



Н. Соловьева

*Метафора в истории литературы
как форма диалога двух культур
(английский взгляд на «Наташин танец»)*

У интерес англичан к русской литературе и культуре имеет большую историю. В 2003 году в Москве прошла научная конференция, посвященная славному юбилею — 450-летию установления дипломатических отношений и торговых связей между Англией и Россией. В музеях Кремля была развернута выставка документов, картин, орденов и монет, приехавшая из Англии. А в Лондоне большим успехом пользовалась великолепная выставка русского искусства, размещенная в Музее Альберта и Виктории. В 2006 году в самом сердце Лондона — на Трафальгарской площади — вырос целый русский город из льда. Но все эти мероприятия носили скорее официальный, праздничный характер, хотя воспринимались очень эмоционально обеими сторонами. А на сколько верно представляют Россию современные англичане, что поражает их в русском национальном характере, или в их сознании по-прежнему доминирует дежурный стереотип русского, с которым всегда неразрывно связаны длинная зима, водка и медведь? Не скрою, такой образ России иногда бытует в английском обывательском сознании. А вот как представляют себе русскую культуру английские специалисты по истории, литературе, истории культуры, прочувствовав глубоко и неординарно специфику русскости? Какие новые символы и эмблемы русской культуры возникают у английских ученых сегодня и могут ли они не только провоцировать более глубокое прочтение смысла, но в ряде случаев приглашать читателя к размышлению над собственной культурой, историей, литературой с необычных позиций, извне, как бы с подачи чужого голоса, чужой культуры и увидеть нечто такое, что непостижимо в глубинах собственной.

В 2007 году исполнилось сто лет русским сезонам Дягилева, и это явление национальной русской культуры отмечается во многих странах, связанных с гастролями русского балета в Европе. Еще один повод поразмышлять об этом событии, которое сделало Россию частью европейской и

мировой цивилизации. Дягилев в 1907 году провозгласил: «Европе нужно что-то свежее и спонтанное. Мы должны показать все наше с положительными качествами и недостатками нашей национальности». Русские сезоны совпали с огромными достижениями авангарда во всех сферах духовной деятельности. К. Коровин, А. Бенуа, Л. Бакст и Нежинский, целая плеяда художников — Н. Гончарова, К. Малевич, А. Лентулов и К. Радченко — привлекли внимание европейской публики, которой вскоре придется восхищаться искусством импрессионистов в Лондоне. Культура России пришла в Европу, подготовленную благодаря русским писателям. Но русская идентичность, специфика национального характера могла быть понята именно в контексте культуры в самом широком смысле этого слова. Вхождение в общеевропейское сознание было осуществлено в благоприятных условиях — это искусство не было инспирировано политикой и идеологией. Но оно содержало важные сдвиги в представлении о русскости по сравнению с XIX веком. Налаженный диалог между Россией и Западом был востребован именно потому, что такого не было нигде, и понять это может человек, с любовью относящийся к русской истории и культуре. В XX веке знакомство мира с русскими писателями и представителями художественной интеллигенции зачастую проходило на волне политических репрессий и не всегда точно отражало действительные тенденции в развитии национальной культуры. Но еще важнее найти знаковые символы и метафоры для обозначения национальной идентичности. Эта категория историческая, она меняется, обусловлена новыми историческими, политическими, экономическими условиями существования, но одновременно в ней есть нечто целое, способствующее сохранению цивилизационного пространства, его протяженности и значимости. Для стран с многовековой культурой, какими являются Россия и Англия, в условиях глобализации важно сохранить представление о национальной идентичности, культуре, языке, истории. Взгляд на другую культуру извне способствует выработке собственного взгляда на эти проблемы. В год 180-летия со дня рождения Л. Н. Толстого метафора «Наташиного танца» приобретает особый смысл, так как демонстрирует современное представление не только о национальной идентичности, но и о национальной истории и культуре и их месте в мировой цивилизации.

В России хорошо известен специалист по русской истории Джеймс Биллингтон, избравший для обозначения эволюции русской культуры два символа — икону и топор, о которых он пишет в своей книге об истории культуры от древнейших времен до хрущевской эпохи. Его вторая книга «Пламя в умах людей» своим названием обязана Федору Михайловичу Достоевскому. Это цитата из «Бесов». А вот известнейший историк, специализирующийся в области истории русской культуры, Орландо Фиджес выбрал для названия своей книги замечательный эпизод из романа Л. Тол-

стого «Война и мир», в котором Наташа Ростова у дядюшки после охоты танцует русский танец. «Наташин танец» — серьезное исследование истории культуры России с петровской эпохи до брежневских времен, книга, получившая высокую оценку самых взыскательных английских критиков. Фиджес выбрал этот эпизод не случайно — это своеобразная метафора, развернутая в широком политическом, социологическом и эстетическом контекстах, для обозначения удивительного сплава в русском национальном характере и в национальной идентичности элитарного европейского и национального крестьянского. Фиджес в дальнейших своих рассуждениях исходит из принципа соединения универсального и частного, общекультурного и специфически русского. Это противопоставление не имеет характера оппозиции, а приобретает вид диалога двух культур внутри одной. Метафора ведет автора по пути исследования разных путей реализации этого синтеза — в Петербург и Москву как в два своеобразных символических пространства, на которых представлена история культуры. Книгу Фиджеса «Наташин танец», выпущенную в 2002 году, можно назвать удачной, хотя не все события литературы и культуры России одинаково отвечают метафоре Наташиного танца, выбранного в качестве основной концепции русского национального характера и типа. Главное — автор пытался понять смысл взаимоотношений России и Запада, воспользовался своим прекрасным знанием литературы, как художественной, так и эпистолярной и мемуарной, и соединил их в одном произведении. В одном случае Фиджес идет за уже существующими и устоявшимися стереотипами, в частности противопоставления Москвы и Петербурга, Востока и Запада. В других случаях объясняет феномен русской культуры и литературы неожиданным открытием несправедливо замалчиваемых страниц русской истории. В его книге все обозначается через литературу и литературные явления, говорит ли он о прикладных искусствах или музыке, рассуждает ли о живописи или о театре. Огромное количество фактов, почерпнутых из иностранных и русских архивов, позволяет автору обратиться к самым сложным и запутанным эпизодам нашей истории. Петербург, начало его возникновения и застройка — тоже обладают известной спецификой, которую нельзя найти ни в одном государстве мира. Начальные главы книги не вызывают желания полемизировать или критически отнестись к его концепции. Но по мере чтения появляется невольное желание найти в современной России нечто подобное, особенно фундаментальное сочинение по истории культуры России XX века, и увидеть те мощные энергетические импульсы, которые родились в сложной и трагической национальной истории. В какой степени в книге О. Фиджеса причудливо переплетаются удивительные, преподносимые с очевидной гордостью факты русской истории с неутомимым стремлением увидеть в России странное, непонятное государство с огромными пространствами и

непостижимым русским характером, о котором можно размышлять, но умом понять нельзя? Не случайно русская история начинается для многих европейцев с петровского периода. Именно Великое посольство в Европу открыло Россию и русских изумленному Западу. Насколько основные параметры исследования национальной идентичности, воплотившиеся в метафоре Наташиного танца, востребованы и понятны русскому читателю, а может быть, английский историк культуры, увлеченный собственным энтузиазмом по отношению к русской культуре, не смог зайти дальше тех барьеров, которые ставит традиция видеть чужое в таком иноскаательном плане?

Петербург — это начало государственности, ориентированной на открытое внешнее пространство. Сам город — замысел, направленный на становление новой России, нового мышления, который заложен буквально в любом памятнике этого города. Москва — в известной степени образ старой Руси, патриархальной, домашней, родной каждому русскому, в ней сорок сороков церквей, это символ национальной традиции, гостеприимной, хлебосольной (достаточно вспомнить описание обедов в Москве в «Войне и мире» Толстого). Вместе с тем это символ патриотизма и всплеска невиданной энергии самопожертвования и самоотречения во время наполеоновского вступления в город. Оба города обладают высоким духовным потенциалом и энергией, оба являются колыбелью многих литературных, музыкальных, живописных талантов. Метафора Наташиного танца существует не в безвоздушном пространстве, а в контексте очень значительных деталей, передающих стиль и характер русского быта. Это немаловажное обстоятельство, расширяющее семантику метафоры, необходимо для более полного представления русскости, которая ассоциируется в представлении культурного англичанина с величайшими достижениями русской культуры XIX—XX веков. Однако метафора Наташиного танца неизбежно ведет к открытию и постижению национального духа, не той загадочной русской души, которая возникает в сознании европейца с приходом Чехова и Достоевского. Поэтому метафора Орlando Фиджеса приобретает масштабные коннотационные пространства — от Сенатской площади до Сибири, от берегов Невы до Кавказа. Каждое пространство так или иначе связано с очагом духовности и зарождения того непонятного духовного синтеза, который передает открытость европейской культуры, языка, стиля мышления и закрытость национального внутреннего пространства, которое существует имманентно, независимо от Запада и порождено огромными географическими просторами. Духовное богатство сосредоточено в Оптиной Пустыни, где как бы «русский дух и Русью пахнет». Но, видимо, не только. Здесь Фиджес немного выпрямляет линию религиозного влияния на все русское общество, ссылаясь на хорошо известные примеры с высокообразованными интеллектуалами, черпавшими

не только духовность, но и определенность в своих собственных исканиях, когда обращались за помощью и советами к старцам. Нужно было бы вспомнить и семидесятилетнее забвение этой традиции и вопреки этому сохранение духовности в литературе и культуре, которые в какой-то момент могли заменить религию и религиозное воспитание.

Но в национальной идентичности обязательно существуют второстепенные, маргинальные черты, которые не подвержены идеологическому влиянию и поэтому склонны сохранять традиционные признаки, быт и стиль жизни. В сознании русских эмигрантов остаются именно эти черты русского быта, запечатленные в памяти зрительные образы детства, типично русского загородного быта, развлечений, обедов, бесед, спорта (например, особо отмечаемый всеми иностранцами сбор грибов в лесу или баня, чай с самоваром). Метафора Фиджеса то разводит эти две составляющие русской идентичности, символически закрепленные за Москвой и Петербургом, то скрепляет их крепкими узами патриотизма в войне 1812 года, когда описывает вступление Наполеона в Москву, приводит высказывание Стендаля из его писем из России и, наконец, кратко описывает отступление Наполеона с армией из пылающего города через огонь горящих деревень. «Варвары и скифы» боролись с неприятелем героически и бескомпромиссно. Однако метафора предполагала не просто установить возможные формы диалога двух культур, двух цивилизаций. Через сложные соединения различных видов искусств, включая прикладные и народные ремесла, автор пытался проникнуть в суть загадочной русской души, которая всегда остается главным объектом при изучении русской литературы и культуры (В. Вулф и группа Блумсбери). Фиджес неизбежно должен был прийти к изучению истоков и корней духовности, поисков смысла жизни и выяснению проклятых вопросов, мучивших русских. Здесь автор встал на типично западный путь постижения чужой культуры — столкновения индивидуальности и коллектива, примитивного и изысканного, исконного и наносного, рационального и иррационального.

Золотым веком русской культуры назван период с 1812 по 1917 год. Фиджес считает, что великие представители русской культуры — Карамзин, Пушкин, Глинка, Гоголь, Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, Репин, Чайковский, Римский-Корсаков, Дягилев, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Шагал, Кандинский, Мандельштам, Ахматова, Набоков, Пастернак, Мейерхольд и Эйзенштейн — были не только русскими, но и европейцами, и эти две ипостаси тесно переплетены и по-разному взаимозависимы. Русская литература представлена не только в художественных произведениях, в основном знакомых образованному европейцу, но она оживлена различными критическими и дискуссионными точками зрения ученых и искусствоведов, обогащена документальными источниками, часто недоступными русскому исследователю (некоторые письма

С. В. Рахманинова и И. Ф. Стравинского). В условиях глобализации и господства массовой культуры утверждение высоких образцов русского искусства в качестве мировых, несомненно, вызов тем нашим современникам, которые забыли или просто не хотят вспомнить об этом.

Вместе с тем возникает вопрос, а нужны ли сейчас эти выдающиеся достижения. В книге Фиджеса он часто появляется в связи с размышлениями о национальной идентичности, национальном языке, взаимоотношениях России и Запада.

Несомненно, самым сложным вопросом для любого иностранца, пишущего о России, является крестьянский. Жизнь крестьянина в XIX веке сильно отличалась от английской жизни в провинции. Пожалуй, именно в этой части исследования Фиджес больше всего проявляет неуверенность и некоторую смятенность. Хождение в народ, выдвигаемое им в качестве преддверия русской революции, и полное непонимание разночинцами и интеллигенцией русского народа прекрасно показал Тургенев в своем романе «Новь». Фиджес видит в народничестве основу для будущих Русских сезонов. Каким образом осуществляется эта связь, понятно только из литературного контекста, из взлета интереса к национальному через возрождение прикладных искусств и ремесел, которые наиболее полно сохранили русскость с ее наивной простотой и почти бессознательным культом прекрасного, регулируемые традициями и коллективными ритуалами. Фиджес соединяет теперь уже три составляющие Наташиного танца в своеобразный симбиоз (он выделяет эстетическое в крестьянском искусстве).

В начале XX века уходила старая Россия, дворянская культура, подарившая русской литературе многочисленных героев и героинь, оставшихся в веках. Дягилев назвал этот период в нашей истории грандиозным, блестящим, но умирающим. Огромные перемены происходили и в европейской культуре начала века. В Англии, простившейся с 64-летним правлением королевы Виктории, рождалось новое искусство модернизма. Сходные явления наблюдались во всей Европе. Фиджес несколько изолирует Россию от общего мирового процесса, подчеркивая ее специфику, но это входит в его противопоставление Москвы и Петербурга как важнейших составляющих русской культуры, реализованных опять-таки в Наташином танце. Но противостояние должно было нарушиться. В Европе наблюдается тяготение к примитиву и экзотике. В России возникает «Мир искусства». На авансцену выступили новые художнические силы. Именно в Москве зародилось это общество свободных эстетов. Москва вообще становилась столицей искусства и самых невероятных планов. Петербург превращался в объект апокалиптических мифов («Петербург» А. Белого). Журнал «Мир искусства» выходил с 1898 по 1904 год. Поместье Анны Павловны, тетки Д. Философова, близ Пскова и ее салон в Петербурге

посещали не только члены «Мира искусства», но и писатели — Достоевский, Блок. Абрамцево в Подмосковье — своеобразный интеллектуально-художественный центр с мастерскими, где возрождались исконно русские народные ремесла. У русских поэтическое восприятие природы, которое было воспитано веками, помогало им в украшении быта и выражалось прежде всего в полезных домашних бытовых предметах — резных наличниках на окнах, посуде, вышитой одежде. Рассуждая о Русских сезонах, Фиджес, пожалуй, допускает некоторое упрощение. Он считает, что Русские сезоны — прямые потомки разночинцев, хождения в народ. Живопись и музыка, оформление балетных спектаклей, сами сюжеты отражали новые тенденции в авангарде и одновременно исконно русские традиции и ритуалы («Весна священная», «Петрушка», «Жар-птица» И. Стравинского). В 1900 году Дягилев заметил, что Москва — центр авангарда, Петербург — столица интеллигентских сплетен, академических профессоров и классов по акварели по пятницам. Это было время великих меценатов (Рябушинский, Мамонтов) и замечательных откровений в искусстве. Наташин танец — не только развернутая метафора, которая помогает Фиджесу сформировать английский взгляд на русскую культуру. «Моя цель, — пишет Фиджес в предисловии, — исследовать русскую культуру так же, как Толстой показывает Наташин танец; как серию встреч или творческих социальных актов, которые были выполнены и поняты во многих случаях по-разному». Метафора Фиджеса должна была привести к использованию лейтмотивов и образов, символических и эмблематичных, реальных и почти мифологических, для воссоздания условий понимания русской культуры в Англии.

Метафора объясняется в контексте представления о русской идентичности и декорирована дополнительными вспомогательными бытовыми деталями, свойственными русской традиции. Анисья приносит Наташе, Николаю и Пете, возвратившимся после дядюшкиной охоты, домашние угощения. Слышится звук балалайки. Наташа, как известно, музыкально одарена, и эта музыка привлекает ее внимание, и дядюшка просит принести гитару, смахивает с нее пыль и начинает играть известную русскую песню «Вдоль по улице метелица метет». Он поет, как поют крестьяне, с убеждением, что значение песни заключается в словах и что мелодия существует, чтобы подчеркнуть слова, и возникает сама по себе. Музыка помогает войти в русский стиль жизни, в то культурное пространство, которое невидимо и потому недоступно, но как только оно начинает звучать, двери в волшебный мир открываются. Легкость преодоления границы между миром аристократии и крестьянством объясняется их рускостью, и эта метафора танца становится исходной точкой для возникновения диалога культур внутри одной культуры (русской крестьянской и аристократической) и между культурами — русской и европейской. Каждая

из них нуждается в определенном пространстве и имеет свои знаковые коды.

Историю культуры России Фиджес видит как рождение чуда, и начинается она со сказочного города Санкт-Петербурга, выросшего с фантастической скоростью и настолько прекрасного и нового, что он сразу же оформился в миф. Слова Петра: «Здесь будет город заложен» — как бы эхо от божественного «Пусть будет свет», и неслучайно панегирики XVIII столетия называют Петра Титаном, Нептуном и Марсом в одном облике. Петербург приравнивали к Древнему Риму, Петр принял титул императора и отчеканил монеты с собственным изображением. Начало «Медного всадника» послужило стимулом для возникновения легенды и фольклора. Русские говорили, что Петр сделал свой город на небе, а потом гигантскую модель приблизил к земле. Этот город стоит на воде и потому имеет свое особое пространство и обитателей. Город-призрак и город преступлений, город безумия и чего-то непонятного (герои Достоевского и Гоголя). Иосиф Бродский подчеркивал его иностранность, чуждость. Другой миф и другой символ — Медный всадник — он является судьбой России. Красота необычайного города была отмечена Ж. де Сталь: «Все здесь было создано для визуального восприятия». Европейские города поражали архитектурной эклектикой. Петербург, по убеждению Фиджеса, напоминал гигантскую мизансцену, где здания и их обитатели выполняли роль декораций и бутафории, потому что, по словам маркиза де Кюстина, «Петр Великий и его преемники рассматривали город как театр». Петербург был задуман как композиция из трех естественных компонентов — воды, камня и неба. И этот замысел воплощен в архитектуре, которая показывает их гармонию. Отражения в водах каналов и залива создавали чувство баланса всех архитектурных пропорций и производили впечатление уникальной красоты и величия. Несмотря на то, что Петр многое заимствовал из Европы, все превращалось в оригинальное именно благодаря пространству, водному и воздушному, даже тяжелое барокко производило впечатление легкости и изящества из-за отражений в воде. Петр превратил столицу и Россию в европейское государство — он учил своих подданных всему: как есть, как одеваться, как вести себя на ассамблеях, но это было насаждаемо сверху насильственным путем. Поэтому город с самого начала своего существования воспринимался как чужой, враждебный и авторитарный. Не случайно Гоголь, Достоевский, Блок воплотили сущность Петербурга как темного подполья души, города призраков, города безумия.

Говоря о плановой застройке города, Фиджес дает точные данные о концепции трех расходящихся линий проспектов или улиц, об Адмиралтействе, ставшем топографическим центром Петербурга. Аристократы строили свои дома около Зимнего дворца или Летнего сада. Но Петербург

был больше, чем город, он был символом преобразований русского в цивилизованного европейца. Гоголь писал в «Записках из подполья», что «это был самый утопичный и условный город мира». Он противостоял Московии, России XVII века. Петровская культура и замысливалась как отрицание старой московской. Петр говорил, что стать гражданином Петербурга — значит отречься от темного и отсталого прошлого, сосредоточенного в Москве, и войти как русский европеец в современный западный мир прогресса и Просвещения. Впечатляющая картина возникновения Петербурга, а с ним и новой России, пожалуй, нужна прежде всего иностранцу, европейцу, но она также важна и для русских читателей, интересующихся национальным прошлым.

В отличие от Центральной Европы, как замечает Фиджес, Московия мало была открыта влиянию Ренессанса и Реформации. В ней не было больших городов в европейском смысле, дворов или епископатов, чтобы покровительствовать искусству, не было буржуа или среднего класса, не было университетов или школ, кроме монастырских семинарий. Но это вовсе не так. Существовала Славяно-греко-латинская академия, в 1755 году был открыт Московский университет, в Сухаревой башне появилась «школа математицких и навигацких наук», которая станет базовой для создания Петербургской морской академии. В Лефортове возникает первая медицинская школа, в Петербурге — инженерная и артиллерийская школы, открываются цифирные школы для разных сословий при монастырях и архиерейских домах. Наконец, первым русским университетом стал Михаил Васильевич Ломоносов — ученый, разносторонне одаренный и талантливый, немало способствовавший выходу русской науки на мировую арену.

Влияние церкви, по мнению Фиджеса, тормозило развитие в Московии художественных форм, которые оформились в Европе со времен Ренессанса. Речь в книге идет об иконах, в которых не было перспективы. Это был артефакт ежедневного ритуала, но и одновременно творческое произведение искусства. Иконы встречались везде. Симон Ушаков уже начал отказываться от сурового византийского стиля средневековой иконографии и переходить к классическим техникам и чувствительности западного барочного стиля. Первые портреты относятся к 1650 году. Другие жанры — натюрморты, пейзажи — полностью отсутствуют у русских до Петра. Официальная светская музыка запрещалась церковью, а вот скomorохи и бродячие артисты, исполнявшие фольклорные произведения, были в России издавна. Безусловно, автор «Наташиного танца» при всей эрудиции и осведомленности иногда совершенно забывает о сказанном им самим же. Так, национальная светская музыка и живопись в России XVIII столетия были на высоком профессиональном уровне, что признавалось в Европе. Когда Петр пришел к власти в 1682 году, со времен

установления книгопечатания в 1560 году в Московии были напечатаны три книги нерелигиозного содержания. Петр мечтал превратить Россию в сильное европейское государство. Флот построил по голландскому и английскому образцу, военные школы были скопированы со шведских и прусских, законопроизводство взято у немцев, табель о рангах — у датчан. Де Кюстин называл Петербург больше похожим на генеральскую ставку, чем на столицу нации. Но необходимо заметить, что все описанное Кюстином весьма тенденциозно и воспроизводит только часть русской реальности, которую успел увидеть путешествуя по России французский дипломат.

В книге Фиджеса большое внимание уделяется русским дворянским династиям, что вполне объяснимо, поскольку петербургская составляющая Наташиного танца должна была привести к истокам дворянской культуры, особенно ценимой нациями, опирающимися на историческую культурную традицию. Начинается парад с Шереметевых. Борис Шереметев, прославившийся в войне со шведами, первым получил титул графа — титул, вывезенный из Европы, чтобы вестернизировать русскую аристократию. Борис Шереметев служил послом в Польше, Австрии и Италии. Он же был последним русским боярином. Фактические данные у Фиджеса поистине фантастичны. Он полагает, что русской аристократии была присуща широта интересов и гостеприимство, но бездумная, с точки зрения англичанина, трата денег объясняется тем, что они доставались им легко и очень быстро — либо от царских милостей за службу Отечеству, либо за счет труда многочисленных крепостных. Так, один только Фонтанный дворец обслуживали 340 человек. Нельзя сравнивать русских дворян с английскими аристократическими династиями. Расходы были баснословными: на огромный гардероб, в основном из Парижа, ткани, вина из Бордо, собак, пиво и кареты из Англии. Дворец был отражением самого Петербурга, выполнял роль преобразователя боярина в европеизированного русского аристократа. Растрелли принадлежал архитектурный замысел — перестроить деревянный дворец в каменный, его проект осуществлял Савва Чевакинский, первый русский архитектор, который учился в морской школе. В дворце содержалась коллекция европейского искусства (Рафаэль, Ван Дейк, Корреджо, Веронезе, Вернет и Рембрандт). В книге Фиджеса, порой прочитываемой, как увлекательный роман, подробно описывается любовь Шереметева к Прасковье Жемчуговой, талантливой актрисе крепостного театра, приводится письмо 1809 года: «Я долгое время изучал предмет моей любви и нашел добродетельный ум, искренность, любовь к человечеству, постоянство и верность. Я обнаружил приверженность к святой вере и искренне уважение к Богу. Эти качества очаровали меня больше, чем ее красота, потому что они сильнее, чем все внешние восторги, и они исключительно редки». Перечитывая книгу, невольно

ловишь себя на мысли о том, что она явно содержит дидактический смысл, вероятно, свойственный больше английской литературе.

Английский исследователь приводит интересные факты о культурной жизни России, свидетельствующие о высоком уровне развития искусств и интересе к ним. Когда иностранец пишет о России как о стране высокоцивилизованной, русские должны преисполниться законной гордостью за свою историю и культуру, и можно только сожалеть, что она часто не знакома современному россиянину. А ведь некоторые цифры поистине впечатляющи. Так, в России было 173 крепостных театра и 300 крепостных оркестров. Кроме Шереметевых Гончаровы, Салтыковы, Орловы, Толстые, Нащокины имели специальные помещения для театров, которые могли сравниться лишь с императорскими — Эрмитажным театром в Зимнем дворце и Китайским театром в Царском Селе. Здесь Фиджес отлично представляет европейскому читателю Россию не как варварскую и дикую, а цивилизованную и вполне европейскую, тем самым разбивая стереотип русской отсталости.

Некоторые исторические факты несколько субъективно трактуют эволюцию цивилизационного пространства. Так, по мнению Фиджеса, 1762 год — важная веха в понимании расширяющегося культурного поля. Петр III освободил дворян от обязательной службы, и это стало поворотным моментом в культурной истории России. Последовали десятилетия развития деревенских усадеб. Поместье становилось не столько экономическим центром или жилым пространством, но островком европейской культуры на русской крестьянской почве. Английский директор и режиссер московского театра Майкл Мэдокс жаловался, что Кусково лишило его зрительской аудитории. В Кусково театр был открыт в 1760-х годах, а в 1775 году его посетила императрица Екатерина, присутствовавшая на представлении французской оперы. Здесь в книге Фиджеса содержится явное противоречие. Венецианец Катеррион Кавос был пионером русской национальной оперы. Он приехал в 1798 году, влюбился в Петербург, который напоминал ему Венецию, в 1807 году написал «Илью Богатыря» с либретто на русском языке. В период царствования Екатерины придворная опера была среди лучших в Европе. Здесь поставили оперы Джованни Пазиелло «Севильский цирюльник» (1782), «Анюта», «Санкт-Петербургский базар» и «Мельник-волшебник» (по произведению Руссо «Сельский колдун»). Автор «Наташиного танца» любит метафоры и пытается распространить их на конкретные события и явления жизни.

Театр сам по себе был полон метафор и намеков. Кусково напоминало вход в другой мир, с английскими гротами и ландшафтными садами. Поместье выполняло определенные социальные функции, служило ареной для ритуализированного представления просвещенных и культурных способов времяпрепровождения — танцев или салонов, где русские аристо-

краты демонстрировали свои европейские манеры и хороший тон и вкус. По мнению Фиджеса, национальная идентичность всегда была расколота на две части — европейскую и крестьянскую. Вряд ли ее так можно делить — по классовому и географическому признаку. Действительно, фактические данные иногда поглощают философские и эстетические размышления автора. Так, он считает, что в России было мало писателей до Пушкина. Карамзин насчитал только 20 имен в пантеоне русских писателей. В последней трети XVIII века было напечатано 500 книг, из них только 9 — русского происхождения. Фиджес объясняет это тем, что несформировавшийся национальный язык также тормозил развитие литературы. Во Франции или Англии авторы писали на языке, на котором говорили. В России же существовала большая разница между письменным и устным языками. Русское дворянство не только говорило, но и думало по-французски. Полагаю, что Фиджес несколько упрощает проблему устного русского и литературного языков. А ведь язык — важный элемент национальной идентичности, отраженной в метафоре, и он должен всегда получать профессиональное воплощение.

Считалось, что Запад — это отрицание русских принципов. Фиджес рассматривает Чацкого, Онегина, Печорина, Рудина как героев, вся беда которых заключалась в том, что они испытывают чувство отчуждения от родной почвы. Это в корне неверно. Европейское по характеру образование дает им возможность сопоставлять русский и заграничный опыт и часто отдавать предпочтение европейскому. Чацкий критикует русских за подражание иностранцам, Печорин состоит на русской службе, Онегин скучает в деревне. Много Чацких встречается в реальной жизни. Так, Достоевский в 1879 году писал, что встречал их в русских эмигрантских кругах в Германии и Франции: «Были разные люди (кто эмигрировал), но огромное большинство, если не все, более или менее ненавидели Россию, некоторые из них из моральных побуждений, убеждаясь, что в России нет ничего общего с нормальными и интеллигентными людьми, такими, как они, другие просто ненавидели ее безо всяких убеждений, естественно, так сказать, физически, за ее климат, поля, ее дороги, освобожденных крестьян, русскую историю, короче говоря, ненавидели за все».

Но не только эмигранты, даже лечившиеся на водах на немецких курортах аристократы становились отчужденными от родной земли. Сама идея европейского образования заставляла русского чувствовать себя свободно и в Париже, и в Петербурге. Это придавало образованным классам космополитический характер, заставляло их считать себя принадлежащими более широкой европейской цивилизации.

Фиджес считает, что именно ощущение принадлежности к европейской культуре вызвало резкий взлет русской культуры в XIX веке. Чайковский, Толстой, Тургенев, Пушкин, Дягилев и Стравинский сочетали

русскость с европейской культурной идентичностью. А что такое европейская идентичность и можно ли так ставить вопрос? Вообще-то не это главное, а главное в критические моменты истории — патриотизм в сочетании с осознанием русскости. Вспомним, как в петербургском свете стали бороться с французским языком, что сатирически показал Толстой в романе «Война и мир». В 1870-е годы он описал очарование Запада через восприятие Левина в «Анне Карениной» как нечто мистически-завораживающее и непонятное.

Расщепленность национальной идентичности ощутил Салтыков-Щедрин, который писал в 1840-х годах, что «мы существуем только фактически, или, как бы сказать, мы имеем моду или стиль жизни. Мы ходили в присутствии, мы писали письма родственникам, обедали в ресторанах, разговаривали друг с другом, но в духовном смысле мы все были жителями Франции».

Для этих европейских русских Европа была не просто местом. Она была областью сознания, в которой они обитали благодаря своему образованию, воспитанию, языку, религии и общим отношениям. Разве это не признание английским исследователем принадлежности русского к европейскому цивилизационному пространству при сохранении национального характера и традиций?

Вероятно, проблема языка может ставиться и решаться не только в пределах термина «национальная идентичность», она должна иметь определенный исторический контекст, и, останавливаясь на многочисленных примерах из жизни русского дворянства, Фиджес отступает от метафоры Наташиного танца, обратившись к общему феномену европейскости.

Княгиня Дашкова, будучи очень образованной женщиной, президентом Российской академии наук, знала четыре языка, на французском говорила свободно, но с русским были проблемы. Граф Нессельроде, балтийский немец, министр иностранных дел, не мог писать и даже говорить по-русски, на языке страны, которую представлял. Волконские, например, даже между собой общались по-французски. Гувернантка-француженка вспоминала, что за пятьдесят лет службы в их доме она никогда не слышала ни одного русского слова за исключением приказов, отдаваемых слугам. Мария Волконская, выросшая на Украине, где русские семьи были склонны говорить на русском языке, не могла писать по-русски грамотно и писала письма мужу по-французски. Ее устная речь, заимствованная у крестьян, была очень примитивна и полна просторечных слов. Княгиня Екатерина Голицына в курсе своего обучения имела всего семь уроков родного языка. Ее мать вообще не имела представления о русской литературе и думала, что Гоголь — это кучер. Дети Голицыных говорили только по-французски, и если гувернантка замечала, что они начинают общаться на родном языке, то наказывала их. Эти примеры —

лишь убедительное доказательство того, что понятие «европейскость» для русского образованного человека существовало в условиях русской действительности, не только усиливающих отторжение, но и подчеркивающих притяжение, — качества, опять таки отразившиеся в метафоре.

Л. Н. Толстой — главный иллюстратор мыслей Фиджеса. Из «Анны Карениной» он приводит эпизод с Таней Облонской, которая говорила с матерью по-английски, а та задала ей вопрос по-французски и хотела слышать ответ также на французском. Другой пример у Владимира Набокова с дядей Рука, который умер в Париже в конце 1916 года, в последний год существования старой русской аристократии. Религия играла незначительную роль в воспитании детей. Скорее в силу привычки она существовала на уровне ритуала — крестили детей в православии. Французские гувернантки и немецкие гувернеры представляли разные вероисповедания. Фиджес считает, что до 1870 года не было русской Библии, только Псалтырь и Часослов. Герцен читал Новый Завет по-немецки и ходил в церковь с матерью-лютеранкой. И только при поступлении в университет отец нанял ему священника для обучения православию. Мать Тургенева вообще считала религию принадлежностью низших сословий и заменила молитву за столом чтением Фомы Аквинского. Княжнин и Херасков начали объяснять русский характер в оппозиции к европейскому как сочетание иностранной искусственности и естественной, природной правды, европейского рассудка и русской души.

Продолжая свою мысль о противопоставлении двух городов, автор «Наташиного танца» пытается найти новые символические образы. Петербург — всё обман и тщеславие, похож на денди, любующегося на свое отражение в воде Невы. Истинная Россия была в провинции. Корни славянофильства, как считает Фиджес, уходят в конец XVIII века. Михаил Щербатов в «Путешествии к стране Офира» (1784) рисует сатирический образ Петербурга. Даже западник Карамзин идеализировал старую русскую жизнь в повести «Наталья, боярская дочь» (1792). Стародум у Фон-визина говорит: «Имей сердце, имей душу, и ты всегда будешь человеком, все остальное — мода». Близость к простой жизни, к деревенской свободе отстаивали Н. Львов и Петр Вяземский. А. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» доказывал, что национальные добродетели самого высокого образца могли быть только в скромной деревенской жизни. Нетрудно заметить, что такое чрезмерное внимание к сельской жизни навеяно руссоизмом и идеями естественного человека, которые имели большое хождение в России, в отличие от Англии, где с ними полемизировали и даже высмеивали. А отношение русских писателей к Европе было двойственным — одни восхищались ею, другие критиковали. «Путешествие русской дворянки» (1775) Дашковой, «Письма русского путешественника» Карамзина (1791—1810) рисовали идеальный мир Европы. Герцен в своих

«Письмах из Франции и Италии» (1847—1852), Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1862) весьма негативно оценивали европейскую действительность. Даже И. С. Тургенев в «Дворянском гнезде» (1859) описал западников как цивилизованных и очаровательных, но без духовной глубины и интеллектуальной серьезности.

Герцен писал в 1850 году: «Нам нужна Европа как идеал, упрек, пример. Если бы ее такой не было, мы должны были бы ее изобрести. Наше отношение к Европе и европейцам — это отношение провинциала к столичному жителю — мы, труженики и защитники простой сельской жизни, рассматриваем каждое различие как недостаток, краснеем за свои особенности и пытаемся спрятать их. Если Россия не может стать частью Европы, то она должна гордиться своим отличием от нее». В этой националистической мифологии русской душе были приписаны большие моральные ценности, чем способность оценить материалистические достижения Запада. У нее была христианская миссия спасти мир. Эта мысль настойчиво звучит не только у Фиджеса, но и другого историка русской культуры — уже упоминаемого мною Д. Биллингтона.

В Наташином танце органически слиты два компонента национальной идентичности. Для того чтобы объяснить эту тесную связь, Фиджесу понадобилось обратиться к русской истории в поисках тех судьбоносных событий, которые могли естественно объединить разные культурные традиции. Таким событием оказалась война 1812 года.

Дети 1812 года — специальный раздел книги, с которым можно не полемизировать, но уточнить некоторые обстоятельства необходимо. Большое внимание уделяется патриотизму крестьян, о котором докладывал государю Сергей Волконский. Об аристократах он сказал, что они больше говорят, чем делают. Но это не совсем так. Галерея 1812 года свидетельствует о настоящих героях среди дворян. Литературные примеры также показывают это. В «Войне и мире» Петя Ростов идет воевать вместе с Оболенским, у Марьи Дмитриевны Ахросимовой двое сыновей в армии. Ростовы предоставляют подводы для раненых и разоряются. Сближение офицеров с солдатами во время войны с Наполеоном было таковым, что впервые офицеры столкнулись с реальным положением крестьян и их моральными качествами. Солдаты называли князя Андрея «наш князь», но вместе с тем его, раненного, без очереди препроводили в палатку хирурга, и один из солдат сказал: «И здесь мы не равны». Ощущение крепкой связи офицеров и солдат переживает Николай, приехавший в отпуск. Но в книге Фиджеса немного преувеличено опрошение аристократии: якобы они стали презирать балы, светские удовольствия. Пляска стала модной даже при дворе. Достаточно вспомнить сцену из оперы «Пиковая дама», где собравшиеся у Лизы юные аристократки получают резкое замечание от гувернантки, требующей «не плясать по-русски». Волконский,

сосланный в Сибирь, опростился настолько, что его называли «крестьянским князем». Мария воспитывала своих детей — Елену и Михаила — в традиции аристократической — дома говорили только по-французски. Вместе с тем они играли в крестьянские игры — городки, бабки, знали русский язык. В своем дневнике, изданном в 1903 году, Волконский писал: «Путь, который я выбрал, привел меня в Сибирь, в ссылку из отечества на тридцать лет, но мои убеждения не изменились, и я мог бы опять сделать то же самое». Как видно, приведенные Фиджесом детали говорят о его серьезном погружении в мир, о котором он пишет. Есть мелкие забавные ошибки. Наташе в момент бала было не 18, а 16, платья с высокой талией позднее назывались не «онегиным», а «татьянками». «Петербургская часть» книги Фиджеса — об одной из составляющих метафоры — написана логично, элегантно и красиво, чего нельзя сказать о «московском разделе». Москва — символ не только старой Московии, это еще и миф о третьем Риме. Москва ассоциируется у Фиджеса с крушением блистательной карьеры Наполеона и всех интервентов, вступавших в этот город. История сбивчивая и не всегда убедительно представленная, но в этом-то и заключается ответ на вопрос, почему Петербург — наша голова, а Москва — наше сердце. Константин Батюшков назвал Москву смесью Востока и Запада, хотя Екатерина хотела перестроить ее наподобие Петербурга. Но Москва находилась в центре России. Белинский писал, что если бы вместо куполов были минареты, «можно было бы оказаться в одном из диких азиатских городов, о которых рассказывала Шехерезада». Маркиз де Кюстин считал, что «московские купола возвращали вас в Дели, в то время как донжоны и башни — в Европу времен крестовых походов». Архитектура Москвы была эклектична, но она передавала специфику московской жизни. Оппозиция между Москвой и Петербургом — то есть между западниками и славянофилами — стала наполняться другим содержанием. Московская атмосфера, как представляется Фиджесу, наиболее колоритно описана Батюшковым. Дворцы и поместья возникали вокруг хозяйств с огородами, оранжереями и коровниками. Знать приезжала в Москву в октябре, а остальное время проводила в деревне. Батюшков описывает хозяина дома за столом в тулупе, хозяйку в пальто, священника и шута, орду детей, французскую мадам и немецкого гувернера, лекаря-знахаря. В книге Фиджеса присутствует много образов-штампов, заимствованных из багажа расхожих слов и поговорок. В Москве все чувствовали себя легко и свободно, как дома. Приводится прекрасное высказывание Гоголя о Москве и Петербурге: «Петербург — аккуратный, пунктуальный человек, совершенный немец, и на все взирает расчетливо. Прежде чем устроить прием, он посмотрит на счета. Москва — русский дворянин, и если он думает хорошо повеселиться, он это сделает, пока не упадет, и не будет беспокоиться о том, сколько у него в карманах. Москва

не любит полумер. Петербург любит дразнить Москву за отсталость и отсутствие вкуса. Москва упрекает Петербург за то, что он не умеет говорить по-русски. России нужна Москва, Петербургу нужна Россия».

Мне представляется интересной система метафор, используемая в истории литературы, предложенная Фиджесом. Он считает необходимым подчеркнуть многофункциональность художественной системы в определенном историко-культурном контексте. Так, метафора может соседствовать с литературным мифом. Медный всадник, являющийся символом Петербурга, может воплощать множество идей. Гранитный монумент символизирует взаимоотношения человека и природы. Одна рука Петра передает победу над природой, другая выражает неуверенность, до какой степени он может контролировать движение. Что передает стремительный взлет коня — подъем или предупреждение о катастрофе? Город, выстроенный из камня, постоянно испытывает страх перед наводнением, и ощущение жизни на грани исчезновения прекрасно передано Фальконе. Одна метафора воплощается в другой, литературной, — поэме Пушкина о наводнении 1824 года и о постоянном противостоянии человека и государства, человека и власти, прогресса и традиций, города и природы, автократии и обыкновенного человека, что получило продолжение в произведениях Гоголя и Белого, обеспокоенных судьбой России. Для славянофилов Петербург, как считает Фиджес, — символ катастрофы и разрушения, для западников — символ европеизации. Гоголь в его «Петербургских повестях» показывает призрачный образ реального города с маленькими людьми, затерянными среди бездушных присутствий и таких же бездушных апартаментов. Характерно, что свет, играющий такую роль в романтизме, в гоголевских пассажах имеет зловещий оттенок. «Он показывает все в ложном свете».

Особая роль в изображении Петербурга, безусловно, принадлежит Достоевскому. «Двойник» (1846) напоминает гоголевский почерк, а «Преступление и наказание» (1866) добавляет психологический объем столичной топографии. Достоевский создает свой нереальный город через болезненный ментальный мир героев таким образом, что он становится фантастически реальным. «В умах мечтателей, как Раскольников, фантазия становится реальностью, а жизнь игрой, в которой любое действие, даже убийство, может быть оправдано. Это место, где человеческие чувства перевернуты и разрушены человеческой изоляцией и рационализмом. Петербург Достоевского полон мечтателей, факт, который он объяснял климатическими условиями — туманом, ледящим дождем, которые доводят человека до сумасшествия, этими бессонными белыми ночами, когда мечта и реальность сливаются и неразличимы. В 1861 году он вспомнил о видении Невы, которое он включил в короткий рассказ "Слабое сердце" (1841)».

В противоположность Петербургу Москва жила в свое удовольствие. Москва, как считает Фиджес, — «пищевая столица» России, в которой огромное количество ресторанов, харчевен, кофеен, где можно было находиться даже женщинам без сопровождения слуг или компаньонов. Огромное место в описании занимает еда, обжорство, рассказ о разных русских блюдах (Гоголь, Толстой), эксцентричности дворян, что, видимо, вносит некоторую живость в почти документальное повествование об истории и культуре России. Москва становилась символом русскости. Экзотика русского стиля жизни тем не менее не является самоцелью, а скорее способом показать постепенное превращение Москвы в интеллектуально-художественный город. Представители могучей кучки — Бородин, Римский-Корсаков, Балакирев, Глазунов, Мусоргский, критик Стасов, скульптор Антокольский, художники и многие другие интеллигенты поддерживали русскость. П. М. Третьяков собирал коллекцию русского искусства и заказывал художникам картины. А. Рубинштейном была открыта консерватория. Кучкисты создали серию гармонических приемов для подчеркивания русского стиля, пробудили интерес к русской истории, последовала серия опер на русские или фольклорные темы. Не назван «Град Китеж», но зато упомянут балакиревский «Король Лир», а Островский убедительно вписан в Замоскворечье. Суриков существует в живописном контексте с акцентом на сюжеты из русской истории. Разбираются подробно Островский, Суриков, отмечен Рябушинский, упомянуты Мамонтовы как купеческое сословие, которое дало своим детям образование в европейском стиле. Они хотели приобщиться к культуре, но не хотели быть аристократами. И они знали, что их признание зависело от их общественной службы и филантропии. В России культурное влияние интеллигенции было намного сильнее, чем на Западе. В Америке деньги означали доступ в высшее общество. В России деньги должны были тратиться на общественные нужды, и такие люди уважались. Например, Шереметевы тратили четверть своих богатств на благотворительность.

Передвижники менее всего хотели зависеть от Петербурга. Они завоевывали рынок и свою идентичность самостоятельно, что существенно для понимания всеобщего просвещения народа, поскольку они знакомили со своим искусством всю Россию. Другим благотворителем был Савва Мамонтов. Описано Абрамцево как центр сугубо национальный, с исконно русскими ремеслами и народными промыслами. Коровин, Серов, Polenov, Врубель пропагандировали русское искусство. Организовывались мастерские по русским ремеслам. Основана частная опера Мамонтова. Пел Шаляпин, выступали знаменитые артисты: Комиссаржевская, Станиславский. Чехов повел атаку на Толстого. «Больше любви к человечеству в электричестве и паре, чем в вегетарианстве».

К 1900 году в Москве был миллион населения. Она стала столицей авангарда — искусства, известного всему миру. Малевич и Татлин, Радченко и Степанова, Пролеткульт, Мандельштам и Цветаева, Ахматова и Маяковский, Пастернак, Булгаков. Во время наступления гитлеровцев на Москву спасена была матушка Москва, а не советская столица, как полагает Фиджес, ибо именно этот город стал символом консолидации всех патриотических сил.

Метафора «Наташин танец» связана с определением национальной идентичности, понимаемой Фиджесом в широком культурном контексте. Поиски духовности и так называемой загадочной русской души ассоциируются с несколькими закрепившимися в культурной памяти англичан архетипическими представлениями (огромное пространство, холод, страсть с алкоголю), но и с теми дополнительными бытовыми подробностями, которые высвечивают именно в этом культурном и социокультурном контексте необходимые условия для другого образа. Найдя яркую метафору, Фиджес видит в противопоставлении Петербурга Москве конфликт идентичностей и двух путей развития, материализовавшихся сначала в конфликте славянофилов и западников, потом в трех волнах интереса к народным судьбам и будущему России. Каждый из них освещен фигурой Наполеона, декабристов, сибирского свободного феномена.

Московская русскость побеждает и в гениях места — Московская консерватория, Абрамцево, мамонтовская частная опера. Именно обращение к русской истории и фольклору дает возможность русской идентичности одержать победу и стать авангардом, которому предшествовали передвижники и кучкисты, опять же появились новые метафоры для обозначения русскости и культурного феномена, развившегося внутри и вопреки западноевропейской ориентации.

Элементы культуры можно найти не в гениальных произведениях типа «Войны и мира», но в бытовых деталях и стиле жизни, составляющих впечатление о национальном сознании, которое смешивается с идеологией и политикой, традициями и верованиями, фольклором и религией, привычками и условностями, отношением к чужому и привнесенному извне.

Литературные произведения в России никогда не были такими, как в Европе. Они были посвящены решению проклятых вопросов, а больше всего поисками истины и что такое «русский» и «русскость». Поэтому в книге Фиджеса сначала ставится акцент на Петербург, потом столицей становится Москва, и все русские затеи — там. История идей и отношений к ним — это и есть концепция нации, которую Россия пыталась сама понять. Если взглянуть на это более внимательно, то может получиться окно во внутреннюю жизнь нации.

В Наташином танце сошлись две культуры, два культурных кода, проявлявшиеся в войне 1812 года и в дальнейших событиях, отражающих

взаимодействие и отношение двух классов — дворянства и крестьян. В отношении России нельзя говорить однозначно — она слишком велика, слишком социально разделена, географически растянута, лучше говорить об отклонениях в культурных формах. Эта сцена романа лучше всего высвечивает многозначность явления. В сцене участвуют дядя, Наташа, ее братья, Анисья, охотники, они по-разному оценивают ее танец. Поэтому целесообразно рассматривать его как серию столкновений или творческих социальных актов, которые представляются и понимаются на разных уровнях. Лучше всего объяснить это на примере XIX века. И танцы (в линиях, хороводах и кругах), и балалайка заимствованы у азиатов. Наташин танец отличен от вальса, который она танцует с князем Андреем. Но если все завезено из-за границы и ничего русского нет, тогда Наташин танец — это эмблематическое видение того, что есть при отсутствии собственно национальной культуры. Тогда существуют только ее мистические образы, подобно тем, которые Наташа видит в крестьянском танце. Целью Фиджеса не является деконструкция этих мифов, и он не хочет провозгласить, подобно некоторым академическим историкам, что российская русскость не что иное, как интеллектуальная конструкция. Россия вполне реальна, существовала историческая Россия, древняя Московия, отличная от Запада, прежде чем Петр принудил ее измениться по западному образцу.

Духовность российская рождается не только в Оптиной пустыни, но и в степях, по которым мчались орды Чингисхана, полагает Фиджес. Но ведь великое переселение народов, движение варваров по Европе — это тоже проблема, а Россия, по крайней мере, задержала кочевников и не дала им добраться до границ Европы. Вся история Европы наполнена войнами и передвижениями. Всякое прикосновение к истории вызывает интерес к ее забытым или вычеркнутым страницам. Национальное сознание реализуется в литературе и искусстве, но оно и деформируется в неблагоприятных условиях развития общества. При добавлении документальных материалов и высказываний своей точки зрения на развитие чужой культурной среды у исследователя возникает потребность апеллировать к собственному опыту или искать общенациональное и межнациональное, имеющие европейский резонанс. Балеты Дягилева, Русские сезоны в Париже, эмиграция, несущая огромную национальную культуру, потом оскудение духовности — целый корабль философов и интеллектуалов, отплывающий из России в неведомое будущее, — трагические страницы истории, которые должны служить уроком и предостережением. Огромный отток интеллектуальной энергии и преследование инакомыслящих не способствуют сохранению традиций и преемственности, цельности цивилизационного пространства. Но вместе с тем культурная традиция не прерывалась даже в самые суровые дни испытаний, и в этом то-

же своеобразие русскости и национальной идеи. Духовность, уже напитанная западными влияниями, создавшими основу элитарной культуры, принимала другие очертания. Коллективное сознание, воспитанное на утопических идеалах и в то же время на нравственно здоровом абстрактном гуманизме, способствовало созданию гуманитарного фона. Классическая музыка, великолепные исполнители, русская живопись и русская театральная школа доминировали при всем ужасе и страхе в сталинскую эпоху и высоко ценились на Западе. Вот где страх и подсознательное ожидание репрессий, атмосфера грозовая и драматическая, отстаивание национального в условиях борьбы с космополитизмом и западничеством (но уже нет ни западников, ни славянофилов), как ни странно, способствовали поддержанию духовной энергии, помогающей не только выжить, но и создать что-то новое. Есть сторонники своего, оригинального пути развития. Эдди Рознер, несмотря на преследование, поддерживал джазовое и эстрадное искусство на высоком уровне. Нити модерна, современного искусства не прерывались, они были утоплены в паутине абстракций и ложного пафоса по поводу уникальности эксперимента, проводимого в России.

У нас не изучена история искусства XX века методом погружения, как это сделал Фиджес, у нас есть страшная и неблагодарная традиция — магически поддерживать, пропагандировать одни и те же имена и произведения. Известная консервативность мешает взглянуть на культурную среду внутри ее и вне, помещая в общеевропейский культурный контекст. Искусство многограннее и разновекторнее. Наряду с Шостаковичем творили Прокофьев и Половинкин, существовали денди и новые защитники античности, рыцарства, существовал Сергей Сергеевич Заяицкий с его мечтой о прекрасной Венеции. Сильный перекося в Серебряный век и отсутствие среды обитания, очень богатой и необычной в России, но отражающей переходность, смену парадигм, форм сознания и восприятия, наступление века массовой и популярной культуры, которая была поддержана технологией и техникой. Эта культура стала тиражироваться. Искусство уходило от индивидуального исполнения и восприятия и подходило к огромным тиражам. И это необходимо понять и исследовать, чтобы написать правду о России и ее искусстве в XX веке — вот к чему призывают размышления английского историка в «Наташином танце», когда он от XIX века переходит к XX, все еще сохраняя в памяти метафору Наташиного танца.

Москва и Петербург поменялись ролями: Москва сильно изменилась и превратилась в огромный европейский город, Петербург остался живым напоминанием истории, удивительного проекта города-призрака с дверью, распахнутой настезь в Европу, с входом и выходом. В конце книги Фиджес приводит знаменательный пример.

Стравинский и Шостакович долго не встречались. Наконец, встретились. Разговор был очень коротким: «Вы любите Пуччини?» — спросил Шостакович. «Я не переносу его», — ответил Стравинский. «Я также», — сказал Шостакович.

В речи на банкете Стравинский произнес верные и важные слова: «Запах русской земли особенный, и такое невозможно забыть. Человек имеет одно место рождения, одну родину, одну страну. Он может жить в другой стране, а место его рождения — всегда самый важный фактор его жизни. Я сожалею, что обстоятельства разлучили меня с отечеством, что я не сочинил там моих произведений. Кроме того, я не был здесь, чтобы помочь Советскому Союзу создать новую музыку. Я не покидал России по своей воле, даже когда я не любил многое в моей России и в России вообще. Однако критиковать Россию мое право, потому что Россия моя и потому что я люблю ее, и я не дам этого права ни одному иностранцу».

Фиджес рассматривал революцию с точки зрения трансформации домашнего пространства. Провинциальное дворянство было лишено своих поместий, переселено в коммунальные квартиры. Советская война против дворцов была войной против привилегий и символов царского прошлого.

Пространство — одна из важнейших метафор Фиджеса, которая отражает отношения между людьми, между человеком и обществом, между индивидом и коллективом, отражает формирующуюся национальную идентичность.

Метафора воды, уничтожающей Петербург, и судьба России по-разному отражены в произведениях Белого, Соловьева, А. Бенуа. Бронзовый всадник в образе апокалиптического всадника появляется в романе Белого «Петербург». Аблеухов-сенатор и его сын — на разных сторонах баррикады. Они потомки монгольских кочевников, и азиатчина сидит в них. Душа Николая разделена надвое. Младший Аблеухов — поклонник Канта и монгол по стилю жизни. Старший — типичный бюрократ европейского производства, и в нем живет страх перед ордами монгольских завоевателей, когда мальчиком он чуть не замерз в степи и с ужасом слышал топот коней.

Евразийство включало Льва Карсавина, Стравинского, Трубецкого, отца Флоренского, Вернадского и Романа Якобсона. Они были разочарованы в Западе, который не помог уничтожить большевизм, и уповали на закат Запада и появление новой цивилизации — с Россией во главе или Евразии.

У Белого Медный всадник — Антихрист, бомба, которую младший Аблеухов хранит дома, символ неминуемой катастрофы.

Метафора лени, апатии и неподвижности — обломовщина, и ее символ — халат. Она гипнотизирует пространство. Так Фиджес объясняет некоторые истоки русскости, порожденные крепостным правом.

Концепция пространства очень важна для характера России и ее народа как важнейшая составляющая для формулирования открытости и широты души, но здесь Фиджес как бы останавливается в некотором раздумье, не доводя реализацию своей замечательной метафоры до конца. Он констатирует результаты, но не обозначает причины.

Метафора пространства как бы дифференцируется и персонифицируется, для одних существует одно пространство, для других — конкретных людей — другое, в зависимости от причин, заставивших их оказаться именно на этом пространстве. Но это ведь очень важно для характеристики условий существования и бытования русского характера.

Музыкальная философия Рахманинова была укоренена в русской духовной традиции. Роль артиста заключалась в том, чтобы создавать красоту и говорить правду из глубины сердца. Современные композиторы сочиняют от головы, а не от сердца. Эмоциональная жизнь Рахманинова, русскость — источник его музыкального консерватизма в изгнании. Он оставался романтиком, в его музыке есть лирическая ностальгия, но она живет на чужом, нерусском пространстве. Здесь как бы сосуществуют и драматизируют ситуацию два пространства — свое и чужое. Это, на мой взгляд, объясняет сложность и философичность музыки Рахманинова, ее жанровое многообразие и чрезвычайно европейскую и мировую литературную и живописную зависимость («Колокола», «Остров мертвых»).

Метафора пространства не случайно преследует автора. Она постоянно перемещается из внешнего мира во внутренний, открывая возможности русскости проявить себя в изменяющейся национальной идентичности. Даже перемещение в пространстве искусств имеет свои закономерности и тенденции — живопись, музыка, кино патриотического направления. Революционный пафос сменяется лирической ностальгией по стабильности и устойчивости.

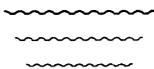
Русское пространство реализуется в понятных Западу произведениях, например в «Степи» Чехова. Но оно может реализоваться и в Оптиной пустыни, куда к старцам ходили великие писатели, художники и артисты. Но это пространство уже другого ряда — оно духовное.

Из трех компонентов Петербурга два — вода и огромное пространство — переходят из произведения в произведение. Но есть также и небо в «Войне и мире» (небо над Аустерлицем). Оно объединяет географическое и духовное пространства в момент сильного напряжения в стремлении к жизни.

Насколько эти компоненты могут передать и русскость, и национальную идентичность, может ответить духовная сфера, в которой литература — одно из ярких проявлений духовной деятельности, именно поэтому метафора взята из известного на Западе литературного произведения. Достоевский — открыватель души, но через эту душу передается интеллектуальная психология русского.

Борьба с копированием иностранного и создание русского в книге Фиджеса проходят через пространство декабризма, войны 1812 года, славянофилов и западников, через отдельные архитектурные символы и метафоры, например Фонтанный дом, Медный всадник, «Мир искусства», Серебряный век, век застоя, оттепели. Это всё разные ипостаси и символы борьбы с чужими влияниями, выход к национальной идентичности, к конфликту, заложенному в соревновательной борьбе Петербурга и Москвы, европейского и азиатского начал.

Постепенно европейское поглощается огромными пространствами азиатских степей и призраками кочевников. Преобразование символов Медного всадника и Собора Василия Блаженного в Антихриста и в Покровский собор говорит о смене культурных парадигм, а следовательно, о смене системы понятий и представлений. Одной метафоры, хотя и ведущей за собой целый ряд символов и культурных кодов, недостаточно. Но главное — культура России представлена в книге Фиджеса как единое, не разрушенное цивилизационное пространство, освященное традициями и старинными национальными обрядами и культурной памятью. Это дает нам возможность надеяться на то, что кое-что из открытого англичанином для русских останется навсегда, и мы сможем увидеть именно в своей культуре источник и национального самосознания, и национальной идеи, и национальной гордости. Безусловно, XX век выглядит в «Наташином танце» не так удачно, как XIX. Он преподнесен несколько эскизно, да и метафора, столь точно подходившая к веку предшествующему, не так работает в современности, потому что была пауза и огромный культурный провал, который мешает сегодняшнему поколению ощутить себя частью огромной и богатой культуры, увидеть альтернативу современной массовой коммерциализированной развлекательной стихии и окунуться в освежающий и очищающий источник истинного, несиюминутного наслаждения языком, речью, словом, почувствовать вкус к другому. В этом заключена сила и мощь воздействия книги Фиджеса о русскости и национальной литературе и культуре. Одновременно это и приглашение создать нечто свое, отечественное, привлекающее внимание современников и воскрешающее богатую многовековую культурную историю России.



II

*Взгляд в прошлое:
классика*



