, 53].

В рассказе И.С. Тургенева «Фауст» учитель немецкого языка Шиммель, вспоминая свою студенческую молодость, преображается:

«Я заметил, что, сколько мне кажется, г. Шиммель, в свое время, был малый не промах. "О да, и я мог постоять за себя!" <…> "Когда я был студентом, – прибавил он, – о-хо-хо!" Больше он ничего не сказал. Но что это было за "о-хо-хо»!"» [32 V, 114].

Таким, образом, сюжет бурной молодости оказывается свернут до междометия. В поведении старого Шиммеля смешиваются поведенческие черты филистера: демонстрация собственной важности, курение трубки («…возразил он с важностью, выколотил пепел из трубки себе на ладонь…») – и удаль и веселье бурша («…ухарски, …укусил мундштук чубука»; «…он спел…: "Knaster, den gelben", но на последней ноте сфалыпил. Очень уж он раскутился» [32 V, 114]).

Наконец, непосредственное изображение буршей имеется в повести «Ася», где в город Л. приезжают на коммерш боннские студенты. И.С. Тургенев даже дает справку для знакомства читателей с этой немецкой реалией:

«Это особенного рода торжественный пир, на который сходятся студенты одной земли, или братства (Landsmannschaft)» [32 V, 151].

В описание входят традиционные для буршевской темы черты, маркирующие отличие студентов от горожан:

«Почти все участники в коммерше носят издавна установленный костюм немецких студентов: венгерки, большие сапоги и маленькие шапочки с околышами известных цветов. Собираются студенты обыкновенно к обеду под председательством сениора, то есть старшины, – и пируют до утра, пьют, поют песни, Landesvater, Gaudeamus, курят, бранят филистеров; иногда они нанимают оркестр» [32 V, 151].

Эта сцена в повести И.С. Тургенева имеет черты карнавальности. Причем карнавальное начало не отменяет общей идилличности городка, но смешивается с ней, поскольку карнавал органичен в пространстве такого немецкого застывшего в условном средневековье пространства и представляет собой часть жизни локуса, «но оформленную особым игровым образом» [49, 12]. Сначала о приезде буршей возвещает удалая и веселая музыка:

«В городе Л. играли вальс; контрбас гудел отрывисто, скрипка неясно заливалась, флейта свистала бойко» [32 V, 151].

Явление студентов становится праздничным событием:

«…перед низкой оградой сада, собралось довольно много народа: добрые граждане городка Л. не хотели пропустить случая поглазеть на заезжих гостей» [32 V, 152].

Значим мотив смеха-веселья, который не имеет рациональной причины, но является выражением эмоционального подъема, игры молодых сил:

«Мне было весело смотреть на лица студентов; их объятия, восклицания, невинное кокетничанье молодости, горящие взгляды, смех без причины – лучший смех на свете – всё это радостное кипение жизни юной, свежей…» [32 V, 152].

Коммерш вносит динамику в статично-идиллический мир городка: «порыв вперед – куда бы то ни было, лишь бы вперед» [32 V, 152]. В идиллию гостиничного сада добавляются карнавальные черты:

«…коммерш происходил…. перед небольшой гостиницей под вывескою Солнца, в саду, выходившем на улицу. Над самой гостиницей и над садом веяли флаги; студенты сидели за столами под обстриженными липками; огромный бульдог лежал под одним из столов; в стороне, в беседке из плюща, помещались музыканты и усердно играли, то и дело подкрепляя себя пивом» [32 V, 152].

Сам мотив пиршества, заключенный в образе коммерша и связанный прежде всего с алкогольными возлияниями, карнавален по своей природе. Впрочем, размах описываемого И.С. Тургеневым праздника немецких студентов носит относительно умеренный характер и характеризуется рассказчиком как «добродушное раздолье» [32 V, 152]. Эта умеренность поведения буршей фиксируется путем сравнения с русскими студентами в реплике Гагина:

«Наши бы... стекла разбили и поломали стулья, но эти уж больно скромны» [32 V, 153].

Характерна, на наш взгляд, и функция данного буршевского пространства: это не просто этнографическое описание или фоновое изображение ландшафта, но "триггер", который выводит русского героя из элегического самоуглубления одиночки в пространство других людей, в результате чего рассказчик и

знакомится с Гагиным и Асей. По М.М. Бахтину, «карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден» [49, 12]. Соответственно ведет себя и русский герой: заслышав музыку, он думает: «А посмотрю-ка я на этот коммерш <…> кстати же я в Л. не бывал» [32 V, 151]. Придя на место, рассказчик «…вмешался в толпу зрителей» [32 V, 152]. Но веселье буршей слишком заразительно, чтобы его только созерцать, отсюда желание присоединиться к нему:

> «…это добродушное раздолье меня трогало и поджигало. "Уж не пойти ли к ним?" – спрашивал я себя...» [32 V, 152].

Только реплика Гагина изменяет траекторию движения героя, который входит в новое пространство человеческих взаимоотношений.

Однако среди рассматриваемых нами произведений образ бурша наиболее полно представлен в повести «Аптекарша» В.А. Соллогуба, который, сам «бывший дерптский студент», часто обращается в своих произведениях к данному типажу [151, 46]. Автор сообщает много реалий из жизни немецких буршей, например, описывает стадии вхождения новичка в закрытое социальное пространство студенческого братства – от «лошака» до «лисицы»:

> «…по странной академической терминологии, лошак превратился в лисицу, …из недорослей вступил в звание студента первого семестра и получил право гражданства в …фантастическом мире, где так много высокого и так много комического…» [30, 163].

Также в тексте используется слово «филистер» в нейтральном варианте, означающем человека, находящегося за пределами студенческого братства. С таким филистером и выходит у главного героя повести барона Фиренгейма дуэль на шлегерах (острых саблях).

Вообще, мотиву мензуры, то есть особому виду фехтования между представителями студенческих объединений, уделяется значительное внимание. Это не столько дуэль в классическом смысле (защита задетого достоинства), сколько времяпрепровождение для избранных и часть "инициации". Оставленные после такого фехтования шрамы расценивались как знаки принадлежности к элите общества. Занятие мензурой также маркирует лихость, бесстрашие студента, становится частью поведения трикстера:

> «Закутил молодой барон. Пригнул шапку набок, вооружился дубиной и пошел <…> по фехтбоденам под руку с самыми отчаянными буршами» [30, 168].

Для настоящего бурша интеллектуальные занятия являются периферией, а мензура – ядро образа:

> «Поутру он слушал рассеянно какую-нибудь лекцию, потом отправлялся на фехтбоден заниматься, по выражению Языкова, головоломным искусством…» [30, 169].

Иной элемент ядра образуют кутежи-коммерши с неумеренными возлияниями:

> «…веселая ватага отправлялась обыкновенно на штулвагенах за город с вином и песнями и ликовала всю ночь с буйными восклицаниями» [30, 169].

Это, по сути, карнавальное пространство, в которое погружается Фиренгейм («Жизнь его катилась в шумном забытьи» [30, 169]). Оно, в отличие от узкого пространства обывателей-немцев, характеризуется простором и неупорядоченностью: «полное раздолье студентской жизни» [30, 168], «буйная веселость академических именин» [30, 169]. Алкоголь усиливает мотив веселого буйства. Недаром студенческая жизнь называется «вечно кипящей чашей», которая кого угодно «рассеет» и «утолит» [30, 168]. Карнавальное пьянство превращает университетский город в расширенное кабацкое пространство. Последнее сжимается до микроуровня, когда сам бурш уподобляется кабаку:

> «Студенты с бутылками, привешенными к пуговицам сюртуков, отправились по партиям к загородным корчмам. Барон, нарядившись также ходячим погребом, <…> вмешался в буйную толпу…» [30, 169].

В момент кульминации карнавальной жизни – праздновании дня основания университета – акцентуированное алкоголем буйство становится до некоторой степени опасно-амбивалентным. Например, «все окна мигом иллюминовались в честь торжества, под опасением неумолимого разбития» [30, 169], то есть город подчиняется буршевским правилам. В то же время карнавальность, как и в тургеневской повести «Ася», привлекает горожан своей зрелищностью:

> «Все городские обыватели стояли у ворот своих домов и с любопытством посматривали на буйную веселость академических именин» [30, 169].

Но в сравнении с текстом И.С. Тургенева соллогубовский вариант буршевского праздника отмечается большей разнузданностью и масштабом веселья:

> «По всем направлениям города начали раздаваться веселые хоры, которые подвигались с факелами к зданию академии и провозглашали ей громогласный vivat. <…> Крик, топот, песни не умолкали ни на минуту» [30, 169].

В какой-то момент карнавальное буйство могло перерасти в расправу толпы буршей над ни в чем не повинным профессором, если бы не вмешательство

Фиренгейма. Зачинщиком расправы выступает филистер, которому пришлось не по нраву дисциплинирующе-упорядочивающее вмешательство учителя:

> «…я шаркать начал... моя воля... Не правда ль, моя воля?.. Так. А он вдруг говорит, старый хрыч, чтоб я не мешал. <…> Ведь это грубость?» [30, 169].

Это типичное поведение героя "степи", который не прощает ограничения собственного своеволья. Однако, несмотря на наличие отдельных черт трикстера, образ бурша нами рассматривается в рамках типа героев места. Это объясняется не только тем, что данный образ помещен в рамки университетского локуса, то есть пространственно ограничен, но и тем, что простор студенческой жизни имеет еще и темпоральные границы, подчиняясь циклу ахронной жизни добропорядочного немца. Бурш не вечный студент, вагант Средневековья, но временное (карнавальное, по сути) отступление от общих правил. Если воспользоваться биологической аналогией, то личинка насекомого может существенно отличаться от взрослой особи, но, тем не менее, она, повинуясь заложенному в ней механизму метаморфоз, взрослеет, меняя форму и поведение. Этот жесткий детерминизм определяет и существование бурша, что фиксирует В.А. Соллгуб:

> «Если немец… кутил до двадцати пяти лет, то он запьет последнюю минуту своего двадцать четвертого года мертвейшею чашею, а на другой день начнет пить одну лишь воду до самого часа своей смерти; вчера был отчаянным шалуном, завтра будет самым степенным из степенных людей; вчера был разгульным, беззаботным буршем, сорил деньги где мог, завтра будет расчетливым немцем, извлекающим из всего выгоду; одним словом, немецкие страсти распределены по срокам…» [30, 173-174].

К сходной трактовке образа бурша обращается и Н.С. Лесков в повести «Островитяне». Здесь веселые немецкие студенты противопоставляются выпускникам василеостровской Академии художеств, «странным» и не «достойным извинения» «прихотникам», которые слишком инфантильны и не приспособлены для дальнейшей жизни:

> «Вечное детство и, к несчастию, весьма нехорошее, испорченное детство этих людей поистине изумительно» [16 III, 61].

Русские бывшие студенты продолжают вести ту же неупорядоченную разгульную жизнь. Немецкий же трикстер-«беспокойный бурш», меняя пространство университета на упорядоченное пространство большой Германии как «общество людей», склонное к «спокойствию», меняет и свои привычки:

«Германский студент <…> снимает свою корпоративную кокарду и с нею снимает с себя обязательство содержать и вносить в жизнь свою буршескую, корпоративную нравственность» [16 III, 61].

Здесь, как и в мятлевском тексте, фиксируется мотив особой одежды студентов, но он здесь предстает в варианте инициативного перехода из одного состояния-пространства в другое. В результате бывший бурш становится филистером в нейтральном значении этого слова, то есть рационально действующим гражданином вне узких рамок студенческого братства:

«…буйный бурш <…> не вносит из своей корпорации в общество никаких преданий, обязывающих его враждебно идти вразрез со всеми людьми земли своей» [16 III, 61].

Таким образом, немецкий студент является в меньшей степени трикстером, чем «прихотник»-соблазнитель, художник Истомин.

Но, пожалуй, из всех рассматриваемых нами произведений наиболее широко образ студентов представлен в текстах С. Черного, что неудивительно, если иметь в виду связь художника с университетским Гейдельбергом. Непосредственно буршевский-корпорантский элемент в текстах С. Черного является амбивалентным. В ряде случаев он сливается с филистерским и даже милитаристским, как это происходит в пространстве пивной из стихотворения «Корпоранты», о котором мы говорили ранее. Здесь традиционный мотив студенческих дуэлей как суда чести травестируется, перерождаясь в образ некоего жестокого театрализованного действия. Наигранная воинственность корпорантов фиксирует целый ряд черт как во внешности (блестящий «на рожах черный пластырь», «шрамы» «изрубленные лбы» [34 I, 247], то есть со следами мензурного фехтования; «игрушечное знамя, эмблема пьянства, ссор и драк» [34 I, 248]), так и поведении («…фиксирует глазами штатских и багровеет, как бурак» [34 I, 247]). "Эрозия" мотива буршевской избранности фиксируется в описании одежды (упоминание «колпака», вызывающего аллюзии с темой шутовства). В стихотворении «Немецкие студенты» еще более усилены мотивы агрессии («…изрублены их лица, изранены их лбы»; «…опять друг друга бьют»), театральности мензуры («Но пылкая отвага – мишурная гроза: щадит стальная шпага и сердце, и глаза»; «Потом, забинтовавшись, к фотографу идут…») и шутовства («дуэльный скоморох» [34 I, 353]). В пространстве студенческого

кабака карнавальные мотивы еды и питья снижаются, становятся знаками не сакральной чрезмерности, а филистерской жажды к физиологическому насыщению и пресыщению: «…мычат над пивом в ресторане, набив свининою зобы»[113] [34 I, 247]; «нализавшись» [34 I, 353].

Сатирическое снижение образа проявляется и в портретных описаниях, в которых подчеркиваются животные черты: «желторотые червяки», «ослы» [34 I, 248], «бульдоговидные дворяне» [34 I, 247]. Вспомним в связи с этим тургеневский образ бульдога под столом буршей из повести «Ася» – в стихотворении же С. Черного «дворяне», то есть избранные, сами становятся бульдогами. В стихотворении «На замковой террасе» филистеры, студенты и бульдоги образуют нерасторжимое единство: «Гуляют бюргеры, студенты и бульдоги» [34 I, 279]. Сочетание прилагательного «бульдоговидный» и существительного «дворянин» оксюморонно. В нем высмеиваются претензии корпорантов на благородное происхождение, на отличие буршей от филистеров. То же самое наблюдается в стихотворении «Немецкие студенты», где ирония заключается в характеристиках «рыцари всегда», «традиции рабы», «лихие господа» и употреблении слова «честь» в кавычках: «…"честь" защитив мило…» [34 I, 353], в результате чего переосмысливается образ лихого и веселого гуляки. Из комического этот типаж переводится в сферу сатирического.

Отметим также, что роднит буршей и филистеров в поэтике С. Черного портретная грубая телесность, подавляющая духовное начало: «свежи и дородны» [34 I, 174]; «мордатый бурш» [34 I, 248]; «потный бурш» [34 I, 252]. Характерно снижается именно описание лица, в котором, по традиции, отражаются психологические черты. У С. Черного это часть тела студентов обозначается с помощью просторечий «морда», «рожа» или «рыло»: «мордатый бурш» (а рядом на стене «кабанья морда», что метонимически намекает на тождественность образов и "свинскую" природу бурша [34 I, 248]);

> «Здесь колют только в рожу. Что рожа? Ерунда! Зашьют проворно кожу – Ступай себе тогда»; «…врага целует в рыло» «мордатый бурш» [34 I, 353].

[113] Напомним, что аналогичным образом С. Черный снижает в рейнском пространстве романтический образ Лорелеи, превращение ее во множество перегрузившихся лососиной филистерш [34 I, 253].

Шрамы на лице словно ставят крест на человечности студентов. При этом от духовной составляющей, от типажной буршевской мечтательности и усердия к наукам не остается ни следа: «глупы, как кентавры» [34 I, 174]; «В науках обскуранты…» [34 I, 353].

В то же время ряд образов буршей у С. Черного восходит к "классическим" образцам веселых гуляк-трикстеров и молодых певцов-странников, напоминающих тургеневских персонажей:

> «Хор студентов свеж и волен – слава сильным голосам!» [34 I, 172]; «Вон цуг корпорантов. <...> Поют и хохочут. Как пьяным не петь!» [34 I, 174]; «Корпорант дирижирует тростью на дрожках и бормочет в беспомощной схватке с вином» [34 I, 257].

Эти образы вписаны уже не в филистерские, а в истинно карнавальные или идиллические локусы. Особые головные уборы буршей карнавализируются, маркируя сращение обыденного и экзотического, райско-тропического пространств: «Как яркие перья цветных попугаев, уборы студентов» [34 I, 173].

Соответственно, образ студента у С. Черного нередко балансирует на грани между филистерским (депоэтизированным) и идиллическим (в том числе карнавально-идиллическим) пространствами.

3.2. Немцы-герои пути: варианты изменчивости

В данном параграфе мы рассматриваем немцев-героев пути, то есть осуществляющих перемещение из одного типа пространства в другое, притом не просто движущихся, но изменяющихся вследствие такого движения. Согласно Р.А. Ткачевой, опирающейся, как и мы, на классификацию Ю.М. Лотмана, «динамика персонажа зависит от того, имеет ли он свое индивидуальное пространство, свой путь относительно окружающего его мира…» [278, 10], то есть значение имеет не количество, а качество перемещений, обусловленное степенью индивидуализации персонажа. Действительно, немец, герой места, буквально связан с локусом Дома, или общественной средой, что налагает запрет на индивидуальный характер движения. Герой же пути, как показано ниже, в силу своей семиотической природы отличается от остальных, тем или иным образом отграничен от окружения, что

позволяет ему перейти к собственной траектории движении, отличной от циклической монотонности героев места.

Собственно говоря, в случае немцев-героев пути не происходит и разрыва связи с пространством Дома, поскольку, как замечает Е.Н. Руднев, путь, воспринимающийся «как высшая аксиологическая ценность», «…в некоторых случаях выполняет функцию дома <…> Так же, как и дом, слово-символ *путь* в художественном пространстве способно к разрастанию, актуализации части (определенного пространства) как целого (мира)» [253, 177]. Это в наибольшей степени характерно для гончаровского Штольца и чеховского фон Корена. Также в качестве своеобразного Дома может рассматриваться инобытие, например, мир музыки, как в случае с немцами-музыкантами.

Для героев места не важны индивидуальные начало и конец движения, главное – прохождение всего цикла целиком, повторения очередного витка в ахронном здесь-и-сейчас, в котором прошлое неотличимо от будущего. Там же, где появляется индивидуальный путь, возникает линейность, предполагающая начало и конец. Начало представляет собой «локус, который считается естественным для субъекта пути» (зачастую этот все тот же Дом), тогда как конец – «противоположный началу локус в том отношении, что он всегда – цель движения, его явный или тайный стимул» [285, 259]. Эти две точки конституируют пространство, создавая его «силовое поле», «…без преодоления которого центр [то есть окончание пути – С.Ж.] недоступен» [285, 259]. В конце пути героя ожидает получение неких «сакральных ценностей, признаваемых в данной модели мира» [285, 259]. Однако в случае не мифологического персонажа, а героя-немца значение этих ценностей может меняться, превращаться в ложные ценности и, соответственно, в ложную цель движения. Кроме того, цель может быть не достигнута в принципе или ее достижение мыслится перенесенным за финал повествования.

3.2.1. Немцы-музыканты и пространство музыки

Одним из вариантов героя пути выступает в русской литературе немец-

музыкант, или, если быть точным, композитор-сочинитель, то есть творец музыки, гений-одиночка среди филистерского мира – образ, характерный для романтического нарратива.

В романтическом дискурсе с его культом гения-творца мир искусства, воспринимаемого как сакральное пространство, где художник занимается служением, а не ремеслом, отделен от мира обывателей, пространства профанного. При этом особая значимость в связи с изображением немецкости достается музыке, рассматриваемой как характерное для немецкого духа искусство. Большая роль в семиотизации немецкого музыкального пространства в русской культуре принадлежит В.Ф. Одоевскому, который был не только литератором, но и музыковедом, чуть ли не боготворившим немецких композиторов. Во многом благодаря Одоевскому-публицисту отечественная образованная аудитория знакомилась с достижениями немецких гениев.

Наряду с публицистикой, В.Ф. Одоевский выразил свое отношение к немецкой музыке и в художественных произведениях – новеллах «Последний квартет Бетховена» и «Себастиян Бах». Хотя эти тексты не раз становились предметом литературоведческих штудий, исследований, где бы рассматривался «немецкий» элемент в образах великих композиторов Германии, гораздо меньше. Одним из исключений является исследование М. Шнайдера, указывающего, что «и Бетховен, и Бах воплощают типично немецкие в представлении Одоевского качества: творческую одаренность, безусловное прилежание, страстное увлечение трудом и граничащую с безумием восприимчивость и смелость мыслей» [385, 473]. Кроме того, следует упомянуть статью А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур и А.М. Пескова о немецких типажах русской беллетристики конца 1820-х – начала 1840-х гг. Так, с точки зрения данных авторов, «типаж возвышенного поэта (художника, музыканта), одинокого, живущего своим искусством и ради искусства, чуждого прозе быта, отвергнутого миром филистеров и т.п.», является «почти полностью» заимствованным «из немецкой романтической прозы» и лишь в силу этого является «немецким типажом», так что немецкое происхождение Бетховена (образ Баха исследователи не рассматривают) есть «…в той же мере признак немецкой

возвышенной ментальности, в какой – отсылка к немецкой прозе» [151, 48] – произведениям Вакенродера, Новалиса, Гофмана. Авторы предпочитают акцентировать немецкость такого персонажа прежде всего как литературное заимствование, то есть перед нами предстают не немцы-художники глазами русского писателя, но художники глазами русского писателя, перенявшего данные образы у немецких писателей.

С этим утверждением отчасти можно согласиться. В самом деле, создавая образы Бетховена и Баха, В.Ф. Одоевский обращается к гофмановской и вакенродеровской традиции, о чем свидетельствуют и особенности трактовки персонажей, и отдельные сюжетные повороты, и прямая отсылка к Гофману в эпиграфе «Последнего квартета Бетховена», взятом из «Серапионовых братьев». Согласно М. Шнайдеру, в «Себастияне Бахе» В.Ф. Одоевского находит отражение целый ряд центральных вакенродеровских идей, в частности, «противопоставление гениального и ремесленнического в искусстве» [385, 474]. Кроме того, сцена ночного переживания юного Баха в церкви имеет прямые параллели в новелле Вакенродера «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» [385, 474]. Проблему литературного диалога Вакенродера и Одоевского рассматривает и Е.Г. Милюгина, указывая, что «…«язык» диалога во многом задан «отвечающему» «вопрошающим»» [216, 39]. Следованием вакенродеровской традиции «Фантазий об искусстве» исследователь объясняет ту «решительность», «…с которой Одоевский отбрасывает биографические… реалии…» [216, 44]. Действительно, русский писатель трансформирует биографию немецких композиторов, наделяя, например, Бетховена бесконечно преданной ученицей Луизой. Еще больше изменена история жены Баха Магдалины, которой приписывается полуитальянское происхождение, тогда как в реальности вторая жена Баха Анна-Магдалина была «чистейшей немкой», дочерью придворного музыканта Вюлькена, и «пережила мужа на 10 лет» [269, 58]. Кроме того, Бах Одоевского, согласно Е.Г. Милюгиной, «синтезирует в себе лучшие черты величайших художников» [216, 52], восхищавших Вакенродера: Рафаэля, А. Дюрера, Л. да Винчи, Микеланджело. Таким образом, «жизнь» героя, «осененного

«религиозным вдохновением», чуждого мятежных страстей, строится по Вакенродеру, по канонам истинных художников…» [216, 52].

Однако немецкий музыкант в полемической по отношению к Вакенродеру трактовке Одоевского не обретает гармонии, хотя, казалось бы, следует вакенродеровским «верным путем к блаженству, ведя «…тихую, богобоязненную жизнь, …не забывая, что ты всего лишь работник на ниве господней…» [5, 121]. На наш взгляд, дело тут не только в сюжетной схеме, связанной с описанием всякого истинного гения, вынужденного жертвовать частью своей жизни ради служения искусству. Как нам кажется, одно из объяснений, почему Бах Одоевского не достигает «полноты жизни», лежит в особенностях изображения героев-немцев в русской литературе. Подсказку, в частности, содержит упоминаемая выше статья о немецких типажах в русской беллетристике, в выводах которой авторы указывают на умозрительность как главную характеристику персонажей-немцев. Под умозрением здесь понимается «общее расположение духа, мировоззренческая субстанция, врожденное свойство характера», в результате чего «умозрительными» изображаются как филистер, «разметивший свой быт раз навсегда и живущий по ненарушимому плану», так и «возвышенный поэт, отрешенный от «прозаического быта»» [151, 51]. Происходит разделение немецкого пространства в русской литературе на два мира. Один – это филистерский локус, «однообразное, неяркое и пошлое, с русской точки зрения, существование добрых немцев и немок» [151, 51]. Второй – мир гениев, находящихся в полном разладе с бытом, с жизнью обычных людей. Из-за этого фиксируемого русской литературой «экзистенциального разрыва в немецкой жизни» противоположные образы характеризуются общей односторонностью: «…бюргер погружен в свое хозяйство; поэт живет только поэзией» [151, 52].

На первый взгляд, образы Баха и Бетховена у В.Ф. Одоевского резко отличаются, антитетичны друг другу: «…Бах – торжество мысли, Бетховен – торжество чувства…» [216, 58]; в Бахе «…нет бетховенской мятежности», в нем «…все – высшая гармония и покой: и дух, и творчество, и личность» [291, 261]. Но их роднит устремленность в «самые высокие сферы духовной жизни» [291, 261] и

тот самый «экзистенциальный разрыв» [151, 52], о котором уже в XX веке напишет Т. Манн, заметив, что «музыкальность немецкой души» означает ее «самоуглублённость», ведущую к «раздвоению человеческой энергии» на абстрактное и практическое [208, 309].

И Бах, и Бетховен отчуждены от обычных людей. Обычные музыканты не понимают новаторства Бетховена, которое кажется им либо «насмешкой над творениями бессмертного» [23 I, 118], либо следствием поразившей гения глухоты, либо проявлением сумасшествия, что осознается самим композитором:

> «…все эти господа, которые разыгрывают мою музыку, понимают меня? – ничего не бывало! <…> они меня никогда не понимали…» [23 I, 119].

Сравните это с мотивом непонятного филистерам и невыразимого для самого гения восторга в новелле о Бахе:

> «Кто опишет восторг его?» [23 I, 154]; «Напрасно говорил… Себастиян о непостижимом чувстве, которое увлекло его, о своем нетерпении, о своем восторге» [23 I, 159].

Не понимают музыки, по мнению Бетховена, и капельмейстеры, требующие от композитора соблюдения «меры» [23 I, 119]. Эта умеренность и приверженность порядку являются признаками филистера. То же самое можно сказать о стремлении творить по шаблону и превращать живую музыку в предмет теоретических рассуждений, то есть об обреченной на провал попытке трансформировать музыкальный код в вербальный. Бетховен противопоставляет себя не только исполнителям, но и музыкальным педантам. В новелле о Бахе таким сухим теоретиком от музыки изображается старший брат Себастияна Христофор. Себастиян как герой пути не соблюдает эти правила в том смысле, что выбирает собственную дорогу, несходную с жизнью старшего брата. Он нарушает порядок в речах («хуже всех и как будто с досадою» отвечает пастору), одежде (замаранный о стену кафтан, не застегнутая на башмаке пряжка), поведении («…был рассеян, невежлив, толкал своих соседей, не уступал места старикам и не умел никому выговорить…» уважительных «длинных кудрявых фраз» [23 I, 156]) и, наконец, в музыке («попадал беспрестанно в фальшивые квинты» [23 I, 157]). Все это для Христофора – знаки беспорядка, разрушающего упорядоченное бытие умозрительного немца, что и приводит Баха-старшего к смерти.

Разделение музыкантов-теоретиков и музыкантов-творцов в новеллах закреплено в мотиве двух "восторгов". Бетховен обвиняет своих противников в рационалистическом «холодном восторге» [23 I, 122]. Ааналогия «холодного восторга» ремесленников есть и во второй новелле В.Ф. Одоевского, где Бах-старший уверяет брата, что восторг должен быть умеренным и подчиняться правилам, причем опираться на книжный авторитет:

> «…восторг должен существовать в музыканте, как о том пишет и Гаффорий, но… для восторга должно выбирать пристойное время <…> всякая страсть должна основываться на правилах благоразумия и пристойного поведения <…> увлекаться… чувством есть дело человека безнравственного и неблаговоспитанного…» [23 I, 160].

Но в новеллах подобному «восторгу» противостоит другой, идущий не от ratio, а от emotio «художественный восторг» [23 I, 122]. В «Последнем квартете Бетховена» он описывается в пантеистических ощущениях слияния демиурга со своим миром в акте творения:

> «…целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся...» [23 I, 123].

Сходный с бетховенским эмоционально-возвышенный восторг испытывает и Себастиян Бах, когда обнаруживает запретную книгу с нотами и начинает ее переписывать по ночам:

> «Целую ночь провел он в этом занятии, <…> беспрестанно увлекаясь юным, пламенным порывом…» [23 I, 154]; «…восторг Себастияна длился шесть месяцев <…> каждую ночь, как пламенная дева, приходило к нему знакомое наслаждение…» [23 I, 155].

Также во время ночного побега в церковь к органу Себастияну открывается видение гармонического мира, где «все… жило гармоническою жизнию <…> и невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства…» [23 I, 159], что аналогично музыкальному Innere Бетховена.

Еще одним мотивом, который роднит образы немецких музыкантов в произведениях В.Ф. Одоевского, является мотив безумия. На первый взгляд, он лишь поддерживает романтическую дихотомию, когда есть не-безумцы, или филистеры, как представители бытовой рациональности и карикатурного порядка, и есть противостоящие им безумцы-гении-чудаки. Таким безумцем изображается «странный» учитель Баха, органный мастер Альбрехт, который вместо того, чтобы делать инструменты по проверенным временем шаблонам, постоянно

пытается изобрести что-то новое. Безумием маркируется и образ Магдалины из новеллы В.Ф. Одоевского, которая из идиллической доброй немки вдруг превращается в трагическую героиню и «…близка к безумию оттого, что полностью отдается во власть «инстинктуального чувства»» [291, 264]. Эту мысль В.Ф. Одоевский теоретически изложит в заметке «Наука инстинкта»: «…человек может дойти до сумасшествия, предаваясь одному инстинктуальному бессознательному чувству…» [22, 201]. Безумен также Бетховен, отдавшийся целиком музыке и «источенный, как и И. Берглингер, собственной высокой фантазией» [216, 45]. Портретное описание героя – полная противоположность «опрятности» и «приличности» филистеров: «человек в черном сюртуке, без галстука, с растрепанными волосами», с горящими глазами [23 I, 118]. Он проявляет «буйную радость», хлопает в ладоши, топает ногами [23 I, 119]. Бетховен – воплощенное emotio, в его душе «…нет гармонии, ибо он отдался чувствам, страстям» [237, 16].

Однако остается вопрос, безумен ли Бах Одоевского. Ряд исследователей отрицают это. Так, согласно М.А. Турьян, «…великий Бах никогда не был в глазах Одоевского… романтическим «безумцем»» [291, 260], хотя на него «ложится отсвет» албрехтовского «творческого «безумия»» [291, 261]. Герою ставится в вину, что он «…чересчур рационалистически выстраивает свою судьбу и творчество …» [216, 52], предает свою детскую одержимость музыкой [291, 260]. Причем в своей умозрительности Бах парадоксально соотносится с расчетливыми филистерами: «Не имея на первый взгляд ничего общего с меркантильностью и расчетом», рационализм «определяет «жизненный и творческий путь» [216, 58] героя, который привык «к мелодическому спокойствию», видит «в каждой ноте» «математическую необходимость» [23 I, 176] и даже итальянскую канцонетту обращает в фугу.

Действительно, образ Баха включает в себя черты, которые отсылают к музыкантам-теоретикам, противопоставленным в художественной системе В.Ф. Одоевского истинным гениям: в семье Бах оказывается «лишь профессор между учениками» [23 I, 181], его «однообразные, минорные напевы» вызывают «холод» в современных слушателях [23 I, 149]. Но, по В.Ф. Одоевскому, это является не

истиной, а лишь искажением восприятия личности «вечно юного» композитора, понять которого способен лишь другой художник «с пламенным сердцем, с возвышенным умом» [23 I, 149]. Воплощающему emotio Бетховену его противниками также приписывается черта музыкантов-педантов: «кропотливый педантизм бездарного контрапунктиста» [23 I, 118]. Трагедию рационального Баха исследователи видят в «односторонности» [216, 53], [249, 58], но односторонен и эмоциональный Бетховен, который «…во имя торжества искусства предает забвению земную жизнь и простых смертных» [216, 46]. Как нам кажется, сам В.Ф. Одоевский далек от однозначных трактовок образа Баха, недаром отмечая сходство состояний «сумасшедшего» и «поэта, всякого гения-изобретателя» [20, 264]. Бах остается одержим музыкой на протяжении всей жизни, сочиняя фуги день за днем, подобно тому, как безумный Германн повторяет роковые три карты. Бах безумец, но на особый «немецкий» умозрительный манер: рациональный в средствах, но иррациональный в преследуемой цели.

Хотя, действительно, образ бедного художника, пересекающего грань между одержимостью искусством и безумием, нельзя назвать исключительно немецким, в то же время в этой отрешенности описываемого В.Ф. Одоевским Бетховена есть некое германское начало, о котором пишет Г.Д. Гачев, подчеркивая, что «поприще тяготений и усилий» условно-обобщенного немца как квинтэссенции немецкости сосредоточено в «Innere, внутри себя, в напряжениях души» [77, 121], «…а то, что вне, снаружи, остаётся голым, чистым, абстрактным, безжизненным» [77, 126]. В новелле В.Ф. Одоевского также наблюдается эта дихотомия внутреннего и внешнего. Пространство Бетховена-героя романтически раздвоено. Мир фантазии Бетховена полон гармонических звуков, прекрасен и величествен. Там он демиург, предающийся радости творения и пьющий рейнвейн. В материальной реальности Бетховен беден, болен и стар, страдает от глухоты, а рейнвейн на самом деле является простой водой. В.Ф. Одоевский подчеркивает материальную ограниченность гения пространственно, используя слово «мир»:

> «На конце города, в четвертом этаже старого каменного дома, есть маленькая душная комната, разделенная перегородкою. Постель с разодранным одеялом, несколько пуков нотной бумаги, остаток фортепьяно – вот все ее украшения. Это было жилище, это был мир бессмертного Бетховена» [23 I, 119].

В описании подчеркивается периферийность (на конце города», «в четвертом этаже»), ограниченность (маленькая комната, «разделенная перегородкою»), бедность (вода вместо вина, разодранное одеяло, «остаток фортепьяно» [23 I, 119], «разбитый инструмент», «на котором не было ни одной целой струны…» [23 I, 120]) этого пространства, что составляет резкий контраст с богатыми домами обывателей.

Если типажные немцы-филистеры большое значение придают своему уютному домашнему пространству, то немцы-художники, напротив, прежде всего связаны с пространством искусства. Музыка предстает в новеллах как особый мир, мир воображения гениального композитора: «в моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий…» [23 I, 122]. Неслучайно, говоря о двойственном бытии Бетховена, исследователь В. Фейерхерд обращается к пространственной метафоре: «Кажется, что мастер ничего вокруг себя не чувствует, что он проник в иной мир», а «физическое» тело музыканта называет «земным сосудом» [295, 69]. Он демиург этого мира, ассоциирующий себя с «гордым духом-созидателем», «творцом земным», чье «высокое усилие» вызывает «на спор силу природы» [23 I, 123]. В идеале музыка гения стремится заменить собой физический мир, стать платоновской идеей в чистом виде, что демонстрирует сцена предсмертного обретения Бетховеном слуха, когда он вновь становится способным слышать свою симфонию Эгмонта:

> «…раздались трубные звуки: целый мир ими наполняется, и никто заглушить их не может...» [23 I, 123].

Мотив музыки, вбирающей в себя весь мир, встречаем и в новелле «Себастиян Бах», когда рассказчик сообщает, что учитель Баха, органный мастер Албрехт, занимался «усовершенствованием своего любимого инструмента», желая «соединить в нем представителей всех стихий мира – земли и воздуха, воды и огня» [23 I, 169]. Это соединение четырех стихий символизирует всю земную природу. Также отметим, что умирающий Бетховен, который в свое последнее мгновение ощущает в себе креационные «титанические силы»[114] [295, 70], подобен

[114] В не меньшей степени титанический/демиургический код выражен в новелле «Себастиян Бах», где титанизм приписывается человеку в целом, то есть человечеству, уподобленному в своей битве с природой Антею, который «…с каждым новым падением… приобретал новое могущество» [23 I, 168]. Далее противостояние титанов и богов изображается как разворачивающееся во внутреннем мире, в душе человека, где он выступал

умирающему гетевскому Фаусту, в последнем мгновении которого слились неразрывно поражение и величайший триумф духа.

Торжество музыкального бытия над "тривиальным" в финале новеллы (если не брать ее развязку) соотносится также с высказываниями Т. Манна о музыкальности немецкой души, ее «самоуглубленности», порождающей стремление немцев превзойти «глубиною» внешний мир [208, 309]. Мотив иномировой глубины музыканта встречается в тексте новеллы В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах», где подчеркивается, что герой воспринимает мир через музыку, вне контекста которой ничего для него не существует. При этом рассказчик защищает Баха от упреков в нечувствительности:

> «…он чувствовал, может быть, глубже других, но чувствовал по-своему; это были человеческие чувства, но в мире искусства» [23 I, 172].

Сама манера повествования В.Ф. Одоевского акцентирована на этом немецком Innere героев-музыкантов. В новеллах минимум внешних деталей. В «Последнем квартете Бетховена» сам герой в своем монологе, занимающем значительную часть произведения, раскрывает себя. Внешние детали описания идут контрапунктом этому страстному "выговариванию" поэтической души. В «Себастияне Бахе» используется другой прием. В повествовании от третьего лица рассказчик несколько раз подчеркивает нежелание обращаться к внешним деталям биографии Баха, чтобы раскрыть его «внутреннюю жизнь»:

> «Я не буду вам рассказывать… подробностей <…> Все эти подробности вы найдете в различных биографиях Баха, мне <…> любопытнее происшествия внутренней жизни Себастияна» [23 I, 171-172].

Аналогичным образом рассказчик подчеркивает разницу между "внутренним" портретом «вечно юного» гения и "внешним" собранием черт, написанным рукой живописца, что вводит мимоходом мотив романтического (портретного) двойничества:

> «…вместо Баха вам показывают… брюзгливого старика с насмешливою миною, с большим напудренным париком, – с величием директора департамента» [23 I, 149-150].

То, что Т. Манном определено как «абстрактное отношение немца к миру» [208, 309], а А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур, А.М. Песковым в рамках отечественной

одновременно и богом, и его противником: «Грозные, неотступные враги… устремились на человека и, как титаны в битве с Зевесом, поражали его громадой страшных вопросов…» [23 I, 168].

литературной имагологии – как «умозрительность» [151, 54], соотносится с концепцией самого В.Ф. Одоевского о «полноте жизни», которая подразумевает «не только радость в искусстве и творчестве, но и радость простого человеческого бытия» [204, 274]. Ни Бетховен, ни Бах в новеллах русского писателя этой полноты не обретают, будучи поглощены искусством, ради которого персонаж-немецкий художник «…предает забвению земную жизнь и простых смертных…» [216, 45]. Как и "безумный" Бетховен, упрекаемый в «рационалистичности» [216, 52] Бах страдает от «трагедии односторонности» [216, 53].

В действительности же, если обратиться к самому тексту новеллы, то встает вопрос, кто в большей степени "одержим" музыкой. Как было указано ранее**,** Бах практически утрачивает способность говорить на обычном (немузыкальном) языке и фактически не проявляет никакого интереса к внешнему миру за пределами пространства музыки. Характеризуя представленную в новелле В.Ф. Одоевского музыку Баха, М.А. Турьян, подобно В. Фейерхерду, пишущему о Бетховене, прибегает к пространственным образам двоемирия. По ее мнению, Бах прорывается сквозь «безумие» своего учителя, органного мастера Албрехта, «…как сквозь мрачно-прекрасные, но исполненные тревоги грозовые тучи, и возносится над ними к горным высям, где, казалось бы, уже нет места земной и суетной юдоли» [291, 261]. Герой отстранен от мира филистеров благодаря погружению в мир музыки, «именно поэтому никогда не трогала Баха недобрая людская молва – как не трогало и заслуженное им всеобщее признание: ни то, ни другое не достигало возвышенного его мира» [291, 261].

Но и сам текст новеллы «Себастиян Бах» свидетельствует о попытке представить абстракцию музыки через пространственность. Свое яркое выражение это находит, например, в сцене видения-сна юного Баха в ночной церкви после неудачной попытки сыграть на органе. В этом онирическом локусе сначала синкретично сливаются пространства органа и церкви:

> «…четвероугольные столбы подымаются с мест своих, соединяются с готическими колоннами…» [23 I, 159].

Это слияние предуготовлено созерцанием органа наяву, когда герой подмечает сходство «огромных четвероугольных труб» с «остатками от древнего

греческого здания», а также сходство труб, «остроконечных металлических колонн», с «рядами готических башен» [23 I, 159]. Это пространство продолжает в видении расширяться, превращаясь в пространство музыки:

> «…бесконечное, дивное здание…. Здесь таинство зодчества соединялось с таинствами гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны; от тысячи курильниц восходил благоухающий дым и всю внутренность храма наполнял радужным сиянием…» [23 I, 159].

В итоге музыкальное пространство сливается с пространством сакрального, являя мир божественной гармонии:

> «…Ангелы мелодии носились на легких облаках его и исчезали в таинственном лобзании; в стройных геометрических линиях воздымались сочетания музыкальных орудий; над святилищем восходили хоры человеческих голосов; разноцветные завесы противозвучий свивались и развивались пред ним, и хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу… и невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства…» [23 I, 159].

Это, по Т. Манну, слияние «абстрактного» и «мистического», то есть музыкального и сакрального, становится лейтмотивом новеллы. Албрехт, персонаж-проводник героя в иномировое пространство, признается, что давно старается «проникнуть в таинства гармонии» [23 I, 163]. Здесь важно подчеркнуть, что проникают из одного места в другое, в данном случае из профанного – в сакральное (само собой напрашивается в контексте новеллы и уподобление таинств гармонии таинствам церкви). Профанное отделено от сакрального границей, которая также визуализуется героем в образе «радужного покрывала», которое после видения-откровения-инициации отделяет Баха от себя прежнего:

> «Воспоминание об этом видении не оставляло Себастияна… жило и мешалось со всеми его мыслями и чувствами и накидывало на них как бы радужное покрывало» [23 I, 161].

Проникновение в это высшее пространство, под которым подразумевается область божественного, предполагает владение особым кодом-ключом[115], то есть языком музыки. Напомним, что рассказчиком подчеркивается неразговорчивость Баха в смысле отказа от человеческого языка в пользу божественно-музыкального. Это становится еще одним лейтмотивом новеллы. Албрехт объявляет ученику, что тот рожден не ремесленником, а истинным музыкантом:

---

[115] Мотив языка-ключа для входа в тайное сакральное пространство также актуализируется в новелле в связи с образом мистического познания: «…тем же языком говорит и вошедший в святилище тайных наук, желая дать тело предметам, для которых недостаточен язык человека» [23 I, 168]. Язык становится «телом», то есть формой, которая объективирует содержание, частично передавая называющему демиургические функции.

«Тебе дало в удел провидение говорить тем языком, на котором человеку понятно божество и на котором душа человека доходит до престола всевышнего» [23 I, 166].

Далее уже сам рассказчик истолковывает музыку как божественный язык, с помощью которого «высшая степень души человека», не разделенная «с природою» [23 I, 168], то есть надприродная, устремляется «к подножию престола» «высшей силы» [23 I, 169], в иномировое сакральное пространство. Язык музыки, а значит, и музыкальное пространство, неоднократно маркируется принадлежностью к небесно-сакральной сфере, создавая систему оппозиции «небесный, беспредельный язык» – «наш сжатый, смешанный с прахом жизни язык» [23 I, 172], которая имманентно содержит в себе пространственные характеристики. С одной стороны, есть небесное, беспредельное, чужое, бессмертное, а с другой – ограниченное, свое-человеческое (вводимое через маркер «наш»), земное и смертное (маркер – «прах жизни»). Бах Одоевского всем своим жизнетворчеством порывает с профанным миром, миром «праха»:

«В ранних его сочинениях видны... жертвы господствовавшему... вкусу; но впоследствии Бах отряс и этот прах, привязывавший его к ежедневной жизни…» [23 I, 172].

Он огораживается в своем музыкально-сакральном пространстве («святыне искусства»), куда не прорываются «земная мысль, земная страсть» [23 I, 174].

Таким образом, в "метафизике" хронотопа новеллы высшая часть души, доступная лишь музыканту (но не подражающему природе ваятелю, например), соответствует «высшей сфере человеческого искусства» и связана с «высшей силой» [23 I, 169]. Проникновение в эту высшую сферу дарует неземной покой:

«…в этой высшей сфере человеческого искусства человек забывает о бурях земного странствования…» [23 I, 169].

Она же маркируется свойствами горнего мира («…в ней, как на высоте Альпов, блещет безоблачное солнце гармонии…») и возврата в адамическое состояние:

«…лишь они [звуки музыки – *С.Ж.*] могут совокупить воедино стихии грусти и радости, разрозненные падением человека, – лишь ими младенчествует сердце и переносит нас в первую невинную колыбель первого невинного человека…») [23 I, 169].

Во всем этом художественном мироздании есть, как представляется, нечто неуловимо немецкое, напоминающее не только о бытии вакенродеровского Берлингера, но и о последующих пространствах манновских «Волшебной горы»

(что, возможно, навеяно отсылкой В.Ф. Одоевского к Альпам как локусу духовного убежища) и «Доктора Фаустуса». Есть в этом и что-то от гессевской Касталии, но также и от лютеровского «Ein' feste Burg ist unser Gott». При этом трактовка музыкального пространства как сакрального убежища для немецкой души задается в самом начале повествования замечанием о Фридрихе Великом, «поэтическая душа» которого «…в музыке искала убежища от антипоэтизма своего века и своих собственных мыслей…» и который «…преклонял колено пред гармоническим алтарем Себастияна…» [23 I, 150].

В некотором смысле образ музыки в новелле подобен апейрону Анаксимандра, беспредельному и неопределенному первовеществу. Она даже характеризуется сходными эпитетами: «неопределенные, безграничные звуки» [23 I, 169], «беспредельный язык»[116] [23 I, 172]. Вспомним также желание Альбрехта создать орган, который бы вобрал в себя все земные стихии, то есть метафорически здесь кодируется возвращение к изначальному состоянию пространства. Албрехт здесь выступает в функции волшебного привратника, хранителя границы между мирами, который пропускает героя в иной мир: поселившись у органного мастера, юный Бах «…плавал в своей стихии: албрехтово огромное хранилище книг и нот было ему открыто» [23 I, 167]. Бах, овладевающий стихийным-мистическим-музыкальным языком, до некоторой степени следует здесь путем гетевского Фауста с той оговоркой, что последнего интересуют скорее познание и натурфилософская власть над природой, тогда как молодой Себастиян смиренно довольствуется возможностью приобщения к области sacra sacrorum. Герой выбирает путь служения музыки, отграничивая себя от всего мирского и человеческого, в том числе и от любви к женщине. При этом целомудренное бытие Себастияна напоминает начальные сцены с Фаустом, однако первому чуждо чувство разочарования второго. Разочарование к Баху придет много позже, когда он потеряет свою "Гретхен"-Магдалину и поймет, что одна музыка не дает гармонии, "полноты жизни".

Земной локус Баха, как и Бетховена, крайне сужен: его центром и

[116] Заметим, что, как и при словообразовании слова «ἄπειρον» с помощью приставки ἀ- со значением отрицания, В.Ф. Одоевский, характеризуя музыку, также прибегает к аналогичным русским приставкам бес- и не-. Это способ изображения пространства Чужого через противопоставление его Своему, привычному и знакомому.

вертикальной мировой осью выступает орган, служащий музыкальным посредником между земным и небесным миром. Все, что не связано с музыкой, с органом или иными его подобиями-инструментами, образует периферию, неинтересную музыканту: так, рассказывая о своем путешествии по землям Германии, во время которого его «с благоговением» слушал даже Фридрих Великий, Себастиян упоминает только, «…какая счастливая мелодия ему попалась во время импровизации перед Рейнкеном, как сделан соборный орган в Дрездене и как он у короля Фридриха воспользовался расстроенною нотою фортепьяна для ангармонического перехода» [23 I, 173].

Однако отрицание земного мира, экзистенциальный разрыв между посюсторонним и потусторонним, приводит в итоге к разрушению этой связи. Умирающее тело становится вещью, оно "ломается" и не может выполнять свою функцию. Энтропия материального переходит и в Innere (душу героя, теряющую возможность проникать в сферу музыкального), что описывается, как установление между миром земным и небесным границы, непроницаемой больше для «магического света», «радужного сияния» [23 I, 182]. В известной степени образ «мертвых, безжизненных» органных «клавиш, труб, клапанов» [23 I, 182], который являет воображение стареющему Баху, отсылает к сцене с умирающим Бетховеном, бьющим по клавишам сломанного фортепьяно. Но между данными сценами в новеллах В.Ф. Одоевского при внешней аналогичности отношения скорее контрапунктические. Умирающий Бетховен не теряет связи со сферой музыкального и в конце на мгновение обретает слух, тогда как потерявший, подобно Фаусту, зрение Бах погружается в темноту одиночества: у него нет своей Гретхен, которая бы спасла его.

Образы немецких музыкантов, созданные В.Ф. Одоевским, во многом перекликаются с образом музыканта Карла Шульца из повести В.А. Соллогуба «История двух калош», однако последний из них вносит в рассмотрение темы несколько иную идею. В изображении Шульца соединяется целый ряд черт, выявленных нами в новеллах «Последний квартет Бетховена» и «Себастиян Бах». При этом следует, конечно, иметь в виду, что для В.Ф. Одоевского «…приоритетной

остается тайна творчества, бытие гения...», поэтому «…он тщательно исследует "биографию таланта" в момент озарения или кропотливейшей работы»; у В.А. Соллогуба же «…музыкант – фигура социальная, изображение сосредоточено на бытовых деталях» [321, 13].

Бедное жилище Бетховена (материальное пространство) со сломанным фортепьяно из новеллы В.Ф. Одоевского напоминает комнату соллогубовского Шульца, куда нужно добираться «по узкой лестнице под самую крышу дома» [30, 42]. Здесь почти нет мебели: только «столик из простого дерева», на котором лежат «несколько книг и писаные ноты», и «несколько соломенных стульев», изображающих «кровать» [30, 42]. Этот локус маркируется мотивами пустоты, темноты, бедности, то есть как неуютное пространство:

> «…в комнате было пусто и мрачно: тут была нищета, нищета ужасная, во всей своей наготе» [30, 42].

Эта материальная нищета, убогость пространства, однако, у В.А. Соллогуба не компенсируется, как в новелле В.Ф. Одоевского о Беховене, величием гениального Innere.

В.А. Соллогуб, смещая акцент в сторону социального пространства, заостряет идею новеллы о Бахе о недостаточности самозамкнутого романтического иномирового пространства музыки. Отсюда усиление в описании мотивов трагичности судьбы Шульца, непризнанного гения, и одновременно отвратительности посюстороннего филистерского мира. Потусторонний возвышенный мир музыки рисуется сходным образом с музыкальным пространством Бетховена и Баха. К его характеристике относятся элитарная сакральность («посвященный в новое таинство»), особый язык-код с акцентом на романтическое невыразимое[117] («говорить языком, доступным не для многих»; «читать на невидимых скрижалях» [30, 45], «невыразимая теплота» [30, 44]), возвышенность («возвышенная музыка»; «возвышать душу до сверхземных созерцаний» [30, 45]), чистота («чистая страсть» [30, 45]).

---

[117] Если у В.Ф. Одоевского невыразимость – маркер исключительно духовного музыкального пространства, то у В.А. Соллогуба эта характеристика становится амбивалентной. Невыразимое как сакрально-музыкальное реализуется в связи с образами Шульца («невыразимая теплота» [30, 44]) и старика-настройщика, тронутого до глубины Innere мастерством Карла: «Удовольствие, которое вы мне доставили, невыразимо» [30, 61]. Но невыразимое травестируется в сцене с отвратительным обывателем Федоренко, где становится выражением подлого низкопоклонства: «…по улице шел какой-то вельможа и кивнул ему головою. Господчик согнулся крючком, опустил шляпу до земли; лицо его просияло отблеском какого-то невыразимого чувства» [30, 66].

Но, если Бетховену и молодому Баху В.Ф. Одоевского достаточно этого мира, то в хронотопе повести В.А. Соллогуба уже юный Карл Шульц изображается жертвой этой романтической пространственной раздвоенности:

«…мальчик был жертвою избытка сил своей души. Он подумал, что одной поэзии для жизни достаточно; он подавил ум чувством, существенность – воображением» [30, 45].

Действительно, Карл больше вписан в социальный профанный контекст, чем герои В.Ф. Одоевского, которые и не замечают по большей части других людей. Шульц же то и дело созерцает ужас ограниченной материальности:

«…с тех пор школьная жизнь показалась ему еще более несносною и отвратительною» [30, 45]; «Задумался Карл о бренности земной, об этом странном составе огня и грязи, который называют человеком <…> с удивлением и ужасом заметил, что в жизни нет ничего существенного, что жизнь сама по себе ничто, что он только тень, тень неосязаемая чего-то невидимого и непонятного. Ему стало холодно и страшно...» [30, 46].

Огненность духа отмечается и в тексте В.Ф. Одоевского, но В.А. Соллогубом акцентирован образ грязи как второго элемента двусоставного существа.

У В.Ф. Одоевского юный Бах в церкви оказывается потрясен инициирующим видением органа – и у В.А. Соллогуба тоже есть похожая сцена:

«Орган величественно зазвучал. <…> Новое чувство обдало его невыразимой теплотой. Мало-помалу перед ним начал развертываться новый, необъятный мир. Голова его терялась. Ему показалось, что в душе его стало широко, что будто ум его ребяческий мужал с каждым звуком. Он задрожал и заплакал. Назначение его ему было открыто, утешение найдено, цель достигнута: он был музыкантом» [30, 44].

Старый чудак-органист из Дюссельдорфа, научивший Карла музыке и одержимый ею, подобно своему ученику, напоминает Альбрехта, героя-помощника из новеллы о Бахе. Функции этих персонажей идентичны – приобщение главного героя к сакральному пространству музыки:

«…музыка была его мир, его собственность – то, что воздух для птицы. О ней говорил он с почтением, как о таинстве, с любовью, как о верном друге» [30, 45].

В то же время отношение соллогубовского героя к музыке напоминает и отношение к музыке Христофора Баха, который «…уважал свое искусство, как почтенную старую женщину…» [23 I, 152]. Сходным является характеристика почтенности, но акцент у В.А. Соллогуба смещен в сторону сакральности музыкального пространства. Почтение, выказываемое органистом, обусловлено музыкой как таинством, что свойственно скорее Альбрехту и Себастияну Баху, чем Христофору. С другой стороны, чувство старичка-органиста более интимно,

перенесено в сферу личных чувств и отношений (любовь и дружба), тогда как у Христофора Баха – это область формального этикета, предписывающего вежливость по отношению к пожилым дамам.

Как и в новелле о Бахе В.Ф. Одоевского, в повести В.А. Соллогуба встречается "ложный помощник", который, искренне желая помочь, запутывает главного героя. Благоразумные советы, даваемые Шульцу стариком-настройщиком, сделавшим состояние на производстве роялей, похожи на советы Баху старого Банделера, зарабатывавшего изготовлением органов. Кроме того, в словах соллогубовского настройщика звучит высказанная прежде в новеллах В.Ф. Одоевского мысль о противопоставлении гения ремесленнику от искусства, который пытается подчинить себе гения:

> «…искра, падшая с неба, мала; … не каждому душу она освятит; а механизм дается всякому, у кого только рука да воля. Мы доживаем до того, что искусство сделается ремеслом; скоро оно станет ниже ремесла. Немногие умеют их отличать друг от друга» [30, 62].

Так же, как для Бетховена и Баха, для Карла Шульца изначально не значат ничего материальные атрибуты успешности:

> «Слава земная казалась ему ничтожной с тех пор, как предчувствовал он целое небо» [30, 51]; «Известность модного концертиста ему была неприятна и противна. <…> Он хотел вступить на поприще как жрец искусства, а не как бедный проситель….» [30, 54].

Если в новелле «Себастиян Бах» идет заочный спор между итальянской музыкой с ее украшательствами, игривостью и глубокой немецкой инструментальной музыкой, то в повести В.А. Соллогуба Шульц выступает против «прыгунов», «жалких карикатур» в музыке, к которым относит «концертные фокусы» исполнителей, «блистательное capriccio, испещренное всеми трудностями и скачками новейших фортепьянистов»[118] [30, 50]. Музыканты-ремесленники, ориентированные на успех у публики и филистерское прибавление капиталов, превращают искусство в театральное представление или даже цирк уродов:

> «Если б Шульц играл на трубе, или на пятнадцати барабанах, или на каком-нибудь неслыханном инструменте, или если б он был слепым или уродом, то успеха ожидать бы можно, а фортепьяно можно найти в каждой кондитерской» [30, 50].

---

[118] Сравните с фрагментом из музыкально-критического тескта В.Ф. Одоевского, осуждающего «приторную итальянскую водяность», а также «рулады», «трели» и «другие фиглярства», «…которыми хочет прикрыть себя безвкусие…» [21, 85]. Таким образом, мотив музыкантов-клоунов у В.А. Соллогуба можно рассматривать как своего рода парафраз воззрений В.Ф. Одоевского.

Отметим характерное перемещение объекта искусства в филистерское пространство кондитерской, рассмотренное в первой главе. В этом переносе фиксируется рутинизация и профанизация музыки, когда сочинитель низводится до исполнителя, а исполнение – до развлечения толпы.

С образом романтического художника-гения также связан мотив одиночества. Карл Шульц одинок в детстве, когда родной отец не принимает его увлечение музыкой, как не принимает и Христофор Бах вкусов младшего брата. Одинок он и в юности, оставаясь по-прежнему непонятым благоразумными ремесленниками и фиглярами от музыки. Шульц все более замыкается в себе, в своем Innere, куда есть вход лишь немногим избранным. Когда попытки Шульца стать известным провалились, он «более трех лет» живет «безропотно» «на своем чердаке» [30, 55]. Из этого добровольного самозаключения его вырывают лишь внешние обстоятельства – приход Мюллера с калошами. Сравните это с другим эпизодом: после успеха на вечере у княгини от Шульца требовалось закрепить достигнутое – посетить новых знатных знакомых, «…но он остался спокоен в своем уголке – и был забыт» [30, 52].

Кроме того, в «Истории двух калош» мы встречаем эпизодический образ самого Бетховена, напоминающий образ, созданный В.Ф. Одоевским. В Бетховене Соллогуба сочетается внешняя материальная ущербность и странность («Наружность его была самая странная: седые волосы падали в беспорядке до плеч; кафтан коричневого цвета был изношен до невероятности; красный платок, обвитый около его шеи, придавал какой-то фантастический оттенок глубоким его морщинам и седым волосам» [30, 47]) с внутренней сосредоточенностью на одном – музыке, которая слышна только гению:

> «…мысль его, теряясь в необъятном, уже стряхнула с себя все земное. Какие звуки непостигаемые и невыражаемые должны были раздаваться тогда в душе его! Казалось, он был лишен слуха для того, чтоб лучше и полнее прислушиваться к внутреннему голосу гения своего, чтобы в восторге внутреннего песнопения окончить жизнь свою, как последний возглас гимна чудного, никем не слыханного...» [30, 48]).

Кроме того, оба образа Бетховена, созданные русскими писателями, связаны с мотивом безумия: «Шульц принял его за сумасшедшего» [30, 47]. Безумием и смертью, напомним, заканчивает и сам Шульц.

В заключение остановимся на моменте, акцентированном в работе Э. Эгеберга: «скрытом дворянстве Шульца», не сочетающемся с его филистерской фамилией [294, 69]. Наряду с теми мотивировками, которые приводит исследователь, не лишенным смысла, на наш взгляд, является поиск одного из вариантов ответа в том литературном контексте, в котором находятся образы соллогубовских немцев. Как было выше показано, трактовка писателем немецкости тесно связана с общей традицией ее репрезентации в русской литературе. Музыкант Шульц, чья судьба тесно переплелась с судьбой сапожника, носит ту же фамилию, что и пушкинский сапожник Шульц. В то же время он не тот Шульц-филистер, а самый настоящий дворянин. Это оксюморонное сочетание напоминает зеркальное отражении ситуации в гоголевском «Невском проспекте», где фигурирует «не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны» [7 III, 31]. Карл Шульц является героем, чей путь прерывается из-за слишком сильного сопротивления внешней среды.

К подобному типу героев нереализованного пути относится и Христофор Теодор Готлиб Лемм, музыкант из романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». Этот образ создается в то время, когда собственно романтизм вышел из моды. Вместе с тем следы романтического "лекала" наблюдаются в описании и данного немца-музыканта. Как Бах В.Ф. Одоевского и Шульц В.А. Соллогуба, это сирота, обладающий музыкальным талантом:

> «…по пятому году упражнялся на трех различных инструментах. Восьми лет он осиротел, а с десяти начал зарабатывать себе кусок хлеба своим искусством» [32 VI, 18].

Однако акцент в его музыкальности сделан сильнее на исполнительстве, чем на сочинительстве. Он представляет собой нечто среднее между ремесленником, причем не вполне искусным, и музыкальным теоретиком: «Исполнитель он был довольно плохой, но музыку знал основательно» [32 VI, 19]. Нереализованность пути Лемма заключается в потенциальных возможностях, заложенных в его Innere, которые к тому же подаются как типично немецкие:

> «Поклонник Баха и Генделя, знаток своего дела, одаренный живым воображением и той смелостью мысли, которая доступна одному германскому племени, Лемм со временем – кто знает? – стал бы в ряду великих композиторов своей родины…» [32 VI, 20].

Жизненные пути Лемма и Шульца похожи. Оба не умеют устроиться в материальном мире, не готовы подстраиваться под других ради успеха:

«Он много написал на своем веку – и ему не удалось увидеть ни одного своего произведения изданным; не умел он приняться за дело как следовало, поклониться кстати, похлопотать вовремя» [32 VI, 20].

Судьба трудов леммовского Innere напоминает участь Гуго Пекторалиса, канувшего в русской хаотической водности:

«…один его поклонник и друг, тоже немец и тоже бедный, издал на свой счет две его сонаты, – да и те остались целиком в подвалах музыкальных магазинов; глухо и бесследно провалились они, словно их ночью кто в реку бросил» [32 VI, 20].

В результате Лемм, как и Шульц (оба, следует заметить, пострадавшие от прихотей русских дворян), заканчивает жизнь скромным учителем в нищете:

«…больной, до времени одряхлевший, застрял он в городе О… и остался в нем навсегда, <…> кое-как поддерживая уроками свое скудное существование» [32 VI, 19].

Как Беховен и Шульц, Лемм маркирован бездомностью, отсутствием домашнего уюта. Герой не может вернуться на родину, в свое пространство, и не способен устроить себе в России (пространстве Чужого) собственную маленькую германию, как герои-филистеры:

«Один, с старой кухаркой, взятой им из богадельни (он никогда женат не был), проживал он в О… в небольшом домишке, недалеко от калитинского дома…» [32 VI, 20].

Мотив замыкания в антидиллическом пространстве актуализируется в описании его движений, которые напоминают «неуклюжее охорашивание совы в клетке» [32 VI, 19]. В целом же в портрете Лемма сочетается подчеркнутая грубая искаженная телесность оболочки с оттенками мортальности («сутуловат, с криво выдавшимися лопатками и втянутым животом, с большими плоскими ступнями, с бледно-синими ногтями на твердых, не разгибавшихся пальцах жилистых красных рук», «морщинистое» лицо, клочья «седых волос», «невысокий лоб», тяжелая поступь, «неповоротливое тело») и даже демонизма («впечатление почти зловещее», «…как только что залитые угольки, глухо тлели его крошечные, неподвижные глазки…» [32 VI, 19]). Это описание может подойти любому живому мертвецу из романа ужасов. Знаком вторжения мортальности в Innere является характеристика Лемма как «полуразрушенного существа» [32 VI, 20] (знак поврежденной пространственной оболочки). Вспомним также, что мотив смерти-в-жизни заключается в последней романной реплике героя: «Все умерло, и мы умерли (Alles ist todt, und wir sind todt)» [32 VI, 148].

Общим для Шульца и Лемма является мотив несчастья и мертвящего горя:

«Шульц был старее: борьба с жизнью его более утомила… силы его уже ослабевали. Постоянное горе… приводит к равнодушию; отчаяние делается привычкой жизни и налагает какую-то страшную преждевременную смерть на душу» [30, 58].

На этом фоне описание горя Лемма смотрится парафразом:

«Застарелое, неумолимое горе положило на бедного музикуса свою неизгладимую печать, искривило и обезобразило его и без того невзрачную фигуру <…> он зачерствел, одеревенел, как пальцы его одеревенели…» [32 VI, 19-20].

В этом описании телесного как внешнепространственного, переходящего в Innere, И.С. Тургенев словно нарочито следует литературным штампам. Сравните, например, с погодинским описанием старого немецкого «шулмейстера»:

«Старик представлял мне прототип деревенского школьного учителя, который от частого повторения грамматики сделался сам глаголом отложительным. Тупее, деревянистее от роду я не встречал никого» [24 IV, 87].

Это одеревенение, как и окаменевание, означает замещение витального пространства мортальным. Но И.С. Тургенев строит свой образ музыканта на контрасте, показывая, что под грубой оболочкой скрывается еще жизнь:

«…для того, кто умел не останавливаться на первых впечатлениях, что-то доброе, честное, что-то необыкновенное виднелось в этом» [32 VI, 20].

В присутствии Лаврецкого герой оживает:

«Лемм много говорил; сутулина его выпрямилась, глаза расширились и заблистали; самые волосы приподнялись над лбом» [32 VI, 68].

Но полное возвращение к пространству музыки и молодости не происходит, что характерно для тургеневской поэтики, где властвует энтропия, и одновременно напоминает финальные строки новеллы В.Ф. Одоевского о бессильном воображении Баха, потерявшего связь со сферой музыкального:

«…Лемм долго сидел на своей кровати с нотной тетрадкой на коленях. Казалось, небывалая, сладкая мелодия собиралась посетить его: он уже горел и волновался, он чувствовал уже истому и сладость ее приближения… но он не дождался ее…» [32 III, 70].

Общей пиетичностью поведения, а также написанием для Лизы «духовной кантаты» Лемм походит на С. Баха В.Ф. Одоевского. Однако, в отличие от последнего героя, тургеневский персонаж все же лицо вспомогательное. Это помощник, способствующий встрече Лизы и Лаврецкого, но, как и мастеровые В.А. Соллогуба, он не способен спасти главного героя от ошибки.

3.2.2. Траектории движения героя-немца в пространстве Другого

Произведения, к анализу которых мы переходим, отмечены национальной амбивалентностью героев: они – русские немцы или даже немцы наполовину, что является, с одной стороны, особым вариантом нетождественности героя пути своему окружению, а с другой – что русский хронотоп не является для них целиком чужим: они знают законы функционирования обоих миров и в то же время нигде не являются целиком своими. Сам путь между разноустроенными пространствами, по сути, составляет для них локус Своего.

Тем не менее полунемецкость героев (на самом деле доля немецкости может быть разной) позволяет говорить о связи с традицией изображения немецкого, но в качестве особых вариаций. В то же время пограничность образов выводит анализ за рамки их мононациональной трактовки, что обусловливает определенную долю полинационального синкретизма в описании персонажей.

3.2.2.1. Пространство пути Андрея Штольца

Гончаровский Штольц относится к тем героя-немцам, для которых пространство пути является определяющим. С первого же упоминания Обломовым Штольца за ним закрепляется значение странствования:

> «Надо Штольца спросить, как приедет…» [8 IV, 38]; «Хоть бы Штольц скорей приехал! <…> Пишет, что скоро будет, а сам чёрт знает где шатается!» [8 IV, 39].

Далее Тарантьев в разговоре с Обломовым определяет немца как «бродягу», то есть человека "дороги", а заодно выходца из пространства Чужого, в противовес себе как «земляку, русскому человеку» (из пространства Своего). Мотив дороги также связывается со Штольцем-старшим, который из Саксонии «…сюда нос поднимать приехал» [8 IV, 54]. Кроме того, в тарантьевской характеристике движение Андрея зафиксировано и в "реальном" мире («…теперь вон ещё путешествует!»), и в социально-иерархическом пространстве табели о рангах («…в службе за надворного перевалился…» [8 IV, 54]). Наконец, Штольца как путешественника определяет рассказчик:

«…Штольц часто отлучался из Петербурга в Москву, в Нижний, в Крым, а потом и за границу…» [8 IV, 61-62].

Причем герой не только сам находится в постоянном движении, но и втягивает в него из закрытого статичного локуса квартиры своего друга Обломова:

«…Штольцу, удавалось вытаскивать его в люди; но <…> без него Обломов опять ввергался весь по уши в своё одиночество и уединение…» [8 IV, 61-62].

Таким образом, еще до непосредственного появления Штольца в романе с ним прочно связывается мотив пути. В дальнейшем Андрей будет возникать в художественной реальности наездами и затем вновь исчезать.

С точки зрения В.Н. Топорова, «движение по пути в мифопоэтическом пространстве превращает потенциальность пути в актуальную реальность и подтверждает действительность – истинность самого пространства, «пробегаемого» этим путем, и, главное, доступность… познания пространства, его освоения, достижения его сокровенных ценностей» [285, 258]. Если применить эту мысль к образу Андрея Штольца в романе И.А. Гончарова, то можно сказать, что он является одним из самых характерных героев «пути», и это обстоятельство уже противоречит типажности немца как героя «места». В противоположность лесковскому Пекторалису гончаровский герой в своем движении по упорядочиваемому русскому пространству старается сохранить равновесие между ширью русского простора и закрытостью домашнего Innere. Нетождественность героя пути своему окружению в случае со Штольцем еще и обосновывается его двойственным – русско-немецким – происхождением.

Уникальность «пути»-пространства Штольца будет видна намного ярче, если рассмотреть его на фоне иных локусов в романе, например, дома отца Штольца в Верхлеве и Обломовки, противопоставленных относительно друг друга и создающих два типа ахронности. Значимость этих локусов для Андрея в том, что это парное пространство воплощает в себе начало дороги. Отсюда Штольц выходит в большой мир как на одну универсальную дорогу.

Обломовка выступает в качестве чрезмерно преувеличенного образа неподвижности, и в то же время это образ собирательный, охватывающий всю Россию, а не один какой-либо локальный пункт:

«Обаяние обломовской атмосферы… простиралось и на Верхлево; ведь оно тоже было некогда Обломовкой; там, кроме дома Штольца, все дышало тою же первобытною ленью, простотою нравов, тишиною и неподвижностью» [8 IV, 123].

Это патриархально-идиллическое, «первобытное» пространство представляет собой во многом архаический, аграрный локус, который "мифологическое" сознание его обитателей, крестьян, воспринимает в качестве сакрального центра мира, противостоящего периферии Чужого[119]:

«…знали, что в восьмидесяти верстах от них была «губерния», то есть губернский город…; потом знали, что подальше, там, Саратов или Нижний; слыхали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами; там следовал мрак…» [8 IV, 106].

Соответственно, дом Штольцев предстает в виде чужеродного анклава, непонятного и враждебного. И там «один мальчик» (сиротка, без особых различий, как все в синкретичной русской общности), которого отдали в немецкий пансион, «…плакал все втихомолку…, что живет … в чужом доме, среди злодеев, что вот его и приласкать-то некому…» [8 IV, 123].

Но «изнутри» жизнь этого локуса не отличается от «жизненного» пространства типажного немца. Спокойствие немецкого существования воплощено в описании сцены, где отец Штольца, сидя после обеда под деревом в саду, курит трубку. И всё же ахронность данного пространства не абсолютно неподвижна, а предполагает определенное развитие. Движение это происходит по спирали, в виде цикла, и одновременно оно прямое, однонаправленное, линейное. Как говорилось ранее, «путь» Штольца-отца такой же путь накопления капиталов, что изображён в романе Ф.М. Достоевского «Игрок», и являет собой точную копию «пути» Штольца-деда, а тот, в свою очередь, следовал примеру своего отца et cetera. Путь типажного немца всегда имеет определенные границы, предусматривает возвращение в замкнутый локус; трансформации происходят крайне медленно – процесс преобразований может быть растянут на многие поколения. Верное старым традициям «настоящее» имеет очень прочные связи с прошлым, в котором это настоящее видится как идеальное будущее:

[119] Характерно, что носителями такой центрации сознания выступают не только крестьяне Обломовки, но и проживающий в столице Тарантьев: «В глазах его француз, немец, англичанин были синонимы мошенника, обманщика, хитреца или разбойника. Он даже не делал различия между нациями…» [8 IV, 53].

«Дальше он не пошел, а упрямо поворотил назад… и возвратился к отцу. Тот дал ему сто талеров, новую котомку и отпустил на все четыре стороны» [8 IV, 161].

Здесь обрисован в деталях «интенсивный» путь переселенца, который медленно, но верно осваивает чужое пространство: отец Штольца осуществляет выбор своего места в жизни и пространстве, поселяется там и начинает его обустраивать, постепенно расширяя границы своего локуса:

«…приехал в нашу губернию в одном сюртуке да в башмаках, в сентябре, а тут вдруг сыну наследство оставил…» [8 IV, 54].

Заслуживает внимания тот факт, что в романе сближаются сюртук (телесная оболочка) в начале пути и наследство («отчуждаемая» вещественность) в конце, то есть из центра, который создает сам герой, расширяется и упорядочивается пространство-Космос. Об этом пишет В.Н. Топоров: «…пространство возникает не только… через от-деление его от чего-то…., но и через раз-вертывание его вовне по отношению к некоему центру…» [285, 239]. В нашем случае герой места, типажный немец, как уже было отмечено, и являет собой «ось раз-ворота» [285, 239].

Вместе с тем мифопоэтическая цикличность, если говорить о реальности немцев-филистеров, оборачивается механистичностью, воплощается в строгой замкнутости пути-«колеи», границы которой никогда не могут быть нарушены: Штольц-отец в своё время «…был в университете и решил, что сын его должен быть также там…»[120] [8 IV, 161]. И.А. Гончаров сознательно подчеркивает "инстинктивный" элемент в поведении прагматичного во всех отношениях немца:

«…он не был педант… и не стал бы настаивать на своем; он только не умел бы начертать в своем уме другой дороги сыну» [8 IV, 161];

То же самое происходит по возвращении сына из университета:

«…отец сказал, что делать ему в Верхлеве нечего… А отчего нужно ему в Петербург, почему не мог он остаться в Верхлеве и помогать управлять имением, – об этом старик не спрашивал себя; он только помнил, что когда он сам кончил курс ученья, то отец отослал его от себя» [8 IV, 161-162].

Немецкий патриархальный локус в некотором роде обладает той же «архаичностью», что и Обломовка, поскольку в основе своей ориентирован на «обычай в Германии» [8 IV, 162]. Пространство Штольца-отца (и «типажное»

[120] Повторяется даже сумма денег, выданных в дорогу сыну: у деда это было сто талеров, у отца – сто рублей. Той же числовой механистичностью маркированы и воспоминания отца Андрея о Германии: «…рассказывал ему сто раз… о жизни в Саксонии, между брюквой и картофелем, между рынком и огородом…» [8 IV, 159].

немецкое пространство, подразумевающееся под ним) структурировано, линеарно и поэтому во многом лишено естественности, словно вымышлено и изображено на чертежной доске: оно как бы охватывает героя плоскостными рамками, отнимает его «объем», столь необходимый для полной жизни:

> «Как таблица на каменной скрижали была начертана открыто всем и каждому жизнь старого Штольца…» [8 IV, 453].

Распадаясь на неотчуждаемое от субъекта («душа» + «тело» как «медиатор») и отчуждаемое («дом»), немецкое Innere, тем не менее, сохраняет подобие частей друг другу. Прямолинейность пути героя-немца представляет собой проекцию его душевной прямоты[121]: мать Штольца «в немецком характере» [8 IV, 157] не замечает «… ничего того, …с чем можно обойти какое-нибудь правило…» [8 IV, 158], когда же она рисует себе немцев в качестве «прямых, как палка, офицеров» [8 IV, 158] даже трудно понять, имеется в виду внутренний (психологический) или внешний (портретный) признак.

Но у Андрея Штольца иной путь. Как и Маничка Норк в «Островитянах» Н.С. Лескова, данный герой изначально направлен вовне, связан с безграничным пространством, противопоставленным закрытому немецкому локусу. Вернее, Штольц-ребенок, не удовлетворяясь пределами родительского дома, стремится освоить сразу несколько других видов пространств:

> «…Андрюша… смотрел… в три или четыре разные сферы, бойким умом жадно и бессознательно наблюдал типы этой разнородной толпы…» [8 IV, 160].

Среди этих «сфер» имеется место деятельности Штольца-отца, приучавшего сына к «ургии» и руководству "жизненным пространством":

> «…велел везти на фабрику, потом в поля, потом в город, к купцам, в присутственные места, потом посмотреть какую-нибудь глину <…> Не то так отправятся посмотреть, как добывают поташ или деготь, топят сало» [8 IV, 157].

Но в то же время Андрей оказывается связан и с Обломовкой, где

> «…вечный праздник! Там сбывают с плеч работу, как иго; там барин не встает с зарей и не ходит по фабрикам около намазанных салом и маслом колес и пружин» [8 IV, 159].

Показателен и княжеский дом-дача в Верхлеве – пространство, как бы

---

[121] Например, в «Колыванском муже» Н.С. Лескова Аврора сначала «прямо» идет на Сипачева, а потом - «хоть кол на голове теши» - твердит свое. По словам Г.Д. Гачева, «германский Космос – из прямых линий, прямоуголен, по модели Дома, не изгибчив, мужеск и тверд…» [76, 77]; в соответствии с этим «душе… германца приемлемо прямолинейно-поступательное движение» [76, 84].

переносящее героя в сферу иной жизни – круг высшей аристократии: «…и там видит он длинные залы и галереи, темные портреты на стенах, не с грубой свежестью, не с жесткими большими руками…» [8 IV, 159], то есть отвергается знак, указывающий на филистерское пространство.

Наконец, Штольц-младший совершает побег из дома, на "простор", раздольный русский локус[122]: «…или мужики привезут на возу с сеном, или… с рыбаками приедет он на лодке, заснувши на неводу» [8 IV, 156].

Таким образом, герой способен совместить в своем существовании различные типы пространств, соотношение которых модифицирует первоначальный образ-«план», предначертанный семейным ахронным обычаем:

> «С одной стороны Обломовка, с другой – княжеский замок, …встретились с немецким элементом, и не вышло из Андрея …филистера» [8 IV, 161].

Здесь слово «вышло» играет большую роль для понимания пути героя, объединяя в себе и судьбу его, и дорогу-странствие, и призвание. Так и мать Андрея тревожилась, что «… сын ее сделается таким же немецким бюргером, из каких вышел отец» [8 IV, 157]. Отчуждаемая телесность героя и неотчуждаемое Innere вновь сопрягаются: сын, по представлениям матери, должен быть «выскочкой» «из черного тела» [8 IV, 158], барином, то есть Андрей должен выйти-«выскочить» за рамки наглухо замкнутого «тела» – немецкого (и отцовского) бюргерства. "Идеальное" тело соотносится с "идеальным" локусом:

> «…в сыне ей мерещился идеал барина, …с …маленькими руками и ногами, с чистым лицом, с ясным, бойким взглядом, …на каких она нагляделась в русском богатом доме, и …за границею, …не у немцев» [8 IV, 158].

В романе происходит борьба за то, чей образ (отца или матери) станет более значащим для сына, которого поначалу можно назвать tabula rasa и который с жадностью стремится пополнить свои ресурсы знания. Раскрытие замкнутого немецкого локуса внешнему миру осуществляется через образование, причащение к сфере духа, которая незнакома филистеру. К практическим урокам отца добавляется обучение у матери:

> «…он сидел с отцом за географической картой [путешествия как способ осовения мира станут обязательными для взрослого Андрея – *С.Ж.*], разбирал по складам Гердера,

---

[122] Андрей является нарушителем спокойствия-порядка в доме, соединяя внутренний локус с внешним миром: отец отдыхает в саду, и «…вдруг с улицы раздается шум, крики и целая толпа людей врывается в дом» [8 IV, 155] – это приводят неугомонного Штольца-младшего.

> Виланда, библейские стихи и подводил итоги… счетам…, а с матерью читал священную историю, учил басни Крылова и разбирал по складам же ″Телемака″» [8 IV, 155].

Наиболее же важным пунктом пути, определившим линию движения героя во времени-пространстве, станет русский университет, который «должен будет произвести переворот … и далеко отвести от той колеи, которую мысленно проложил отец в жизни сына» [8 IV, 161] (немецкий университет, в отличие от русского, готовит, видимо, только «патентованных мещан»-филистеров [8 IV, 157]). В результате меняется сам образ пути, который из «узенькой немецкой колеи» превращается «…в такую широкую дорогу, какая не снилась ни деду…» Штольца-старшего, «ни отцу, ни ему самому» [8 IV, 161].

При этом важно подчеркнуть следующее обстоятельство: необыкновенность, «новизна» Штольца в русском континууме заключается в том, что образ «широкой дороги» выделяет героя не только из череды типажных немцев с их «колеей», но и вообще из ряда всех «деятелей» российского прошлого:

> «Деятели издавна отливались у нас в пять, шесть стереотипных форм, лениво, вполглаза глядя вокруг, прикладывали руку к общественной машине и с дремотой двигали ее по обычной колее, ставя ногу в оставленный предшественником след» [8 IV, 168].

Штольц – это герой пути, преодолевающий стереотипные формы, и одновременно герой будущего, не реализовавшего еще все свои потенции в настоящем. Он является медиатором (и в данном смысле сам есть воплощенный путь) между разными мирами – временами, пространствами, поколениями и народами: «Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!» [8 IV, 168].

Мотивы пересечения и соединения границ в романе актуализируют проблему национальности Андрея (каждая национальность в русской культуре закрепляет за собой набор устойчивых признаков, в том числе свое пространство: любой новый образ героя предполагает всегда отталкивание от старых стереотипных форм). Поначалу кажется, что происхождение героя все объясняет:

> «Штольц был немец только вполовину, по отцу: мать его была русская…; природная речь его была русская: он учился ей у матери и из книг, в университетской аудитории и в играх с деревенскими мальчишками, в толках с их отцами и на московских базарах. Немецкий же язык он наследовал от отца да из книг» [8 IV, 155].

Несмотря на то, что осознание дихотомии языка и речи, безусловно, относится не ко времени И.А. Гончарова, все-таки заслуживает внимания это "органическое"

(«природное») усвоение Штольцем русской речи (то есть реализации языковой системы в коммуникативном контексте), что соответствует более естественному проникновению героя в русский мир, в противоположность лесковскому Пекторалису, механистически изучающему язык как систему.

Но образ Штольца представляет собой не "химическую" смесь, в которой точно, в процентах, измерено количество русскости и немецкости, хотя определенное сходство с характеристикой неживой природы, сплавов (может быть, алхимического возникновения жизни в сосуде) имеется: «Чтоб сложиться такому характеру, …нужны были и такие смешанные элементы, из каких сложился Штольц» [8 IV, 168].

С нашей точки зрения, очень важную роль в образе героя играет английский элемент. Матери Андрея не хочется, чтобы сын был похож на отца, потому что, по ее разумению, «…во всей немецкой нации не было и не могло быть ни одного джентльмена» [8 IV, 157]. В описание внешнего облика Штольца также включается английскость: «Он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь» [8 IV, 164]. Да и для самого Андрея эталоном надлежащего поведения является именно джентльмен, поэтому, упрекая барина Обломова в лени, он говорит: «Джентльмен есть такой барин <…> который сам надевает чулки и сам же снимает с себя сапоги» [8 IV, 180]. Примечательна также точка зрения Г.Д. Гачева, считающего, что «англичанин открывает, немец приводит в систему» [76, 74], то есть английскость для него соотносительна с пространством, которое необходимо «открыть» (по-другому нельзя было основать Британскую империю). Образ Штольца также неотделим от странствования: «…понадобится обществу послать в Бельгию или Англию агента – посылают его…» [8 IV, 164]. Он рекомендует и Обломову отправиться в Египет или Америку, на что следует знаковая реакция русского:

> «Кто же ездит в Америку и Египет! Англичане: так уж те так господом богом устроены…» [8 IV, 169].

В конце концов, и внутренний мир Штольца характеризуется английскостью, например, он все в жизни проверял практикой[123]:

> «То, что не подвергалось анализу опыта, практической истины, было в глазах его

[123] Именно англичане наиболее последовательно отстаивали идею эмпиризма в теории познания.

оптический обман, то или другое отражение лучей и красок на сетке органа зрения или же, наконец, факт, до которого еще не дошла очередь опыта» [8 IV, 165]).

В дополнение к этому «Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе» [8 IV, 165]), и, кроме того, он «…впадал даже, по крайней мере в спорах, в пуританский фанатизм» [8 IV, 167]. Характерна и аллюзия-отсылка к Стерну: Штольц «скакал» «на коньке чувств» [8 IV, 166]. Дом же Штольца в Крыму назван «коттеджем» [8 IV, 453].

Впрочем, пренебрегать «немецким элементом» образа Штольца было бы неправильно: этот «элемент» может видоизменяться, вступать во взаимодействие с другими его составляющими, но сущность остается немецкой. Выше уже было сказано о «планиметричном» пространстве Штольца-старшего, представляющем собой «таблицу» (дискретное, разграниченное пространство, нечто вроде тургеневского «ящичного» локуса Кистера на «каменной скрижали»). В этом плане пространство Штольца-младшего представляется Гончаровым как «модернизация» древнего континуума:

«…мать своими песнями и нежным шепотом, потом княжеский разнохарактерный дом, далее университет, книги и свет – все это отводило Андрея от прямой, начертанной отцом колеи; русская жизнь рисовала свои невидимые узоры и из бесцветной таблицы делала яркую, широкую картину» [8 IV, 453].

В «картине», безусловно, есть художественная перспектива, большой масштаб и яркость красок, но, тем не менее, изображение остается в общем и целом замкнутым. Имеет сходство и характер движения: несмотря на то, что путь сына от «колеи» отца отклоняется, перемещение по-прежнему прямолинейно:

«Простой, то есть прямой, настоящий взгляд на жизнь – вот что было его постоянною задачею, и… он… был внутренне горд и счастлив всякий раз, когда ему случалось заметить кривизну на своем пути и сделать прямой шаг» [8 IV, 165].

Заслуживает внимания это желание героя-немца уравнять «прямое» и «настоящее»; в русском же пространстве тот, «кто прямо ездит, дома не ночует», то есть движение осуществляется обычно по «кривой», которая «вывезет», поскольку в не обжитом до конца пространстве идут обычно не по прямым ухоженным дорогам, а по проторенным тропам-«колеям». Похожим прямолинейно-"немецким" образом Штольц выражает и любовь: «Он пошел прямо к цели, то есть к Ольге» [8 IV, 412].

Другая характеристика движения Штольца, твердость («шел твердо, бодро» [8

IV, 164]), также свойственна немецким персонажам в русской литературе[124]. Поэтому упрямство Штольца в романе И.А. Гончарова – это характерное для немцев стремление идти прямо, целенаправленно: «…сам все шел да шел упрямо по избранной дороге» [8 IV, 167]. Между тем описание «пути» героя, хотя и с «отклонениями», сходно с описанием «колеи» «предков», то есть многократно повторенного жизненного цикла:

> «…не терялся никогда в… новых обстоятельствах, а подходил к ним, как к бывшим знакомым, как будто он жил вторично, проходил знакомые места» [8 IV, 167].

Как и Пекторалис, Штольц «ставит» «выше всего» «настойчивость в достижении целей» [8 IV, 167], то есть в движении снова актуализируется парадокс неподвижности ″Я″ («стояния»). Так, о произошедших изменениях в закрытом Innere Штольца мы практически ничего не знаем: герой-немец до такой степени организовал и упорядочил свое пространство, что, как и в рассказе «Колыванский муж» Н.С. Лескова, любое "переделывание" будет означать только ухудшение, то есть разрушение мира Андрея Штольца:

> «Как в организме нет у него ничего лишнего, так и в нравственных отправлениях своей жизни он искал равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа. Две стороны шли параллельно, перекрещиваясь и перевиваясь на пути, но никогда не запутываясь в тяжелые, неразрешаемые узлы»[125] [8 IV, 164].

И все же путь Штольца достаточно сильно отличается от путей других героев-немцев. Если у Н.С.Лескова в случае с Идой Норк все движение невидимо, загнано внутрь и ее место в Доме-семье установлено заранее, то Андрей Штольц перемещается и во внешнем мире, и в Innere, более того, такая характерная черта героя, как подвижность, является ключевой:

> «Он беспрестанно в движении…» [8 IV, 164]; «…шел работать или ехал осматривать какие-нибудь копи, какое-нибудь образцовое имение, шел в круг людей, знакомиться, сталкиваться с новыми или замечательными лицами…» [8 IV, 406-407]; «…сидел на студенческих скамьях в Бонне, в Иене, в Эрлангене, потом выучил Европу как свое имение[126]. …Я видел Россию вдоль и поперек. Тружусь…» [8 IV, 185].

---

[124] У Н.С. Лескова в «Железной воле» немецкая твердость связывается с перемещением: «…у господ немцев есть… твердая воля, а у нас она похрамывает…» [16 VI, 5], «Благодаря его [Пекторалиса – *С.Ж.*] твердости и настойчивости дело… пошло превосходно…» [16 VI, 19]. В «Островитянах» Ида Норк «твердой походкой шла, устремив неподвижно свои глаза вперед» [16 III, 101]. Немец-адмирал из рассказа «Колыванский муж» «идет молодцом», так что русскому Сипачеву даже «завидно его бодрости и спокойствию» [16 VIII, 436].

[125] Отметим, что при описании душевной жизни Штольца писателем зачастую используются слова, указывающие на элементы движения и пространства, например: радость – «сорванный по дороге цветок» [8 IV, 165]; воображение – «двуличный спутник» [8 IV, 165]. Образ «неразрешимого узла», в которое свивается линейный путь, есть также порождение идеи движения.

[126] Таким оюбразом, Дом для Андрея Штольц – вся Европа («свое имение»).

Здесь акцентируется характерная для героя еще с детства страсть к познанию мира. В этом плане Штольц – герой закрытого локуса, который вырвался в большой мир и стремится его освоить: «Учиться хочет, все видеть, знать» [8 IV, 54]. В идеальном случае путь Штольца должен бы пролегать через все космическое пространство, поэтому не только познавательная, но и практическая деятельность героя принимает соответствующие такому маршруту масштабы: отец, который следовал всю жизнь по «узенькой колее», накопил всего сорок тысяч, а сын «вдруг из отцовских сорока сделал тысяч триста капиталу, и в службе за надворного советника перевалился, и ученый… теперь вон еще путешествует! Пострел везде поспел!» [8 IV, 54]. Жизнь Штольца, в сравнении с неспешной русской и патриархальной немецкой колеей, проносится на совсем других скоростях, вследствие этого может показаться, что успех случился «вдруг», «второпях»: «разбогател на фуфу» [8 IV, 54]. «Весь в движении», Штольц ускоряет процесс осуществления планов, «концентрирует» в одну жизнь «путь» многих поколений немцев. Показательно, что не только Тарантьев не соглашается признать достоверность успеха Штольца (обман, «нечисто», проделки «нечистой силы», ведь он «шатается черт знает где» [8 IV, 54]), но и отцу кажутся шуткой слова сына, желающего «посмотреть» (в освоении пространства важна визуальность), «нельзя ли вдруг во всем» [8 IV, 162] добиваться значительных успехов. Для самого же героя его «широкая дорога» не является какой-то исключительной, необыкновенной: он называет ее «скромная, трудовая тропинка» [8 IV, 178], поскольку масштабы его мысли совсем иные, нестандартные. То, что, с позиции микромиров, замкнутых локусов, представляется громадным, в макрокосмическом пространстве ужимается.

Желание постигнуть «все» (Универсум) осуществить невозможно, и поведать обо «всем» нереально, перед безмерностью открытого пространства описание превращается в набор точек, изображающих отрезок пути героя (эти всё новые «копи» и «университеты», «заграница» и «Россия», «высший свет» и «природа» сливаются в одно целое световое пятно, соотносимое разве что с «пестрыми явлениями маскарада», которые Штольц «бессознательно наблюдал» [8 IV, 160] в детстве). По этой причине у рассудочного героя, полурусского-полунемца, в чьей жизни, по сравнению с неторопливым бытием предков, произошел переворот,

заставивший его переживать эту "перевороченную" жизнь, и возникает неуловимая амбивалентность. Системы ценностей, позволяющие принимать решение в закрытом немецком локусе, оказываются недейственными, и поэтому начинается долгий путь исканий, проб и ошибок: отсюда такое желание опереться на собственный опыт, поскольку обычный[127], чужой, не подходит для новой жизни; отсюда и неоднозначность, зыбкость границ, пространственных (Европа-Россия), моральных, национальных:

> «Где же благо? Где зло? Где граница между ними?» [8 IV, 454], «При вопросе: ″Где же истина?″ – он искал и вдалеке и вблизи, в воображении и глазами…» [8 IV, 455].

Амбивалентной выглядит и фраза о «вечном питании мысли», «ее бесконечном развитии» [8 IV, 459]: казалось бы, речь идет об определенном благе, но данная идея, домысленная до конца, представляется лишь наукообразным суррогатом «вечной жизни». В сознании героя, воздерживающегося от какого-либо упоминания о смерти, конечности, распаде, присутствует немецкая мифологема вечности. Штольц – весь «в движении» [8 IV, 164], поскольку (если несколько переиначить высказывание Декарта, «двигаюсь, следовательно, существую») труд необходим «для самого труда, больше ни для чего. Труд – образ жизни, содержание, стихия и цель жизни…» [8 IV, 185].

Андрей во время разговора с неожиданно опечалившейся женой Ольгой «проговаривается» о разрушительном начале (смерти, хаосе), навсегда, казалось бы, изгнанном из его хорошо организованного пространства: возникшие вопросы «…приводят к бездне, от которой не допросишься ничего» [8 IV, 467]. Именно по этой причине герой предусмотрительно методичен в своем «шествии»: его мучает страх падения в «бездну»:

> «Он… благодарил судьбу, если в этой неведомой области удавалось ему заблаговременно различить нарумяненную ложь от бледной истины [снова возникает мотив «маскарада», когда вещи выглядят совсем не тем, чем они являются – С.Ж.]; уже не сетовал, когда от искусно прикрытого цветами обмана он оступался, а не падал…»[128] [8 IV, 166].

В этом описании нам видится сходство с мотивом падения, присутствующим в

---

[127] Штольц не берет адрес Рейнгольда, хотя это, по мнению отца, поможет «отыскать … дорогу» [8 IV, 162].

[128] Нам представляется, что мотив падения также соотносится с образом канатоходца, который балансирует над пропастью: Штольц все время, указывает Гончаров, «ищет равновесия» [8 IV, 164], а жизнь его схожа с «нитью»: «…торопливыми взглядами смотрел, где криво, где косо, где нить шнурка жизни начинает завертываться в неправильный, сложный узел» [8 IV, 165]. Любое неверное движение может привести к падению: «Движений лишних у него не было» [8 IV, 164]. Примечательно и такое авторское замечание: «Он считал себя счастливым уже и тем, что мог держаться на одной высоте…» [8 IV, 166].

рассказе Н.С. Лескова «Железная воля», когда Пекторалис в своем движении устремляется вниз: то в реку, то в болото и, в конце концов, в могилу. У Гончарова же осторожный путь Штольца сравнивается с судьбой человека, «…который со всего размаха летел в болото и разбивал свое и чужое существование» [8 IV, 166]. Штольц не переставая ищет «опору в жизни» [8 IV, 467], пытается «не потерять ″почву из-под ног″» [8 IV, 454]:

> «Он и среди увлечения чувствовал землю под ногой и довольно силы в себе, чтоб в случае крайности рвануться [соответствие «болоту» весьма очевидно – С.Ж.] и быть свободным» [8 IV, 166]; «Все это страшно, когда человек отрывается от жизни… когда нет опоры» [8 IV, 468].

Одним словом, перед нами тот самый лотмановский герой пути, перемещающийся «по определенной пространственно-этической траектории в линеарном spatium'e» и имеющий «запрет на боковое движение», что и порождает образ прямого движения, усиленный типажной прямолинейностью героев-немцев [198, 417]. В результате запрет на боковое движение, на то, чтобы не дай бог оступиться, принимает в образе Штольца чуть ли не гротескные масштабы, находящиеся в парадоксальной противопоставленности общей рациональности героя.

Если для Пекторалиса чуждое пространство – это сырые и холодные российские просторы, то для Штольца, напротив, бездной-топью является внутреннее пространство, точнее, его «подпространства» (такие, как область воображения и сфера чувств), где не существует немецкой упорядоченности, «определенности» (то есть возникает отрыв от непоколебимой «опоры» на разум):

> «У него не было... дилетантизма, который любит порыскать в области чудесного...» [8 IV, 165]; «...оступаясь, он должен был сознаваться, что сфера сердечных отправлений была еще terra incognita» [8 IV, 166]; «Он боялся всякой мечты ...входил в ее область, ...как входят в грот с надписью: ma solitude, mon hermitage, mon repos [мое уединение, моя обитель, мой отдых], зная час и минуту, когда выйдешь оттуда» [8 IV, 165],

Вход в иррациональное, чужое пространство и невозможность выхода из него означает для героя рациональности неминуемую гибель. Штольц решается войти в «грот» только в том случае, если у него есть возможность вырваться, то есть он знает, где этот выход находится. Данный амбивалентный образ (с одной стороны, уединение, «отдых»; с другой – «смерть», разрыв единства с жизнью)

глубоко символичен, поскольку пещера (грот), по словам В.Г. Иванченко, «может быть вместилищем зла, притоном злодеев и одновременно – убежищем духа, кельей отшельника. …Но главное: пещера – это символ иномирности, включенной в нашу обыденность. Это знак перехода, предельности Бытия» [161, 64]. Образ пещеры ассоциируется с тьмой и холодом (недостатком или отсутствием упорядочивающей «визуальности», которая так важна для Штольца), а они, в свою очередь, – с хаосом и смертью (безвидностью).

Штольц, боящийся «грота мечты», – герой «посюсторонний», закрепленный в пространстве «обыденности», вернее, в пространстве, которое он выстраивает сам в обозримом космосе. Всякая «предельность бытия», «иномирность» его пугает. Он в этом плане лишен способности пересекать внутренние границы, которые создал сам для себя, поэтому опасливо следит за тем, чтобы

> «…скача на коньке чувства, не проскакать тонкой черты, отделяющей мир чувства от мира лжи и сентиментальности, мир истины от мира смешного, или, скача обратно, не заскакать на песчаную, сухую почву жестокости, умничанья, недоверия, мелочи, оскопления сердца» [8 IV, 166].

Героя характеризует «удержанность» «от порывов, уменье не выйти из границ естественного, свободного состояния духа» [8 IV, 166]. Тенденция Штольца «не проскакать» и «не заскакать» дает повод спросить, насколько сам герой «выскочил» из «узенькой колеи» предшествующих поколений, вырвался из «черного тела», то есть немецкого филистерства. По словам самого Штольца, «нормальное назначение человека – прожить… без скачков» [8 IV, 167].

Е.М. Таборисская указывает на «противоречие между заявленным от автора типом поведения Штольца и непосредственным его изображением»: «Гончаров постоянно упоминает о разъездах своего героя, но рисует его в действии в локусах замкнутого характера…» [273, 16-17], иначе говоря, герой декларативно привязан к открытым пространствам, но фактически обнаруживается в закрытых. Это противоречие можно снять, если учесть, что для Штольца весь «Универсум» в определённом смысле представляет собой Дом. Здесь отчетливо просматривается связь с литературной традицией, взаимоувязывающей типажных немцев и замкнутое, упорядоченное пространство. Сравните с утверждением Е.М. Таборисской: «У Штольца решающие эпизоды с Ольгой вписаны в интерьеры, и

только разговор с женой, окрашенный какой-то неустойчивостью душевного состояния Ольги, ее тревогой, как бы предвещающей крушение благополучного мира Штольца, вынесен на открытый воздух…» [272, 62].

Пространству Андрея Штольца свойственна дискретность, которую Г.Д. Гачев причисляет к характерным особенностям Haus'a. Отчётливые границы вычленяют упорядоченное из хаоса, определенное и познанное – из неопределенного и непознанного. Как считает Ю.М. Лотман, «основным свойством границы является нарушение непрерывности пространства, ее недоступность…», однако «именно потому, что в структуру модели мира культуры входит невозможность проникновения через границу, наиболее типичным построением сюжета является движение через границу пространства. Схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира» [196, 398].

Если движение Пекторалиса, завязнувшего из-за своей «железной воли» в аморфном пространстве, а также поступки других «типажных» немцев, согласных «лоб расшибить» о «стены»-границы, можно сравнить с действием тарана, путь Штольца (передвижение в пространстве и одновременно с этим познание мира) является своего рода переходом из одной «комнаты» мироздания в иную. Герой опытным путем умеет подобрать «ключ»-закон, упорядочивающий и объясняющий, «открывающий» новое пространство:

> «Он упрямо останавливался у порога тайны, …ожидал появления закона, а с ним и ключа к ней» [8 IV, 166]; «Что ни встречалось, он сейчас употреблял тот прием, какой был нужен для этого явления, как ключница сразу выберет из кучи висящих на поясе ключей тот именно, который нужен для той или другой двери» [8 IV, 167].

Как в мифопоэтике герой проникает в «тайное» пространство, раскрывая его при помощи неких артефактов, так и Штольц движется «…к своей цели, отважно шагая через все преграды…» [8 IV, 167], но в «макрокосме» для него существуют непроницаемые границы, одолеть которые он не в силах. Штольц отклоняет задачу, если «на пути его» «отверзается» «непроходимая бездна» или «возникает» «стена» [8 IV, 167], которыми маркируется априорно недоступная познанию сфера хаоса и смерти. Получается, продвижение осуществимо лишь внутри, в потенциально или актуально упорядоченном пространстве:

> «…он не способен был вооружиться той отвагой, которая, закрыв глаза, скакнет через

бездну или бросится на стену на авось. Он измерит бездну или стену, и если нет верного средства одолеть, он отойдет, что бы там про него ни говорили» [8 IV, 167-168].

Если принять во внимание это уклонение Штольца от «непреодолимых пределов», становится понятной причина его отдаления от Обломова. Деятельный Штольц постоянно останавливается на полпути, стремясь помочь русскому другу, олицетворяющему в некотором роде двуликого Януса («двуличного спутника»). Второй, воплощающий собой хаос лик, с которым не осмеливается вступить в противоборство герой, – это та самая страшная «бездна» и «стена», что фиксируется Штольцем во время последней встречи с Обломовым:

«…Штольц… ворочал изумленными, почти бессмысленными глазами вокруг себя. Перед ним вдруг ″отверзлась бездна″, воздвиглась ″каменная стена″, и Обломова как будто не стало, как будто он пропал из глаз его, провалился…» [8 IV, 490].

Друг в восприятии Штольца становится «мертвым», выводится из упорядоченного пространства, теряет «визуальность» (и в то же время осмысленность) как признак, который закрепляет каждый предмет в Универсуме героя-немца, и превращается в пустоту.

Анализ этого эпизода дает возможность вычленить особый тип разграничения пространств. Как правило, способы деления пространств на русский и немецкий миры, несмотря на то, что последний практически закрыт-недоступен, обладают, если использовать терминологию Ю.М. Лотмана, «одинаковой мерностью», в соответствии с которой «мир за чертой враждебен (или просто ″чужой″), но ничем в принципе не отличается от ″моего″» [196, 395]. Даже «эго-пространства» Берга и Пекторалиса вступают с окружающим миром в определенные отношения, соотносимы с ним. Но между «бездной» Обломова и «космосом» Штольца «не возникает однозначного соответствия» [196, 394], они разномерны. Пространство немца не в состоянии «охватить» хаотическое не-пространство русского героя.

Такое же уклонение от хаотического начала можно наблюдать при рассмотрении отношений Штольца с Ольгой: «…разгула диким[129] страстям быть

[129] В первый раз испытав сильное чувство, Штольц ощутил экзистенциальный страх перед сокрушительной стороной любви – это было похоже на пресловутое падение в «бездну», отвергающую рассудочность ″Я″: «С него немного спала спесивая уверенность в своих силах… Ему становилось страшно» [8 IV, 411]. Показательно, что та «бездна», перед которой пасует Штольц, обнаруживается им в Ольге: «…мало-помалу открывалась перед ним глубокая бездна ее души, которую приходилось ему наполнять и никогда не наполнить» [8 IV, 457].

не могло: все было у них гармония и тишина» [8 IV, 458]. Данный мотив тихого бытия, тишины раскрывается у Гончарова не только в закрытом немецком, но и в русском провинциальном пространстве. Путешествующие по Швейцарии Ольга и Штольц «… останавливались в малопосещаемых затишьях» [8 IV, 410]; после свадьбы они могли, «казалось бы, заснуть в этом заслуженном покое и блаженствовать, как блаженствуют обитатели затишьев…» [8 IV, 458].

Образ дома Штольцев в Крыму может быть рассмотрен через оппозицию внешнего/внутреннего: «Снаружи и у них делалось все, как у других» [8 IV, 458]. «Внутри» же «демиург» Штольц пробует создать заново тот деятельностный Универсум («все»), который он частично потерял, ограничив свой круг деятельности рамками «дома»-семьи:

> «Он… говорил обо всем… говорил с увлечением, с страстью… не пропадали краски и не потухал огонь, которым он освещал творимый ей космос» [8 IV, 460].

Поскольку Дом – это в определенном смысле «онирическое» пространство, то здесь возникает взаимоналожение будничного бытия и мифопоэтических образов. Ольга представляется в некотором смысле богиней-матерью, иерогамический союз с которой дает возможность богу-прародителю создать других богов, бытие, людей и т.д.:

> «Ему грезилась мать-созидательница и участница нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения» [8 IV, 461].

Впрочем, в отношении к Ольге Штольц является, скорее, немцем-хозяином, который осваивает стихийное пространство. По сути, любовь к женщине в представлении Андрея соотносима с водностью:

> «…ему хотелось бы…, чтоб чувство потекло по ровной колее, вскипев сначала горячо у источника, чтоб черпнуть и упиться[130] в нем, и потом всю жизнь знать, откуда бьет этот ключ счастья» [8 IV, 411].

Штольц так же пытается освоить, то есть ввести в рамки, Innere Ольги, маркированное стихийностью:

> «Сначала долго приходилось ему бороться с живостью ее натуры, прерывать лихорадку молодости, укладывать порывы в определенные размеры, давать плавное течение жизни, и… едва он закрывал… глаза, поднималась опять тревога, жизнь била ключом, слышался новый вопрос беспокойного ума, встревоженного сердца…» [8 IV, 457].

---

[130] Избегание Штольцем предела, конца и его нежелание признавать крайности выражается в мотиве чаши-сосуда: «И радостью наслаждался, …не допивая чаши никогда до той капельки горечи, которая лежит в конце всякого наслаждения» [8 IV, 165].

Ильинская под воздействием Штольца чувствует спокойствие: «мысли неслись так ровно, как волны, кровь струилась так плавно в жилах» [8 IV, 428].

Интересно сравнить водную образность романа Гончарова с той, что обнаруживается в его же статье «Лучше поздно, чем никогда» в ходе рассуждений о феномене русских немцев, в том числе в романе «Обломов». Писатель называет их, в частности, «притоком, сливающимся с общею рекою» [8 VIII, 116], и порицает «партию остзейских немцев», считающих Россию «чуждою себе, своему немецкому духу», пятящихся «от слияния с нею» [8 VIII, 116]. В этом контексте Ольга ассоциируется с большой рекой (Россией), с которой Штольц (немецкий приток) "сливается", что, однако, грозит ему опасностью размывания границ. Отсюда желание Андрея «ограничить», усмирить жену, которое соответствует сюжету переделывания русского по немецким лекалам, рассмотренному нами во второй главе. Герой приводит Ольгу в "свое" пространство, где «взгляд» «не зажмурится» от «блеска ослепительных лучей», не загорится «гордостью», где «не вспыхнет» «воображение» [8 IV, 429]. Показательно это акцентирование отрицательной частицы («не») в перцепции русской героиней пространства Штольца как выражения оппозиции Своего и Не-Своего (Чужого).

Онирическое пространство Дома-брака то же, что и у типажных немцев: упорядоченное и приглаженное:

> «…и вывел… как будто на разлив широкой реки, к пространным полям и дружески улыбающимся холмам» [8 IV, 429].

Из этого отграниченного от большого мира локуса устраняется любое проявление хаотичности, какой-либо намек на конечность жизни или борьбы:

> «Мы не Титаны… мы не пойдем... на дерзкую борьбу с мятежными вопросами…» [8 IV, 467-468].

Игнорирование «мятежных вопросов» хозяевами Дома есть маркер идиллии домашнего локуса. Это обычно «скромный и невеликий» дом, «тихий уголок» (все типажные черты), где «внутреннее устройство его имело так же свой стиль, как наружная архитектура, как все убранство носило печать мысли и личного вкуса хозяев» [8 IV, 452]. Показательна также связь между «уютным», счастливым пространством и домом: он определяется как «здание счастья» [8 IV,

471]. В этот маленький локус, тем не менее, Штольцы (как и тургеневский типажный Кистер, например) смогли «вместить» «много всякого добра»:

> «много из России и из-за границы тюков, чемоданов, возов», «наружную разнорядицу мебели, ветхих картин, статуй с отломанными руками и ногами, иногда плохих, но дорогих по воспоминанию гравюр, мелочей» [8 IV, 452].

Героями создаётся крохотный жизненный универсум и Эдем:

> «…везде присутствовала или недремлющая мысль или сияла красота человеческого дела, как кругом сияла вечная красота природы» [8 IV, 453].

Вещи, которые выступают знаками духовной сферы, сбалансированы, что характерно для Штольца, предметами, указывающими на практическую деятельность и эмпирическое познание мира:

> «Здесь же нашла место и высокая конторка, какая была у отца Андрея, замшевые перчатки; висел в углу и клеенчатый плащ около шкапа с минералами, раковинами, чучелами птиц, с образцами разных глин, товаров и прочего» [8 IV, 453].

Но большая доля патетики нивелируется ввиду невозможности описать «все»: снова создается ощущение какого-то обмана-«маскарада». С точки зрения Е.М. Таборисской, «личное пространство Штольца несет отпечаток мозаичности, что отражает внутренний эклектизм характера этого персонажа» [272, 17]. Нам неизвестна внутренняя жизнь дома Штольцев, вся его одухотворенность, «заключенные» в вещах дорогие воспоминания. Мы можем наблюдать за этой жизнью только со стороны.

Примечателен для типажного домашнего пространства немцев и мотив закрытости: локус спрятан в зелени «сверху донизу» (направление движения вниз, готовность слиться воедино с землей, а не подъём к небу), и точка наблюдения в описании предполагает доступность внешнего пространства взору из дома, а не наоборот: «С галереи было видно море, с другой стороны – дорога в город» [8 IV, 453]. На амбивалентность "космоса" Андрея Штольца указывает и В.И. Мельник: «Штольц добился гармонии, но это гармония, ограниченная узкими рамками…»: универсализм героя пребывает в пространственных «…рамках личного счастья, личного благополучия», а «за этими рамками» Штольц «…предстает обычным заурядным дельцом… в его жизни все устремлено к созиданию гармонии личности, но сама эта личность живет как будто на необитаемом острове» [214, 66]. В этой пространственной отграниченности от большого мира Штольц в конце романа выступает таким же островитянином, как и герои лесковской повести.

Действительное, а не декларативное достижение Штольца в романе заключается в том, что он осваивает полу-Чужое, русское пространство, но строит домашний локус, как типажный немец. Быть может, это пространство больше и сложнее устроено, чем обычно, но, с другой стороны, и более размыто очерчено через вещный компендиум. Широкая колея полурусского-полунемца приводит к более широким захватам, чем у "полного" немца Пекторалиса: "захваченными" оказываются не только обломовские мечты об идеальном месте жизни, не только потенциальная жена Обломова, но, в конце концов, и его сын.

Характерную привязку Штольца к пространству немецкого Дома отмечает М. Шишкин: «Главной немецкой поговорке "Schaffe, schaffe, Haus baue", что в дословном переводе означает "Трудись, трудись, строй свой домик», противостоит русская народная мудрость…: "Трудом праведным не наживешь палат каменных"» [309, 140]. Критик также видит противоречие между заявляемой в связи с образом Штольца приверженностью к прямому пути и русской деловой реальностью, в которую должен быть погружен герой по характеру своей деятельности. В этой реальности двигаться по прямой отнюдь не лучший выход, что показал впоследствии Н.С. Лесков в рассказе «Железная воля», именно поэтому Гончаров «…никогда не описывает, как именно сколачивает Штольц свои капиталы»: «Даже благородные дела, вроде возвращения другу Обломовки, неправедно отнятой другими дельцами, Штольцу приходится под пером писателя-реалиста делать не прямо и честно через суд – а по-русски, взятками, иначе остался бы с носом» [309, 140]. Сравните с лесковским описанием "реального бизнеса" европейца в России:

> «Хозяева дела… были англичане <…> оба довольно практические. <…> основательно разорившись на своих предприятиях, они поняли, что Россия имеет свои особенности, с которыми нельзя не считаться. Тогда они взялись за дело на простой русский лад и снова разбогатели чисто по-английски» [16 VI, 8].

Видимо, успех Штольца и связан с тем, что в частном, домашнем пространстве он ведет себя по-немецки, а в деловой (оставленной за рамками повествования) жизни – "по-английски" (недаром его сравнивают с английской лошадью) «на простой русский лад». Таким образом, М. Шишкин объясняет скрытое недовольство Ольги штольцевским Домом – недовольство «филистерским благополучием, достигнутым кривыми путями» [309, 146]. Пространство пути Штольца при кажущейся однозначности амбивалентно. Декларативная прямая

действует в частной жизни, которая строится по немецкому образцу, но в русском энтропийном пространстве эта прямая искажается, поскольку законы пространства не дают двигаться по прямой.

Семейная идиллия Дома – это конец пути Штольца, его логическое завершение. Вспомним лесковскую формулу о том, что колыванский муж кончает жизнь немцем. Гончаровский Штольц начинает путь полурусским-полунемцем (детство), продолжает его на английский манер джентльменом-бизнесменом (молодость) и завершает ее немцем-семьянином, добродетельным фатером, скопившим приличное состояние (зрелость). Далее потенциально бесконечно продолжается идиллическая ахронность закрытого немецкого локуса, если она не будет разрушена стихийностью русской жены. Немецкий "материал" (образ героя) словно сопротивляется замыслу И.А. Гончарова показать новый образ – созидателя в большом мире. "Память формы" (власть литературной традиции) возвращается к исходному состоянию типажной пространственной немецкости.

3.2.2.3. Фон Корен: траектория пули и пути человеческие

Та же "память формы" проявляется в образе еще одного героя пути, зоолога фон Корена из повести А.П. Чехова «Дуэль». В этом герое сливаются и преломляются черты немецких типажей, о которых говорилось ранее. Это увлеченные собственными идеями рационалистичные до гротеска немцы-ученые, для которых окружающий мир является объектом приложения упорядочивающих сил и подчиняется строгим законам логики. В этой системности и техницистском подходе к реальности образ ученого и образ инженера сходятся. Соответственно, фон Корен до некоторой степени похож на лесковского Пекторалиса, приехавшего в Россию для ее переделывания на немецкий лад.

Не чужд фон Коррен филистерского самолюбования, одного из проявлений эгоцентризма, что обнаруживается в сцене разглядывания себя в зеркале:

> «Самосозерцание доставляло ему… удовольствие… Он был очень доволен и своим лицом, и красиво подстриженной бородкой, и широкими плечами, которые служили очевидным доказательством его хорошего здоровья и крепкого сложения. Он был доволен и своим франтовским костюмом, начиная с галстука, подобранного под цвет рубахи, и кончая желтыми башмаками» [35 VII, 367].

При этом внешность фон Корена, как и зеленоглазого Штольца, вовсе не типажно немецкая: «смуглое лицо, большой лоб и черные, курчавые, как у негра, волоса» [35 VII, 367]. Соответственно, в этом образе происходит ранее отмечаемая контаминация разнонациональных признаков: немецких, африканских (сравнение с негром) и азиатских (через описание одежды: «рубаха из тусклого ситца с крупными цветами», «похожего на персидский ковер», «широкий кожаный пояс вместо жилетки» [35 VII, 367]). Упоминание Персии, помимо общеориенталистских аллюзий, свойственных кавказскому тексту, может быть интерпретировано как отсылка к ницшевскому Заратустре, немцу с иранским "акцентом". Национальный синкретизм Корена проявляется и в том, что его друг доктор Самойленко не рассматривает героя как немца. Самойленко укоряет Корена за его радикальные социал-дарвинистские идеи: «…ты ученейший, величайшего ума человек и гордость отечества, но тебя немцы испортили» [35 VII, 376]. Будучи уверен, что «…всё зло в политике и науке происходило от немцев» [35 VII, 376], доктор отделяет своего друга от них.

У. Даннеман, определяя признаки чеховского персонажа, обращается к метафоре движения («…сильная, но деспотическая натура, он идет по головам, чтобы добиться своей цели») и подчеркивает динамичность в изображении характера («Фон Коррен изображен не статично, как другие немцы» [93, 16]). В тексте же повести с немцем связаны два варианта построения пространства. Один – гипотетический – предлагает антагонист фон Корена Лаевский. Этот локус напоминает типажный идиллический хронотоп семейного дома с виноградником, похожий на штольцевский или на дом "добродетельного фатера" Ф.М. Достоевского. Лаевский говорит своему другу, доктору Самойленко:

> «Если бы вместо меня был ты или этот твой зоолог фон Корен, то вы, быть может, прожили бы с Надеждой Федоровной тридцать лет и оставили бы своим наследникам богатый виноградник и тысячу десятин кукурузы…» [35 VII, 355-356].

Но амбициозному зоологу мал итоговый штольцевский масштаб. Он стремится к тому, к чему Штольц декларативно стремился в начале своего пути – всеохватности. Под всеохватностью фон Корен подразумевает желание исследовать (=покорить) русский простор, то есть утвердить, подобно

лесковскому Пекторалису, свою волю над пространством Чужого, причем он не просто мечтает об этом, но планирует, как истый немец:

> «Через два года, когда у меня будут готовы средства и люди, я отправлюсь в экспедицию <…> Я пройду берегом от Владивостока до Берингова пролива и потом от пролива до устья Енисея. Мы начертим карту, изучим фауну и флору и обстоятельно займемся геологией, антропологическими и этнографическими исследованиями» [35 VII, 383].

Отметим, что фон Корен употребляет в построении фразы временной союз «когда», а не условный «если»: его путь предначертан им в хронотопе не как вероятностная траектория, а как жестко детерминированная «немецкая колея».

Эта же воля самоутверждения в пространстве понуждает зооолога, по мнению Лаевского, изучать медуз на черноморском побережье Кавказа, а не в более благоприятных условиях:

> «Все серьезные зоологи работают на биологических станциях в Неаполе или Villefranche. Но фон Корен самостоятелен и упрям: он работает на Черном море, потому что никто здесь не работает; он порвал с университетом, не хочет знать ученых и товарищей, потому что он прежде всего деспот, а потом уж зоолог» [35 VII, 398].

При этом герой подчиняет своей воле не только биологическое, но и социальное пространство городка, в котором может чувствовать себя центром:

> «…живет он второе лето в этом вонючем городишке, потому что лучше быть первым в деревне, чем в городе вторым. Он здесь король и орел; он держит всех жителей в ежах и гнетет их своим авторитетом. Он прибрал к рукам всех, вмешивается в чужие дела, всё ему нужно и все боятся его» [35 VII, 398].

Согласно Лаевскому, цель фон Корена – стать хозяином пространства:

> «Ему нужна пустыня, лунная ночь: кругом в палатках и под открытым небом спят его голодные и больные, замученные тяжелыми переходами казаки, проводники, носильщики, доктор, священник, и не спит только один он и, как Стэнли, сидит на складном стуле и чувствует себя царем пустыни и хозяином этих людей» [35 VII, 397].

Также типажной описывается "ось развертывания", самоактуализации в мире, то самое немецкое Innere: «Это натура твердая, сильная, деспотическая» [35 VII, 397]. Карательно-дисциплинирующий мотив переделывания человеческой природы также содержится в реплике фон Корена, упрекающего русского дьякона, что тот, «по-видимому», «никогда» не будет «заниматься делом»: «Бить вас некому!» [35 VII, 368].

Образ фон Корена, как и Штольца, маркируется мотивом постоянного сверхчеловеческого движения («Он идет, идет, идет куда-то…» [35 VII, 397]). Но если конец пути Штольца четко обозначен идиллическим пространством дома, то

странствование чеховского героя способна остановить только смерть:

«…люди его… мрут один за другим, а он – идет и идет, в конце концов погибает сам и все-таки остается деспотом и царем пустыни, так как крест у его могилы виден караванам за тридцать-сорок миль и царит над пустыней» [35 VII, 397].

Но, как видим, и сама смерть служит актом самоутверждения в пространстве (вертикаль креста как отражение несломленной оси Innere). Точно так же инженер Пекторалис своей гибелью желает продемонстрировать триумф железной воли. Характерна в этом плане последняя сцена повести, где фон Корен на лодке отплывает в штормовое зимнее море, чтобы добраться до парохода:

«Лодка… вышла на простор. Она исчезла в волнах, но тотчас же из глубокой ямы скользнула на высокий холм…» [35 VII, 454].

Как лесковский инженер, чеховский ученый уходит в стихийную водность (=мортальность). Причем именно за неуправляемым, непредсказуемым морем в мифопоэтике закреплено значение пространства смерти. Подобно Пекторалису, направляющемуся сквозь холодную Россию к своей цели, фон Корен, несмотря на опасность, уезжает покорять дальше хаотическое пространство.

Честолюбием своим фон Корен напоминает путешествующего в Сибирь ученого Шпурцмана из пародийного травелога О. Сенковского, который, кстати, тоже готов умереть после того, как совершит «великое» открытие. Успехи грядущей экспедиции нужны чеховскому герою, чтобы еще больше утвердить себя в сфере науки и даже более – переделать ее по своим правилам:

«Он уж и теперь мечтает, что когда вернется из экспедиции, то выкурит из наших университетов интригу и посредственность и скрутит ученых в бараний рог» [35 VII, 398].

В то же время в целеустремленном волевом движении немца Лаевскому видится жизнеутверждающее начало. Внезапно фон Корен становится в ряд многочисленных русских искателей правды, которых ведет вера в истинное гармоничное пространство истины. Образ уплывающей с ученым лодки утверждает борьбу человеческой воли против стихийной хаотичности:

«Лодку бросает назад <…> делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. <…> Так и в жизни… В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды…» [35 VII, 455].

Здесь А.П. Чехов переключает "регистры", переводя мотив движения из типажного немецкого плана штольцевского достижения благ в рамках

протестантского трудового этоса или подчинения мира своей «железной воле», как у лесковского Пекторалиса, в план русского правдоискательства. Эта смена «регистра» отсылает нас к закрепленному в русской культуре восприятию пути как движения к сакральной истине: «…стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход, пространственное перемещение» [197, 408]. Показательно также, по нашему мнению, что воплощением этого секуляризованного триумфа воли становится герой-немец с невольной германской огласовкой ницшеанства.

Кроме того, в чеховском тексте можно выявить некую сюжетную амбивалентность, по поводу которой концовка произведения не дает однозначного ответа. Здесь происходит своего рода нарративное колебание между уже обозначенным нами сюжетом переделывания немцем мира под себя и сюжетом изменения миром немца как некоего нравственного перерождения.

С одной стороны, двигаясь с пространстве Чужого, фон Корен через дисциплинарное воздействие старается его упорядочить:

> «Из него вышел бы превосходный, гениальный полководец. Он умел бы топить в реке свою конницу и делать из трупов мосты…»[131] [35 VII, 397].

Лаевский упрекает фон Корена, что конкретных личностей для последнего не существует. Для него важно переделывание мира во имя выживания человечества под флагом социального дарвинизма, то есть приведение реальности в соответствие с идеей:

> «Для фон Корена же люди – щенки и ничтожества, слишком мелкие для того, чтобы быть целью его жизни» [35 VII, 398].

Здесь актуализируются представления об ученом, относящемся к жизни как некой абстракции и потому не дорожащем ею:

> «Он работает, пойдет в экспедицию и свернет себе там шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей» [35 VII, 398].

Антропное у фон Корена (в трактовке Лаевского) сведено к уровню биологического, где индивид ничего не значит по сравнению с видовой общностью:

---

[131] В данном случае фон Корен уподобляется толстовским немецким генералам с их планами о марширующих колоннах в романе «Война и мир»: «Для этой цели необходимо... Первая колонна марширует... вторая колонна марширует... третья колонна марширует...» [31 IV, 330]..

«Он хлопочет об улучшении человеческой породы, и… мы для него только рабы, мясо для пушек, вьючные животные; одних бы он уничтожил или законопатил на каторгу, других скрутил бы дисциплиной, заставил бы, как Аракчеев[132], вставать и ложиться по барабану, поставил бы евнухов, чтобы стеречь наше целомудрие и нравственность, велел бы стрелять во всякого, кто выходит за круг нашей узкой, консервативной морали, и всё это во имя улучшения человеческой породы…» [35 VII, 398].

Регламентация мира под мировоззрение фон Корена подразумевает устранение хаотического, дестабилизирующего элемента. Здесь сюжет вытеснения и сюжет переделывания пересекаются, поскольку окончательным пересозданием и одновременно вытеснением Чужого выступает физическое устранение носителя этого Чужого, что сходно с ситуацией в рассказе С. Черного «Как студент съел ключ…». Фон Корен предполагает исключать нежелательный элемент из упорядоченного пространства двумя способами. Первый заключается в помещении маргиналов в специальные «анклавы», где тот будет подвергаться дисциплинирующему воздействию:

«Уничтожить Лаевского нельзя, ну так изолируйте его, обезличьте, отдайте в общественные работы…» [35 VII, 375]; «По-моему, самый прямой и верный путь – это насилие. Manu militari ее следует отправить к мужу, если муж не примет, то отдать ее в каторжные работы или какое-нибудь исправительное заведение» [35 VII, 393-394].

Второй путь – это казнь, устранении провинившегося из пространства. Фон Корен не раз высказывает мысль о предпочтительности смерти Лаевского:

«Вот уж кого мне не жаль! <…> Если бы этот милый мужчина тонул, то я бы еще палкой подтолкнул: тони, братец, тони…» [35 VII, 368-369]; «Лаевский безусловно вреден и так же опасен для общества, как холерная микроба <…> Утопить его – заслуга» [35 VII, 369]; «…мы должны сами позаботиться об уничтожении хилых и негодных, иначе, когда Лаевские размножатся, цивилизация погибнет…» [35 VII, 376].

В результате, воспользовавшись запальчивостью Лаевского, зоолог вызывает его на дуэль, чтобы, как свойственно литературному герою-немцу, воплотить свои идеи в жизнь на практике.

Фон Корену, как и Штольцу, свойственна прямолинейность движения: «…самый прямой и верный путь – это насилие» [35 VII, 393]; «Смотрите в глаза черту прямо…» [35 VII, 432]. Подобно Штольцу, чеховский зоолог предпочитает определенность в речах и поступках: «Мы проклинаем порок только за глаза, а это похоже на кукиш в кармане» [35 VII, 393]. В этом же образном ряду

[132] Отметим, что, как и в статье А.И. Герцена, в чеховском тексте в связи с мотивом карательной дисциплины появляется нарицательный образ «немецкого русского» Аракчеева.

прямолинейности находится и «дуло пистолета» фон Корена, «направленное прямо в лицо» Лаевскому [35 VII, 447]. Если последний привык уклоняться от всего и вся и даже под угрозой жизни предпочитает направить ствол оружия в воздух, то немец хладнокровно целится точно в противника. В сцене дуэли противопоставленные пространственные стратегии поведения персонажей находят непосредственное наглядное выражение.

В то же время в движении фон Корена есть многое от «металлизма» лесковского Пекторалиса еще и в том смысле, что немецкий ученый сам назначает себя орудием социально-биологического отбора, как инженер считает своей судьбой продолжение и умножение (правда, несостоявшееся) «железной воли» в своих потомках. Пекторалис упорно стремится извести жалкого Сафроныча – фон Корен решает уничтожить «микробу» Лаевского. Это обоснование своего пути социально-биологическим дарвинизмом уподобляет движение ученого траектории пули, выпущенной из пистолета, – пули, которая, как по-немецки неумолимо доказывается, должна истребить всякий намек на слабость и испорченность в мире во имя упорядоченного будущего. Причем героем ультимативно утверждается невозможность изменения траектории движения:

> «…если бы... государство или общество поручило тебе уничтожить его, ...решился?» – «Рука бы не дрогнула» [35 VII, 394]; «В интересах человечества и в своих собственных интересах такие люди должны быть уничтожаемы. Непременно» [35 VII, 375].

По существу, в плане действий в определенном пространстве Лаевский является полной противоположностью фон Корена. Если последний упорядочивающий дисциплинатор, то русский герой – трикстер. Фон Корен фактически обвиняет Лаевского во всех бедах местного общества:

> «…он научил жителей городка играть в винт <…> пить пиво <…>; ему же обыватели обязаны сведениями по части разных сортов водок <…> прежде здесь жили с чужими женами тайно <…>; прелюбодеяние считалось чем-то таким, что стыдились выставлять на общий показ; Лаевский же явился в этом отношении пионером: он живет с чужой женой открыто[133]» [35 VII, 369-370].

[133] Здесь фон Корен допускает уклончивость. С одной стороны, он предпочитает действовать прямо и открыто в резонерском обличении общественного греха, с другой – считает за лучшее, чтобы порок оставался скрыт для соблюдения приличий. Дело в том, что реформатор и исправитель, для которого зоолог и социолог означают «одно и то же» [35 VII, 393], в своем Innere консерватор, наподобие обывателей, над которыми он желает возвыситься. Только если филистеры обращаются к морали из соображений следования традиции, то фон Корен оправдывает принятые нормы общественной жизни биологическими законами. Как и типажным немцам, зоологу нужны правила упорядочивания социальной реальности, которые частично игнорирует Лаевский.

Кстати, в этом перечислении, любви к нумерации актуализируются тот же немецкий ученый педантизм и вообще систематическая «скука», над которым смеются в русской литературе более века. Заметим также, что Лаевский рассматривается фон Кореном как соперник в борьбе за пространство:

> «Еще год-два – и он завоюет все кавказское побережье <…> Судите же, какое у него широкое поле для заразы!» [35 VII, 373-375].

По сути, перед нами разворачивается борьба живущего по законам героя пути с героем степи, для которого обойти правило ничего не значит (эта борьба аналогична войне Пекторалиса с Сафронычем):

> «…он недурной актер и ловкий лицемер <…> Рыться под цивилизацию, под авторитеты, под чужой алтарь, брызгать грязью, шутовски подмигивать на них только для того, чтобы оправдать и скрыть свою хилость и нравственную убогость, может только очень самолюбивое, низкое и гнусное животное» [35 VII, 373-375].

Для упорядочивателя-немца же нужно, чтобы «…порядки стали лучше, а чиновники исправнее, честнее и вежливее» [35 VII, 373-375]. В итоге фон Корен не только приписывает Лаевскому черты шута-трикстера, но и лишает его статуса человека, исключает из пространства людей, называя[134] «микробой» [35 VII, 369], «макакой» [35 VII, 373], «низким и гунусным животным» [35 VII, 374]. Эта речевая стратегия позволяет совершить убийство и оправдать его.

Нельзя сказать, осознанно или неосознанно А.П. Чехов обращается к обезьяньему мотиву в общем контексте с немецкостью. Писатель еще ранее, в рассказе «Благодарный немец», изображает немца-шарманщика с обезьяной. Тем не менее, мы не можем не зафиксировать имплицитного контекста чеховского произведения, который угадывается, если вспомнить поговорку о хитром немце, выдумавшем обезьяну. Фон Корен, зоолог и социальный дарвинист, действительно выдумывает «обезьяну» (макаку), когда выстраивает образ Лаевского и его сожительницы. В его речах они становятся не живыми людьми, а карикатурными образами, воплощающими идею вырождения. Это очередные умствования немца-ученого, но умствования, перенесенные в социальную плоскость. Фон Корен

[134] В своем резонерстве он сам невольно выступает в роли трикстера-насмешника, веселя своего товарища дьякона: «Дьякон был очень смешлив <..> Казалось, что он любил бывать среди людей только потому, что у них есть смешные стороны и что им можно давать смешные прозвища. Самойленка он прозвал тарантулом, его денщика селезнем и был в восторге, когда однажды фон Корен обозвал Лаевского и Надежду Федоровну макаками» [35 VII, 373]. Частичное сходство черт протагониста и антагониста – явление нередкое в мифопоэтике.

ненавидит не «реальных» людей (он даже путает отчество сожительницы Лаевского), а созданные его воображением, его Innere, конструкты. Немец движется в пространстве, чтобы переделывать его, и не может не замечать разрушающего порядок трикстера: «… я бы прошел мимо него, если бы он не был так вреден и опасен» [35 VII, 373].

Необходимо отметить, что фон Корен ненавидит своего противника и, выражая это отвращение, по сути, противоречит сам себе. Хотя он, обращаясь к доктору Самойленко, утверждает, что «ненавидеть и презирать микробу – глупо…» [35 VII, 369], но испытывает, однако, именно ненависть. Лаевский во время дуэли видит «выражение ненависти и презрения в позе и во всей фигуре» противника [35 VII, 447-448]. Фон Корен желает вытеснить русского героя из своего пространства, запереть в тесных границах, исключая из общего локуса:

> «Лаевский знал, что его не любит фон Корен, …и в его присутствии чувствовал себя так, как будто всем было тесно и за спиной стоял кто-то» [35 VII, 387].

Взгляду немца придаётся буквально физическая сила вытеснения:

> «Лаевский почувствовал неловкость: в спину ему бил жар от костра, а в грудь и в лицо – ненависть фон Корена…» [35 VII, 391].

Перед дуэлью зоологу удается буквально запереть противника в пространстве города, не дать ему сбежать и тем самым подтолкнуть к дуэльной развязке: «"Да, ваше положение безвыходно", – сказал фон Корен…» [35 VII, 423].

Надо сказать, воинственность фон Корена задается в первой же сцене его непосредственного появления в повествовании, когда герой изображается целящимся из пистолета в портрет генерала Воронцова, бывшего одно время царским наместником на Кавказе. Ученый как бы соревнуется с Воронцовым за власть над географическим пространством, чтобы затем, споря с Лаевским за пространство "жизненное", стрелять уже по-настоящему. Но в итоге, когда немцу приходится целиться не в абстрактный конструкт, а в живого человека, его рука при выстреле, вопреки его ранее сделанному заявлению, все-таки «дрогнула». Пуля лишь слегка задевает шею Лаевского. «Траектория пули» заменяется образом путей человеческих в конечной сцене, где движение вперед не прямолинейно и не осуществляется с одинаковой скоростью, а чревато отступлениями, скачками. Кроме

того, безусловность достижения цели в будущем, что является характерной чертой описания немецкого типажного хронотопа, сменяется некоей неопределённостью, потенциальной возможностью, которую невозможно точно просчитать.

В то же время эпизод с дуэлью лишен однозначности: неясно, промахнулся бы Корен, если бы не вмешательство в последней момент дьякона. В сцене примирения противников фон Корен, по крайней мере, на словах остается верен своей идее, не отказываясь от своих взглядов, но лишь признавая собственное заблуждение относительно вредности Лаевского для общества:

> «…я не затем пришел сюда, чтобы извиняться или уверять, что я не виноват. Я действовал искренно и не изменил своих убеждений с тех пор… <…> я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге…» [35 VII, 452].

Как видим, немец-ученый продолжает оценивать происходящее с точки зрения пути и готов, скорее, поступиться мелочами, чем общей идеей (теорией):

> «…такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях» [35 VII, 452-453].

В оценке того, меняется или не меняется фон Корен, следует также учесть мотив «скручивания в бараний рог», то есть насильственного дисциплинирования. Сначала Лаевский говорит, что зоолог мечтает «скрутить ученых в бараний рог» и «скрутил бы дисциплиной» обычных людей [35 VII, 398]. В концовке же произведения уже фон Корен, наблюдая за тем, как, согнувшись за столом, с усердием работает его бывший противник, восклицает: «Как он скрутил себя!» [35 VII, 451], то есть немец констатирует, что Лаевский самодисциплинировался, придал «немецкой» твердости своему Innere и тем самым до некоторой степени уподобился ему[135].

С другой стороны, уже признание немцем возможности «споткнуться», то есть нарушить прямолинейное равномерное движение, служит косвенным доказательством изменения героя. Кроме того, фон Корен испытывает некоторые колебания, прежде чем войти в дом Лаевских, – колебания, которые, заметим, несвойственны тому же Пекторалису, заявившемуся на поминки Сафроныча, чтобы продемонстрировать свою железную волю. Все эти штрихи, по нашему мнению,

[135] Показательно также выражение немецкой воли в мотиве управления телесностью, доведённом до гротеска, в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя, где филистер Шиллер ради выполнения своего плана способен отрезать себе нос, лишь бы не нарушить график зарабатывания капитала.

являются пусть и небольшими, но явными знаками изменения в Innere фон Корена: от траектории пули с ее металлизмом и баллистической предзаданностью герой переходит на пути человека, что в последней сцене актуализирует символизм путешествия персонажа по морю в лодке, где он уже не немец и не ученый, а просто человек в хаотическом пространстве жизни.

***

Итак, в третьей главе рассмотрены образы героев-немцев в аспекте их пространственной типологии. Персонажи разделены на две группы. Первая – это герои места, дифференцированные по их социальной или профессиональной составляющей на обывателей, военных, ученых и студентов-буршей.

При этом выявлено, что немецкая образность в русской словесности характеризуется доминированием образа обывателя, чьи свойства могут проявляться в описании всех других перечисленных категорий персонажей. Например, военная элита нередко имеет черты умеренности, расчетливости и ограниченности, характерные для филистеров. Кроме того, широко распространен "гибридный" образ обывателя, играющего роль военного, что через мотив театральности объединяет его с образом военного, играющего в героя.

Филистеры и ученые отмечены общим мотивом умозрительности, подразумевающей ограниченность рамками не бытового круга забот, что характерно для обычного обывателя, а пространством науки, отвлеченной теории, приверженность которой описывается как idea fix.

Наконец, общность образов филистеров и студентов проявляется в том, что, хотя образ бурша имеет черты героя степи, трикстера-забияки, в русской литературе подчеркивается временный характер этих хаотических черт, так как всякий бурш, покидая социально-пространственные границы университета, непременно становится благовоспитанным бюргером-обывателем.

Также отмечена тенденция к усилению сатирических черт в изображении всех этих четырех типов образов к концу рассматриваемого нами периода. Это

связано, на наш взгляд, с изменением отношения русского общества к Германии, ставшей во второй половине XIX века мощной империей с экспансивными намерениями. Отсюда милитаристские черты возникают не только в образах немецких военных, но и ученых, студентов, обычных граждан-обывателей.

Вторую группу персонажей формируют немцы, герои пути. В первую их подгруппу нами отнесен типаж немца-музыканта, возникший в рамках романтического дискурса. Отметим, что для него также свойствен "высокий" вариант умозрительности, что и для образа немца-ученого. Это, в частности, выражается в сосредоточенности музыканта на своей внутренней жизни, на пространстве музыки. Но, в отличие от обывателей-музыкантов, гений-одиночка в соответствии с романтическими установками противопоставлен обществу, в борьбе с которым и терпит крах, что в сюжетном плане и составляет его путь.

Второй подтип в нашем исследовании составляют индивидуализированные пути героев-немцев – гончаровского Штольца и чеховского фон Корена. Несмотря на индивидуализированность, эти образы имеют и типажные черты. Так, завершением пути Штольца становится замыкание в обывательском, по сути, пространстве немецкого Дома-семьи. Образ же фон Корена сходен с типажом немца-ученого в плане приверженности своей идее. В этом, а также в волевой составляющей чеховский немец также похож на лесковского Пекторалиса. Однако, в отличие от последнего, фон Корен способен на некоторое отклонение от жестко детерминированного движения, то есть на изменения, свойственные герою не места, но пути.

Заключение

Проведенное исследование пространства Германии в произведениях ряда русских писателей конца XVIII – начала XX вв. дает возможность резюмировать достигнутые в ходе него результаты:

1. Собран и проанализирован в совокупности литературный материал, касающийся маркированных немецкостью пространственных образов в русской литературе конца XVIII – начала XX веков. К рассмотренным источникам относятся письма о путешествиях за границу Д.И. Фонвизина, «Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии (1784–1785)» В.Н. Зиновьева, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах» Ф.П. Лубяновского, поэма И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже», путевые заметки «Год в чужих краях» М.П. Погодина, «Рассказ о путешествии по Германии, Голландии, Англии и Франции Н.А. Корсакова в 1839 году» С.А. Корсакова, «За рубежом» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Экспедиция в Западную Европу сатириконцев: Южакина, Сандерса, Мифасова и Крысакова» А.Т. Аверченко; шутотрагедия И.А. Крылова «Подщипа», прозаические произведения А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского, В.А. Соллогуба, О. Сенковского, Н.С. Лескова, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, Н.А. Лейкина, а также прозаические и стихотворные произведения К. Пруткова, ряда авторов сатирического приложения к журналу «Современник» «Свисток» и С. Черного.

2. Выделены четыре мирообраза Германии, образующие литературную матрицу восприятия немецкости в русской словесности: сентименталистский, романтический, фактографический и травестийный. При этом они не являются самозамкнутыми конструктами, но тесно взаимодействуют друг с другом в течение рассматриваемого периода, так что в фактографическом и травестийном мирообразах установлена интерференция сентименталистского и романтического нарративов, то есть выявлена динамика пространственной образности.

3. Подробно рассмотрены три сегмента, в рамках которых осуществляется изображение пространства Германии в исследуемых текстах. Это, соответственно, сферы идиллического, филистерского и антиидиллического, выделяемых по степени упорядоченности. При этом отмечена характерная тенденция редукции идиллии с течением времени. В сентименталистском мирообразе она занимает ведущую роль, но в дальнейшем, особенно в рамках травестийного мирообраза, описание бестревожного и упорядоченного бытия немцев сдвигается в области филистерского и антиидиллического. Для последнего характерна крайняя степень упорядоченности, подавляющей человека, который сводится к функции и месту в социальной иерархии. Комическое изображение становится в этом случае остросатирическим, негативным по отношению к такому пространству. Четвертым, менее всего представленным в рассматриваемых текстах сегментом изображения Германии является сфера, где смешаны фантастические и природные элементы. Она формируется еще в рамках предромантических тенденций сентиментализма, но в наибольшей степени проявляется в рамках романтического дискурса (в образе "Германии туманной"). Тем не менее отдельные элементы этого природно-фантастического мира в виде "вкраплений" продолжают существовать в текстах последующего периода. Таким образом, взаимоналожение данных четырех сфер (всех вместе или некоторых из них) и определяет индивидуально-авторские варианты изображения Германии.

4. Доказано наличие устойчивого набора пространственных черт, закрепленных за изображением Германии как на имажинально-географическом, так и "домашнем" уровнях, что свидетельствует об их изоморфизме. Складывание этой описательной традиции намечается еще в докарамзинскую эпоху, в «Письмах русского путешественника» данный набор получает относительно цельное выражение и далее дополняется и трансформируется в зависимости от предпочтений автора. К устойчивым чертам немецкого пространства отнесены пространственная (горизонтальная) ограниченность (закрытость, узость, миниатюрность, иногда игрушечность локусов) и упорядоченность, которая, в свою очередь, может проявляться как закрытость, ахронность (в формах неизменяемости, цикличности,

«застывшести» в прошлом), умеренность, уютность и чистота. Кроме того, обнаружено, что на пространственном уровне немецкого Дома особую важность имеет семейно-родовое значение локальной идиллии (и псевдоидиллии). Родовой домашний локус обеспечивает стабильность и защиту существования героя-немца в рамках раз за разом повторяющихся циклов.

5. Установлено доминантное положение в пространстве Германии сферы филистерского, оказывающего влияние на восприятие русскими авторами Германии в целом. В частности, происходит контаминация филистерской сферы с областью глюттонического в аспекте акцентуации мотива телесного насыщения, когда человек сводится к физиологическому объекту без каких-либо душевных качеств (отсюда и установленная нами связь с обывательским элементом локуса немецкого кабака). Маркером филистерского является такая характеристика немецкого пространства, как скучность, то есть упорядоченность, отграничивающая мир бюргеров от сферы фантазии. В качестве преимущественно филистерской предстает в русской словесности Германия коммерческая в рамках локусов немецких лавок, магазинов, бирж и т.п. При этом даже тело человека рассматривается как объект купли-продажи, что актуализирует образ города-блудницы, реализуемый относительно как Берлина, так и провинциальных городов-курортов. Размытость филистерского может представать также в мотиве вторжения обывателей-бюргеров в естественное пространство неутилитарного созерцания. В этом случае природа сводится к месту, где пьют и едят, то есть пространству глюттонического потребления. Романтический мотив слияния с естественным пространством травестируется в образах-симулякрах, когда толпы обывателей пытаются подражать романтическим героям-одиночкам. Экспансия филистерского как описательная тенденция в диахроническом аспекте характеризует и историческое пространство Германии, в которое вторгается сфера коммерции и обывательского времяпрепровождения, превращающего локус музея, церкви, замка в аттракцион для скучающих обывателей. Наконец, образы филистеров контаминируются с образами представителей иных социальных слоев Германии. В результате черты третьего сословия приобретают немецкие герои-аристократы. Возникает даже "гибридный" образ филистера-военного,

подвергающийся осмеянию, с русской точки зрения. Общий мотив умозрительности роднит образы бюргеров и немецких ученых. Даже в отношении немецкого студента, забияки-бурша, черты трикстера в описании оказываются сглаженными, поскольку утверждается неизменность его превращения в обывателя после покидания локуса немецкого университета.

6. Выявлены истоки восприятия немецкого пространства как антиидиллии. Первоначально описание немецкого пространства как тюрьмы, казармы, локуса войны закреплено в основном за изображением Берлина и Прусского королевства в целом. Со второй половины XIX века данная описательная тенденция усиливается в связи с историко-политическими реалиями – формированием новой германской империи, ядром которой служат прусские земли. Это усиливает мотив немецкой угрозы. В дальнейшем характеристики Пруссии переносятся на изображение всей Германии, которая предстает как милитаристское, сверхупорядоченное, механистическое пространство, где, в частности, монументы олицетворяют жестокую, подавляющую государственную силу и возникает образ военного музея с каталогизацией побед с целью идеологической глорификации военных успехов. Эта пропагандистская "неестественность" жизни немцев порождает мотив театрализации существования, определяющим для которого становится культ власти, основанной на военной силе. Установлено также, что в конце рассматриваемого периода низведение человека до статуса вещи выходит за рамки филистерского и сдвигается в сторону антиидиллии.

7. В ходе рассмотрения локусов границ и дорог Германии определено, что момент пересечения пространства между Россией и Германией, порождающий у русского путешественника в карамзинских «Письмах…» особый эмоциональный подъем при столкновении с Чужим, становится топосом, повторяющимся в произведениях других авторов. Также установлено, что локус границы может "растягиваться" на всю Германию, кодируемую как пространство-медиатор между Россией и Западной Европой. Относительно локуса дорог определено, что передвижение по Германии устойчиво связано с мотивом подчинения иным (нерусским) законам передвижения в пространстве Чужого. Если в начале

рассматриваемого периода путешествие по немецким землями характеризуется ретардацией (отсюда антитеза медлительного немецкого постилиона – лихого русского ямщика), то ко второй половине XIX века в связи со строительством сети железных дорог поездка, наоборот, определяется чрезвычайной стремительностью и упорядоченностью. Локус железной дороги становится олицетворением новой антиидиллической сверхрациональной и механицистской Германии, порождая травестийную поэтику германского "металлизма" "железной" империи, подчиняющейся законам прямолинейного экспансистского движения.

8. Проанализирована трансформация у русских авторов образа Германии исторической. Отмечена особая роль в данном процессе Н.М. Карамзина, который своими «Письмами…» задал канон описания пространства Другого, а также формировал вкусы отечественной читательской аудитории. Установлено, что "энергия" этого просветительского посыла действует в первой трети XIX века, определяя матрицу восприятия Германии, где история, наука и искусство составляют неразрывное единство. Но постепенно историческая Германия в бытописательских травелогах обращается в компендиумы музейных диковинок, описания становятся суше и короче. Тривиализация реализуется также как травестия высокого содержания, яркий пример чему являет поэма И.П. Мятлева, где историческое и легендарное подвергаются остранению через призму восприятия авторской литературной маски – малообразованной госпожи Курдюковой. Ко второй половине XIX века наблюдается "эрозия" историко-культурного пласта пространственных описаний Германии, который либо сдвигается в сторону малозначимых пейзажных деталей, либо становится объектом игры, в ходе которой автор сообщает читателю ложные сведения, пародируя поверхностные знания случайного вояжера, вовлеченного в суету путешествия.

9. Определены изменения в образности демиприродных немецких локусов деревень и садов. Изначальное "ядро" описания основано на их восприятии как идиллического (в том числе райского и аркадского) пространства, где гармонически уравновешены антропная и природная сферы. Постепенный же нарративный сдвиг в сторону человеческого (немецкого) порядка, обусловливает переход из

идиллического в область филистерского и даже антиидиллического. При этом "матрица" идиллии как точки зрения на пространство Чужого подвергается смысловой "эрозии" в меньшей степени в рамках демиприродного пространства, чем урбанистических локусов, что обусловлено, вероятнее всего, более прочной связью с природным миром, по большей части оцениваемым положительно на всем протяжении рассматриваемого периода.

10. Охарактеризованы специфические черты изображения природного пространства Германии: его немецкость, как правило, условна, возникает посредством атрибуции через название и обычно всегда вписана в некий немецкий социальный контекст, который может быть представлен двумя основными вариантами: во-первых, условного "бегства" героя от общества (нередко от обывателей), во-вторых, наоборот, вторжения филистеров-немцев в природное (упорядочивание и утилитаризация последнего). Исключение составляют речные локусы, прежде всего Эльбы и Рейна, эксплицитно атрибутированных как немецкие и одновременно райско-идиллические пространства. Выявлено также, что если в сентиментализме природные локусы образуют синкретическое пейзажное единство с локусами рустикальными и урбанистическими, то позднее, видимо, не без влияния романтизма природное постепенно эмансипируется от антропного элемента и одновременно связывается с миром фантастического.

11. На основе анализа пространства немецкого Дома определены связанные с ним основные варианты сюжетопорождения. Одну группу составляют сюжеты разрушения внутреннего пространства немецкого Дома-семьи. Это происходит, во-первых, когда границы Дома еще не установлены и брак-семья еще не служит достаточной защитой от внешних влияний. Во втором варианте трикстеры-Другие, проникающие в пространство устоявшегося Дома-семьи, выступают в роли искусителей, действующих в реально-бытовой (соблазнитель-донжуан) и мифопоэтической (инкуб-змей) ипостасях. В-третьих, локус немецкого Дома разрушается вследствие проникновения русской стихийности. Здесь сквозь бытовой пласт проглядывает "натурфилософское" противостояние хаоса и порядка, воды и огня, холода и жара, чистого и нечистого и т.п. Сюжет в этом случае формирует

поле напряжения между большим стихийным русским миром и малым упорядоченным немецким локусом.

Другой вариант сюжетопорождения предполагает, что в ходе противостояния двух разноустроенных пространств локус немецкого Дома справляется с давлением внешней среды. При этом выявлены две сюжетные вариации. Первый вариант – изгнания вторгшегося Другого за границы Дома – предполагает действия персонажей-немцев исключительно в своем пространстве. Эти герои места в наибольшей степени статичны, тождественны своему локусу, образуя с ним неразрывное целое и выполняя, по сути, функцию границы-"мембраны", сопротивляющейся вторжению. Другой (русский герой) изгоняется в силу того, что он вносит некую неупорядоченность, гетерогенность в пространство немецкого Дома. Второй тип, сюжет "переделывания", подразумевает большую, чем в сюжете изгнания, активность персонажей-немцев по отношению к иным действующим лицам путем навязывания последним своей модели Дома. Обычно данный сюжет связан с темой "немецкого засилья", онемечивания, то есть упорядочивания русского пространства немцами посредством административного насилия. Сюда также относятся сюжеты, где немецкий Дом-род, является бóльшим пространством по отношению к подлежащей "переделыванию" личности героя-Другого в рамках немецкого же локуса (в романтических новеллах В.Ф. Одоевского о немецких музыкантах-гениях), а также повествование об онемечивании-поглощении русского персонажа доминирующим немецким пространством (рассказ Н.С. Лескова «Колыванский муж»).

12. Охарактеризованы герои-немцы в аспекте их пространственной типологии, определены и описаны состав и особенности выявленных в ней групп: это, во-первых, герои места, дифференцированные по их социальной или профессиональной составляющей на обывателей, военных, ученых и студентов-буршей (наиболее часто встречающиеся типажи в рассматриваемых произведениях русской словесности конца XVIII – начала XX вв.), и, во-вторых, герои пути (типаж немца-музыканта, а также гончаровский Штольц и чеховский фон Корен с их индивидуализированными траекториями движения).

13. Разработан механизм аналитического описания пространства Германии в русской словесности рассматриваемого периода. Это пространство представляет собой триединство имажинально-географических образов страны, далее – образов домашнего немецкого пространства, включающего широкий спектр изображения экзистенции немцев в рамках Дома как семьи, жилища, хозяйства и предприятия, и, наконец, образов самих немцев с точки зрения их пространственной типологии как героев места или пути. Предложенная методика анализа пространственных имагологических образов заключается в выделении отдельных типов пространства в историко-литературной динамике их семантики и может быть применена при анализе других локальных текстов.

Таким образом, пространственная образность Германии в русской словесности представляется нам весьма продуктивной аналитической матрицей, позволяющей не только дешифровывать связанные с инонациональностью (немецкостью) интертекстуальные литературные коды, но и устанавливать инвариантные его составляющие и их индивидуально-авторские вариации, демонстрирующие трансформацию образа Германии в русской культуре.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в увеличении подлежащих анализу текстов о Германии иных авторов русской словесности как рассматриваемого периода, так предшествующей и последующих эпох для внесения уточнений и углубления научных представлений о динамике пространственной образности, маркируемой немецкостью.

Список литературы

Литературные источники

1. Аверченко А. Т. Собр. соч.: в 13 т. – М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2012–2017.

2. Бальзак О. де. Письмо о Киеве / Пер. и прим. В. Мильчиной [Электронный ресурс] // Пинакотека. – 2002. – № 13/14. Приложение. – URL: http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/ECCE/BALZAC.HTM (дата обращения: 20.02.2019).

3. Библия. Синодальный перевод [Электронный ресурс]. – URL: https://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.htm#V (дата обращения: 11.03.2019).

4. Боткин В. П. Итальянская и германская музыка // Отечественные записки. – 1839. – Т. 7. – С. 212–227.

5. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.

6. Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1954–1965.

7. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 17 т. – М.: Изд-во Московской Патриархии, 2007–2010.

8. Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Художественная литература, 1977–1980.

9. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.

10. Зиновьев В. Н. Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии (1784–1785) / Подг. текста и коммент. Н.Д. Блудилиной // Россия и Запад: горизонты взаимопознания. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – Вып. 3: Литературные источники последней трети XVIII века. – С. 335–380.

11. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1987. – 716 с.

12. Корсаков С. А. Рассказ о путешествии по Германии, Голландии, Англии и Франции Н.А. Корсакова в 1839 году. – М.: Тип. Н. Эрнста, 1844. – 111 с.

13. Крылов А. Н. Мои воспоминания. – Л.: Судостроение, 1979. – 480 с.

14. Крылов И. А. Соч.: в 2 т. – М.: Правда, 1956.

15. Лейкин Н. А. Наши заграницей. Юмористическое описание поездки

супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых. В Париж и обратно. – СПб.: Тип-ия С.Н. Худекова, 1892. – 472 с.

16. Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. – М.: Художественная литература, 1956–1958.

17. Лубяновский Ф. П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах: в 3 ч. – СПб.: Медицинская тип., 1805.

18. Максимов С. М. В кают-компании. Из путевых воспоминаний // Русское слово. – 1862. – № 1. – С. 1-26.

19. Мятлев И. П. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже: в 2 т. – СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1904.

20. Одоевский В. Ф. Кто сумасшедшие? // Семиотика безумия: сборник статей / Сост. Н. Букс. – Париж-Москва: Европа, 2005. – С. 257–266.

21. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 729 с.

22. Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л.: Наука, 1975. – 320 с.

23. Одоевский В. Ф. Соч.: в 2-х т. – М.: Художественная литература, 1981.

24. Погодин М. П. Год в чужих краях (1839) в 4-х ч. – М.: Университетская типография; Типография Н. Степанова, 1844.

25. Прутков К. Соч. – М.: Художественная литература, 1976. – 381с.

26. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1994–1998.

27. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965–1977.

28. Свисток. Собрание литературных, журнальных и других заметок. Сатирическое приложение к журналу «Современник», 1859–1863. – М.: Наука, 1981. – 593 с.

29. Сенковский О. Ученое путешествие на Медвежий остров // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века. – М.: Правда, 1991. – С. 34–116.

30. Соллогуб В. А. Повести и рассказы. – М.: Правда, 1988. – 448 с.

31. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. – М.: Художественная литература, 1978–1985.

32. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1978–2015.

33. Фонвизин Д. И. Собр. соч.: в 2 т. – М.; Л.: Художественная литература, 1959.

34. Черный С. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Эллис Лак, 1996.

35. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. – М.: Наука, 1974–1988.

36. Heine H. Deutschland. Ein Wintermärchen [Electronic resource]. – URL: http://www.gutenberg.org/cache/epub/6079/pg6079-images.html (date of access: 01.03.2017).

Научно-критическая литература

37. Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.

38. Абрамова В. С. Этностдиссереотипы и их роль при изображении иностранцев в прозе А.П. Чехова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2018. – № 53. – С. 127–142.

39. Алексеев П. В. Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX века: концептосфера русского ориентализма: дисс. … д-ра филол. наук. – Томск, 2015. – 420 с.

40. Анисимов К. В. Путешествие: к вопросу о жанровой составляющей сибирского текста // Сибирский текст в русской культуре: к 400-летию Томска и 125-летию первого университета Сибири: сборник статей. – Томск: Сибирика, 2002. – С. 20–30.

41. Анненкова Е. И. Письма Н.В. Гоголя из Германии в контексте корреспонденций русских путешественников первой половины XIX века // Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые гоголевские чтения: сборник научных статей по материалам межд. научной конференции. Москва, 23–24 марта; Вена, 26–27 марта 2015 г. / Под общ. ред. В. П. Викуловой. – М.: Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2016. – С. 50–61.

42. Анциферов Н. П. Радость жизни былой… Проблема урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образ города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций / Сост., вступ. ст. Д. С. Московская. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2014. – 656 с.

43. Апанасенок А. В., Шульгина Н. П. «Немцы» в России: восприятие

европейцев в народной религиозной культуре XVII – начала XX века // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: История и право. – 2014. – № 4. – С. 139-145.

44. Апресян Р. Г. Донжуанизм: ценностные установки, предпочтения, повадки // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2018. – № 3. – С. 5–15.

45. Арустамов А. А. «Немецкое» и «русское» в творчестве И.С. Тургенева (к проблеме диалога культур) // Мир славянских, германских и романских культур: их взаимосвязи и взаимодействие в языке и литературе. – Пермь: Пермский университет, 2000. – С. 205–210.

46. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. – М.: Индрик, 1994. – Т. 2. – 788 с.

47. Балдин А. Н. Протяжение точки: литературные путешествия. Карамзин и Пушкин. – М.: Эксмо, 2009. – 576 с.

48. Барыкин А. В. Унифицированная метафора в стихотворении Б.Л. Пастернака «В лесу»: структурно-генетический аспект // От текста к контексту. – 2014. – Вып. 2. – С. 96–102.

49. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература,1990. – 543 с.

50. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

51. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447–483.

52. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.

53. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.

54. Башляр Г. Земля и грезы о покое / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.

55. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с фр. Н. В. Кисловой, Г.

В. Волковой, М. Ю. Михеева под ред. Л. Б. Комиссаровой. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.

56. Белинский В. Г. Сочинения князя В. Ф. Одоевского [Электронный ресурс] // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9-ти томах. – М.: Художественная литература, 1981. – Т. 7. – URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3230.shtml (дата обращения: 01.08.2017).

57. Белова Н. А. Концепт «город» в современном литературоведении // Вестник Югорского государственного университета. – 2012. – Вып. 1(24). – С. 87–91.

58. Белова О. В. Мифологизация образа немца в славянской традиционной духовной культуре // Славяне и немцы. Средние века – раннее Новое время. – М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1997. – С. 10–13.

59. Березкина С. В. «Немцы» против «Европейца» // Москва. – 2009. – № 3. – С. 201–213.

60. Берковский Н. Я. О русской литературе: сборник статей. – Л.: Художественная литература, 1985. – 384 с.

61. Бернандт Г. Б. В.Ф. Одоевский – музыкант // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – С. 5–75.

62. Богданова Е. З. Образ немца в русской прозе XX века // Deutsch-russische Sprach-, Literatur- und Kulturbeziehungen im 20. Jahrhundert vom 18.–21. Oktober 1994, Giessen / Hrsg. H. Jelitte, M. Sobieroj. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996. – S. 35–44.

63. Ботникова А. Б. Литература и изучение национальной идентичности // Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. – Воронеж: Воронежский университет, 2000. – Т.2. – С. 4–12.

64. Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. – М.: Советская Россия, 1985. – С. 124–160.

65. Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. – М.: Советская Россия, 1985. – С. 35–68.

66. Бреева Т.Н., Зиятдинова Д.Д. Концепт *Германия* в творчестве Д. Рубиной // Ученые записки Казанского университета. – 2013. – Т. 155, кн. 2. – С. 80–88.

67. Буглак Т._О. «Русское» и «немецкое» художественные пространства в

творчестве А. П. Чехова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2013. – № 4. – С. 259–263.

68. Буткова Н. В. Образ Германии и образы немцев в творчестве И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Волгоград, 2001. – 18 с.

69. Вальденфельс Б. Своя культура и чужая культура. Парадокс науки о “Чужом” [Электронный ресурс] // Логос. – 1994. – № 6. – С. 77–94. – URL: http://anthropology.rinet.ru/old/6/wald.htm (дата обращения: 07.06.2016).

70. Василенко А. А. Образ Германии в «Отечественных записках» 1839–1848 годов // Омский научный вестник. – 2007. – № 1(51). – С. 24–30.

71. Вербицкая В. «Чистая» сила «Солдатских сказок» Саши Черного о «нечисти» [Электронный ресурс] // Сибирские огни. – 2004. – № 7. – URL: http://сибирскиеогни.рф/content/chistaya-sila-soldatskih-skazok-sashi-chernogo-o-nechisti (дата обращения: 17.03.2015).

72. Владимирцев В. П. Немецкая тема в «петербургской поэме» Ф.М. Достоевского «Двойник» // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства: научные доклады межд. научной конференции "Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства". Иркутск, 24–26 сентября 2004 г. – Иркутск, 2004. – С. 247–250.

73. Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения / Пер. с англ. И. Федюкина. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 549 с.

74. Гадамер Г.-Г. Введение к истоку художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – С. 117–132.

75. Гасникова С. Ю. Образ Германии в произведениях русского писателя И.С. Тургенева // Вопросы филологических наук. – 2007. – № 1. – С. 8–15.

76. Гачев Г. Д. Германский мир и ум глазами русского (По рассказу Николая Лескова «Железная воля»») // Вопросы литературы. – 1997. – № 6. – С. 66-85.

77. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Курс лекций. – М.: Academia, 1998. – 430 с.

78. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт

экзистенциальной культурологии. – М.: Логос, 2008. – 424 с.

79. Генина Н. Е. Итальянский текст в творчестве князя В.Ф. Одоевского // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы IV Межд. научной конференции. Горно-Алтайск, 9–12 сентября 2014 г. / Под ред. П.В. Алексеева. – Горно-Алтайск: Изд-во Горно-Алтайского государственного ун-та, 2014. – С. 76–79.

80. Гиголашвили М. Герой-иностранец в творчестве Пушкина // Филологический вестник Ростовского университета. – 2001. – № 3. – С. 5–15.

81. Гиголашвили М. Немецкие мотивы в романах И.С. Тургенева // Филологический вестник Ростовского университета. – 2002. – № 2. – С. 19–25.

82. Гиголашвили М. «Немецкий след» в раннем творчестве Достоевского // Филологический вестник Ростовского университета. – 2000. – № 3. – С. 5–15.

83. Гиголашвили М. Немцы и немецкое в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского // Крещатик. – 2000. – № 9. – С. 75–82.

84. Гольдшвеер У. «Хронист русского Берлина» или «очарованный странник» среди чужих: Владимир Набоков в Германии // Россия и Германия в XX веке. В 3-з т. / Под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, А. Фольперт. – М.: АИРО-XXI, 2010. – Т. 2: Бурные прорывы и разбитые надежды. Русские и немцы в межвоенные годы. – С. 690–707.

85. Гофф Ж. Л. Средневековый мир воображаемого / Пер. с фр. Е.В. Морозовой. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2001. – 440 с.

86. Грановский Б. Записки о Вл. Одоевском // Советская музыка. – 1952. – № 9. – С. 44–50.

87. Гречишкин С. С., Лавров А. В. Неосуществленный замысел Андрея Белого («План романа "Германия"») // Русская литература. – 1974. – № 1. – С. 197–200.

88. Григорьева Е. В. "Ужас – главное орудие автора" ("готический" роман в европейском художественном дискурсе) // Научная мысль Кавказа. – 2009. – № 4 (60). – С. 89–94.

89. Грюбель Р. Чары и защита. Двойственные образы Германии в творчестве Василия Розанова // Россия и Германия в XX веке. В 3-з т. / Под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, А. Фольперт. – М.: АИРО-XXI, 2010. – Т. 2: Бурные прорывы и разбитые надежды. Русские и немцы в межвоенные годы. – С. 417–459.

90. Далкылыч О. В. Три мира, три эпохи, три культуры: эхо городов Гейдельберг, Таллин и Кайсери в русской литературе XVIII–XX веков // Русский травелог XVIII–XX веков : коллективная монография / Под ред. Т.И. Печерской. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. – С. 427–445.

91. Данилевский Р. Ю. Пушкинский образ Германии – «туманной» и «свободной» // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С. 117–122.

92. Данилевский Р. Ю., Тиме Г. А. Германия в повестях «Ася» и «Вешние воды» // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. – Л.: Наука, 1982. – С. 80–95.

93. Даннеман У. Изображение немцев в творчестве Чехова: деконструкция стереотипов // Чехов и Германия. Молодые исследователи Чехова. / Под ред. В.Б. Катаева, Р.-Д. Клюге. – М.: ИПО «Лев Толстой», 1996. – Вып. 2. – С. 11–18.

94. Делез Ж. Мишель Турнье и мир без Другого / Пер. с фр. В. Лапицкого [Электронный ресурс]. – URL: http://anthropology.ru/ru/text/delyoz-zh/mishel-turne-i-mir-bez-drugogo (дата обращения: 14.06.2016).

95. Дитькова С.Ю., Парфенова И.В. Компаративный анализ основных мотивов повести А.С.Пушкина "Пиковая дама" и драмы М.Ю.Лермонтова "Маскарад" // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – 2008. – Т. 2. – С. 53–60.

96. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. – М.: ОГИ, 2008. – 528 с.

97. Довгополова О. А. Амбивалентность как характеристика образа чужого // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 1(2). – С. 26–31.

98. Дорнахер К. Тургенев в Зинциге / Пер. Р. Ю. Данилевского // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / Ред. М. П. Алексеев. – Л.: Наука, 1982. – С. 95–98.

99. Ерофеев В. Саша Черный и другие [Электронный ресурс]. – URL: http://www.moskva-petushki.ru/works/sasha_chernyj_i_drugie/1 (дата обращения: 25.01.2015).

100. Ерофеев Н.А. Туманный Альбион: Англия и англичане глазами русских,

1825–1853 гг. – М.: Наука, 1982. – 320 с.

101. Ерофеева Е. С., Исакова О. В., Лобанова И. В. Германия и известные личности Германии в книге Н.М. Карамзина «Письма русского путешественника» // Известия высших учебных заведений. Серия: Гуманитарные науки. – 2016. – Т. 7. – С. 235–238.

102. Жданов С. С. Амбивалентность образа солнечного Берлина в поэзии Саши Черного // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3, ч. 1. – С. 64–66.

103. Жданов С. С. Амбивалентный образ Германии в юмористическом цикле Н.А. Лейкина «Наши за границей» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 8(86), ч. 1. – С. 24–29.

104. Жданов С. С. Водное начало в немецком пространстве (на материале поэзии Саши Черного) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 8, ч. 3. – С. 83–88.

105. Жданов С. С. Динамика «своего» и «чужого» в рассказе С. Черного «Лебединая прохлада»// Евразийский союз ученых (ЕСУ): материалы XII Международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований». Москва, 27–28 марта 2015 г. – 2015. – № 3 (12), ч. 6. – С. 98–101.

106. Жданов С. С. Женские образы в немецком кабацком локусе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 1, ч. 2. – С. 85–88.

107. Жданов С. С. Идиллический немецкий хронотоп в доэмигрантской поэзии Саши Черного // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 9, ч. 1. – С. 51—55.

108. Жданов С. С. Идиллический образ Германии в русском сентиментализме рубежа XVIII–XIX веков (на материале произведений Н. М. Карамзина и Ф. П. Лубяновского) // Сибирский филологический журнал. – 2018. – № 2. – С. 53–66.

109. Жданов С. С. Идиллия и ее деконструкция в образе немецкой деревни (на материале путевых заметок М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом») // Имагология и компаративистика. – 2019. – № 11. – С. 193–212.

110. Жданов С. С. Имагологический аспект изображения немцев-мастеровых в

повести В.А. Соллогуба «История двух калош» // Межкультурная коммуникация: лингвистические аспекты: сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции. Новосибирск, 28–29 марта 2019 г. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2019. – С. 33–40.

111. Жданов С. С. Лесной локус в «немецких» стихотворениях Саши Черного // Вестник СГУГиТ. – 2015. – № 4. – С. 194–207.

112. Жданов С. С. Между «долом» и «вершиной»: немецкая горная идиллия и псевдоидиллия в поэзии Саши Черного // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – № 2, т. 4. – С. 139–143.

113. Жданов С. С. Мотив статуи как маркер немецкого хронотопа в поэзии Саши Черного // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3, ч. 3. – С. 75–78.

114. Жданов С. С. Национальность героя как элемент художественной системы (немцы в русской литературе XIX): дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2005. – 197 с.

115. Жданов С. С. Немецкие образы «гения» и «филистера» в поэзии Саши Черного // Актуальные проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков: материалы международной научно-практической Интернет-конференции. Новосибирск, 01–28 февраля 2013 г. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2013. – С. 20–27.

116. Жданов С. С. Немецкий и итальянский коды в новеллах В.Ф. Одоевского о немецких музыкантах // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2019. – № 60. – С. 145–167.

117. Жданов С. С. «Немецкий» и «русский» миры в рассказе Н.С. Лескова «Колыванский муж» // Аспирантский сборник НГПУ – 2006. – Новосибирск: НГПУ, 2006. – Ч. 1. – С. 152–160.

118. Жданов С. С. Немецкий и русский хронотопы в рассказе Саши Черного «Первое знакомство» // Проблемы и перспективы развития современной гуманитаристики: история, филология, философия, искусствоведение, культурология: сборник трудов IV Международной дистанционной научно-практической конференции. Ростов н/Д, 15 октября 2013 г. – Ростов н/Д: Изд-во Международного исследовательского центра «Научное сотрудничество», 2013. – С.

23–29.

119. Жданов С. С. Немецкий кабацкий локус в поэзии Саши Черного // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 12, ч. 3. – С. 75–78.

120. Жданов С. С. Немецкость как воплощение порядка в русской литературе: от Н.В. Гоголя до С. Черного // Вестник СГУГиТ. – 2015. – № 2. – С. 151–163.

121. Жданов С. С. Образ Берлина в поэзии Саши Черного // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3, ч. 2. – С. 79–84.

122. Жданов С. С. Образ Берлина в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» // Научный диалог. – 2018. – № 7. – С. 125–137.

123. Жданов С. С. Образ Германии в отечественных травелогах рубежа XVIII–XIX вв.: природное и человеческое пространства (к постановке проблемы) // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 49. – С. 168–187.

124. Жданов С. С. Образ Германии в повести А.Т. Аверченко «Экспедиция в Западную Европу сатириконцев: Южакина, Сандерса, Мифасова и Крысакова» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 8(86), ч. 2. – С. 235–238.

125. Жданов С. С. Образ Германии: природное и легендарное пространства в поэме И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 7(85), ч. 1. – С. 34–37.

126. Жданов С. С. Образы германских городов в русских травелогах рубежа XVIII–XIX вв. // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2017. – № 2. – С. 189–194.

127. Жданов С. С. Образ И.В. Гете в стихотворениях Саши Черного // Вестник СГУГиТ. – 2016. – № 4. – С. 274–286.

128. Жданов С. С. Образ немецкого курорта в путевых заметках М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2019. – Вып. 1 (198). – С. 7–16.

129. Жданов С. С. Образ немецкого музыканта в новеллах В. Ф. Одоевского // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2018. – № 55. – С. 177–190.

130. Жданов С. С. Образ статуи как идола и лже-идола в немецком локусе (на материале поэзии Саши Черного) // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – № 1, т. 2. – С. 181–184.

131. Жданов С. С. Образы немцев-филистеров в стихотворном цикле Саши Черного «У немцев» // От текста к контексту. – 2013. – Вып. 1. – С. 139–142.

132. Жданов С. С. Очарованный странник в немецком городе (на материале поэзии Саши Черного) // Пространство языка и языки пространств: филология и культура / Под ред. С.С. Жданова. – Новосибирск: СГУГиТ, 2017. – С. 7–29.

133. Жданов С. С. Проникновение русского героя в «немецкое» пространство (на материале доэмигрантской поэзии Саши Черного) // От текста к контексту. – 2014. – Вып. 2. – С. 67–71.

134. Жданов С. С. Пространство Германии в отечественных травелогах второй трети XIX века (на материале текстов М.П. Погодина и Н.А. Корсакова) // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы VI Международной научной конференции. Горно-Алтайск, 26–29 мая 2018 г. / Под ред. П.В. Алексеева. – Горно-Алтайск: ГАГУ. – С. 8–22.

135. Жданов С. С. Путешествие по Рейну: Гейне – Черный (к истории мотива) // Интерэкспо Гео-Сибирь-2017: XIII Международный научный конгресс. Новосибирск, 17–21 апреля 2017 г.: международная научная конференция "Геопространство в социогуманитарном дискурсе": сборник материалов в 2 т. – Новосибирск: СГУГиТ, 2017. – Т. 1. – С. 139–145.

136. Жданов С. С. «Путь» как пространство Андрея Штольца // Европейский журнал социальных наук. – 2012. – № 10, т. 2. – С. 170–179.

137. Жданов С. С. Романтические черты немецкого хронотопа в доэмигрантской поэзии Саши Черного // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10, ч. 2. – С. 51–54.

138. Жданов С. С. Русский хаос versus немецкий порядок как продолжение традиций русской литературы в рассказах Саши Черного // Вестник СГУГиТ. – 2015. – № 1. – С. 149–157.

139. Жданов С. С. Русско-немецкий «музыкальный» диалог культур в творчестве В.Ф. Одоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. –

2017. – № 12(78), ч. 2. – С. 25–29.

140. Жданов С. С. Сатирический образ Германии в прозе Саши Черного // Юмор и сатира в координатах XXI века: сборник научных статей по материалам I Международной научно-практической конференции. Варна (Болгария), 1 апреля 2015 г. – Варна: Център за научни исследования и информация «Парадигма», 2015. – С. 35–39.

141. Жданов С. С. Семиотизация пространства Германии в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина // Семиотическое пространство языка. Лингвосемиотический анализ языковых явлений / Под ред. А.И. Бочкарева, Е.Б. Скворцовой. – Новосибирск: Изд-во АНС «СибАК», 2018. – Т. 1. – С. 116–139.

142. Жданов С. С. Семиотическая амбивалентность сада в «немецких» стихотворениях Саши Черного // Семиотическое пространство языка. Синхрония и диахрония: Материалы международной научно-практической конференции / Под ред. А.И. Бочкарева, А.А. Гетман. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2017. – С. 160–174.

143. Жданов С. С. Сказочное переосмысление немецких образов в контексте первой мировой войны (на материале рассказов Саши Черного) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 1, ч. 1. – С. 74–77.

144. Жданов С. С. Смеховой образ Германии и немцев в сатирическом приложении к журналу «Современник» «Свисток» // Интерэкспо ГЕО-Сибирь. XIV Междунар. науч. конгр. Новосибирск, 23–27 апреля 2018 г.: Пленарное заседание: сборник материалов. – Новосибирск: СГУГиТ, 2018. – С. 149–158.

145. Жданов С. С. «Средневековые» немецкие локусы в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина // Семиотическое пространство языка. Смыслы и знаки: Материалы 2-й международной научно-практической конференции / Под ред. А.И. Бочкарева, А.А. Гетман, Е.Б. Скворцовой, Г.В. Торопчина. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2018. – С. 57–67.

146. Жданов С. С. Травестийный образ Германии в русской литературе 40-х годов XIX века (на материале поэмы И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже») // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2018. – № 3. – С. 166–176.

147. Жданов С. С. Ученость «Германии туманной»: к комическому образу

немецкого ученого в русской литературе конца XVIII – начала XX вв. // Вестник СГУГиТ. – 2017. – № 4. – С. 243–256.

148. Жердева О. Н. Образы немецкого мира в творчестве А.А. Фета: автореф. дис. … канд. фил. наук. – Барнаул, 2004. – 22 с.

149. Жилякова Э. М., Корнильцева И. Б. Путешествие А.Н. Островского по Германии и Италии // Россия – Италия – Германия: литература путешествий: коллективная монография по материалам Третьей межд. научной конференции Международного научно-исследовательского центра "Russia – Italia" – "Россия – Италия". Томск, 26–28 сентября 2012 г. / Редкол.: О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. – Томск: Изд-во Томского университета, 2013. – С. 40–53.

150. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, 1996. – 232 с.

151. Жуковская А. В. Немецкие типажи русской беллетристики (конец 1820-х – начало 1840-х гг.) / А. В. Жуковская, Н. Н. Мазур, А. М. Песков // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 34. – С. 37–54.

152. Забровский А. П. К проблеме типологии образа иностранца в русской литературе // Россия и Запад: диалог культур. – М.: МГУ, 1994. – Вып.1. – С. 87–105.

153. Завгородняя Г. Ю. Средневековый замок в русской прозе // Русская речь. – 2014. – № 5. – С. 3–10.

154. Замятин Д. В. Горные антропологии: генезис и структуры географического воображения // Река и гора: локальные дискурсы: сборник материалов Межд. научн. конференции «Урал и Карпаты: локальный дискурс горных местностей». Пермь, 29–30 октября 2009 г. – Пермь: ПГНИУ, 2009. – С. 155–162.

155. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук // Социологическое обозрение. – 2010. – Т. 9, № 3. – С. 26–50.

156. Замятин Д. Н. Метагеография: пространство образов и образы пространства: Исследования и эссе. – М.: Аграф, 2004. – 506 с.

157. Зеленин А. В. Немцы в русской культуре (Лингвистическая имагология) // Русский язык в школе. – 2013. – № 4. – С. 63–71.

158. Зенкевич С. И. Немцы в изображении Н. С. Лескова: повесть «Островитяне» // Немцы Санкт-Петербурга: наука, культура, образование / Отв. ред. Г. И. Смагина. – СПб.: Росток, 2005. – С. 331–338.

159. Иванов А. С. Оскорбленная любовь // Черный С. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Эллис Лак, 1996. – Т. 1: Сатиры и лирики. Стихотворения. 1905–1916 / Сост., подгот. текста и коммент. А. С. Иванова. – С. 5–30.

160. Иванов А. С. Театр масок Саши Черного // Черный С. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Эллис Лак, 1996. – Т. 3: Сумбур-трава. 1904–1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе / Сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. – С. 5–40.

161. Иванченко В. Г. Знак пещеры // Синопсис. Философский альманах. – 1999. – № 1. – С. 64–69.

162. Ильченко Н. М., Чернышева Е. Г. Немецкий герой в романе Н.А. Полевого «Аббаддонна» // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2016. – № 33. – С. 93–107.

163. Канарская Е. И. Стереотипизация немецкого менталитета в творчестве Н.В. Гоголя // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2015. – № 2–2. – С. 87–92.

164. Кантор В. Иван Тургенев: Россия сквозь «магический кристалл» Германии // Вопросы литературы. – 1996. – № 1. – С. 121–158.

165. Кантор В. К. Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ). – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. – 704 с.

166. Кантор К. Кентавр перед Сфинском // Кентавр перед Сфинксом. Германо-российский диалог. – М.: Апрель-85, 1995. – С. 36–59.

167. Канунова Ф. З., Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики / Ф. З. Канунова, И.А.Айзикова, Н. Е. Никонова. – Томск: Изд-во ТГУ, 2009. – 438 с.

168. Катаева-Мякинен Е.В. Образ Испании в записках русских путешественников XIX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 1999. – 25 с.

169. Каяниди Л. Г. Структура пространства и язык пространственных

отношений в поэзии Вячеслава Иванова: дис. … канд. филол. наук. – Смоленск, 2012. – 185 с.

170. Киршбаум Г. «Вальгаллы белое вино…» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 392 с.

171. Киселев В.С. К истории немецких отношений В.А. Жуковского // Имагология и компаративистика. – 2016. – № 1(5). – С. 177–183.

172. Колягина Т. Ю. "Из немецкой земли послание...": образ "немецкого мира" в дневниках и письмах А.Н. Островского периода заграничного путешествия // Русский язык в глобальном и локальном измерениях: сборник статей межд. научной конференции, посвящённой юбилею доктора филологических наук, профессора Н.А. Дворяшиной. Сургут, 23–24 ноября 2018 г. / Отв. ред. Т.А. Сироткина. – Сургут: Сургутский государственный педагогический университет, 2018. – С. 226–235.

173. Константинова Н. В. Немцы и немецкое в ранних произведениях Ф. М. Достоевского (на материале повести «Двойник») // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 4. – С. 126–133.

174. Коробейникова А. А., Пыхтина Ю. Г. О пространственных архетипах в литературе // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2010. – № 11. – С. 44–50.

175. Красных В. В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. – М.: Гнозис, 2002. – 284 с.

176. Крюкова О.С. Немцы и «немецкое» в раннем творчестве А.П. Чехова // А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя: сборник материалов межд. научной конференции. Ростов-на-Дону, 01–04 октября 2009 г. – Ростов-н/Д: НМЦ «ЛОГОС», 2009. – С. 89-84.

177. Крысанова А. В. Братья по «пятому времени года, шестому чувству и четвертому измерению»: небесное пространство в поэтическом мире М. Цветаевой // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2013. – № 8. – С. 128–134.

178. Кузьмин А. В. Петербург в творчестве Н.С. Лескова // Мир русского слова. – 2003. – № 1. – С. 69–74.

179. Купцова И. В. Образ Германии в сознании российской художественной

интеллигенции в годы Первой мировой войны // Клио. – 2012. – № 5(65). – С. 68–71.

180. Лавренова О. А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX вв.: Геокультурный аспект. – М.: Рос. НИИ культурного и природного наследия, 1998. – 96 с.

181. Лавренова О. А. Тексты путешествий и тексты о путешествиях: философский и семантический аспекты. К 85-летию Центрально-Азиатской экспедиции Н.К. Рериха (1924–1928) // География искусства: сборник статей. – М.: Институт Наследия, 2009. – Вып. V. – С. 39–53.

182. Лаврентьева Н. В. «Немецкий текст» в творчестве Б.Л. Пастернака: монография. – Рязань: Изд-во Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина, 2015. – 136 с.

183. Ларионова М. Ч. Немецкая культура в художественном мире А.С. Пушкина // Россия – Германия. Диалог культур. – Таганрог: Таганрогский педагогический институт, 2003. – С. 15–22.

184. Ларкина М. А. Некоторые особенности изображения немцев в произведениях русских писателей XIX века // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания. – 2006. – № 2. – С. 182–188.

185. Лебедева О. Б. Alter ego как имагологический объект: нарративная структура «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина в свете национальной повествовательной традиции // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 1. – С. 5–28.

186. Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков / Ред. М. Капальдо, А. Д'Амелия. – Салерно, 2014. – 436 с.

187. Лебедева О.Б., Янушкевич А. С. Образ Германии в зеркале русской сатирической журналистики второй половины XIX века // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы III Межд. научной конференции. Горно-Алтайск, 06–09 сентября 2012 г. / Ред. Н.С. Гребенникова. – Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2012. – С. 95–111.

188. Лебедушкина О. Роман с немцем, или Русский человек на rendez-vous с Западом // Дружба народов. – 2001. – № 9. – С.161–172.

189. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.

190. Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Родные просторы // Логический анализ языка. Языки пространств. – М.: Языки родной культуры, 2000. – С. 338–347.

191. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – М.: Согласие, ОАО «Типография "Новости"», 1998. – 356 с.

192. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 360 с.

193. Лотман Ю. М. Карамзин. Сотворение Карамзина. Статьи и исследования 1957-1990. Заметки и рецензии. – СПб.: Искусство-СПБ, 1997. – 832 с.

194. Лотман Ю. М. Композиция словесного художественного произведения // Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1980. – С. 255-344.

195. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 110–120.

196. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 386–406.

197. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 407–412.

198. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – С. 413–447.

199. Лотман Ю. М. «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Избранные статьи: в 3-х т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. – С. 265–281.

200. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. – С. 9–21.

201. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство–СПБ, 1998. – С. 14–285.

202. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1987. – С. 525–606.

203. Лыткина О. И. Типология топосных сверхтекстов в русской языковой картине мира // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачесвского. – 2010. – № 4(2). – С. 607–610.

204. Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л.: Наука, 1975. – С. 247–276.

205. Макашин С. А. За рубежом // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в 20 т. – М.: Художественная литература, 1972. – Т. 14. – С. 527–555.

206. Малышева Л. Г. Германия в творчестве И. С. Тургенева 1840–50-х годов (к вопросу о «лишних людях») // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – № 8. – С. 48–52.

207. Малюжанцева Л. И. Образ Германии в путевых очерках 1920–1930-х гг. Б. Кушнера «Сто три дня на Западе» и Г. Иванова «По Европе на автомобиле» // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сборник материалов III (XVII) Межд. конференции молодых ученых. Томск, 18–23 апреля 2016 г. / Ред. А.А. Долганина. – Томск: Изд-во ТГУ, 2016. – Вып. 17. – С. 449–451.

208. Манн Т. Германия и немцы // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1961. – Т. 10. – С. 303–326.

209. Марина Цветаева в Берлине / Сост. И. Хааг. – Ульяновск: Издатель Качалин Александр Васильевич, 2011. – 84 с.

210. Мароши В. В. «Идеальный пейзаж» в травелогах русских путешественников о Центральной Азии // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография / Под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016. – С. 37–68.

211. Мартьянова С.А. Образ Германна в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама»: национальное и общечеловеческое // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2–2. –С. 53–57.

212. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. – Новосибирск: НГУ, 1999. – 392 с.

213. Мельник В. И. Реализм И.А. Гончарова. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1985. – 140с.

214. Мельник В. И. Этический идеал И.А. Гончарова. – Киев: Лыбедь, 1991. – 152 с.

215. Миленко В. Д. Саша Черный: Печальный рыцарь смеха. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 366 с.

216. Милюгина Е. Г. В. Ф. Одоевский и Вакенродер // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. – Тверь, 1995. – С. 37–58.

217. Милюков А. П. Русская апатия и немецкая деятельность («Обломов», роман Гончарова) // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. – С. 125–142.

218. Мирау Ф. Ветер с Кавказа. Русские в Берлине. Встречи и отчуждения / Пер. К. Левинсон // Германия и русская революция 1917–1924 / Изд-во Г. Кенена и Л. Копелева. – М.: Памятник исторической мысли, 2007. – С. 610–639.

219. Михайлов А. В. Обратный перевод: русская и западно-европейская культура: проблема взаимосвязей. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 853 с.

220. Михайлов А. Н. Готический роман в культуре предромантизма: фантастика как художественная манифестация кризиса рационалистического сознания // Культура. Духовность. Общество. – 2016. – № 25. – С. 120–126.

221. Молодяков В. Тайный германофил? Валерий Брюсов и литературная среда России в годы Первой мировой войны // Россия и Германия в XX веке: в 3-х т. – М.: АИРО-XXI, 2010. – Т. 1: Обольщение властью. Русские и немцы в Первой и Второй мировых войнах / Под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, А. Фольперт. – С. 429-447.

222. Морозова Н. Г. Грани восприятия Германии в контексте русской литературы «путешествий» // Филология и человек. – 2008. – № 2. – С. 9–17.

223. Морозова Н. Г. Экфразис в русском травелоге конца XVIII века // Альманах современной науки и образования. – 2007. – № 3 (3), ч. I. – С. 162–165.

224. Москалева А. Е. «Немецкий выбор» Бориса Пастернака // Литература

путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты / Под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск: СИЦ НГПУ «Гаудеамус», 2013. – С. 412–427.

225. Мурьянов М. Ф. Пушкин и Германия. – М.: Наследие, 1999. – 445 с.

226. Набоков В. В. Наш господин Чичиков // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 2001. – С. 72–105.

227. Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 3: 1930-1934. Соглядатай. Подвиг. Камера обскура. Отчаяние. Рассказы. Стихотворения. Эссе. Рецензии. – 848 с.

228. Нагина К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого: монография. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2012. – 443 с.

229. Никонова Н. Е. Диалог культур и способы репрезентации образов России, Германии и Англии в немецких первопубликациях В.А. Жуковского 1848–1850 гг. и их русских вариантах // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы IV Межд. научной конференции. Горно-Алтайск, 9–12 сентября 2014 г. / Ред. П. В. Алексеев. – Горно-Алтайск: Изд-во Горно-Алтайского государственного университета, 2014. – С. 37–43.

230. Никонова Н. Е. Жуковский и немецкий мир. – М.; СПб.: Альянс, 2015. – 496 с.

231. Нойманн И. Использование "Другого": образы Востока в формировании европейских идентичностей / Пер. с англ. В.Б. Литвинова и И.А. Пильщикова. – М.: Новое издательство, 2004. – 335 с.

232. Оболенская С. В. Германия и немцы глазами русских (XIX в.). – М.: ИВИ РАН, 2000. – 210 с.

233. Оболенская С.В. «Немецкий вопрос» и представление в России о немцах в годы первой мировой войны // Россия и Германия.– М.: Наука, 2001. – Вып. 2. – С. 175–197.

234. Оксман Ю. Г. «Русский немец и реформатор» (Недописанный рассказ Тургенева из цикла «Записки охотника») // Проблемы сравнительной филологии. – М.-Л.: Наука, 1964. – С. 377–383.

235. Орехов В. В. Русская литература и национальный имидж

(Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге). – Симферополь: АнтиквА, 2006. – 608 с.

236. Папилова Е. В. Немцы глазами русских в художественной словесности XIX века. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – 136 с.

237. Пашаева Т. Н. Художник и искусство в книге В.Ф. Одоевского «Русские ночи» // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2005. – № 6. – С. 14–20.

238. Переславцева Р. С. Оппозиция немецкого и русского как центр и периферия в «Железной воле» Н.С. Лескова и «Ратных подвигах простаков» А.Н. Новикова // "Воронежский текст" русской культуры: страницы истории и современность: сборник статей. – 2015. – С. 15–23.

239. Песков А. М. Святая Русь и немецкая нехристь Николая Языкова // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 71–80.

240. Полякова Л. В. «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина в историко-литературном дискурсе: к 250-летию со дня рождения писателя // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. – 2016. – № 4. – С. 7–20.

241. Полянская М. Фокстрот белого рыцаря. Андрей Белый в Берлине. – СПб.: Деметра, 2009. – 192 с.

242. Попова М. К., Струков В. В. Национальная идентичность в литературоведении // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж: Воронежский университет, 2001. – Вып. 15. – С. 244–261.

243. Порошкова И. Л. Путевые очерки М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» в русской литературе путешествий // Творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина / Под ред. М. Г. Булахова и И. Т. Ищенко. – Минск: Изд-во БГУ, 1975. – С. 29–53.

244. Потапенко О. А. Николаевская Россия глазами немецкого путешественника: А. фон Гакстгаузен // Россия и Европа в XIX – XX веках. Проблемы взаимовосприятия народов, социумов, культур. – М.: Институт истории РАН, 1996. – С. 40–49.

245. Пропп В. Я. Собрание трудов. Проблема комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.

246. Пушкарева Ю. Е. Итальянская живопись в творчестве В.Ф. Одоевского: образ Мадонны // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). – 2017. – № 7(184). – С. 134–139.

247. Пушкина А. А. Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2015. – Т. 2, № 2. – С. 319–330.

248. Рабинович М. Б. И. С. Тургенев и франко-прусская война 1870–1871 гг. // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / Ред. М. П. Алексеев. – Л.: Наука, 1982. – С. 99–108.

249. Разумовская А. Г. Поэзия Серебряного века о садах Петербурга // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – 2010. – № 11. – С. 17–20.

250. Россия и Германия: опыт философского диалога / Ред. В.А. Лекторский. – М.: Медиум, 1993. – 352 с.

251. Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – Спб.: Академический проект, 2003. – 357 с.

252. Руднев Е. Н. Концептуальное поле "дом" в романе А.И. Эртеля "Гарденины": автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Калиниград, 2009. – 23 с.

253. Руднев Е. Н. Путь и дорога в языковой картине мира А. И. Эртеля (на материале романа «Гарденины») // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 101. – С. 176–180.

254. Рымарь Н. Т., Сомова С. В. Берлин начала 20-х годов XX века в восприятии русской эмиграции // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – Т. 14, № 2–4. – С. 1031–1034.

255. Рясов Д. Л. Немецкая тема в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2014. – Т. 14, № 1. – С. 61–69.

256. Рясов Д. Л. Немецкая тема в цикле Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2014. – Т. 14, № 4. – С. 74–78.

257. Рясов Д. Л. Образ Германии в творческом сознании Н. В. Гоголя: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Саратов, 2015. – 22 с.

258. Рясов Д. Л. Тема Германии в «Ганце Кюхельгартене» Н.В. Гоголя // Филологические этюды: сборник научных статей молодых ученых. – Саратов: СГУ, 2012. – Вып. 15, кн. 1. – С. 168–173.

259. Саид Э. Ориентализм: Западные концепции Востока / Пер. с англ. А. В. Говорунова. – СПб.: Русский мир, 2006. – 638 с.

260. Семанова М. Л. Рассказ А.П. Чехова «По делам службы» как художественное единство // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс: ДПИ, 1980. – С. 25–41.

261. Серто М. де. Призраки в городе [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. – 2010. – № 2(70). – URL: http://magazines.russ.ru:8080/nz/2010/2/se12. html (дата обращения: 21.09.2015).

262. Скоропадская А. А. Античные мотивы в изображении леса и сада в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 4. – С. 151–156.

263. Славгородская Л. В. От «геттингенской души» до Андрея Штольца: к эволюции представлений о Германии и немцах в русской литературе XIX в. // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С. 129–135.

264. Соколов М. Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 704 с.

265. Соливетти К., Марченков А. Путешествие к сердцу Европы: «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина // Россия - Италия - Германия: литература путешествий: коллективная монография по материалам Третьей межд. научной конференции Международного научно-исследовательского центра "Russia – Italia" – "Россия – Италия", Томск, 26–28 сентября 2012 г. / Редкол.: О. Б. Лебедева (науч. ред.), А. С. Янушкевич (отв. ред.). – Томск: Изд-во Томского университета , 2013. – С. 344–368.

266. Солнцева Н. М. Сюжет о статуе // Вестник РУДН. Серия Литературоведение, журналистика. – 2014. – № 2. – С. 29–35.

267. Спивак Р. С. Нерусские в русской литературе XIX века // Мир славянских, германских и романских культур: их взаимосвязи и взаимодействие в

языке и литературе. – Пермь: Пермский университет, 2000. – С. 185–198.

268. Степанова А. А. Город на границах: эстетические грани образа в литературе переходных эпох // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2014. – № 14. – С. 25–38.

269. Ступель А. М. В. Ф. Одоевский. 1804–1869. – Л.: Музыка; Ленинградское отделение, 1985. – 94 с.

270. Суворин А. С. Предисловие // Мятлев И. П. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже.– СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1904. – Т.1. – С. III–XXVII.

271. Суханов В.А. Экспатрианты Н. Медведевой: сюжет освоения "Чужого" // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции: коллективная монография. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2014. – С. 345–352.

272. Таборисская Е. М. О понятии «пространство героя» (на материале романа И.А. Гончарова «Обломов») // Проблема автора в художественной литературе. – Воронеж: Воронежский педагогический институт, 1974. – Вып. IV. – С. 43–64.

273. Таборисская Е. М. Роман И.А. Гончарова «Обломов» (герои, художественное пространство, авторская позиция): автореф. дис. … канд. филол. наук. – Л., 1977. – 18 с.

274. Тетенков Н. Б., Лашов В. В. Кьеркегор и Лермонтов: образ соблазнителя // Философия и общество. – 2010. – № 4. – С. 90–100.

275. Тиме Г. А. Путешествие Москва – Берлин – Москва. Русский взгляд Другого (1919–1939) / Отв. ред. Р. Ю. Данилевский. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 158 с.

276. Тирген П. Образы Аркадии в русской литературе XVIII–XIX вв. // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 2(4). – С. 69–110.

277. Тихомиров С. В. Образ «демона»-соблазнителя в «Повести о Петре и Февронии Муромских» и русской поэзии «Серебряного века» (А. Блок, Б. Пастернак, А. Ахматова) // Литература Древней Руси: материалы X Всероссийской конференции «Древнерусская литература и ее традиции в литературе Нового времени», посвященной памяти профессора Николая Ивановича Прокофьева. Москва, 6–7 декабря 2018 г. – М.: МПГУ, 2019. – С. 401–415.

278. Ткачева Р. А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира: автореферат дисс. … канд. филол. наук. – Тверь, 2002. – 19 с.

279. Топоров В. Н. "Бедная Лиза" Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. – М.: Изд. центр РГГУ, 1995. – 512 с.

280. Топоров В. Н. Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья // Облик слова. Сборник статей. – М.: Русские словари, 1997. – С. 290–318.

281. Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического.– М.: Культура, 1995. – С. 7–111.

282. Топоров В. Н. Об индивидуальных образах пространства // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Культура, 1995. – С. 446–475.

283. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Культура, 1995. – С. 193–258.

284. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Культура, 1995. – С. 259–367.

285. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–285.

286. Топоров В. Н. Странный Тургенев. – М.: РГГУ, 1998. – 192 с.

287. Топоров В. Н. Тезисы к предыстории «Портрета» как особого класса текстов // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 278–288.

288. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 121–132.

289. Третьякова О. В. Межкультурный диалог в романе Н. И. Греча «Поездка в Германию» (лингвокультурологический аспект) // Политическая лингвистика. – 2011. – № 1. – С. 234–237.

290. Туманов О. Н. Деятельность русских писателей и публицистов по формированию отношения российского общества к Западной Европе (конец XIX – начало XX века). – М.: Типография «ЦМИК», 2010. – 236 с.

291. Турьян М. А. Странная моя судьба: О жизни В.Ф. Одоевского. – М.: Книга, 1991. – 399 с.

292. Урбан Т. Набоков в Берлине / Пер. с нем. С. В. Рождественского. – М.: Аграф, 2004. – 240 с.

293. Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина. – Воронеж: Воронежский университет, 2000. – 322 с.

294. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. – М: МИК, 2004. – 368 с.

295. Фейерхерд В. Ранний русский рассказ о Бетховене // Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей. – М.: МГУ, 1987. – С. 66–77.

296. Филиппова Т.А. Немцы – это только повод. Риторика образа врага (по материалам журнала «Новый Сатирикон») // Копелевские чтения 2007. Россия и Германия: диалог культур: сборник статей / Под ред. А. И. Борозняка, В. Б. Царьковой. – Липецк, 2008. – С. 122–130.

297. Фомина Е. Этническая характеристика как проблема поэтики (немецкие персонажи в творчестве И. С. Тургенева) // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова / Отв. ред.: Л. Киселева, Т. Степанищева. – Тарту: Tartu University Press, 2011. – С. 278–300.

298. Фрезинский Б. Илья Эренбург и Германия // Россия и Германия в XX веке: в 3-з т. – М.: АИРО-XXI, 2010. – Т. 2: Бурные прорывы и разбитые надежды. Русские и немцы в межвоенные годы / Под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, А. Фольперт. – С. 235–261.

299. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. – М.: Ad Marginem, 1999. – 480 с.

300. Чугунов Д. А. Л.Н. Толстой и Германия // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2003. – № 2. – С. 42–52.

301. Чугунов Д. А. Образ немца в русской литературе // Русское и немецкое коммуникативное поведение / Научн. ред. И. А. Стернин, Х. Эккерт. – Воронеж: Изд-во «Истоки», 2002. – С. 60–70.

302. Чугунов Д. А. Образы немцев и их оценка в творчестве И.С. Тургенева // Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках XX века. – Воронеж: ЦЧКИ, 2000. – Т. 2. – С. 125–129.

303. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X. – Тарту, 1978. – С. 65–85.

304. Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116–148: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 140–152.

305. Шабанова А. Б. «С русской точки зрения...» (Немецкий национальный характер и поведение в романе И.А.Гончарова «Обломов») // Русское и немецкое коммуникативное поведение / Научн. ред. И. А. Стернин, Х. Эккерт. – Воронеж: Изд-во «Истоки», 2002. – С. 70–74.

306. Шастина Е. М. «Берлинский текст» В.В. Набокова и Э. Канетти // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 6(48), ч. 1. – С. 206–209.

307. Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840 / Пер. с англ. Д. Соловьева. – СПб.: Академический проект, 2004. – 272 с.

308. Шешнева Т. Н. А. К. Толстой и Германия: из истории международных литературных связей: монография. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 296 с.

309. Шишкин М.П. Великий русский триллер (И.А. Гончаров (1812–1891) // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. XIX век: сборник. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2011. – С. 135–158.

310. Шлегель К. Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1918–1945) / Пер. с нем. Л. Лисюткиной. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 632 с.

311. Шукуров Р.М. Введение, или Предварительные замечания о Чуждости в истории // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. – М.: Алетейа, 1999. – С. 9–30.

312. Щепетов К. П. Немцы – глазами русских. – М.: Талицы, 1995. – 272 с.

313. Щукин В. Г. Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из

книги) // Новый филологический вестник. – 2014. – № 1(28). – С. 8–18.

314. Эгеберг Э. Высокое и низкое. История двух калош Вл. Соллогуба / Э. Эгеберг // Полярный вестник. – 2009. – № 12. – С. 64–71.

315. Энгель А. Саксонская Швейцария эпохи романтизма: русский, немецкий, французский образы // Евроазиатский межкультурный диалог: «свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры / Ред. О. Б. Лебедева. – Томск: Изд-во ТГУ, 2007. – С. 36–48.

316. Юнусов И. Ш. Постижение *чужого* в творчестве Л.Н. Толстого. – М.-Бирск: БирГПИ, 2002. – 72 с.

317. Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

318. Якушева Г. В. Образ и мотивы Гете в отечественной словесности XX века (Россия, СССР, Русское зарубежье) // Гете в русской культуре XX века / Под ред. Г. В. Якушевой. – М: Наука, 2004. – С. 11–44.

319. Якушева Г. В. «Русский» Гете глазами минувшего века // Гете в русской культуре XX века / Под ред. Г. В. Якушевой. – М: Наука, 2004. – С. 5–8.

320. Янушкевич А. С. Русская романтическая монтанистика 1810–1830-х гг. как имагологический и компаративистский текст // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 2(4). – С. 5–19.

321. Ясюкович И. В. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30–40-х годов XIX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Коломна, 2003. – 21 с.

322. Alekseev P., Billiet E. The image of Germany in *A Writer's Diary* by Fyodor Dostoevsky // Имагология и компаративистика. – 2018. – № 9. – С. 67–79.

323. Asadowski K. Der deutsche Mythos der Marina Cvetaeva // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 851–879.

324. Asadowski K., Lavrov A. „Das Land der Genies" – Deutschland, gesehen von Andrej Belyj // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 753–791.

325. Averincev S. „Die fremde Sprache sei mir eine Hülle...“ Osip Mandel'štam denkt an Ewald von Kleist // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 830–850.

326. Bartel H., Linemann M. Karamzin entdeckt Deutschland // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1992. – Bd. 2: 18. Jahrhundert: Aufklärung / Hrsg. Von D. Herrmann. – S. 480–516.

327. Berard E. Il’ja Erenburgs Berliner Zeit // Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941: Leben im europäischen Bürgerkrieg / Hrsg. von K. Schlögel. – Berlin: Akademie, 1995. – S. 323–331.

328. Berlin ist das letzte: Literarische Reiseführer und Stadtgeschichte // Literaturen. – 2012. – № 104. – S. 18.

329. Beyer Th. R. Andrej Belyjs Rußland in Berlin // Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941: Leben im europäischen Bürgerkrieg / Hrsg. von K. Schlögel. – Berlin: Akademie, 1995. – S. 311–322.

330. Birkenmaier W. Das russische Heidelberg. Zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen im 19. Jahrhundert. – Heidelberg: Wunderhorn, 1995. – 205 S.

331. Boden D. Die Deutschen in der russischen und der sowjetischen Literatur. Traum und Alptraum. – München, Wien: Günter Olzog, 1982. – 106 S.

332. Boll-Palievskaya D., Volovnikov V. Deutsche Motive bei vergessenen Literaten – Petr Boborykin, Grigorij Danilevskij, Ignatij Potapenko und Aleksandr Šeller-Michajlov // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 1155–1177.

333. Bush M. Wachsende Aggressivität gegen das Wilhelminische Reich. Russische Pressestimmen von der Jahrhundertwende bis 1914 // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 239–257.

334. Busch W. Berichte russischer Reisender // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1992. – Bd. 2: 18. Jahrhundert: Aufklärung / Hrsg. Von D. Herrmann. – S. 341–377.

335. Bush W. Žukovskijs Lehr- und Wanderjahre // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 283–309.

336. Carré J.-M. Les écrivains français et le mirage allemand. 1800–1940. – P.: Boivin, 1947. – 223 p.

337. Danilewski W. A., Misailidi L. Wassili Andrejewitsch Schukowski und die deutsche Kultur // Russen und Deutsche. 1000 Jahre: Kunst, Geschichte und Kultur: Essays. – Petersburg: Michael Imhof, 2012. – S. 348–355.

338. Dietrich S. Würtemberg und Rußland. Geschichte einer Beziehung. – Stuttgart: DRW-Verlag, 1995. – 216 S.

339. Dyserinck H. Zum Problem der «images» und «mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft // Arcadia. – 1966. – № 1. – S. 107–120.

340. Espagne M., Werner M. Transferts. Les Relations interculturelles dans l’espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle). – P.: Editions Recherches sur les Civilisations, 1988. – 476 p.

341. Etkind E. "Dich, Deutschland, bringt man nicht um" – Vladimir Majakovskij // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 229–256.

342. Etkind E. Von deutschen Wäldern und deutschen Webern – Eduard Bagrickij // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 23–40.

343. Gil’manov V. Ch. „Ein Tag eines reisendes Russen in Königsberg“. Nikolaj Karamzins Erfahrung über „einen schicklichen Platz“ der Weltgeschichte // Phänomenologie, Geschichte und Anthropologie des Reisens / Hrsg. von L. Polubojarinova, M. Kobelt-Groch, O. Kulishkina. – Kiel: Solivagus, 2015. – S. 403–414.

344. Goldt R. Bürde und Bindung. Afanasij Fet als Mittler und Kritiker deutscher Kultur // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – München: Wilhelm Fink, 2006. – S. 387–434.

345. Guyard M.-F. La littérature comparée [Electronic resource]. – P. : Presses universitaire de France, 1951. – 128 p. – URL: http://imagologica.eu/CMS/UPLOAD/guyard.pdf (date of access: 21.12.2018).

346. Herrmann D. Aleksandr Herzens Probleme mit den Deutschen // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht.– München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat.. – S. 873–937.

347. Herrmann D. Denis Fonvizin: Ironie unf Tadel // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1992. – Bd. 2: 18. Jahrhundert: Aufklärung / Hrsg. Von D. Herrmann. – S. 413–448.

348. Herrmann D. Die neue europäische Ordnung – eine Vision Fedor Dostoevskijs // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 488–549.

349. Hielscher K. „Die absolute Freiheit von Vorurteilen“. Thematisierung und Dekonstruktion der nationalen Stereotypen bei Anton Čechov // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 605–635.

350. Kantor W. Lev Tolstoj: Geschichtslosigkeit als Versuchung // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 550–604.

351. Keil R.-D. Gogol’s Deutsche – Folklore – Erfahrung – Fiktion // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat.– S. 411–443.

352. Klausner N. *Et in arcadia ego*: toward a historical analysis of the Russian pastoral mode // Russian Literature. – 2012. – № 1. – P. 109–132.

353. Kluge F. Wortforschung und Wortgeschichte : Aufsätze zum deutschen Sprachschatz. – Leipzig: Quelle & Meyer, 1912. – 183 S.

354. Kluge R.-D. Aleksandr Blok – Dichter der Zeitenwende // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 727–752.

355. Kopelew L. Ein faustischer Traum – Anna Achmatova // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 13–21.

356. Kopelew L., Peters J. Marburg – ein Dichterschicksal – Boris Pasternak // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 295–313.

357. Kosny W. Aleksandr Griboedov und der neue Patriotismus // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 349–376.

358. Lachmann R. Remarks on the foreign (strange) as a figure of cultural ambivalence // Russian Literature. – 1994. – № XXXVI – P. 335–346.

359. Lebedeva O. B., Januškevič A. S. Deutschland im Spiegel der russischen Schriftkultur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000. – 276 S.

360. Lebedeva O., Januschkevitsch A. Žukovskijs geistige Bindungen // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 310–348.

361. Leerssen J. Imagology: History and method // Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey / Ed. by M. Beller, J. Leerssen. – Amsterdam; New York: Rodopi, 2007. – P. 17–32.

362. Majorova O. Eisen, Krieg und Glaubenstoleranz. Das deutsche Thema bei Nikolaj Leskov // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 435–458.

363. Mann Ju. Aleksandr Puškin über die „göttingensche Seele“ // Deutsche und

Deutschland aus russischen Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 377–410.

364. Mann Ju. Nikolaj Nadezdin über das Land der „systematischen Schwärmerei“ // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 667–690.

365. Mann Ju. Verständnis und Mißverständnisse – Vissarion Belinskij // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 789–824.

366. Mierau F. „Affenrat“ und „Zwovierson“. Alexej Remisow in Berlin (1921-1923) // Berlin – Moskau 1900–1950 / Hrsg. von I. Antonowa, J. Merkert. – München; New York: Prestel, 1995. – S. 179–185.

367. Molodjakov V. Insgeheim Germanophil? Valerij Brjusov und sein literarisches Umfeld während des Ersten Weltkriegs // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 697–726.

368. Müntjes M. Beiträge zum Bild des Deutschen in der russischen Literatur von Katharina bis auf Alexander II. – Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1971. – 136 S.

369. Neumann B. Towards a Cultural and Historical Imagology. The rhetoric of national character in 18th-century British literature // European Journal of English Studies. – 2009. – Vol. 13, № 3. – P. 275–291.

370. Neumann F. W. Deutschland im russischen Schrifttum // Die Welt der Slaven. – 1960. – H. 2. – S. 113–130.

371. Nikonova N. Historical retrospective of modern society: Ways of Russian, German, and English images representation in the original German articles by V.A. Zhukovsky in 1848–1850 // Procedia – Social and Behavioral Sciences. – 2015. – № 166. – P. 635–638.

372. Obolenskaja S. Belächelt und bestaunt – der Deutsche in der russischen Volkskultur des 18. und 19. Jahrhunderts // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht.

– München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 111–136.

373. Ospovat A. Ein ökumenischer Kosmopolit - Aleksandr Turgenev // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 626–652.

374. Ospovat A. Fedor Tjutčev über „deutsche Zustände" // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 444–462.

375. Pageaux D.-H. Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle // Synthesis. – 1981. – № 8. – P. 169–185.

376. Panofsky G. S. Nikolai Mikhailovich Karamzin in Germany: fiction as facts. – Wiesbaden: Harrassowitz, 2010. – 181 p.

377. Peskov A. Erst verliebt, dann gehässig – Nikolaj Jazykov // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 486–503.

378. Peters J. Loreley und Germania – Aleksandr Blok // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 95–117.

379. Peters J., Razumovsky M. „Deutschland, meine Liebe" – Marina Cvetaeva // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 179–216.

380. Rönnau E. Den Spießern zum Spott – Saša Černyj // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 141–177.

381. Rönnau E. Ein korrekter Gegner – Nikolaj Gumilev // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 217–228.

382. Sazonova J. The German in Russian Literature // The American Slavic and East

European Review. – 1945. – Vol. 4, № 1/2. – P. 51–79.

383. Schlott W. Das Hohelied der deutschen Sprache – Osip Mandel'štam // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 275–293.

384. Schmidt W. Ein junger Russe erlebt Ostpreussen. Andrej Bolotovs Erinnerungen an den Sibenjährigen Krieg // Deutschenbilder im Jahrhundert der Aufklärung Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung / Hrsg. Von D. Herrmann. – München: Wilhelm Fink, 1992. – S. 190–208.

385. Schneider M. Ein russischer Faust und ein russischer Hoffman – Vladimir Odoevskij // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 463–485.

386. Schulz R. K. The portrayal of the German in Russian novels: Goncarov, Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj. – München: Otto Sagner, 1969. – 215 S.

387. Sietz H. Dem Verhängnis zum Trotz – Maksimilian Vološin // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 315–341.

388. Świderska M. Comparativist imagology and the phenomenon of strangeness [Electronic resource] // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – 2013. – Vol. 15, is. 7. – URL: https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2387&context=clcweb (date of access: 16.01.2019).

389. Świderska M. Das literarische Werk F.M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens. – München: Sagner, 2001. – 495 S.

390. Thiergen P. Deutsche und Halbdeutsche bei Ivan Gončarov. Eine Skizze // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 350–365.

391. Urban Th. Russische Schriftsteller in Berlin der zwanziger Jahre. – Berlin: Nicolai, 2003. – 240 S.

392. Wachtel M. Odi et amo: Vjačeslav Ivanovs Verhältnis zu Deutschland //

Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 669–696.

393. Walker J. S. Neither *Burgher* not *Barin*: An Imagological and Intercultural Reading of Andrey Stoltz in Ivan Goncharov's Oblomov (1859) // Slověne. – 2013. – Vol. II, № 2. – P. 5–30.

394. Westphal B. Geocriticism. Real and Fictional Spaces. – London: Palgrave Macmillan, 2011. – 192 p.

395. Wille I. Für deutschen Geist – gegen deutsche Krieger – Valerij Brjusov // Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts / Hrsg. von D. Herrmann und J. Peters. – München: Wilhelm Fink, 1998. – S. 119–139.

396. Wirwas U. Der Knabe in Hosen und der Knabe ohne Hosen. Deutsche und Russen aus der Sicht des Satirikers Michail Saltykov-Ščedrin // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München: Wilhelm Fink, 2006. – Bd 4: 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von D. Herrmann. – S. 459-487.

397. Zorin A. Sehnsucht nach dem Süden – Konstantin Batjuškov // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. – München: Wilhelm Fink, 1998. – Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. / Hrsg. von D. Herrmann und A.L. Ospovat. – S. 504–527.

Словари, энциклопедии

398. Викторович В. А. Плоды наук // Онегинская энциклопедия: в 2 т. / Под общей ред. Н.И. Михайловой. – М.: Русский путь, 2004. – Т. 2. – С. 296–298.

399. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. 2-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 2000. – Т. 4: С–Я. – 1232 с.

400. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.

401. Bauer W. Lexikon der Symbole / W. Bauer, I. Dümotz, S. Golowin.. – Wiesbaden: Fourier, 1980. – 580 S.

402. Vries A. Dictionary of symbols and imagery. – Amsterdam: North-Holland, 1974. – 515 p.