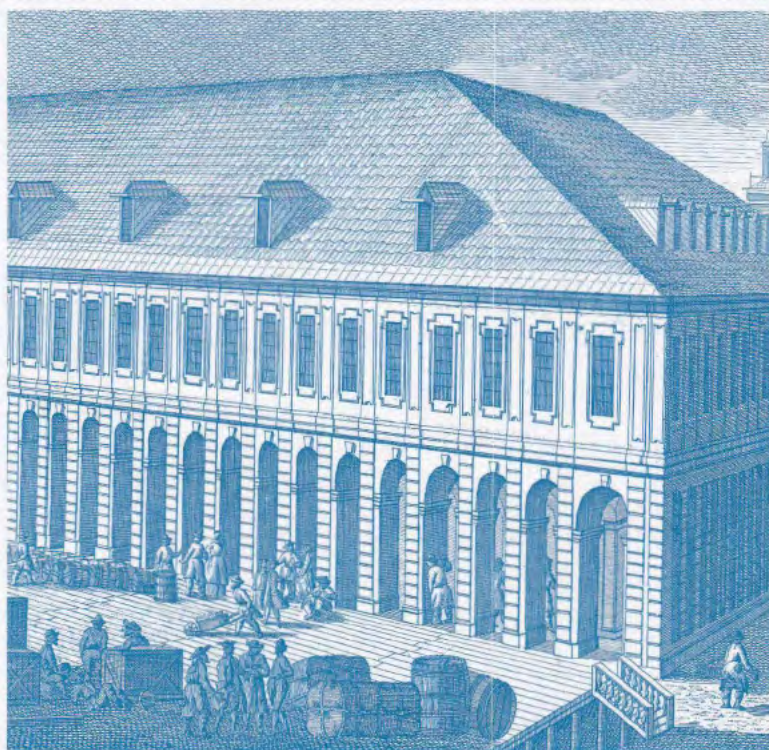


# ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА

Выпуск 8 (8)



Санкт-Петербург  
2010

Санкт-Петербургский государственный университет  
Исторический факультет  
Кафедра западноевропейской и русской культуры

# **ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА**

**ИССЛЕДОВАНИЯ. СТАТЬИ  
ПУБЛИКАЦИИ. ВОСПОМИНАНИЯ**

**Выпуск 8 (8)**

Санкт-Петербург  
2010

История и культура  
Исследования. Статьи. Публикации. Воспоминания. *Вып. 8 (8)*

Санкт-Петербургский государственный университет  
Исторический факультет  
Кафедра истории западноевропейской и русской культуры  
Заведующий кафедрой профессор Ю. К. Руденко

**РЕДКОЛЛЕГИЯ:**

доктор филологических наук, профессор Ю. К. Руденко (СПбГУ) —  
ответственный редактор  
кандидат исторических наук М. А. Шibaев (СПбГУ) —  
ответственный секретарь  
кандидат исторических наук А. В. Березкин (СПбГУ)  
доктор филологических наук В. Е. Ветловская  
доктор филологических наук, профессор Ю. В. Зобнин (СПбГУП)  
доктор философских наук, профессор А. Л. Казин (СПбГУКиТ)  
кандидат искусствоведения, доцент О. Б. Сокурова (СПбГУ)  
кандидат исторических наук Д. О. Цыпкин (РОСФОТО)  
кандидат филологических наук, доцент А. А. Шелаева (СПбГУ)

**Электронная версия сборника находится на сайте**  
**<http://history.pu.ru/rus/IK>**

Адрес редакции:  
199034, Санкт-Петербург,  
Менделеевская линия, д. 5  
Тел./факс (812) 328-94-47

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### I

#### Статьи

|  |     |
|--|-----|
| <i>Ю. К. Руденко.</i> Культура и власть: конфликт или сотрудничество? . . .  | 5   |
| <i>А. В. Родосский.</i> Отзвуки античности и средневековья в культуре<br>Нового времени . . . . .  | 24  |
| <i>С. В. Иванова.</i> Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или<br>«Воскресение»? . . . . .   | 36  |
| <i>Г. М. Прохоров.</i> Академик А. А. Шахматов и проблемы истории<br>русского летописания . . . . .  | 62  |
| <i>В. В. Яговец.</i> К вопросу о «злых» и «добродетельных» женах<br>в древнерусской культуре . . . . .   | 79  |
| <i>Т. Г. Иванова.</i> История Пинежского края в связи с вопросом<br>о местной былинной традиции . . . . .  | 86  |
| <i>И. Ю. Шауб.</i> Александр Блок и этруски . . . . .  | 104 |
| <i>Е. А. Чач.</i> Египетские впечатления Константина Бальмонта<br>и Андрея Белого (К вопросу об ориентализме в русской<br>культуре Серебряного века) . . . . . | 112 |
| <i>О. Б. Сокурова.</i> К вопросу о соотношении света и тьмы<br>в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» . . . . .   | 136 |
| <i>А. С. Шепель.</i> Один из исторических источников романа<br>А. И. Солженицына «Август Четырнадцатого» . . . . .   | 166 |

### II

#### Материалы и публикации

|   |     |
|---|-----|
| <i>Ю. В. Зобнин, Е. А. Ляшенко.</i> Персоны Серебряного века:<br>Мария Григорьевна Веселкова-Кильштет (1861–1931) . . . . . | 183 |
| <i>М. Г. Веселкова-Кильштет</i>   |     |
| I. Автобиография (Публикация и комментарии<br>Ю. В. Зобнина, Е. А. Ляшенко) . . . . .                                       | 200 |
| II. Избранные стихотворения (Публикация и комментарии<br>Ю. В. Зобнина, Е. А. Ляшенко) . . . . .                            | 211 |

### III

#### Выдающиеся деятели культуры Санкт-Петербурга

|   |     |
|---|-----|
| <i>Протоиерей Георгий Шмид. Памяти протоиерея Владимира<br/>Фоменко</i> . . . . .                 | 231 |
| <i>Протоиерей Иоанн Цюпка. Слово о пастыре добром</i> . . . . .                                   | 235 |
| <i>П. В. Мультатули. Памяти отца Владимира Фоменко</i> . . . . .                                  | 239 |
| <br>  |     |
| Аннотации . . . . .   | 244 |
| Summaries . . . . .   | 252 |
| Об авторах . . . . .  | 258 |
| Требования к авторским материалам . . . . .   | 261 |
| Порядок рецензирования рукописей научных статей,<br>поступивших в редколлегию альманаха . . . . . | 266 |

Ю. К. Руденко

## КУЛЬТУРА И ВЛАСТЬ: КОНФЛИКТ ИЛИ СОТРУДНИЧЕСТВО?<sup>1</sup>

«Конфликт» или «сотрудничество» — альтернатива довольно прямой, если иметь в виду взаимоотношения *вообще* «культуры» и *вообще* «власти». Здесь возможны, по крайней мере, четыре формата, причем сугубо априорных: 1) *ни* конфликт, *ни* сотрудничество; 2) конфликт; 3) сотрудничество; 4) *и* конфликт, *и* сотрудничество. Весьма сомнительно, чтобы такого рода *однозначные* взаимоотношения, в их, так сказать, *чистом* виде, имели место в реальной истории. Прежде всего потому, что они, в силу своей предвзятости, не затрагивают *существа* проблемы, поскольку характер взаимоотношений между культурой и властью определяется всегда конкретно-историческими обстоятельствами, диктующими те или иные *формы* и позволяющими выявить *причины* именно *этих*, а не каких-либо иных взаимоотношений между культурой и властью в данном обществе в данную эпоху. Но главная суть проблемы состоит даже не в этом, а в том, что оба феномена — и *власти*, и *культуры* — являются отнюдь не однородными «монолитами», но представляют собой *иерархически организованные многоуровневые структуры чрезвычайно высокой степени сложности*.

1

Начнем с феномена *власти*.

Как *общее понятие*, «власть» имеет своим *антонимом* «подчинение». Даже власть одного человека над другим — в чем бы она ни заключалась — не носит характера *частных* взаимоотношений между *равными* партнерами — так сказать, вообще «человеком» и «человеком».

Это с классической ясностью и убедительностью показал еще Пушкин. В стихотворении «Анчар» (1828), воспользовавшись свежей газетной заметкой о якобы растущем на острове Ява ядовитом дереве,<sup>2</sup> поэт символически воссоздает *исторически реальную модель эскалации зла* в человеческом обществе.

В начале стихотворения говорится, что анчар («дерево смерти») порожден «природой жаждущих степей» — «*в день гнева*». Последние слова — не что иное, как *русская калька* крылатого выражения из латинского средневекового гимна: *Dies irae — день Страшного суда*. Пушкин пользуется ею, чтобы с помощью столь вынужденной реминисценции обозначить *вселенский* и в то же время *всемирно-исторический* масштаб своей смысловой разработки темы:

Анчар, как грозный часовой,  
Стоит один во всей вселенной.

Поэт подчеркивает, что *все живое инстинктивно избегает угрозы смерти*, исходящей от него:

К нему и птица не летит  
И тигр нейдет — лишь вихорь черный  
На древо смерти набезит  
И мчится прочь, уже тлетворный.

Другое дело *человек* — особое творение Божие, созданное Им *по Своему образу и подобию* (Быт. 1:27). Образ и подобие Бога в человеке выражается в том, что он является единственным в мире *духовным* существом, *царственно* возвышающимся надо всем живым как такое творение Божие, которое наделено не только способностью *разумения* и *творчества*, но и *свободой воли* — свойствами, присущими человеку изначально и неотъемлемыми от него. Каждый человек *по сути своей* — равен и равновелик другому человеку как духовно-нравственное существо.

И вот у Пушкина *два* таких существа — «человек» и «человек» — вступают в некие *особые* отношения друг ко другу:

Но человека человек  
Послал к анчару *властным* взглядом:  
И тот *послушно* в путь потек  
И к утру возвратился с ядом.



Здесь один «человек» посылает второго «человека» за «смертной смолой», — но как они *действуют* при этом! *Первый* отдает распоряжение одним только «властным взглядом»; *второй* «послушно» (и, следовательно, *бездумно* — *ценой своей собственной жизни!*) исполняет эту *не свою* волю. При этом *оба* остаются вполне свободными каждый в *своем личном* нравственном выборе!.. В итоге —

...умер бедный *раб* у ног  
Непобедимого *владыки*.

Так перестают существовать «человек» и «человек»: один превращается во «*владыку*», другой — в его «*раба*».

Мысль внимательного читателя сама собой подводится к страшному по своей идейной глубине и правде выводу: ничья единичная *воля к власти* ничего не стоила бы без *послушания* другого (других), зато соединение этих противоположных друг другу волей — чьей-то «властной» и чьих-то «послушных» — ведет к необратимым для человечества и неуправляемым, хотя вполне предвидимым последствиям:

А князь тем ядом напитал  
Свои *послушливые* стрелы  
И с ними *гибель* разослал  
К соседям в *чуждые пределы*.<sup>3</sup>

Таким образом, авторская мысль Пушкина чрезвычайно проста: в структуре отношений «власти» и «подчинения» нет и не может быть «человека» и «человека» — по крайней мере, того и другого в их *божественной сущности*...

## 2

Теперь (если с высоты вселенских масштабов мысли гения вновь обратиться к реальным масштабам повседневного человеческого бытия) возникает следующий вопрос:

*Власть* — это *кто* или *что*?

Сразу понятно: и «кто», и «что». «Кто» — это реальные *люди*, в той или иной степени обладающие властью. «Что» — это *структура*, или, говоря конкретно-исторически, *режим* власти. Однако при ближайшем рассмотрении дело обстоит гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд.



Пользуясь терминологией героя из романа другого русского героя Ф. М. Достоевского,<sup>4</sup> «кто» — это не просто люди, обладающие властью, но люди «исключительные», исчисляемые в истории буквально единицами («Наполеон, Магомет»), которые сами разрешают себе «кровь по совести». Они обладают *аномальным нравственным чувством*, то есть, будучи «великими преступниками» и попирая все законы, остаются в памяти человечества как новые «законодатели» и прославляются как «герои истории». В них доминирует одно-единственное *личностное* свойство — *воля к власти*. Они начинают с того, что самовольно *узурпируют* «право» властвовать, затем (и немедленно) превращают его в свое *личное* «право» и отстаивают его *силой* (частично распределяя отдельные властные функции между своими клевретами и одновременно создавая *новый правовой механизм* «законной» передачи власти преемникам). Говоря словами героя Достоевского, это люди «*право имеющие*».

Однако никакие *властвующие* «кто» были бы невозможны и немислимы, не будь других «кто» — по аттестации того же героя, подзаконной «*твари дрожащей*», то есть людей «обыкновенных», в подавляющей своей массе либо вовсе лишенных властной воли, либо наделенных ею в существенно меньшей степени (и притом в резко убывающей пропорции), чем «кто» властвующие.

Так возникает «что» — *власть как общественный институт*, те многочисленные и многообразные *режимы власти*, которые наблюдаются в реальной истории человечества. При этом все они обладают одной *общей доминантой* — имеют только *вертикальную* координату, которая представляет собой вектор, направленный *сверху вниз*. По горизонтали вокруг этого вектора идет множество расширяющихся круговых ступеней — от ничтожно малых наверху до необозримо громадных внизу, и все, кто ниже, находятся так или иначе в подчинении у тех, кто выше, и наоборот — те, кто выше, так или иначе властвуют над теми, кто ниже. А далее в силу вступает так называемый *человеческий фактор*, результаты действия которого индивидуально неповторимы и потому непредсказуемы, хотя всегда и всюду сводятся к одному из двух поведенческих инвариантов — *властвованию*, с одной стороны, и *послушанию*, с другой стороны.

Подводя итог, можно сказать, что *власть* — это и *властвующее лицо* (плюс иерархически подчиненные ему властвующие лица все меньших степеней и рангов), и самый *режим власти*, то есть конкретно-историческая *иерархическая структура* данной «власти» и соответствующего ей «подчинения».

3

Теперь вновь обратимся к проблеме «культура и власть».

Как *постоянно функционирующий общественный феномен*, культура обязательно и конфликтует, и сотрудничает как с *режимом власти* (по всем его вертикалям и горизонталям), так и со всеми и всякими *властвующими лицами*. Но и то и другое может происходить (и, как правило, происходит) весьма прихотливо и непредсказуемо. А причина тому — *уникальность иерархической структуры и общественного статуса культуры* в ряду всех прочих социально-исторических феноменов.

Мне уже приходилось писать об этом. Позволю себе процитировать то определение *понятия* «культура», которое я предложил, пересмотрев и отвергнув как марксистские, так и постмарксистские, в том числе современные, культурологические определения:

*Своеобразие культуры как исторического феномена состоит в том, что она вбирает в себя исключительно аксиологические (ценностные) аспекты исторической жизнедеятельности людей и сохраняет их, защищая от разрушающего воздействия всякого рода социальных катаклизмов, обеспечивая тем самым духовную преемственность между существующими и сменяющимися друг друга в истории народами и цивилизациями.*<sup>5</sup>

Культура многосоставна, это общеизвестный факт. Основных два ее состава — культура *материальная* и культура *духовная*. Последняя, в свою очередь, включает в себя тоже качественно различные составляющие. Это и эвристические результаты познавательной деятельности людей; и религиозные традиции отдельных народов и целых цивилизаций; и философско-мировоззренческие учения и концепции; и, наконец, искусство как особая область общественной жизнедеятельности людей.

Наряду со всеми иными составляющими общеисторического процесса, культура, подобно им, *относительно автономна*, и точно так же, подобно им, теснейшим образом связана с историческим процессом и зависит от него. Однако *ее автономность* — сравнительно со всеми другими составляющими исторического процесса — весьма специфична.

*Аксиологичность* содержания культуры ведет во многих ее сферах к постоянной и необратимой замене «старого» — «новым», к превращению всего становящегося «старым» в *памятники* истории и культуры. Таковы вся область материальной культуры и подавляющая часть областей духовной культуры. Но даже и в этом случае *сохранение*

памятников истории и культуры — с точки зрения самой культуры — *необходимо и обязательно* как единственный способ общечеловеческой и национально-этнической *памяти* людей, без чего культура, а за ней и общество в целом начинают стремительно деградировать.

Однако *самым важным свойством культуры как общественно-исторического феномена* является то, что *ее иерархическим фокусом оказывается культура художественная*. При этом она — среди всех прочих составляющих культуры — отличается своеобразием совершенно *уникальным*.

В ней тоже происходит постоянное вытеснение «старого» — «новым», но всегда *только на время и никогда необратимым образом*. Такое вытеснение играет роль фильтра, позволяющего безошибочно и чаще всего окончательно выяснить действительную (а не приписываемую слишком часто или, тоже достаточно часто, не замечаемую современниками) *мировоззренческую ценность* авторских индивидуальностей и *идейно-эстетическую ценность* их творений.

Вот почему *в одном только мире художественных ценностей нет линейного поступательного «прогресса»*. Там всё великое только *присовокупляется* к более раннему великому и вообще всё всегда остается на *своих собственных местах*, никого и ничего не тесня, ни с кем и ни с чем не конфликтуя в своей значимости.

#### 4

Обратимся — по необходимости бегло — к историческим фактам.

Спросим: в *конфликте* или *согласии* находились Елизавета Петровна — и Ломоносов или архитектор Растрелли; Екатерина II — и Сумароков, или Фонвизин, или Радищев, или композитор Бортнянский и архитектор Баженов; Александр I — и архитекторы Захаров или Воронихин; Николай I — и Пушкин, или Гоголь, или Глинка, или Росси?..

Ломоносову Елизавета Петровна, через своего фаворита Ивана Шувалова, *покровительствовала* во всех его начинаниях и *благоволила* к его литературной деятельности (не вникая в нее и будучи равнодушной к литературе вообще). Но стоило вступить на престол Екатерине II, как Ломоносов был отставлен отовсюду и вскоре скончался.

То же, только в гораздо более мягкой форме, случилось и с Растрелли — любимцем Елизаветы Петровны.

Поэт, журналист и драматург Сумароков всегда держался в некотором отдалении от высших властных лиц и поэтому не пережил ни

личного, ни творческого фиаско вследствие смены императриц на российском престоле.

Совсем не так обстояло дело с Фонвизиным, дерзко оппонировавшим на протяжении всего своего творчества Екатерине-писательнице (журналисту и драматургу), но соблюдавшим положенные «эзоповы» формы противостояния «либеральной» государыне. Ему, при самых разнообразных жизненных перипетиях, удалось избегнуть прямых репрессий с ее стороны.

Радищев, напротив, попал в поле ее зрения сразу по выходе в свет «Путешествия из Петербурга в Москву» и немедленно оказался «бунтовщиком, хуже Пугачева». И сам он, и весь тираж его книги были арестованы, последняя сожжена, а писатель осужден на бессрочную ссылку в Сибирь. Будучи амнистированным при Павле I, а затем даже призванным на государственную службу, он, с его идейным максимализмом и мировоззренческой трезвостью, так и не смог оправиться от лицемерия леденящих душу гримас самодержавного беззакония, которые продолжали видеться ему сквозь патриотические при Павле I и либеральные при Александре I экивоки...

Бортнянский, учившийся в Неаполе и там же успевший прославиться своими итальянскими операми, имел все шансы сделаться знаменитостью европейского масштаба, однако, будучи отозванным на родину, послушно вернулся, но не «сориентировался» во внутрисемейной конъюнктуре Императорского дома и принял приглашение Гатчинского двора (то есть наследника-цесаревича Павла Петровича, ненавидевшего мать и ненавидимого матерью), чем лишил себя благосклонности со стороны Екатерины и ее двора. К счастью, это случилось в последнее десятилетие правления Екатерины, иначе его дальнейшая судьба могла бы сложиться весьма неблагоприятно (подобно тому как это произошло с его старшими братьями-музыкантами — Веделем, Фоминым, которым не удалось вырваться из лабиринта творческих ограничений и запретов, связанных с прихотями, симпатиями и антипатиями высокопоставленных особ). После 1794 года карьера Бортнянского стремительно пошла в гору, и он умер в ореоле славы, дожив до почтенной старости.

Противоположный пример трагической судьбы художника, оказавшегося не в фаворе у Екатерины II, являются собой жизнь и творчество архитектора Баженова — одного из крупнейших и самобытнейших русских архитектурных гениев екатерининского времени. *Личная неприязнь к нему императрицы (неважно, чем вызванная; во всяком случае, причинами объективно ничтожными)* привела к фактическому

фиаско все самые значительные его проекты и начинания — вплоть до глумливого разрушения уже построенного...

Напротив, судьба архитектора Захарова, создателя одного из величайших архитектурных шедевров эпохи классицизма — здания Адмиралтейства, протекала ровно и благополучно, не в последнюю очередь, быть может, потому, что всё, что он проектировал и создал, не противоречило личным вкусам и амбициям правящих особ.

Зато творческая судьба Воронихина, создателя грандиозного проекта собора Казанской иконы Божией Матери в Петербурге — памятника победе России в Отечественной войне 1812 года, оказалась куда более трагичной. Первоначальный проект Казанского собора остался неосуществленным, та четырехсторонняя колоннада, которая должна была превратить собор в самую величественную архитектурную доминанту всего Невского проспекта, так и не была построена, ввиду чего существующий ныне ансамбль собора с окружающей его позднейшей застройкой выглядит мелковатым, тесноватым, принижающим, а не подчеркивающим гениальность воронихинского шедевра. Между тем все задержки и прочие перипетии строительства Казанского собора были обусловлены непосредственно волей Александра I. Зодчий же, как кажется, не смог творчески оправиться после столь равнодушного пренебрежения к рожденному им на бумаге величественному творению.

## 5

Гоголь (наравне с Пушкиным) — фигура первостепенной значимости не только для «золотого века» русской литературы, но и для всей новой русской культуры в целом. Между тем его творческая судьба в значительной степени оказалась обусловленной тем счастливым (то есть случайным) обстоятельством, что Николай I явно благоволил к нему. «Ревизор» был допущен к постановке по прямому распоряжению императора. Даже необычайно положительная реакция зрительного зала во время премьеры комедии в Александринском театре явилась, несомненно, отголоском того громкого смеха, который то и дело раздавался из императорской ложи. Николай назначил Гоголю персональную пожизненную пенсию, позволившую писателю подолгу жить в Италии, наезжая в Россию лишь изредка, и пятнадцать лет неторопливо работать над «Мертвыми душами», так и не завершив их. В то же время творческая трагедия Гоголя-художника в последнее десятилетие его жизни, связанная с работой над 2-м томом «Мертвых душ» и сожжением последовательно всех его редакций, похоже, не имеет никакого касательства к проблеме «художник и власть».

Зато отношение того же Николая I к Глинке было вовсе не столь благожелательным. Так, идею писать героико-патриотическую оперу на сюжет, связанный с подвигом Ивана Сусанина, спасшего ценой своей жизни от польского пленения только что избранного на царство Михаила Романова, Николай, вполне естественно, одобрил. Он даже сам предложил окончательное ее название («Жизнь за царя»), а затем всем своим поведением на премьере продемонстрировал свое монаршее одобрение оперы, эстетически более чем чуждой и, по существу, просто непонятной великосветской публике. Но уже вторая гениальная опера композитора («Руслан и Людмила») была лично Николаем подвергнута обструкции уже на премьере. Известно, что он демонстративно покинул императорскую ложу в середине I действия, как только стало ясно, что 2-я песня Баяна посвящена композитором памяти Пушкина. В этом монаршем поступке сказалось не только открыто негативное отношение Николая к покойному поэту и не только равнодушное отношение его к музыке Глинки (в том числе, следовательно, и к музыке «Жизни за царя»). Этот инцидент на четверть века вперед задал тон пренебрежительно-глумливому отношению светской публики ко всему творчеству Глинки, а следовательно, определил в известной степени и всю дальнейшую творческую жизнь композитора.<sup>6</sup>

## 6

Пушкин за свою недолгую жизнь пережил, пожалуй, все варианты взаимоотношений с властью — от *прямого конфликта* с нею как с *режимом* (Южная и Михайловская ссылки), через недолгое *согласие* с нею (в виду обещанного личного покровительства Государя), до скрытых или открытых конфликтов с конкретными властвующими *лицами*: в Одессе — скандальный конфликт с наместником Воронцовым; в 1830-х годах в Петербурге — скрытая, но постоянная конфронтация с шефом жандармов Бенкендорфом (особо доверенным лицом Николая I); в конце жизни — открытая вражда с кружком министра иностранных дел Нессельроде и его жены, покровительствовавших «пасынку» посла Голландии в России Геккерена Дантесу и спровоцировавших своими анонимными пасквилями последнюю дуэль Пушкина.

Чрезвычайно показательным представляется в особенности один эпизод в творческой биографии Пушкина, весьма яркий, хотя и растянувшийся на все последнее десятилетие жизни поэта.

В конце 1826 года из Михайловского в Москву, в Большой Кремлевский дворец, специальным курьером Пушкин был доставлен лично

к Николаю I. После более чем часовой беседы с глазу на глаз поэту была дарована, как ему показалось, особая монаршая милость — освобождение от обычной цензуры и благосклонное согласие императора стать его единоличным цензором. Однако Пушкин недолго радовался этой небывалой «привилегии». Никаких доверительных встреч и бесед tête-à-tête в дальнейшем не последовало, а первые же хлопоты поэта — о печатании написанной в Михайловском трагедии «Борис Годунов» — закончились фактическим запретом, поскольку произведение было отдано на отзыв Ф. В. Булгарину и не исключено, что с его подачи царь наложил на рукописи поэта резолюцию: «Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтер Скотта»,<sup>7</sup> что и было сообщено шефом III Отделения Бенкендорфом Пушкину. Возможно, роль Булгарина в этой истории не осталась уже в то время секретом для Пушкина.

Свои хлопоты о печатании трагедии Пушкин возобновил, в связи с намерением жениться, в 1829-м и, получив отказ, еще раз в 1830 году. В конце декабря 1830 года трагедия наконец вышла в свет. Но еще до этого, в том же 1830 году, был опубликован «исторический» роман Ф. В. Булгарина «Дмитрий Самозванец, или Иван Выжигин XVII века», который содержал в себе множественные следы плагиата из пушкинского «Бориса Годунова».<sup>8</sup> Он-то и оказался на проверку тем самым высочайше рекомендованным Пушкину еще в 1826 году «романом наподобие Вальтер Скотта»!..

Пушкин, конечно, был взбешен. Булгарин, незадолго до того ошибочно посчитавший его автором критической рецензии в «Литературной газете» А. А. Дельвига на новейшее свое драматическое сочинение, разразился в «Северной пчеле» грубой бранью в адрес Пушкина...

Но произошел неожиданный казус. У самого Булгарина объявился плагиатор! Им был плодовитый московский лубочный писатель А. А. Орлов, который, на волне популярности булгаринских «Выжигиных», спешно сочинил целых три собственных повести о Выжигине и его сыновьях. Возможно, этот факт (в литературном отношении ничтожный, а на лубочном рынке довольно частый) Булгарин при других обстоятельствах и оставил бы без внимания, но нельзя было оставить без внимания отзыв выдающегося критика того времени Н. И. Надеждина, появившийся в его московском журнале «Телескоп» и посвященный специально этим повестям А. А. Орлова, которые сравнивались с булгаринскими романами и аттестовались как



равноценные этим последним. Здесь иронично характеризовалась фальшивая «простонародность» языка Булгарина, его ходульный верноподданнический «патриотизм». Именно поэтому за Булгарина вступился — исключительно из «чувства дружбы» — его литературный поделщик и соиздатель Н. И. Греч в их совместном журнале «Сын Отечества». Заодно Греч в самом язвительном и высокомерном тоне отзывался обо всей «московской литературе».

Этой (вполне комической, по сути) ситуацией воспользовался Пушкин. За подписью некоего Феофилакта Косичкина, «соседа», «друга» и «почитателя таланта» А. А. Орлова, он выступил в надеждинском «Телескопе» на защиту «несправедливо» оклеветанного петербургскими литературными мэтрами скромного московского писателя, методично сопоставляя «известного» Булгарина с «безвестным» Орловым, отдавая должное «достоинствам» и «недостаткам» каждого, тем самым несравненно более язвительно, чем сам Надеждин, *уравнивая их*.<sup>9</sup> Такая оценка Булгарина была, конечно, совершенно справедливой и фактически, и исторически. Но Пушкину этого было мало. Ему нужно было явно для всех разоблачить Булгарина как тайного фискала III Отделения.

Поэтому через номер, в том же «Телескопе», Феофилакт Косичкин разразился еще одной, на сей раз негодующей статьей: он, видите ли, в первой своей статье, увлекшись «дружбой» к Александру Анфимовичу, чуть было не пропустил содержащегося в статейке Греча выпада... против самого себя!

Греч, в частности, саркастически тогда заметил, что решился отвечать «Телескопу» *«не для того, чтоб оправдать и защитить Булгарина, который в этом не имеет надобности, ибо у него в одном мизинце более ума и таланта, нежели во многих головах рецензентов»*.<sup>10</sup> Перебрав (и отвергнув как неподходящие) имена известных московских критиков (Надеждина, Полевого, Воейкова, Сомова), Феофилакт Косичкин заявляет, что г. Греч грозит «мизинчиком Фаддея Венедиктовича» именно и только ему, Феофилакту Косичкину!<sup>11</sup> В голосе ранее «простодушного» защитника «дружбы» слышится бурлящее негодование, выплескивающееся в развернутой филиппике по поводу иронического высказывания самого Булгарина (в газете «Северная пчела») о *«блаженном г. А. Орлове»*: «О! конечно: если блаженство состоит в спокойствии духа, не возмущаемого ни *завистью*, ни *корыстолюбием*; в чистой совести, не запятнанной ни *плутнями*, ни *лживыми доносами*; в честном и благородном труде, в смиренном развитии дарования, данного от Бога, — то добрый и небогатый Орлов

блажен и не станет завидовать ни *богатству плута*, ни *чинам негодяя*, ни *известности шарлатана!!!*»<sup>12</sup> В завершение статьи Феофилакт Косичкин «полагает себя в праве объявить о существовании романа, коего заглавие» прилагает, заявляя, однако, что роман «поступит в печать или останется в рукописи, *смотря по обстоятельствам*».<sup>13</sup>

Название столь таинственного романа — «НАСТОЯЩИЙ ВЫЖИГИН. *Историко-нравственно-сатирический роман XIX века*». Его «содержание» — не что иное, как тезированный «план» (выражаясь пушкинским языком) всех его «глав», начиная с I и кончая «XVIII и последней».<sup>14</sup> Это «содержание» — один из самых блестящих (даже у Пушкина!) миниатюрных памфлетов, прямо указывающих либо прозрачно намекающих на такие факты прошлой и настоящей биографии самого Ф. В. Булгарина, которые, будучи обнародованными, неизбежно повлекли бы за собой крах всей его репутации.<sup>15</sup>

Булгарин, скорее всего, с самого начала узнал Пушкина под маской Феофилакта Косичкина (да Пушкин, возможно, сам позаботился об этом) и не на шутку перепугался, о чем хотя и косвенно, но весьма красноречиво свидетельствует тот факт, что всякая полемика булгаринских изданий с Надеждиным и всякие выпады против А. А. Орлова немедленно оборвались.

Между тем этот краткий в истории русской журналистики эпизод обозначил собой рождение в литературе особого, невиданного дотоле типа художественно-публицистической «маски», когда номинальный автор (в данном случае Феофилакт Косичкин) *лично* полностью не совпадает с реальным автором (в данном случае Пушкиным), зато *всё, что он говорит*, столь же полно (и, главное, совершенно *адекватно*) выражает *действительную позицию реального автора*. «Маски» этого типа мы снова встретим в русской литературе двумя эпохами позже — в ёрничающем «авторе» романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и в «подпольном человеке» из повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья».<sup>16</sup>

Но самым замечательным во всей этой истории оказался ее финал, которого, конечно же, никто не предвидел и не ожидал во время той бурной полемики, даже сам поэт. В 1836 году Пушкин, по завершении своего документально-исторического труда, демонстративно названного им «История Пугачева» (так можно было называть только «историю» официально высокопоставленных лиц) и, по требованию цензуры, изданного под названием «История Пугачевского бунта», написал и в последний год жизни успел опубликовать не что иное, как «заказанный» когда-то Николаем I «роман наподобие Вальтер

Скотта» — «Капитанскую дочку», повесть о гораздо более «горячем» для правящего режима «смутном времени».

Как видим, это весьма наглядный пример сперва «согласия», затем «конфликта» власти и культуры, а в конечном итоге — «согласия / конфликта» между ними. И «Борис Годунов», и публицистика «Феофилакты Косичкина», и «Капитанская дочка» — все это вместе взятое принесло весьма плодотворные для русской литературы (и всей отечественной культуры) плоды, особенно если учесть, что «шекспировская» по форме трагедия «Борис Годунов», вместе с раньше начатым, но позже законченным романом «Евгений Онегин», положила начало пушкинскому — сугубо *русскому* в своих исходных мировоззренческих аксиомах — пересмотру важнейшей духовно-нравственной проблематики всей новой западноевропейской литературы, а повесть «Капитанская дочка», по всем структурным параметрам повторяющая клише романов Вальтера Скотта, художественно преобразовала историческую романистику как таковую, отодвинув в прошлое и Вальтера Скотта, и всех его последователей (современных Пушкину и позднейших).

7

Можно вспомнить и совсем «свежие» примеры.

С некоторых пор вошло в моду на все корки честить Сталина, «сталинские репрессии», «сталинский талантизм». Согласимся: Сталин и как политик, и как идеолог, и как личность — фигура весьма и весьма неоднозначная. Но проследим несколько маленьких пунктиров в одном только аспекте — Сталин и культура.

Пока Иосиф Виссарионович поэтапно и весьма искусно боролся за личную власть в стране, ему было, прямо скажем, не до архитектуры. Расцветал себе под надзором сравнительно мелких чиновников так называемый советский конструктивизм, не оставивший после себя никаких бесспорно выдающихся памятников зодчества. Отчасти потому, что чиновные надзиратели от культуры были в подавляющем большинстве трусливы и бездарны. Отчасти потому, что стройматериалы и техника советского времени не «дотягивали» до эстетики и стилистики конструктивизма как такового. А отчасти еще и потому, что сами советские конструктивисты-новаторы в своих вдохновениях залетали так высоко (в буквальном смысле слова), что их «шедевры» можно было рассмотреть и оценить только с высоты птичьего полета, например с тогдашнего аэроплана. Таковыми, к примеру, были построенные в 1930-х годах новые здания драматического театра

в Ростове-на-Дону — в виде гигантского трактора, или дворца культуры железнодорожников во Владивостоке — в виде гигантского Серпа и Молота в плане, о чем простой советский человек, ходя по земле, естественно, не мог даже и догадываться...

Но вот начато строительство Московского метрополитена. Уже только с инженерной точки зрения этот проект был делом государственной важности, и Сталин, вникавший во всё, не мог с самого начала не следить за разработкой его плана, за предлагаемыми инженерными решениями, но главное, за тем, чтобы московское метро стало мировой сенсацией. И в Лондоне, где оно существовало к тому времени почти столетие, и в Париже, и в Берлине — везде это была просто «подземка», не говоря уже о Нью-Йорке, где она стала наполеоновину еще и «надземкой», окутывающей своим грохотом все «непрестижные» районы мегаполиса небоскребов. Советское метро, являясь органической составной частью «социалистической реконструкции» «новой Москвы», было призвано демонстрировать социально-идеологическое превосходство советского социалистического строя над капиталистическим. Сталин *лично* следил за всеми этапами проектирования декора станций первой очереди Московского метрополитена, и то, что в европейских столицах было обыкновенными платформами «подземки», функционально отвечавшими своему прагматическому назначению, в Москве превратилось в сказочно прекрасную анфиладу «дворцовых» зал, поражающих обилием света и зеркальной чистотой, богатством и разнообразием художественного оформления, включающего в себя и дорогие материалы (мрамор, гранит, малахит, горный хрусталь, золото, бронзу, стекло, сталь и т. д.), и мозаичные панно, и фрески, и живопись, и барельефы, горельефы, круглую скульптуру... Стоит не забывать, между прочим, что те начальные станции первых линий Московского метрополитена по праву были признаны в свое время и признаются донныне архитектурно-художественным памятником мирового значения. Это как — *вопреки* или *благодаря* Сталину?..

А расцвет всех национальных культур в «стране строящегося социализма»? А расцвет в особенности театральной культуры именно при Сталине — культуры драматического, оперного, хореографического театра? А блестящий расцвет музыкального исполнительства? А непревзойденная высота культуры речи, звучавшей и со сцены, и из радиорепродукторов?..

В эпоху перестройки обнаружили чудом сохранившиеся или тайком спрятанные хребцами-энтузиастами запрещенные лично

Сталиным к прокату фильма. Их с помпой сняли со складских полок. И что — «Проверки на дорогах» или «Мой друг Иван Лапшин» неужели и вправду были не то что непревзойденными, но хотя бы просто *шедеврами* советского киноискусства?..

Немногим больше десятилетия присуждались ежегодные Сталинские премии в разных областях науки, техники, литературы и искусства. Премии имели три степени. Не берусь судить о науке, технике, зодчестве, ваянии и изобразительных искусствах, но что касается литературы и театра, то Сталинскими премиями II или III степеней могли награждаться писатели, драматурги, постановщики спектаклей, чьи произведения служили на потребу текущему моменту или злободневной политической конъюнктуре. Зато безошибочно можно утверждать, что Сталинскими премиями I степени отмечались только подлинно выдающиеся, навсегда вошедшие в золотой фонд художественной культуры литературные произведения, театральные спектакли или деятели искусства.

## 8

Если брать уже совсем наше время, то у власти на культуру сплошь и рядом, как кричат повсюду, «нет денег», при этом с почтительным придыханием ссылаются на «условия рыночной экономики». Действительно *рыночной* экономики что-то до сих пор нигде у нас в стране не замечается. А вот множество памятников культуры, вместо того чтобы реставрироваться, лишаются своего первоначального облика, то есть, как ни верти, *уничтожаются*. Еще страшнее для судеб культуры, что в старых городах, особенно крупных, но также и во всех без исключения, подвергаются сносу дома, кварталы и целые улицы так называемой «массовой застройки», а взамен возводятся бездарные, сверкающие, словно дешевой мишурой, стеклом и бронзой новоделы — по вкусам нынешних «денежных мешков». Тем самым безвозвратно утрачивается национально-неповторимый облик городов (по крайней мере, их исторических центров), сохраняемый как раз за счет веками слагавшейся массовой застройки, «обволакивавшей» собою отдельные архитектурные шедевры и составлявшей с ними уникальные архитектурные ансамбли.

То же самое можно сказать о театре. Так называемый «режиссерский» театр сегодня — это профессиональное невежество или умышленное ёрничество. В истории *мировой* сцены рождение «режиссерского» театра навсегда связано с именами создателей МХТ К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Они отнюдь

не отменяли ни значения в спектакле актерской индивидуальности, ни уважения постановщиков — актеров, режиссеров, художников, декораторов — к *авторской драматургической стилистике* пьесы. Напротив, они всё это только подчеркнули, выдвинули на первый план как *главный принцип* театрального искусства, добавив, казалось бы, совсем немногое — необходимость превратить спектакль в *единый ансамбль*, а каждый его эпизод — в органическую и неотъемлемую часть этого ансамбля. Нынешнее же режиссерское «ячество» выплывает свои нескончаемые «тру-ля-ля» на чем угодно — и с особой (хочется сказать — садистской) страстью на всей мировой драматургии, превращая ее тексты и ее авторов в рулоны подтирок для своего *личного* (весьма убогого) «самовыражения»...

На наших глазах вдребезги разрушается традиционное для России — кстати, как раз при Сталине достигшее своего наивысшего *системного* расцвета — школьное и высшее образование. И мы хорошо знаем, что это уже не в первый раз на протяжении одного только последнего столетия. В 1920-х годах *русская* традиционная система образования уже взрывалась в клочья... И опять же, именно при Сталине (во 2-й половине 1930-х — начале 1950-х годов) она была восстановлена вновь, и требовалось совсем немногое — снять политизированный идеологический прессинг, восполнить некоторые гуманитарные лакуны, вызванные им, и подправить ее системное *содержание* (именно *подправить*, то есть в *самых необходимых* областях *обновить* и *дополнить*). Вместо этого *вся постперестроечная реформа отечественного образования преследует цели прямо противоположные — деструктивно-разрушительные*: внешне — сегодняшняя школа быстрыми темпами оснащается технически, а внутренне... — ее выпускники с каждым годом становятся не просто всё безграмотнее — они выходят из школы интеллектуальными калеками, у них оказывается разрушенным самый *механизм* памяти, связной речи, логического мышления... И как раз сегодняшние властные структуры, руководящие образовательным процессом в стране, ведут себя в лучшем случае конъюнктурно, трусливо насаждая так называемые «мировые стандарты», которым на самом деле грош цена, потому что духовная культура не терпит формальной стандартизации; в худшем — с наглой циничностью, сознательно и целенамеренно разрушая самый *фундамент* национальной ментальности русского народа — его язык, его нравственно-бытовые традиции, его культурно-исторические традиции. Именно таковы целеполагающие основания таких властных «реформ», как разрушение *системной целостности* школьных

программ по литературе и *программного единства преподавания литературы во всех школах страны*, как связанная с этим *отмена обязательных письменных и устных экзаменов по русскому языку и литературе* на выпускных экзаменах в школе и на вступительных экзаменах в вузе. Вместо них нам с тупым упорством подсовывают *во всех отношениях безграмотный эрзац* — в виде ЕГЭ, который вовсе не способен ни проверить наличие *действительных знаний* у выпускника школы или абитуриента, ни тем более обеспечить то мифическое, в реальности не просто отсутствующее, но в принципе недостижимое «равенство возможностей», ради которого якобы вся эта реформа затеяна. Нам — пока что — еще позволено пассивно сопротивляться этому, да мы иначе и не можем работать. Но люди не вечны, нам на смену идут нами же пестуемые талантливые люди, зачастую талантливее нас и во многих отношениях гораздо образованнее нас, но они с самого начала учились не так, как мы, не тому, чему мы, и понять, о чем мы рыдаем, они просто не могут, потому что тонет целый исторический пласт отечественной культуры, а традиции ее воспроизведения обрываются...

Впрочем, надежда остается всегда. *Господь не выдаст — свинья не съест...*

Чтобы не кончать на грустной ноте, скажу: власть и культура *всегда* и конфликтуют, и сотрудничают. То и другое всегда осуществляется энергией и инициативой конкретных людей, и даже такие конфликты дают позитивные культурно-исторические результаты, если сами эти люди конфликтуют *культурно*.

В одном из романов Солженицына устами одного из его *народных* персонажей сказано крепко и точно: «*Волкодав — прав. Людоед — нет*». По-моему, это хороший критерий, чтобы разбираться в любых сложных хитросплетениях также и той проблемы, которой посвящена статья.

<sup>1</sup> Статья написана по материалам доклада, прочитанного 22 ноября 2008 г. на Всероссийской конференции памяти Владимира Павловича Денисенко «Власть и культура» (СПбГУ, Исторический факультет). Материалы доклада в статье значительно переработаны и дополнены. Частично настоящая статья опубликована в сборнике, посвященном 100-летию со дня рождения Федора Яковлевича Приймы (Ф. Я. Прийма и вопросы филологии XX века: Исследования. Воспоминания. Материалы / Под общ. ред. В. Е. Ветловской и Н. Н. Шумских. — СПб.: ООО «Типография “Береста”», 2009. — 492 с.: ил. — С. 66–81). Здесь статья впервые публикуется полностью.



<sup>2</sup> Для людей того времени это — не более чем мифическое предание дикарей, обитающих в не освоенном цивилизованным миром географическом «далеке».

<sup>3</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977. Т. 3. С. 79, 81. (Курсив везде наш. — *Ю. К.*)

<sup>4</sup> В романе «Преступление и наказание» (1866) нижеследующая антитеза «право имеющих» и «твари дрожащей» развернута писателем как «идея» Раскольникова, главного героя произведения, который мучается дилеммой, к какому из этих «разрядов» людей принадлежит он сам: «Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 322, 198–202). Выражение «тварь дрожащая» заимствовано Достоевским из первого стихотворения А. С. Пушкина в цикле «Подражания Корану» (1824); у Пушкина: «дрожащая тварь» (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977. Т. 2. С. 188).

<sup>5</sup> *Руденко Ю. К.* Художественная культура и ее историческая типология: (К постановке проблемы) // *Руденко Ю. К.* Художественная культура: Вопросы истории и теории. СПб., 2006. С. 11 (то же в существенно сокращенном виде см.: Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История. Вып. 1. СПб., 2006).

<sup>6</sup> Напомним, что свою настоящую сценическую жизнь опера «Руслан и Людмила» обрела только в конце XIX века — на сцене Частной оперы Саввы Мамонтова, а мировую славу и еще позже — во время дягилевских Русских сезонов в Париже.

<sup>7</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 7. С. 509 (комментарий).

<sup>8</sup> Ф. В. Булгарин (1789–1859) происходил из польского шляхетского рода, служил в наполеоновской армии во время нашествия 1812 года, стал перебежчиком, провел несколько лет сомнительной жизни, пока не «приблизился» к кругу К. Ф. Рылеева и А. А. Бестужева, сотрудничая в альманахе «Полярная звезда», и не навязался в ближайшие «друзья» к А. С. Грибоедову; с 1825 года — издатель газеты «Северная пчела», ставшей после декабрьских событий проправительственным официозом. В качестве журналиста отличался крайней беспринципностью и был известен в литературных кругах как тайный агент III Отделения. Его «нравоописательный» роман «Иван Выжигин» (1829), заранее им же разрекламированный в прессе, имел шумный успех. Чтобы подчеркнуть «независимость» своего романа о Лжедмитрии от пушкинской трагедии, Булгарин сделал своего героя-пройдоху центральным лицом также и этого, якобы «исторического» романа.

<sup>9</sup> *Косичкин Феофилакт.* Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов // Телескоп. М., 1831. № 13. — То же: *Пушкин А. С.* Полн.

собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 7. С. 168–175 (комментарий, принадлежащий, очевидно, Б. В. Томашевскому, см.: с. 489–490).

<sup>10</sup> *Косичкин Феофилакт*. Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 7. С. 176 (курсив Пушкина).

<sup>11</sup> Замечательно, что имени «Феофилакт Косичкин» *никогда раньше* не встречалось ни в московских журналах, ни вообще где бы то ни было!.. — Пушкин тем самым заставляет читателя понять, что под этим именем скрывается совсем другое лицо — хорошо известный и Булгарину, и Гречу *литератор*, и притом *петербургский*...

<sup>12</sup> Там же. С. 178 (курсив наш: выделены слова, являющиеся *совокупной аттестацией* личности Булгарина).

<sup>13</sup> Там же. С. 179 (курсив Пушкина).

<sup>14</sup> Там же (название прописными буквами и курсив Пушкина).

<sup>15</sup> См. комментарий: Там же. С. 480–481.

<sup>16</sup> Подробнее о такого рода «масках» и, в частности, о двух последних см.: *Руденко Ю. К.* Чернышевский-романист и литературные традиции. Л., 1989. С. 198–225.