

С. А. ЭКШТУТ

ВОРОТА ХРОНОТОПОВ

«Без... временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»¹. Под *хронотопом* М.М. Бахтин понимал существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенные литературой². Это утверждение обладает гораздо большей общностью и может быть распространено не только на художественную литературу, но и на изобразительное искусство.

Ключевые слова: *хронотоп, интеллектуальная история, литература, искусство.*

Интеллектуальная история занимается изучением исторических аспектов всех видов творческой деятельности человека, включая ее условия, формы и результаты. Что же специалист по интеллектуальной истории может осмыслить, войдя в те или иные ворота хронотопов?

1. Временной лаг от возникновения творческого замысла до его завершения или фактического прекращения. Возможны два диаметрально противоположных варианта.

Вариант первый сравнительно прост. Этюд или небольшая картина, как правило, пишутся а-ля прима, то есть в один присест. Это очевидно и не требует пояснений. За несколько сеансов может быть создан живописный портрет. В 1902 г. Михаил Васильевич Нестеров вступил в брак с Екатериной Петровной Васильевой. Портрет жены (1905) стал первой крупной работой художника в портретном жанре и одновременно одной из самых блистательных работ живописца, для завершения которой потребовалось немногим более десяти сеансов. Екатерина Петровна вспоминала: «Я сидела однажды в кресле, у окна, в зимнее солнечное утро, около стола, на котором стоял букет ярких азалий, – Михаил Васильевич остановился и сказал: Вот так и написать. Сиди, как сидишь... Я опомниться не успела, как портрет был готов. Так это было молниеносно»³. За непродолжительный промежуток времени могут быть сочинены рассказ, новелла, эссе, лирическое стихотворение. Кажется, что окружающий мир остался неизменным: ведь на создание произведения был затрачен лишь один миг, лишь краткий промежуток времени от замысла к воплощению. Краткость этого промежутка никак не влияет ни на самого творца, ни на его будущих читателей или зрителей. Но это всего-навсего иллюзия. Сжатость акта творчества на оси

¹ Бахтин 1975. С. 406.

² Там же. С. 234.

³ Дурьилин 1949. С. 39-40.

времени, его относительно небольшая временная протяженность мешают нам должным образом зафиксировать и оценить те необратимые изменения, которые происходят в мире после появления произведений, созданных за один присест. Однако «Я помню чудное мгновенье» Пушкина или «Двенадцать» Блока необратимо изменили весь интеллектуальный хронотоп, став вехой не только в истории литературы.

Второй вариант более сложен. Творческий замысел может быть столь грандиозен, а материальные и иные ресурсы, необходимые для его воплощения в жизнь, – столь значительны, что сам акт творчества растягивается на годы, десятилетия и, даже, когда дело касается сооружения иных архитектурных сооружений, на столетия. Меняется мир, меняются эстетические критерии, публика, меняется и сам автор.

Недаром – нет! – промчалась четверть века!

Не суетуйте: таков судьбы закон;

Вращается весь мир вокруг человека, –

Ужель один недвижим будет он?⁴

Автор еще до завершения своего замысла может в нем разочароваться и прервать работу над уже начатым произведением, так было с Карлом Павловичем Брюлловым, прекратившим писать монументальную историческую картину «Осада Пскова» и зафиксировавшим этот важный для его творчества момент на обороте холста. Для великого Карла, разувверившегося в своем замысле, огромное полотно стало настоящей «Досадой от Пскова»⁵. Примерно так же смотрели на ситуацию и его современники: монументальная живопись переставала быть магистральной линией развития изобразительного искусства. Однако в большом времени Истории ситуация может измениться. Я не рискую делать прогнозы относительно тех оценок, которые дадут этому полотну специалисты по монументальной и исторической живописи, однако, если учесть тенденцию развития российско-польских отношений, можно предположить, что «Осада Пскова» будет использована как очень важный аргумент в грядущих интеллектуальных баталиях, нарастание накала которых неизбежно.

По тем или иным причинам автор может вообще так и не приступить к реализации замысла, который ранее, в момент возникновения, почитался им главным делом всей будущей жизни. Однако отсутствие практической реализации мечты-идеи не мешает самому замыслу стать фактом культуры и занять достойное место на страницах интеллектуальной истории. Исследователь либо стремится выявить строго определенную, однозначную логику творчества и продемонстрировать закономерный характер отторжения одних вариантов и неизбежность принятия других, либо осознанно «хитрит» с будущим читателем – и тогда под его пером интеллектуальная история предстает в своей первозданной неза-

⁴ Пушкин. Была пора: наш праздник молодой...

⁵ Экштут 2003. С. 269–270.

вершимости, непредсказуемости и многовариантности. При этом для самого исследователя не играет существенной роли степень зрелости и завершенности дошедшего до нас результата, избранного им в качестве объекта исследования⁶. В предельном случае исследователь может реконструировать один лишь творческий замысел, который никогда не осуществлялся и потому в принципе не мог быть завершен. Такова история многих технических изобретений и вся история «бумажной архитектуры» – отвергнутых или не рассчитанных на реальное воплощение проектов.

Жизнь и судьба Павла Дмитриевича Корина – наиболее яркое свидетельство справедливости этого утверждения. 12 апреля 1925 года во время отпевания патриарха Тихона в Донском монастыре художник нашел свою тему. Патриарх Московский и всея Руси Тихон был убежденным противником Советской власти: за свою антисоветскую деятельность он привлекался к судебной ответственности и был подвергнут заключению. На его похороны собралась вся православная Россия – от нищего странника до высших церковных иерархов. Отовсюду съехались калики перехожие, странники, слепые с поводьями, нищие монахи. Точно ожила картина XVI–XVII вв. Они предчувствовали свою обреченность, но перед лицом предстоящей гибели смогли сохранить ни с чем не сравнимое человеческое достоинство и чувство собственной внутренней правоты. Верующие стояли с зажженными свечами, раздавался неумолкающий плач, звучало заупокойное пение. На всю жизнь художник запомнил слова старинного напева: «Сердца на копья поднимем!» Рисунки с натуры, сделанные Кориним во время похорон патриарха, стали первыми подготовительными материалами для работы над картиной, написание которой должно было стать делом всей жизни художника. Корин решил назвать ее «Реквием» и посвятить Русской Православной церкви, выходящей на свой последний бой с новой властью. В 1929–1937 гг. он пишет целую серию этюдов-портретов для задуманной картины: «Трагедия моих персонажей была моей бедой». Подобная жизненная позиция требовала большого мужества. Центральным, но так и не выполненным, полотном художника, должен был стать именно «Реквием» («Русь уходящая»). Считается, что второе название предложил Максим Горький, посетивший мастерскую Корина в 1931 г. и решивший, что еще не созданная автором картина уже нуждается в охранной грамоте: писатель хотел защитить художника от весьма вероятных репрессий. Благодаря помощи Горького, в 1933 г. Корин получил отдельное одноэтажное здание на Малой Пироговской улице, которое было перестроено

⁶ Именно так поступил Ю.М. Лотман в статье с красноречивым названием «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе». Известный литературовед И.Л. Фейнберг (1905–1979) практически всю свою жизнь посвятил *незавершенным* работам Пушкина – «Истории Петра I» и Автобиографическим запискам, – обосновав огромное историческое и художественное значение этих пушкинских произведений. Более подробно: Экштут 2003. С. 263–295.

в квартиру и мастерскую художника, а в Ленинграде по заказу Горького специально изготовили огромный холст без швов для «Уходящей Руси»: по площади он в три раза превосходил полотно Александра Иванова «Явление Христа народу». Холст был доставлен в мастерскую, укреплен на подрамнике и загрунтован. Всё было готово для написания монументальной картины. 19 сентября 1935 г. Павел Дмитриевич написал письмо Нестерову, в котором поведал о работе: «Я здесь целый месяц на бумаге устраиваю своим хромым, слепым и убогим смотр и вожу их во главе с Михаилом Кузьмичом (Холмогоровым) по кремлёвским соборам и площадям, наконец, привел их внутрь Успенского собора, где они на фоне великолепной архитектуры в боевом и торжественном порядке»⁷.

Горький сделал все от него зависевшее, чтобы Корин написал эту картину и не один раз говорил ему: «Павел Дмитриевич, если Вы не напишите её, я Вам с того света буду пальцем грозить». Горький мечтал дожить до завершения замысла. Судьба распорядилась иначе. Для будущей картины были выполнены 29 подготовительных портрета, ряд эскизов-вариантов композиции, этюды интерьеров Успенского собора Московского Кремля. Однако подготовленный для картины холст остался нетронутым. 22 ноября 2013 – 30 марта 2014 г. в здании Государственной Третьяковской галереи на Крымском Валу экспонировалась выставка, ставшая проектом года, и посвященная именно нереализованному творческому замыслу. По сути, это было новое слово в истории экспозиционной деятельности ГТГ. На протяжении нескольких лет Третьяковская галерея готовилась к реализации сложного спецпроекта, полностью посвященного картине Павла Корина «Реквием. Русь уходящая», одному из самых грандиозных и загадочных художественных замыслов XX века, который остался незавершенным. Впервые после проведения больших реставрационных работ ГТГ экспонировала весь корпус портретов, этюдов и эскизов к картине, включая предназначавшийся для нее крупноформатный загрунтованный холст (551×941 см), который на протяжении десятилетий стоял нетронутым в мастерской художника. Этот белый холст стал главным действующим лицом спецпроекта. И организаторами выставки, и зрителями он воспринимался своеобразным камертоном, благодаря которому становилась понятна грандиозность авторского замысла. Мастер поставил перед собой сверхзадачу – внести свой вклад в «большой стиль» эпохи. И он это сделал. Замысел «Руси уходящей» свидетельствует о Корине как продолжателе традиции создания «большой» исторической картины, важнейшей для национального искусства, а весь ряд произведений, созданных к «Руси уходящей» и представленных на Крымском Валу, читался на фоне белого холста наиболее значительно, подчеркивая масштабность не реализованной художником мечты-идеи.

⁷ Нестеров 1988. С. 497.

2. Время Ч – момент публичного обнаружения произведения автором. В этой точке времени и пространства происходит встреча интеллектуальной истории с юриспруденцией, точнее с тем институтом гражданского права, который занимается *авторским правом* и регулирует правоотношения, связанные с созданием и использованием (изданием, исполнением, показом и т.д.) произведений науки, литературы или искусства, т.е. объективных результатов творческой деятельности людей в этих областях. *Время Ч* имеет определяющее значение для авторского права, выступая в качестве важного ориентира при разборе судебных тяжб или решении спорного вопроса о чьем-либо приоритете. Не менее важно оно и для интеллектуальной истории: с него начинается бытование произведения во времени и пространстве, завершается творчество, наступает чудотворство самостоятельной жизни произведения в малом и большом времени Истории. Отныне произведение отчуждено от автора и живет своей собственной жизнью.

Следует отличать момент представления только что законченного произведения узкому кругу «немногих, но верных друзей» (П.А. Вяземский) от предъявления его широкой публике. Во-первых, на оси времени между этими двумя точками нередко пролегает длительный промежуток, который может оказаться больше, чем жизнь автора: писатель далеко не всегда имеет возможность увидеть свою книгу напечатанной, а режиссер – свой уже снятый фильм показанным. Во-вторых, сам факт принадлежности современников к узкому кругу друзей автора нередко сопряжен для них с реальной или мнимой сопричастностью и к самому творческому акту создания произведения. В-третьих, такая принадлежность вызывает у некоторых из друзей ощущение собственной избранности, которое они и пытаются конвертировать как при жизни автора, так и после его смерти, и это чувство личной избранности оказывает влияние на их слог и образ мыслей, вводя в заблуждение доверчивых исследователей.

Из этих общих рассуждений можно вывести два частных следствия.

Следствие первое. Феномен закрытого показа нового кинофильма, спецхран научной библиотеки; книги, намеренно издаваемые только для служебного пользования или для научных библиотек и не поступающие в свободную продажу, – все эти выразительные приметы былого времени в наши дни превратились в ушедшую натуру, требующую обстоятельных комментариев. Очевидно, что без знания этих реалий прошлого нельзя понять ни литературу и искусство тоталитарной эпохи, ни функционирование различных институций или повседневную жизнь творческой интеллигенции, например, советской эпохи.

Следствие второе. Тоталитарное государство стремится к последовательному осуществлению всепроникающего контроля над всеми без исключения пространственными и временными отношениями, освоенными литературой и искусством. Применение административного ресур-

са и последовательное игнорирование рыночных механизмов, государственная цензура – важнейшие рычаги осуществления тоталитарным государством своего контроля над интеллектуальным пространством. Закрытие кинофильма или запрещение спектакля к публичному показу, индексы запрещенных книг и изъятие уже завершённых и поступивших в публичное обращение произведений из интеллектуального пространства – подобные примеры «государственного регулирования» творческой деятельности многократно описаны и хорошо известны.

Эти два частных следствия позволяют нам сделать *итоговый вывод*. Интеллектуальная история, изучая *время Ч*, не должна отбрасывать и проводимые на государственном уровне разнообразные попытки остановить бег времени или повернуть его вспять, что в конечном итоге сводится к стремлению государственных институций переписать Историю, мифологизируя её в интересах сиюминутной политической конъюнктуры.

3. Бытование обнародованного произведения во времени и пространстве, то есть хронотоп самостоятельного бытия произведения. Отсчет этого бытования следует начинать с той точки на шкале времени, в которой произошло отчуждение произведения от своего творца. Существуют три различных варианта подобного бытования:

- 1) при жизни автора произведения;
- 2) при жизни поколения его современников, чья память сохраняет отчетливое или смутное воспоминание о моменте первого представления произведения публике;
- 3) после смерти самого автора и последнего представителя поколения его современников, то есть в большом времени Истории.

Любой из этих трёх относительно простых вариантов бытования произведения может быть осложнен *интерференцией поколений*. В этом случае мы имеем дело с бытованием второй степени. Первыми читателями или зрителями произведения литературы и искусства зачастую выступают не только те его современники, которые вместе с автором принадлежат к одному поколению, но и та часть публики, которая принадлежит к предшествующему и последующему поколениям. Автор, ставящий перед собой сверхзадачу создать шедевр и запечатлеть своё имя на страницах Истории, изначально адресует собственное произведение не только своим *сопластникам*, но и более широкой аудитории. Иными словами, он созидает не только для города, но и для мира. Жизнь и судьба автора соприкасаются с судьбой – прижизненной и посмертной – его произведения, о чём сам творец может лишь гадать, но не в состоянии знать наверняка. Со времён «Памятника» Горация существует устойчивая поэтическая традиция, продолжателями которой в России были Ломоносов, Державин, Пушкин: поэты первого ряда воспевают собственные стихи, предсказывая им бессмертие в большом времени Истории. Не отстают от них и те, кого современники считали поэтами «второстепенными». Современники нередко ошибаются, но большое

время Истории расставляет всё по своим местам. И бывшие «второстепенные» поэты со временем могут быть переведены в разряд фигур первого плана. Поэт Евгений Баратынский очень точно написал об этом:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
 Но я живу, и на земли мое
 Кому-нибудь любезно бытие:
 Его найдет далекий мой потомок
 В моих стихах. Как знать? душа моя
 Окажется с душой его в сношенье,
 И как нашел я друга в поколенье,
 Читателя найду в потомстве я⁸.

О посмертной судьбе своих стихов размышляла и Марина Цветаева:

Разбросанным в пыли по магазинам
 (Где их никто не брал и не берет!),
 Моим стихам, как драгоценным винам,
 Настанет свой черед⁹.

4. Динамика восприятия произведения читателями или зрителями: успех – провал. Типология неудачи совершенно не разработана, хотя потребность в такой классификации очевидна: весьма существенна разница между оглушительным провалом первого публичного представления произведения, сопровождавшегося скандалом и разгромными рецензиями, и полным отсутствием какого-либо контакта между автором и его потенциальными читателями или зрителями, даже не заметившими появление в интеллектуальном пространстве нового имени и (или) нового произведения. Исследователь, взявший на себя труд разработать типологию неуспеха, столкнется с оксюмороном, с сочетанием несочетаемого: неуспех подлежит количественному исчислению – он может быть большим или меньшим. Это напоминает известный парадокс теории множеств: из двух бесконечно больших множеств одно будет больше, а другое – меньше. Столь же парадоксальным может быть и успех. Колебания читательских или зрительских симпатий и (или) антипатий, с учётом прижизненного и посмертного хронотопов бытования произведения, могут быть весьма значительными.

Поэт Владимир Бенедиктов дебютировал в 1835 году небольшой книжкой стихов, имевшей, однако, громкий успех. На первую книгу юного поэта обратили внимание, и она не канула в Лету, подобно большинству подобного рода произведений начинающих авторов. И читатели, и рецензенты встретили книжку громкими похвалами: она имела коммерческий успех, покупалась нарасхват, так что скоро потребовалось новое издание. Только критик Виссарион Белинский в статье, опубликованной в журнале «Телескоп», взглянул на произведения поэта с иной точки зрения и, не преувеличивая ни их достоинств, ни недостатков, по-

⁸ Баратынский 1989. С. 144.

⁹ Цветаева 1980. С. 38.

казал, что в них виден только талант стихотворца, т.е. умение ловко владеть размером и рифмой, но почти совсем отсутствует поэтическое дарование. «Г-н Бенедиктов воспеваает все, что воспевают молодые люди: красавиц, горе и радости жизни; где же он хочет выразить мысль, то или бывает слишком темен, или становится холодным ритором».

Критик добился диаметрально противоположного результата: своим нелицеприятным отзывом он не только не уничтожил новую поэтическую репутацию, но лишь подогрел читательский интерес к поэзии Бенедиктова. О книге заговорили в образованном обществе. Когда номер «Телескопа» со статьей о Бенедиктове появился в Петербурге, в частности в кондитерской Вольфа и Беранже, куда многие ходили с одной единственной целью – пролистать свежие номера газет и журналов, выписываемых владельцами кондитерской, то студенты университета с негодованием отзывались о «критикане», осмелившемся занести руку на любимого поэта. Вспоминая об этом знаковом событии из студенческой жизни через тридцать с лишним лет, Иван Сергеевич Тургенев писал: «Я немедленно отправился к Беранже, прочел всю статью от доски до доски – и, разумеется, также воспыал негодованием. Но – странное дело! – и во время чтения и после, к собственному моему изумлению и даже досаде, что-то во мне невольно соглашалось с «критиканом», находило его доводы убедительными <...> неотразимыми»¹⁰.

Впрочем, какими бы противоречивыми ни были критические отзывы рецензентов, они не могли изменить сложившуюся ситуацию: в какой-то миг начинающий поэт стал притчей на устах у всех, и с этим ничего нельзя было поделать. «Литературные воспоминания» писателя, литературного критика и журналиста Ивана Ивановича Панаева донесли драгоценные подробности этого казуса:

«...Появились разборы стихотворений Бенедиктова: в “Телескопе” – Белинского, в «Литературных прибавлениях» – Краевского (в то время еще все статьи в “Литературных прибавлениях” приписывали самому редактору) и Полевого в “Сыне отечества”, редакцию которого он принял, переселившись в Петербург. Г. Краевский безусловно восторгался поэтом, а Полевой почти повторил о нем то, что высказал Белинский в “Телескопе”. Появление стихотворений Бенедиктова произвело страшный гвалт и шум не только в литературном, но и в чиновничьем мире. И литераторы, и чиновники петербургские были в экстазе от Бенедиктова. О статьях Полевого и Белинского они отзывались с негодованием и были очень довольны статьей профессора Шевырева, провозгласившего Бенедиктова поэтом мысли. Жуковский, говорят, до того был поражен и восхищен книжечкою Бенедиктова, что несколько дней сряду не расставался с нею и, гуляя по Царскосельскому саду, оглашал воздух бенедиктовскими звуками. Один Пушкин остался хладнокровным, прочитав Бенедиктова, и на вопросы: какого он

¹⁰ Тургенев 1967. С. 23.

мнения о новом поэте? – отвечал, что у него есть превосходное сравнение неба с опрокинутой чашей; к этому он ничего не прибавлял более...».

Инерция успеха сохранялась в течение нескольких лет, затем о поэте Владимире Бенедиктове дружно забыли и читатели, и критики. Имя поэта стало символом бездарной безвкусицы, добившейся краткого, но исключительно непродолжительного успеха у публики. Попытки пересмотреть настоящий приговор, впервые предпринятые некоторыми литературоведами еще в 1920-е годы, до сей поры не увенчались успехом.

Колебания читательских или зрительских симпатий и антипатий происходят не в безвоздушном пространстве, испытывая значительное, а подчас и агрессивное воздействие средств массовой информации. Такое воздействие может существенно деформировать первоначальный спрос публики на произведение. Результат подобной деформации нельзя заранее однозначно просчитать, а его результаты – выявить. Резкий критический отзыв, инспирированный властью, способен как уничтожить произведение, так и, наоборот, подогреть читательский или зрительский интерес. Административный ресурс торжествует в настоящем, создавая видимость своего всеислия: он может сломать профессиональную карьеру или безнадежно испортить репутацию, он в состоянии лишить автора заказов и, весьма возможно, даже заставить его расстаться с творческой профессией, он имеет возможность физически уничтожить талант, возвеличив и увенчав ничтожество. Систематическое использование административного ресурса в тоталитарном государстве снижает уровень создаваемых при этой власти произведений и понижает нравственную планку. Об этом казусе очень точно сказал поэт Давид Самойлов:

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.
Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их. И все разрешено¹¹.

5. Деньги как критерий успеха. Долгое время в русском образованном обществе любой разговор о размерах писательских гонораров или о цене тех или иных книг почитался не вполне приличным. Сама мысль о том, что масштаб плодов творческого вдохновения может быть сведён к рублёвому эквиваленту и найти своё количественное выражение в нём, казалась кощунственной. Ни о каком гласном обсуждении таких деликатных предметов в публичном интеллектуальном пространстве не могло быть и речи, что не исключало их обдумывания в узком дружеском кругу и проговаривания в частной переписке. Великий Пушкин в 1825 г. мог

¹¹ Самойлов 1999. С. 87.

позволить себе эту роскошь – печатно заявить читающей публике, пусть от лица корыстолюбивого Книгопродавца, что наступили новые времена.

Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать¹².

Однако прошло всего-навсего пять лет, и в 1830-м Пушкин, первоначально намеревавшийся публично ответить тем, кто обвинял его самого в избыточной для поэта меркантильности, в конечном итоге так и не решился напечатать свой обстоятельный и подробно аргументированный ответ. Уж больно щекотлив был для той эпохи сам предмет обсуждения, четко сформулированный гением:

«Между прочими литературными обвинениями укоряли меня слишком дорогою ценою “Евгения Онегина” и видели в ней ужасное корыстолюбие. Это хорошо говорить тому, кто отроду сочинений своих не продавал или чьи сочинения не продавались, но как могли повторять то же милое обвинение издатели “Северной пчелы”? Цена устанавливается не писателем, а книгопродавцами. В отношении стихотворений число требователей ограничено. Оно состоит из тех же лиц, которые платят по 5 рублей за место в театре. Книгопродавцы, купив, положим, целое издание по рублю экземпляру, все-таки продавали б по 5 рублей. Правда, в таком случае автор мог бы приступить ко второму дешевому изданию, но и книгопродавец мог бы тогда сам понизить свою цену и таким образом уронить новое издание. Эти торговые обороты нам, мещанам-писателям, очень известны. Мы знаем, что дешевизна книги не доказывает бескорыстия автора, но или большое требование оной или совершенную остановку в продаже. Спрашиваю: что выгоднее – напечатать 20 000 экземпляров одной книги и продать по 50 коп. или напечатать 200 экземпляров и продавать по 50 рублей?»

Цена последнего издания басен Крылова, во всех отношениях самого народного нашего поэта (*le plus national et le plus populaire* – самого национального и самого популярного), не противоречит нами сказанному. Басни (как и романы) читает и литератор, и купец, и светский человек, и дама, и горничная, и дети. Но стихотворение лирическое читают токмо любители поэзии. А много ли их?»¹³

Осенью 1835 года в неоконченной повести «Египетские ночи» Пушкин возвращается к важной для него проблеме адекватного денежного вознаграждения за творческий труд и на минимальном пространстве текста формулирует два диаметрально противоположных подхода к решению непростой задачи. С одной стороны, сам акт творчества выше любых низменных меркантильных расчетов, но с другой – желание творца извлечь максимальную прибыль из своего божественного дара, хотя и вполне обоснованное, со стороны смотрится не очень приглядно:

«Однако... надобно подумать о моем первом вечере. Как вы полагаете? Какую цену можно будет назначить за билет, чтобы публике не слишком

¹² Пушкин. Разговор книгопродавца с поэтом. С. 94.

¹³ Пушкин. Опровержения на критику. С. 154.

было тяжело, и чтобы я между тем не остался в накладе? Говорят, la signora Catalani (госпожа Каталани) брала по 25 рублей? Цена хорошая... Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика; но он очень хорошо понимал житейскую необходимость и пустился с итальянцем в меркантильные расчеты. Итальянец при сем случае обнаружил такую дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли, что он опротивел Чарскому, который поспешил его оставить, чтобы не совсем утратить чувство восхищения, произведенное в нем блестящим импровизатором. Озабоченный итальянец не заметил этой перемены и проводил его по коридору и по лестнице с глубокими поклонами и уверениями в вечной благодарности»¹⁴.

Повесть «Египетские ночи» была опубликована уже после смерти Пушкина в основанном им журнале «Современник» (№ 8 за 1837 г.). Однако и после этой посмертной публикации никакого гласного обсуждения проблемы авторского гонорара не произошло. В русском образованном обществе она продолжала оставаться фигурой умолчания. Прошло без малого целое столетие. Торжество царства Ваала уже не было новостью для русского интеллигента, по традиции, идущей еще со времен народников, продолжавшего обличать язвы капитализма. И некогда щепетильный предмет давних споров, не потеряв своей актуальности, стал более приемлем для любого осмысления – коммерческого, этического, теоретического и, даже, обывательского. В 1915 г., в разгар войны Василий Васильевич Розанов без обиняков объяснился со своими критиками.

«...“дорого назначаете цену книгам”. Но это преднамеренно: книга – не дешевка, не разврат, не пошло, которое заманивает “опустившегося человека”. Не дева из цирка, которая соблазняет дешевиною.

Книгу нужно уважать; и первый этого знак – готовность дорого заплатить. Затем, сказать ли: мои книги – лекарство, а лекарство вообще стоит дороже водки. И приготовление – сложнее, вещества (душа, мозг) положены более ценные»¹⁵.

Прошло еще сто лет. Однако ни специалисты по истории культуры, ни специалисты по интеллектуальной истории практически не интересовались проблемой авторского гонорара за творческий труд. Не был накоплен необходимый эмпирический материал, на основании которого можно было бы сделать приблизительные умозаключения. И проблема из разряда не совсем приличных была переведена в разряд «третьестепенных». Однако продажная цена книги отнюдь не является «третьестепенным предметом», как полагают, например, некоторые исследователи творчества поэта Иннокентия Анненского¹⁶. Высокая продажная цена книги может оттолкнуть потенциальных покупателей. Именно так произошло с реализацией капитального книгоиздательского проекта, который замыслил поэт, любивший книгу, но плохо разбиравшийся в

¹⁴ Пушкин. Египетские ночи. С. 270.

¹⁵ Розанов 1990. С. 236–237.

¹⁶ Анненский 2007. С. 373.

реалиях книжной торговли. В 1905 г. Иннокентий Федорович Анненский подготовил к печати первый том своих переводов древнегреческого трагика, снабдив его таким заглавием: «Театр Еврипида (Полный стихотворный перевод всех пьес и отрывков, дошедший до нас под этим именем. В трех томах, с двумя введениями, статьями об отдельных пьесах, обстоятельным указателем и снимком с античного бюста Еврипида)». Лето 1905-го было посвящено исключительно «трагику из трагиков»: «Пишу понемножку и все Еврипида, все Еврипида, ничего кроме Еврипида»¹⁷. Главное дело всей жизни приблизилось к завершению, но то чувство, которое испытывал поэт, любовно вылизывая рукопись книги перед сдачей её в печать, не имело ничего общего ни с простой человеческой радостью от окончания многолетней работы, ни с предощущением творческой удачи. Поэт трезво смотрел в будущее.

Для «Театра Еврипида» быстро был найден издатель, товарищество «Просвещение», однако деловые переговоры завершились лишь осенью. Их итог был неутешителен: «Нет опасности, чтобы Еврипид прославил меня, но еще меньше, кажется, может быть опасения, что он развратит меня приливом богатства...»¹⁸ Книга вышла из печати в конце 1906 года, продавалась за очень высокую цену – 6 рублей за 628-страничный экземпляр, читательским спросом не пользовалась. Этот амбициозный издательский проект оказался убыточным. 23 июля 1909 года издательство с прискорбием сообщило Анненскому, что первый том «Театра Еврипида» «расходится до сих пор очень слабо»¹⁹. Итог продаж был неудовлетворительным: из напечатанных 1600 экземпляров в течение нескольких лет с большим трудом удалось реализовать лишь 484 экземпляра²⁰. Если учесть, что издательские расходы в пересчете на экземпляр составляли 2 рубля 8 копеек, то легко сделать вывод: издав первый том «Театра Еврипида» и вложив в эту книгу 3328 рублей, товарищество «Просвещение» не только не получило никакой прибыли, но так и не смогло вернуть вложенные деньги. (Замечу в скобках, что прекрасно разбирающийся в конъюнктуре книжного рынка Алексей Сергеевич Суворин в 1907 г. большим для того времени тиражом в 2000 экземпляров выпустил до той поры запрещенные в империи скандальные «Записки императрицы Екатерины Второй». Книга была прекрасно издана, имела иллюстрации на отдельных листах и продавалась по 4 рубля за пухлый 750-страничный том увеличенного формата²¹.) Не помог и министерский циркуляр, рекомендовавший средним учебным заведениям Российской империи приобретать «Театр Еврипида» для пополнения библиотек.

¹⁷ Е.М. Мухиной. Царское Село, 5.07.1905 // Анненский. Письма. Т. 1. С. 399.

¹⁸ А.В. Бородиной. Царское Село, 14.07.1905 // Анненский. Письма. Т. 1. С. 416.

¹⁹ Цит. по: Анненский. Письма. Т. 2. С. 150.

²⁰ Анненский 2007. С. 379.

²¹ [Суворин] Дневник Алексея Сергеевича Суворина. 2000. С. 497.

Административный ресурс был бессилён повлиять на законы функционирования книжного рынка: заплатить 6 рублей за «Театр Еврипида» могли очень немногие. Судите сами. Годовая подписка на исключительно популярный ежемесячный иллюстрированный научно-популярный и литературный «Журнал для всех», предназначенный «для большой провинциальной публики», составляла всего-навсего 1 (один) рубль. За 6 рублей подписчик «Нивы» получал не только годовой комплект лучшего в России «толстого» журнала с отличным подбором современной беллетристики, но и бесплатное приложение – многотомное собрание сочинений Достоевского, Гончарова, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Чехова. За 6 рублей можно было купить: 10 бутылок водки двойной очистки (0,61 литра; в народе по белому сургучу, которым запечатывалась бутылка, называлась «Белоголовкой»), 3 кг черного кофе в зернах или 2 кг лучшего листового чая, 2 кг чёрной зернистой икры, 2 выходных мужских рубашки из батиста или 3 пары летних кожаных штиблет.

Сбылся пессимистический прогноз Анненского. Первый том «Театра Еврипида» не развратил его приливом богатства. Однако и издательство не смогло вернуть вложенные деньги: основная часть тиража первого тома (около 70%) мертвым грузом лежала на складе. В книжной торговле господствовал застой, и товарищество «Просвещение» не стало торопиться с печатанием второго и третьего томов «Театра Еврипида»: произведения древнегреческого трагика не были востребованы читающей публикой.

Итак, подведём неутешительные итоги. Если мы рискнём войти в эти ворота хронотопов, то все полученные сведения ограничатся несколькими рабочими понятиями, хотя и получившими распространение в профессиональной среде, но в настоящее время еще не имеющими чётких количественных характеристик. Речь идет исключительно о сфере книжного бизнеса, где специалисты по продажам хорошо уяснили разницу между бестселлером и лонгселлером. **Бестселлер** (от англ. *best seller* – «продаваемый лучше всех»), или **ходкая книга** – популярная книга или другое тиражируемое издание (например, музыкальный альбом, компьютерная игра), попавшее в список наиболее продаваемых. Термин *бестселлер* не определяет какого-то конкретного уровня продаж или литературного качества произведения, он просто говорит о большой популярности, как, например, термин *блокбастер*, используемый в индустрии кино, или термин *хит*, употребляемый для описания очень популярного музыкального произведения. В разных странах существуют различные эмпирические правила по поводу того, что именно считать бестселлером. Например, в Великобритании – это от 4000 продаж за неделю, а в Канаде – от 5000. Если бестселлер в течение долгого времени остается в списке наиболее продаваемых книг, то он переходит в новое качество и становится лонгселлером. Однако книга, в момент выхода не вызвавшая ажиотажный читательский спрос и не попавшая в разряд бестселлеров,

со временем может стать лонгселлером. **Лонгселлер** – это книга, которая длительное время хорошо продается и покупается. Даже в среде профессиональных издателей не существует однозначного ответа на вопрос, что лучше для успешной издательской политики – бестселлер или лонгселлер, то есть яркая вспышка читательского интереса или продолжительные высокие продажи? Но какой бы ни была стратегия издательства, ни специалист по истории культуры, ни специалист по интеллектуальной истории, изучая бытование произведения, не могут игнорировать и коммерческий аспект этой проблемы – адекватность авторского гонорара за творческий труд. И это, пожалуй, всё что нам известно.

Столь же неутешительный вывод мы сделаем, если обратимся к истории изобразительного искусства. Мы можем лишь зафиксировать неинвариантность (неравновесность) двух систем иерархий – иерархии художественных ценностей и их авторов, закреплённой историей изобразительного искусства, и аналогичной иерархии, отмеченной историей продаж. Картины Генриха Семирадского или Константина Маковского всегда высоко ценились собирателями и стоили дорого – и при жизни живописцев, и после их смерти, однако современное отечественное искусствознание отвело им исключительно скромное место на страницах специальных изданий: первоклассные живописцы были оттеснены на периферию художественного пространства и в течение многих десятилетий проходили по разряду «плохого» искусства. Лишь в 2005 г. Государственная Третьяковская галерея предприняла в высшей степени убедительную попытку реабилитировать русское академическое и салонное искусство XIX века и провела широкомасштабную выставку «Пленники красоты», в центре которой были именно работы Семирадского и Маковского. Этот масштабный выставочный проект в ГТГ включал в себя около 500 произведений живописи, графики, скульптуры, а также афиши, рекламную упаковку, открытки, фотографии, мебель, фарфор, бронзу, стекло, костюм, шедевры ювелирного искусства 1830–1910 гг. Он охватывал разные жанры и виды искусства, имена прославленные и малоизвестные. Помимо ГТГ, выступившей инициатором проекта, в нем участвовали Государственный Русский музей, Государственный Исторический музей и Музей декоративно-прикладного искусства, музейные собрания Омска, Таганрога, Перми, Серпухова, Переславля-Залесского, Новгорода, Самары, Минска, а также частные коллекционеры. Прошло десять лет, однако неравновесность двух систем иерархий до сих пор не стала предметом специального теоретического исследования.

6. Произведение в большом времени Истории. Возможны два сценария изучения творческой истории завершённого произведения. Следует различать бытование произведения внутри жанра и его бытование вне эволюции жанра. Вступая в эти ворота хронотопов, мы сталкиваемся с тем, что Юрий Николаевич Тынянов называл *литературным рядом*: со временем младшие жанры заступают место старших и

выходят на первый план, а некогда старшие жанры (эпос, большая героическая поэма) отходят на задний план текущего литературного процесса или если не навсегда, то надолго его покидают, вступая в сферу истории литературы. И небывалый успех, выпавший на долю комедии в стихах Александра Сергеевича Грибоедова «Горе от ума», объясняется не только талантом автора, но предшествующим развитием жанра русской стихотворной комедии, история которой в настоящее время известна лишь очень узким специалистам. Зерно упало на хорошо обработанную предшественниками почву и проросло. Талантливый автор, опираясь на забытые в наши дни достижения своих предшественников, написал гениальную комедию. Аналогичная ситуация наблюдается в истории архитектуры и изобразительного искусства.

7. Поиск «большого стиля». Обращая свой взор в прошлое и рассматривая его в длительной временной протяженности, мы в известной степени мифологизируем былое время и обнаруживаем в минувшем наличие «большого стиля». Этот «большой стиль» с его грандиозными творческими задачами и масштабными проектами, пафосом и дидактикой, с ориентацией на просвещение и воспитание читателя или зрителя воспринимается как живой упрек настоящему с его мелкотемьем, борьбой личных амбиций и утратой социально значимых созидательных идей и творческого порыва. При таком ракурсе рассмотрения фактически аннигилируется, казалось бы, неустранимое противоречие между решением задач чисто художественных и задач познавательных, воспитательных, просветительских и коммуникативных. В своей практической деятельности с этим противоречием неизбежно сталкивается любой творец, причем этот неизбежный в настоящем конфликт может способствовать как взлету творческой активности, так и ее практически полному прекращению: неустранимость противоречия в настоящем может стать катализатором затяжного творческого кризиса. Но в большом времени Истории этот некогда весьма актуальный конфликт отходит на второй план, либо исчезает. На авансцену выходит поиск «большого стиля».

Поиск «большого стиля» требует стабильного государственного финансирования и не может осуществляться исходя лишь из внутренних закономерностей развития литературы, искусства, архитектуры или исключительно из внутренней творческой потребности автора произведения и из материальных ресурсов самого творца. Поиск «большого стиля» носит дискретный, то есть прерывный, дробный характер в малом времени Истории и непрерывный – в большом. Процесс поиска всегда абсолютен, тогда как его конечный результат – неизменно относителен. Такова, пожалуй, самая существенная особенность этих ворот хронотопов. Требуется длительная временная протяженность, чтобы выявить либо само существование «большого стиля», либо его настойчивое отыскивание как отдельными творцами, так и государственными институтами. Искусство сталинской эпохи, которое иногда уничижительно трактуют

как «ампирку под копирку», стремясь сделать упор на его эклектическую вторичность, не может быть правильно понято и оценено, если мы не будем учитывать тот непрерывный поиск «большого стиля», который шел все эти годы в литературе, искусстве, архитектуре. Поиск вели как отдельные творцы, так и государственные институции.

8. Институции (академии, творческие союзы и объединения, толстые журналы, салоны) в большом времени Истории. У государственных и негосударственных институций есть своя история: они, подобно живым организмам, знают периоды внутриутробного развития, рождения, формирования, развития, угасания, смерти, т.е. фактического или формального прекращения своей деятельности. Совпадение или несовпадение временных ритмов возникновения, формирования и развития творческого замысла произведения с тем или иным периодом в истории институции, к которой принадлежит или не принадлежит автор произведения, – эти ворота хронотопов практически не выявлены, не описаны и не изучены как на теоретическом, так и на эмпирическом уровне. Однако причины многих конфликтов – как творческих, так и межличностных – станут ясны и понятны, если попытаемся их осмыслить, войдя именно через эти ворота хронотопов.

Лишь очень немногие мастера способны творить, только исходя из внутренних мотивов творчества и не считаясь с тем социальным заказом, который формулирует государство, поощряющее одни и подавляющее другие институции. Таким человеком был Михаил Васильевич Нестеров.

С 24 апреля по 18 августа 2013 года в Государственной Третьяковской галерее на Крымском Валу экспонировался крупнейший выставочный проект года, посвященный выдающемуся живописцу, графику и монументалисту М.В. Нестерову (1862–1942), чье творчество представляет особую страницу в истории Серебряного века. Живописные поиски мастера шли в русле национально-романтического направления отечественного символизма и стиля модерн. Около 300 произведений из 24-х музеев России, Украины, Беларуси и 10 частных коллекций демонстрировали широкий диапазон художественных интересов Нестерова: картины на религиозные темы, портрет, пейзаж. Помимо станковых работ, в экспозицию вошли эскизы к храмовым росписям и мозаикам. Многие произведения были специально отреставрированы к выставке. Центром экспозиции стало масштабное полотно «На Руси (Душа народа)» (1914–1916, ГТГ). В нем предстает собирательный образ России: своеобразный крестный ход объединил людей разных эпох, сословий и состояний, типические фигуры русской истории, воплощающие национальный дух.

«1917-й год положил конец всем моим замыслам...»²² Революция сделала живописца нищим. После революции и Гражданской войны, которую он пережил на Северном Кавказе в Армавире, Михаил Василь-

²² Нестеров 2006. С. 194, 438.

евич в июле 1920 года вернулся в Москву. Его квартира и мастерская на Новинском бульваре были реквизированы Реввоенсоветом, а имущество, библиотека, архив, «материал за 30 лет работы» – за исключением картин, сданных на хранение в музеи, – расхищены²³. «Временно» Нестеров поселился на Сивцевом Вражке у своего зятя известного юриста профессора Виктора Николаевича Шретера (1885–1938), мужа старшей дочери Ольги. У Шретеров он прожил до самой смерти. Большой террор коснулся и его семьи. На глазах у Михаила Васильевича были арестованы зять и дочь. В 1938-м Шретер был расстрелян, но Ольгу благодаря настойчивым хлопотам отца перед самой войной удалось вернуть из ссылки в Москву. Советская власть отделила церковь от государства, а школу от церкви. Официальная пропаганда стала настойчиво внедрять в массы воинствующий атеизм. Отныне художник уже не мог позволить себе создавать большие картины, посвященные религиозной тематике, но Нестеров продолжал много работать. Воспроизводил некоторые свои картины для продажи «на картошку». По памяти восстанавливал часть утраченных этюдов и картин. Писал этюды в Троице Сергиевой Лавре и Абрамцеве. В эти годы все русские художники сильно нуждались. «Все спекулянты сыты по горло, и им сейчас не до нас»²⁴. Друзья выхлопотали академику живописи Нестерову академический паёк, который сам художник не без иронии перевёл в систему координат Российской империи: такой паёк – это «Станислав 1-й степени»²⁵.

В 1923 г. художник создал картину «Девушка у пруда» – портрет дочери Наташи в костюме времён Директории, когда, как известно, в результате контрреволюционного переворота было покончено с якобинской диктатурой. Была ли эта визуальная аллюзия с Великой французской революцией случайной? Возможно, в этом полотне воплотились подспудные мечты Нестерова о грядущем Термидоре, который покончит с затянувшейся русской Смутой. Во всяком случае, у него никогда не было ни пелены на глазах, ни интеллигентских иллюзий по поводу «музыки революции». В том же 1923-м он после долгого перерыва он побывал в «городе трёх революций», который упорно продолжал именовать Петербургом, и дал точный социологический анализ интеллигентских настроений. Давние знакомые Нестерова, восторженно принявшие революцию, уже успели утратить иллюзии и испытывали в это время сильнейшее разочарование. «Людей я видел много, впечатление от них, как и от города Петербурга, очень приятное и неожиданное. Они духовно возмужали, пелена с их глаз спала. Содеянное им сейчас ясно, и они ушли в дело, в работу, стараясь в ней найти себе оправдание»²⁶.

²³ Там же. С. 507.

²⁴ Нестеров – М.В. Статкевич. Москва. 20 сентября 1922 г. // Нестеров 1968. С. 220.

²⁵ Нестеров – В.К. Менку. Москва. 21 ноября 1920 г. // Там же. С. 217.

²⁶ Нестеров – П.П. Перцову. Москва. Апрель 1923 г. // Там же. С. 227.

В начале 1926 г. Михаил Васильевич сказал своему давнему другу и биографу Сергею Николаевичу Дурылину: «Современные художники привыкли не высказываться, как прежде, а выбалтываться своими произведениями»²⁷. В том же 1926-м Нестеров написал портрет Дурылина «Тяжёлые думы», который хранится в Сергиевом Посаде, в Церковно-археологическом кабинете Московской православной духовной академии. Нестеров полагал, что он как художник уже завершил свой путь в искусстве: «Жизнь пролетела быстро, и какой печальный преждевременный конец (как художника)»²⁸. В это время главной его жизненной задачей стала работа над мемуарами, основной текст которых был им написан в 1926–1928 гг. «Лучшее, так сказать «праздничное» моё «Я» останется в моих картинах, «будничное» – в воспоминаниях»²⁹. В этих блистательно написанных мемуарах нет ни слова о жизни Нестерова в Советской России, а повествуется лишь о России, которую мы потеряли. «Воспоминания свои я решил довести до событий 1917-го года, к коим я не был подготовлен: жизнь и деятельность моя проходили в иных понятиях, иной среде»³⁰. Нестеров был наделен несомненным литературным талантом и редким даром кратко и чётко формулировать и излагать выразительные приметы времени. В одном из своих писем он с афористической точностью зафиксировал наступление новой эпохи. «Зима у нас наконец установилась, но ни санок, ни троек не видно, по новым улицам Москвы мчатся линкольны, лимузины и просто ваньки-фордики. Ушла старина, пришла новизна»³¹. Об интеллигентах старой формации, которые активно сотрудничали с советской властью и по любому поводу пытались этой власти угодить, художник отзывался с нескрываемым сарказмом. Таковых было много в разных музеях, и Третьяковская галерея не составляла исключения. «Галерейные “политики и дипломаты”, все гг. “Талейраны” из Лаврушинского переулка, сейчас деятельнее своих праотцев времён Венского конгресса, Священного союза... Они и жить торопятся, и угождать спешат...»³².

Лишь в 1930-е гг. мастер перестал считать, что его время в искусстве безвозвратно миновало, ощутил «второе дыхание» и до конца своих дней работал преимущественно в жанре психологического портрета. «Начал работать, пишу и, быть может, скоро окончу портрет Мухиной. Ей нравится, я же могу сказать, что пишу с неожиданным увлечением. Искусство, как алкоголь, – стоит раз-другой к нему прикоснуться, потом от него никак не отстанешь...»³³. Нестеров не писал портреты на заказ,

²⁷ Дурылин 2006. С. 170.

²⁸ Нестеров – А.А. Турыгину. Москва. 8 марта 1927 г. // Нестеров 1968. С. 262.

²⁹ Нестеров 2006. С. 29.

³⁰ Там же. С. 30.

³¹ Нестеров 1988. С. 409.

³² Нестеров – П.И. Нерадовскому. Москва. 10 апреля 1929 // Нестеров 1968. С. 286.

³³ Нестеров – М.В. Статкевич. Москва. 15 июня 1940 г. // Нестеров 1968. С. 352.

нередко отказываясь от выгодных и лестных предложений, но сам выбирал модели для картин. Его моделями были далекие от созерцательности цельные и незаурядные личности, оставившие свой след в истории русской культуры. Нестеров запечатлел своих героев в порыве созидательного вдохновения. Скульптор Вера Мухина самозабвенно лепит, хирург Сергей Юдин полностью поглощен операцией или чтением лекции студентам, художники братья Корины работают в своей мастерской, академик Иван Павлов энергично сцепил руки и готов отстаивать свою научную правоту не только перед собратьями по интеллектуальному сообществу, но и перед властью предрезающими. Ощущается духовное родство живописца с его персонажами: «Характер Михаила Васильевича был неровный, деспотичный, он мог быть “неистовым”, как сам определял некоторые свои вспышки»³⁴. Вместе с тем он часто бывал общительным и приветливым, поражал «тонким умом, неподкупностью своих художественных идеалов, горячим сердцем и пылким темпераментом художника»³⁵. И сам Нестеров, и персонажи его портретов – все эти творческие личности своим активным порывом созидательного вдохновения постоянно утверждали и, в конечном счете, наперекор всему смогли утвердить себя в нелегкое для мыслящей личности время. Скончавшийся в октябре 1942 года во фронтовой Москве художник и его модели отстаивали свою самость и право на творчество. Михаил Васильевич прожил долгую жизнь и остался в истории русской живописи олицетворением непрекращающихся творческих исканий, живой связи качественно различных эпох и воплощением бескомпромиссного творческого служения.

Закат Нестерова был светел и почти безоблачен. В марте 1941 года за портрет академика Павлова и другие портреты деятелей науки и искусства художник был удостоен Сталинской премии I степени. 1 января 1942-го в прифронтовой Москве вышла его книга воспоминаний «Давние дни», мгновенно ставшая библиографической редкостью. 30 мая – 1 июня было торжественно отмечено 80-летие Нестерова с присвоением ему звания заслуженного деятеля искусств РСФСР и награждением орденом Трудового Красного Знамени. В сентябре Михаила Васильевича приняли в члены Союза писателей СССР. Ко всему этому официальному почитанию сам мастер относился без особого пиетета. Но это была лишь обманчивая внешняя оболочка. Мне довелось видеть большеформатный винтажный отпечаток фотопортрета Нестерова, выполненного в 1941 г. Навсегда запомнились мудрые и страдающие глаза мастера – это были глаза матёрого волка, обложенного охотниками со всех сторон; глаза хищного зверя, прекрасно понимающего, что настал его смертный час, но не собирающегося сдаваться без боя. Ещё летом 1939 года Нестеров при разговоре с Сергеем Николаевичем Дурылиным «о звани-

³⁴ Прахов. 1958. С. 203.

³⁵ Остроумова-Лебедева 1974. С. 203.

ях, чинах, титулах и наградах живописцам, сказал: – Ничего этого не надо. Всё вздор. Высочайшее из званий, – так я думал всегда, так думаю и теперь, – это имя: художник. Это самое почётное звание. Немногие имеют на него право. И ничего бы я так не хотел, как заслужить это звание, чтоб на кресте на моей могиле было по праву написано: “Художник Нестеров”»³⁶. Так и было сделано после его смерти.

9. Бытование произведения, которое автор начал публиковать еще до его окончательного завершения. Нередко момент публикации первой главы и момент обнародования завершающей главы капитального произведения, требующего много времени для его окончательного завершения, разделяет не только весьма продолжительный временной лаг, но распад связи времён. За тот протяженный период, в течение которого автор работает над своим творением, время успевает вывихнуть свой сустав. Такова творческая история романа в стихах «Евгений Онегин». Время создания романа и время его действия совпадают лишь частично: первая глава романа вышла в свет на излете Александровской эпохи – в 1825 г.; этим же годом завершается и время действия романа, хотя в хронотопе романа пылливый ум исследователя обнаруживает ряд анахронизмов из времен царствования Николая I. Пушкин работает над романом свыше семи лет – с 1823 по 1831 г., а первое полное издание в одном томе вышло лишь в 1833-м, т.е. уже в Николаевскую эпоху. За эти годы «переломилось» не только само время, но и судьбы многих людей: после восстания 14 декабря 1825 года их жизнь и судьба отчетливо разделились на периоды «до» и «после». И это исключительно существенное обстоятельство нельзя не учитывать, если мы хотим понять восприятие романа современниками поэта, читавшими его по мере выхода в свет отдельных глав «Евгения Онегина». Через эти же ворота хронотопов следует входить, если мы захотим постичь феномен толстых журналов, публиковавших художественные произведения «с продолжением», и занимаемое ими место в истории журналистики, книгоиздания и повседневной жизни образованного общества.

10. Бытование незавершённого произведения. Поле физическое представляет собой непрерывное распределение физических величин. Поле интеллектуальное – это непрерывное распределение интеллектуальных величин: 1) завершённых и обнародованных; 2) начатых, частично обнародованных, но еще полностью не завершённых; 3) начатых, но еще не обнародованных и еще не завершённых; 4) существующих лишь на уровне созидательного замысла. Войдя через ворота хронотопов, мы постигаем принципиальную ограниченность правового подхода к творческой деятельности и проводим демаркацию между интеллектуальной

³⁶ Дурьлин 2006. С. 857. 27 января 1941 г. Нестеров в письме П.Е. Корнилову вернулся к этой теме: «Надо сказать, что труднее всего заслужить звание художника, и я желал бы его заслужить и после того, как меня не будет» (Нестеров 1968. С. 355).

историей и юриспруденцией. *Авторское право* описывает частный случай этой деятельности: произведение завершено и публично обнародовано; не реализованный автором замысел не может быть защищен авторским правом и не подлежит его юрисдикции, но он интересует специалиста по интеллектуальной истории.

11. Следует различать пять пластов времени: индивидуальное время творца произведения – время институции, членом которой он состоит или которой он отвергнут, – время поколения, к которому принадлежит автор и его первые читатели, – большое время Истории – время внутри самого произведения. Войдя через ворота хронотопов, мы начинаем распознавать эти пять различных пластов времени, которые могут отличаться друг от друга как синхронностью, так и асинхронностью.

12. Что считать монадой, простейшей клеточкой, тем пределом рассмотрения, после которого явление, изучаемое историей творческой деятельности, перестает быть данным? Монада – термин, употребляемый в философии для обозначения простейшего элемента, неделимой части бытия. Если речь идет об истории изобразительного искусства или литературы, то в качестве такой монады могут выступать: 1) произведения; 2) авторы; 3) жанры; 4) институции; 5) меценаты; 6) критики; 7) маршаны (торговцы искусством) или книгопродавцы; 8) публика. В зависимости от того, что мы примем за монаду или простейшую клеточку наших последующих рассуждений, мы получим как минимум восемь различающихся между собой историй изобразительного искусства или историй литературы и творческой деятельности художников или писателей, написанных в разных и нередко не пересекающихся между собой плоскостях. Однако нет необходимости загонять себя в прокрустово ложе, ограничиваясь изучением одной монады и игнорируя прочие, ибо никто не запрещает изучать всех их одновременно. При таком подходе интеллектуальная история плавно трансформируется в монадологию, причем более высоким уровнем постижения творческой деятельности станет именно изучение взаимоотношений между восемью выявленными монадами. Впрочем, всё это – дело будущего.

Войдя через ворота хронотопов, мы формулируем *основной вопрос интеллектуальной истории* и сталкиваемся с насущной необходимостью, хотя бы в рамках своего профессионального сообщества, заключить предварительную конвенцию о том, что мы признаём монадой интеллектуальной истории, а что – не признаём. Без внятного ответа на этот вопрос и заключения такой конвенции все последующие индивидуальные исследования будут лишены должной теоретической эффективности, а совместные работы – какого-либо практического смысла.

...Больше ничего

Не выжмешь из рассказа моего³⁷.

³⁷ Пушкин. Домик в Коломне. С. 93.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анненский И.Ф. Письма: В 2-х тт. / Сост., предисл., коммент. и указатели А.И. Червякова. Т. 1: 1879–1905. СПб. 2006.
- Анненский И.Ф. Театр Еврипида / Сост., подгот. текста и коммент. В. Гитина; вступ. ст. М.Л. Гаспарова. СПб.: Гиперион, 2007.
- Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1989.
- Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.
- Дурьлин С.Н. В своём углу. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Дурьлин С. Нестеров-портретист. М.; Л., 1949.
- Нестеров М.В. Из писем. Л.: Искусство, 1968.
- Нестеров М.В. О пережитом. 1862–1917 гг. Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006.
- Нестеров М.В. Письма. Избранное. 2-е изд., перераб. и доп. Л.: Искусство, 1988.
- Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Т. 3. М. 1974.
- Прахов Н.А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Киев. 1958.
- Пушкин А.С. Была пора: наш праздник молодой... // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19-ти тт. Т. 3. Кн. 1. М.: Воскресенье, 1995.
- Пушкин А.С. Домик в Коломне // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19-ти тт. Т. 5. М.: Воскресенье, 1994.
- Пушкин А.С. Египетские ночи // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19-ти тт. Т. 8. Ч. 1. М.: Воскресенье, 1995.
- Пушкин А.С. Опровержения на критики // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19-ти тт. Т. 11. М.: Воскресенье, 1996.
- Пушкин А.С. Разговор книгопродавца с поэтом // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19-ти тт. Т. 2. Ч. 1. М.: Воскресенье, 1996.
- Розанов В.В. Опавшие листья. Короб второй и последний // Розанов В.В. Уединенное. М.: Политиздат, 1990.
- Самойлов Д.С. Предначертание: Стихи. Баллады. Поэмы. М.: Русская книга, 1999.
- [Суворин А.С.] Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстологическая расшивка Н. Роскиной. Подготовка текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Независимая Газета, 2000.
- Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми тт. Соч. Т. 14. М.; Л., 1967.
- Цветаева М.И. Сочинения: В 2-х тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1980.
- Эжмут С.А. Битвы за храм Мнемозины. Очерки интеллектуальной истории. СПб.: Алетейя, 2003.

REFERENCES

- Annenskii I.F. Pis'ma: V 2-kh tt. / Sost., predisl., komment. i ukazateli A.I. Cher-vyakova. T. 1: 1879–1905. SPb. 2006.
- Annenskii I.F. Teatr Evripida / Sost., podgot. teksta i komment. V. Gitina; vstup. st. M. L. Gasparova. SPb.: Giperion, 2007.
- Baratynskii E.A. Polnoe sobranie stikhotvorenii. L.: Sovetskii pisatel', 1989.
- Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poetike // Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975.
- Durylin S.N. V svoem uglu. M.: Molodaya gvardiya, 2006.
- Durylin S. Nesterov-portretist. M.; L., 1949.
- Nesterov M.V. Iz pisem. L.: Iskusstvo, 1968.
- Nesterov M.V. O perezhitom. 1862–1917 gg. Vospominaniya. M.: Molodaya gvardiya, 2006. (Biblioteka memuarov: Blizkoe proshloe. Vyp. 19).
- Nesterov M.V. Pis'ma. Izbrannoe. 2-e izd., pererab. i dop. L.: Iskusstvo, 1988.
- Ostroumova-Lebedeva A.P. Avtobiograficheskie zapiski. T. 3. M. 1974.

- Prakhov N.A. Stranitsy proshlogo. Ocherki-vozpominaniya o khudozhnikakh. Kiev. 1958.
- Pushkin A.S. Byla pora: nash prazdnik molodoi... // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenii: V 19-ti tt. T. 3. Kn. 1. M.: Voskresen'e, 1995.
- Pushkin A.S. Domik v Kolomne // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenii: V 19-ti tt. T. 5. M.: Voskresen'e, 1994.
- Pushkin A.S. Egipetskie nochi // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenii: V 19-ti tt. T. 8. Ch. 1. M.: Voskresen'e, 1995.
- Pushkin A.S. Oproverzheniya na kritiki // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenii: V 19-ti tt. T. 11. M.: Voskresen'e, 1996.
- Pushkin A.S. Razgovor knigoprodavtsa s poetom // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochinenii: V 19-ti tt. T. 2. Ch. 1. M.: Voskresen'e, 1996.
- Rozaov V.V. Opavshie list'ya. Korob vtoroi i poslednii // Rozaov V.V. Uedinen-noe. M.: Politizdat, 1990.
- Samoilov D.S. Prednachertanie: Stikhi. Ballady. Poemy. M.: Russkaya kniga, 1999.
- [Suvorin A.S.] Dnevnik Alekseya Sergeevicha Suvorina / Tekstologicheskaya rasshifrovka N. Roskinoi. Podgotovka teksta D. Reifilda, O. Makarovoi. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Nezavisimaya Gazeta, 2000.
- Turgenev I.S. Poln. sobr. soch. i pisem: V 28-mi tt. Soch. T. 14. M.; L., 1967.
- Tsvetaeva M.I. Sochineniya: V 2-kh tt. T. 1. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1980.
- Ekshtut S.A. Bitvy za khram Mnemoziny. Ocherki intellektual'noi istorii. SPb.: Aleteiya, 2003.

Экштут Семен Аркадьевич, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института всеобщей истории РАН; semenekshtut54@gmail.com

Gates of chronotopes

“Even the most abstract thinking is impossible without ... the expressions of time and space. Thus, any entrance into the sphere of meanings is made only through the gates of chronotopes”. M.M. Bakhtin understood a chronotope as an essential connection between temporal and special relations interpreted in literature. This statement can be applied not only to literature, but also to art. The article looks into what an intellectual historian can see having entered a particular gate of chronotope.

Keywords: chronotope, intellectual history, literature, art.

Semen Ekshtut, Dr.Sc. (Philosophy), Leading Researcher, Institute of World History, Russian Academy of Sciences; semenekshtut54@gmail.com