

Павел С. Глушаков (*Puga*)

## Историческая романистика Сергея Минцлова: поэтика беллетристического жанра

### ✦ Ключные речи:

*Сергей Минцлов – исторический беллетрист и его романы «Волки», «Лесная быль», «Огненный путь», «В грозу».*

Рад је посвећен проучавању историјских романа Сергеја Минцлова, познатог руског писца емигранта. Базирајући проучавање на хипотези да пишева историјска беллетристика представља феномен класичног типа и да је усмерена на „старе“ обрасце историјске прозе (Толстој, Мордовцев, Данилевски и др.), Минцловљеви текстови се описују као „традиционални“ поетски феномен.

Историческая романистика Сергея Рудольфовича Минцлова (1870–1933) – явление до сих пор неисследованное; между тем, поэтические принципы писателя, проявленные в его исторических романах, представляют собой любопытное явление в литературе Русского Зарубежья. Анализ художественной структуры основных романов писателя, при всей локальности такого имманентного подхода, позволяет лучше осмыслить творческие принципы «старой» русской исторической романистики, блестящим представителем которой был Минцлов.

Одним из наиболее популярных и известных произведений С. Минцлова является роман «В грозу», имеющий жанровый подзаголовок «исторический роман из эпохи Петра Великого», который определяет модальность всего текст. Это произведение «из эпохи», к которому сам император – преобразователь появляется лишь в нескольких сценах. Это один из немногих романов «без героя», во многом предвосхищающий поиски исторического жанра 20 века. Между тем, образ Петра заявлен в романе весьма определенно – это проводник нужных реформ, «руке

*Стил* 2006

судьбы», «высших сил», «учитель»: «Я вы-  
звал вас, чтоб учиться! – заговорил Петр.  
– До сих пор, как медведи в лесу, на Руси  
все жили: пора людьми сделаться! Учи-  
тесь прилежно и помните: кто будет знать  
науки – тот не пропадет; ни знатность,  
ни богатство – левая щека царя задерга-  
лась, – не выдвинут никого у меня! Вся-  
кий своей головой должен заслужить все.  
Я – царь – и работая, и учусь досей поры.  
Лентяям вот эта награда будет! – поднял  
дубинку и стукнул его. – Помните: жду  
вас в помощники себе: вместе великое  
государство Российское строить будем»  
(Минцлов 1927: 39).

Разворачивающаяся на страницах  
романа картина становления «нового  
гражданина», проходящая и настойчи-  
во актуализируемая тема «образования  
и воспитания», важность «науки» и об-  
щий пафос «первооткрытия» позволяет  
говорить о влиянии на жанровую струк-  
туру текста «просветительского романа».  
Причем «просветительство» здесь преоб-  
ладает над «просвещением» (узкое, «зна-  
ниевое» понятие). Само произведение  
*учит* своих читателей, дает представ-  
ление об эпохе (здесь уместным будет  
напомнить, что читателем Минцлова до  
революции был, в основном, провинциал,  
плохо знакомый со столичными реалия-  
ми; для такого читателя в исторической  
романистике Минцлов воссоздает «свой  
Петербург» и «свою Москву», довольно  
подробно топографируя и обильно ком-  
ментируя локусные реалии, столь важные  
для «локусной» концепции его историче-  
ской беллетристики).

Специфика селекции материала в про-  
зе Минцлова, как уже отмечалось, заклю-  
чается в превалировании «житейски-бы-  
тового» над «пафосно-историческим».  
Например, хорошо и корректно ориен-  
тируясь в событийной основе, Минцлов

хорошо осознает, что следует упомянуть  
«значимые» события, вошедшие в «учеб-  
ники истории» (не следует забывать о  
«просветительской» модальности рома-  
на). Русско-шведская война и знаменитые  
ее битвы редуцируются не просто до фона  
или до эпизода, они просто выводятся за  
рамки исторического нарратива – герои  
романа просто *наблюдали* за военными  
событиями, никак в них не участвуя. Эта  
«история» прошла мимо них, никак не  
влияя (а сама война, которая уже сама  
по себе могла бы стать материалом *все-  
го* романа, уместается ровно в три абзаца  
текста): «На всю Русь прогремела битва  
при Эрестфере: 29 декабря Шереметев,  
хорошо осведомившийся о численности  
и расположении неприятеля, на голову  
разбил войско Шлиппенбаха; три тысячи  
человек шведов и тысяча русских легли в  
бою; шестнадцать знамен и восемь пушек  
достались победителю.

Ближайший Псков и далекая Москва  
ликовали. Звонили в колокола, служили  
молебны, палили из пушек. Радовались и  
шереметевские полки, на которых широ-  
кой струей полились царские награды и  
милости. [...] Беспощадная война огнен-  
ной лавой разлилась Юрьевскому уезду.  
Остатки имевшихся в Ливонии шведских  
войск заперлись в Юрьеве и не могли пре-  
пятствовать Шереметьеву разорять стра-  
ну. Только полное изнеможение людей и  
лошадей от непомерно глубоких снегов  
того года заставило сурового фельдмар-  
шала возвратиться в Псков, где торжес-  
твенно встретили победителей» (Минц-  
лов 1927: 162).

Мифопоэтика Минцлова, открытая  
к анималистическим сближениям и зо-  
оморфным «превращением» (Глушаков  
2004: 6), между тем, организована как  
следование от общего к конкретному:  
«пантеизм» ряда символических поло-

жений постепенно сводится к текстуальному символическому аллюзивированию, лишенному «мистического» начала. Так обстоит дело с центральным символом романа – *лесом*. Лес олицетворяет природное и естественное природное начало, но он не получает у Минцлова дополнительное значение – дремучести и неподвижности, старой России, не способной к «произрастанию» «молодых ростков»: «... трупы деревьев вздымались без конца один за другим. Иные были совсем гнилы и рассыпались в пыль от нажима ноги; другие, осклизлые, черные, гнулись, но еще выдерживали... Поваленные деревья чередовались с едва пролазными чащами. Словно привидения, среди темно-зеленых подруг стояли мертвые великаны, одетые, как саваном, седым мохом и обломанными ветвями. Малейший толчок, и они могли рухнуть и раздавить прикоснувшихся к ним» (Минцлов 1927: 107).

Вполне очевидно, что «мифологическое» прочтение этого символа возможно («трупы деревьев» как «итог» «сказочного нарратива», определенный «конец сказки», мифа), но Минцлова постепенно избавляется от такой «мифологической ауры» – перед нами вполне *конкретный* лес, из которого строят *город*, Петербург. Это не «лес предания» (по крайней мере, уже не такой лес, как в «мистической новеллистке» писателя), а строевой лес. Наступает «время перелома»: «Громадные сосны... Местами тесные семьи их стояли побурелые, обнаженные и чуть кренясь от ветра, скрипели и терлись друг о друга; безжизненные голоса их, словно сухой стук костей; жутко раздавались среди ровного гула бора. [...] Деревья сдвигались все ближе; сучья над головой путников слились в крепкий сплошной намет; мрак висел под ним как ночью» (Минцлов 1927: 111).

Места в этом мире почти нет для человека, он здесь только часть, случайность. Лес – место inferнальных существ, но в новое время это место меняется – вновь превалирование локусности: «лес внимательно слушал жаркую молитву забредших в него людей» (Минцлов 1927: 113).

И, наконец: «Узкая песчаная дорога углубилась в сосновый лес. Петр внимательно посматривал по сторонам, и то и дело обращался к рыбаку с расспросами. Бор становился все гуще и выше; вековые стволы стали попадаться чаще. Они ехали уже по нынешней Выборгской стороне. Царь любовался деревьями.

– Это все корабли будущие, – сказал он, повернув голову к свите и указывая на сосны: – И какие корабли!

Бор звенел иглистыми, почти не дававшими тени, зелеными вершинами; высоко-высоко сквозило голубое небо, воздух, казалось, отяжелел, напоенный запахом трав и смолы, янтарем стекавший по телам гигантов. Дорога понизилась; впереди засинела ширь воды; берег по ту сторону ее сплошь одевала бледная зелень кудрявых берез; веселые стволы их без конца и счета подымались из густых кустов» (Минцлов 1927: 229–230).

Рождение Петербурга из «лесной колыбели» становится для Минцлова важным символом «исторического пути», во многом естественного (лес в изображении писателя слишком «обветшал», прогнил) эволюционирования. Это несколько «сглаживает» пафос петровских преобразований, делает самого царя не «носителем преобразующей воли», а выразителем «естественного» хода вещей. Этот процесс, по Минцлову, сродни смене стилей одежды – мода меняется, но сущность человека остается неизменной; аналогично обстоит дело и с историческим развитием: форма его модернизируется,

но это постепенный естественный процесс, не «скачки преобразований», а «река времен»: «Трудные работы на островах продолжались непрерывно. Приходилось не только вырубать лес и корчевать пни, но и рыть канавы и засыпать болота. Солдаты, проваливаясь местами по колено и выше в топком лесу, выволакивали одно за другим деревья и складывали их кучами вдоль Невы [...] прокладывали нынешний Литейный проспект; далее дорога сворачивала влево и тянулась вдоль реки, ныне улицы (еще и еще раз подчеркивается «перетекание» *реки в улицу, дерева в дом.* – П. Г.) Лиговки. Трясина по сторонам дороги была такова, что лошадей, сорвавшихся в дурную погоду со скользкой гати, случалось, нельзя было вытащить, и несчастные погибали в тине. Бывали подобные случаи и с прохожими. Другую, еще худшую дорогу направили через болотистую, заросшую вербой и ивами реку Фонтанку; на месте Обухова моста через лес перекинули плавучий «живой» мост. Там, где теперь блестящий Невский проспект пересекает Литейный, поставили полосатые шлагбаумы...» (Минцлов 1927: 236–237).

«Исторический оптимизм» Минцлова и базируется на идеологии «естественного хода событий», предопределенности «реки времен»: герои писателя не только не страшатся смерти (что привычно для верующего человека), но и твердо убеждены в позитивном будущем («...и долго пропускали приятели, *по старому* строя радужные планы и мечтая о полном счастья будущем – это последняя фраза и всего романа).

Помимо «петербургского столичного локуса» центральное место в исторической прозе Минцлова принадлежит Москве и Кремлю, традиционно осмысляемому как «сердце России»: «Туманные

апрельские сумерки сгущались над Москвою. Взъерошенным, сказочным чудищем казался полный церковей и дворцовых строений Кремль, окаймленный водою, высокими стенами и башнями. Темный и причудливый, высился на широкой Красной площади, близ торговых рядов и Лобного места, многоглавый, крытый чешуею Покровский собор. В Замоскворечье, в Китай-городе, в Белом, в Скородоме – везде, среди моря бревенчатых высоких изб неясными очертаниями подымались сотни каменных и деревянных церковей. Словно громадные гнезда, облепленные пристройками и подзорами, стояли хоромы бояр. Высокие губчатые частоколы, а то и просто плетни и заборы, огораживали их и тянулись вдоль кривых, путавшихся между собой улиц» (Минцлов 1927: 20–21).

Перед нами – словно статичная картина, определенно напоминающая *театральную декорацию*. Локализованное и структурированное пространство, как концентрированными кольцами, организует локусность всего текста романа «Волки» – произведения во многом развивающего иную парадигму построения исторического жанра в творчестве писателя. Если и «В грозу» – «просветительский роман» (при понятной «приблизительности» терминологических сравнений), то роман «Волки» ориентирован, как можно предположить, на драматургическую структуру (и, в частности, на пушкинского Бориса Годунова, что вполне объективировано как аналогичной эпохой, так и собственно интралитературным контекстом).

Минцлов уже имел опыт обращения к драме: весьма известна его пьеса «Боярин Кучко», которая в последние годы XIX века пользовалась широкой популярностью в театральной среде России. Но писатель

остается в рамках эпоса, который позволяет «дать слово» герою «неименитому», которого сложно (по «традиционным» театральным предпочтениям) сделать главным персонажем исторической драмы, в центре которой, как правило, находится великая личность.

Кроме этого, эпическая *повествовательная* система дает возможность автору-знатоку насытить текст «приметами» времени: как ни в каком другом историческом романе, в «Волках» Минцлов предельно архаизирует *описательный* язык. Герои произведения говорят вполне современным языком, их дифференцирует только индивидуальная речевая характеристика («словечки-присказки», специфика фразеологических и синтаксических конструкций и пр.), тогда как в описаниях реалий начала 17 века, в языке собственно повествователя («авторский голос») содержится масса историзмов, которые тут же в специальных сносках сам писатель и комментирует (такая нарочитая «игра в архаику» делает ряд страниц романа просто сложночитаемыми, когда примечания «поглощают» сам текст.) Например: «Снизу и сверху киота опускались серебряные цаты (подвески. – Прим. автора) [...] за стенами дуговых, резных поставцев (небольшие шкафы) белели серебряные столы... [...] выступали..., крытые синими полавочниками (лавки покрывались коврами или мягкими тюфячками) [...] На столе, покрытом бранною (скатерть с ткаными узорами... стояла пузатая серебряная четвертина (¼ ведра)...)» (Минцлов 1927а: 27).

Все это говорит о своеобразном понимании Минцловым «исторического контекстирования»: историческое для него *атрибутивно*, знаково, а не существенно; коллизии и процессы для него неисторичны (они могли бы происходить

и в современности) время осознается «по приметам старины».

Роман «Волки» пространственно решен, как было сказано, в виде «концентрированного пространства»: все, что происходит *вне* Кремля – сообщается в виде слухов, зачитывается как донесения или просто пересказывается (собственно, соблюден архаичный классицистский по сути принцип «единства места»). Затем действие переносится в царские палаты, а потом и вовсе сосредотачивается в нескольких комнатах (вплоть до спальни!) царевича (царя) Дмитрия. Само же название романа символично – волки олицетворяют одновременно наступление стихийных и неуправляемых сил и в то же время символ «молодой крови», преобразований, пусть и неудавшихся: «Князь завернулся плотнее в одеяло.

– Сегодня опять лису у Фроловских ворот убили, – безжизненным голосом проговорил Кирьян. – Когда это бывало, чтобы среди Москвы лисы да волки ходили?» (Минцлов 1927а: 30).

Новаторство беллетристической концепции Минцлова заключается в том, что писатель видит в традиционно понимаемом как «самозванец» герое *истинного* сына Грозного, истинного, но одного из плеяды «русских несчастливцев». Концепция личности здесь демонстрирует редуцированные принципы понимания «роли личности в истории»: Дмитрий появляется как *слух*, затем так же *устно* воспринимается в виде спасителя, а позже, благодаря тем же слухам и нелепицам, ниспровергается и сам превращается в пыль (буквально – его тело распыляется по ветру): «Лихорадочное возбуждение охватило всех. Кто имел что ценное, спешно зарывал его по садам (заметим эту «мещанскую» направленность автора, внимание к «интересу большинства».

– П. Г.). Церкви переполнились молящимися. *Заходили толки* о кончине мира, о пришествии Антихриста, появились кликуши, выкликившие во время богослужений о близящихся разорениях и бедствиях. Недавнюю бурю называли новым подтверждением гнева Господня; раздавались пророчества, что скоро обезглавится... государство Московское; усиленнее *забродили вести* о царевиче Дмитрие. [...] Во многих местах готовились к смерти, калялись и молились. Купцы стали закрывать лавки и прятать товары. Темный люд жадно слушал начетчиков, объяснявших, что в книгах написано, будто бы страшная звезда, росшая с каждым днем подойдет к Земле, испепелит ее и будет глас трубный и Суд Божий. [...] Но были и другие слухи... [...] Дмитрия ждали, как посланника неба, как избавителя, ради которого, может быть, еще и помилует Бог Москву.

Имя Дмитрия было у всех на устах...» (Минцлов 1927а: 48–49).

Концентрация «устного слова», опора на апокрифическую изустную традицию привела к наполнению текста романа «Волки» устойчивыми мифосимволическими конструкциями, которые, видимо, для Минцлова, носили мотивно-инвариантный характер и имели в своей основе реминисцентные парадигмы. Так, *тема Судьбы* – одна из центральных в исторических размышлениях прозаика – реализована в явственно пушкинских кодировках: как стихия и случай. (Сравните: «Первый же густовыпавший снег принес и новости» – «Весть эту словно ветром раздуло по всей Москве» – «...шепотом передавалась другая новость, занесенная с Варварского перекрестка... [...] хлопьями валил снег и разыгрывалась метелица» – «... ветер взрывал сугробы и разбрасывал их по простору мелкой

пылью» – «Борис – царь, вперив остановившийся взгляд в непроглядную мглу и силясь разглядеть в ней грядущее... (Думается, здесь есть любопытная переключка с названием книги Ивана Наживина «Во мгле грядущего». – П. Г.)» (Минцлов 1927а: 72–74).

«Пушкинское» и непосредственно заявлено в тексте: «На крупном каменном Лобном месте, избочась, стояли рослый Плещев Наум и приземистый, широкий в плечах Гаврило Пушкин, смельчаки, приехавшие с грамотой от Дмитрия...» (Минцлов 1927а: 105 и след.).

Однако сущность исторической концепции Минцлова, несмотря на некоторую «опору» на пушкинское творчество и по мифообразы, остается очень специфичной: историческая *периферия* для беллетриста *более* важна, нежели центр (как личностный, так и событийный). Вопрос о *значимости* в историческом процессе для Минцлова тоже решен вполне определенно – историческое *событие* – лишь один из возможных вариантов события вообще. Жизнь человеческая состоит из встреч и расставаний, любви и зависти, равно как она состоит из заговоров и дворцовых интриг. Герои Минцлова обыкновенные люди – между «местом в истории» и любовью они определенно отдают «предпочтение» второму. Между тем, «Волки» – роман, в котором очень большое место (в силу уже упоминавшейся «ограниченности» «места действия») уделяется реальным историческим персонажам: Дмитрию, Марине Мнишек, князю Шуйскому и др. Но здесь Минцлов так широко и свободно выстраивает свое повествование, что «реальное» и «беллетристическое» теряют свои определенные границы, и личность, столь известная по хрестоматиям и учебникам, получает новое наполнение, во многом новаторское.

Фигура Дмитрия для прозаика, – несомненно позитивна, его деятельность явно контаминируется с эпохой начала 18 века, с фигурой другого бесспорного для Минцлова героя – Петра Великого. Дмитрий – по мысли писателя – «слишком ранний реформатор», не понятый и трагический персонаж истории: «Молодой и кипучий царь работал неутомимо, находя вместе с тем время отдавать дань молодости. Днем царь присутствовал в думе, легко и умно решал, к изумлению бояр, самые запутанные дела, принимал лично челобитные, присутствовал на учениях войск, руководил работами по постройке нового дворца...

Въезд и выезд за рубеж были объявлены свободными. Царь советовал всем слать в иные земли детей своих, глядеть, как живут там люди и учиться у них; намеревался открыть университет в Москве, завоевать Крым и тем прекратить вечные кровопролития; думал и о широком просвещении Руси. [...] Работы кипели... как никогда. Для обучения и вместе с тем в помощь русским мастерам царь вызвал немецких.

Он так увлекался работами, что нередко возвращался во дворец весь в саже, копоти, а часто и с прожженным, вследствие самоличной работы, платьем» (Минцлов 1927а: 139–140).

Политическое кредо царя выписано Минцлов очень определенно (в нескрываемой личной симпатии к таким мыслям) «Есть два способа правления! – медленно говорил Дмитрий, сев на кресло и постукивая пальцами по столу: – один милостивый щедрый, другой суровый. Мне по душе первый. Казнями ничего никому не докажешь; зародятся думы, что боюсь я, – потомок царей и царь – боюсь каких-то крикунов, если казню их! Меня признала мать, – для меня довольно. Я

верю в себя – это главное. Я царь! А верит в меня тот или другой, не верит – мне это досадно, но все равно! Недовольны многие; и не так еще будут недовольны мной! Не хотят учиться – будут! В знании сила!» (Минцлов 1927а: 176).

Трагическая безысходность ситуации заключается в том, что оба пути, о которых говорит Дмитрий, одинаково бесперспективны в русской истории: первый путь, условно «либерально-просветительский» закончится очередным русским беспощадным бунтом и гибелью самого героя, а второй – это основной путь его предшественников – Грозного и Годунова, также не принятый народом.

Выход, по Минцлову, – в *обычной* жизни, в следовании *ходу вещей*, а не моделированию «путей развития», искусственных и чуждых, привнесенных, «не своих». Неслучайна естественная (пусть и несколько «жесткая», даже жестокая, олицетворенная в образе *волков*) побеждает искусственное, аллегорически выраженное в образе *шубы*, модной одежды поляков; реализация фразеологизма «волчья шуба») как диаметрально сне фрейлины Марины Мнишек – этом варианте «предсказательных» снов русских классических героинь. Действительность, явленная после сна, – практически ничем от него не отличается: «... Рассказала... сон свой.

– Уж не вещей ли он? [...] Не к добру мы в эту Москву забрелись! Правда ведь – в лесу среди волков мы...» (Минцлов 1927а: 202–203).

Судьба и рок предопределенности довлеют над героями Минцлова; для одних это трагическое давление, для других – естественное. По мысли автора, человек, который «спорит» с обыкновенным («заведенным») ходом вещей, который противостоит судьбе – всегда проигрывает. Для него история – вечное противосто-

яние. Но естественный герой, «человек большинства», живет по «естественным законам», для него испытание – не наказание, а преграда или предостережение, а жизнь – не предопределенность и борьба, а откровение и радость познания. Потому в творческой беллетристике Минцлова *герои-борцы* конечны, а «персонажи жизни» пребывают в состоянии «открытого финала», их судьба не кончена с завершением события, у них есть будущее (так сказать, и за «пределами исторических событий»).

История для героя-борца – «спираль с точкой схождения»: то, что начиналось как позитив, кончится негативом (или наоборот), знаки сменятся, судьба все равно «обманет» героя, который уже никуда не может вырваться из этого локуса, будучи «заложником времени» (такие герои Минцлова часто мечтают о победе, хотят скрыться, быть неузнанными, но всегда тщетно).

Для «героев большинства» существует два постоянства: обычное (дом, семья и т.д.) и временное (служба, война и пр.). С концом временного, естественно, жизнь не заканчивается. Такой герой *не боится жить*, он внутренне более свободен.

Таким образом, история по Минцлову, реализуется как парадигма естественности и замкнутый модус конечности.

Для Дмитрия – предчувствие своего конца – обычное явление, причем и формы этого предчувствия уже известны: «Прямо перед ним, среди закрытой кругом опочивальни, словно из под пола (тут писатель дает примечание – «исторический факт» – для Минцлова *мистично* – чудесное *явление* – есть бесспорный факт. – П. Г.) поднялся старый священник. Помертвелое лицо его глядело на Дмитрия. [...] Кровь... сочилась из горла: оно было перерезано.

Крик вырвался из груди Дмитрия.

На «мертвенном лице привидения выразилось скорбь...» (Минцлов 1927а: 232).

Эта сцена определенно перекликается с «мельницами кровавыми» из Бориса Годунова, но там, цареубийце, собственно, виделся сам Дмитрий; теперь Дмитрию «вернулось» это «вещное предзнаменование».

Мир «человека естественного» – это мир покоя, возвращение к «обычной истории»: «отшумело и кончилось кровавое и смутное время; жизнь вошла в свои берега, на Руси воцарилось спокойствие» (Минцлов 1927а: 241).

Метафора «река времен» и «река жизни» – определяет историомифологию Минцлова, задавая его исторической беллетристике явные константы.

Если романы «В грозу» и «Волки» тяготеют к подвиду «просветительских», то роман «Гусарский монастырь» (обозначенный автором как традиционный исторический роман) занимает совершенно особое место, являясь, без преувеличения, редким образцом «карнавальской этики» в исторической беллетристике.

Характеры, детали и обстоятельства «Гусарского монастыря» дают проекцию на эпоху 30-х годов 19 века, а пространство действия задано Минцловым в его излюбленных координатах «провинциального пространства» – усадьбы под Рязанью (сам писатель превосходно знал эти места, хотя бы потому, что родился в Рязани): «Рязань в те времена изобиловала богатым дворянством, широко, по помещичьи расположившимся в ней, но усадьба Пентаурова и сам хозяин его пользовались в городе особой известностью.

Владимир Дмитриевич считался загадочным человеком с большими связя-

ми в Петербурге, богатый, побывавший – это было редкостью тогда – за границей и, стало быть, повидавший виды, он вдруг года два назад вернулся из столицы в Рязань и зажил в ней безвыездно... Что была за причина такого переселения, – никто в городе не знал, и как ни ломали себе рязанцы головы, – додуматься ни до чего не могли.

Одни полагали это следствием смерти жены Пентаурова, приключившейся в Петербурге и после которой, якобы, столица ему опостылела; другие шепотом передавали, что он навлек на себя немилость кого-то из великих мира сего, чуть не самого императора. Третьи, самые рьяные вестовщики, несли такую окончательную несурязицу, что на них только руками махали.

Как бы там ни было, но Пентауров, переселившись в Рязань, сделал всего три-четыре официальных визита и затворился в своих палатах. Псовой охоты, излюбленного тогда занятия помещиков, он терпеть не мог и не держал, хозяйством лично не занимался, и чем наполнял свои досуги, опять-таки было неизвестно» (Минцлов 1930: 5–6).

В этой характеристике воедино сплелись специфические для Минцлова способности характеристики персонажа:

1) «Загадочность личности, непосредственно корреспондирующая с аналогичными героями «мистической» новеллистики.

2) «Умудренность» персонажа, его определенное преимущественное положение перед другими.

3) «Недостоверность» всяких знаний о нем, полифоничность мнений, «опора на слухи» русской литературной характеристики: гоголевских героев, в данном случае не без хронического сближения со «слухами о Чичикове»; а также попушно-

тью – тоже героически данной – Салтыкова-Щедрина и его Городом-Глуповым.

Провинциальная локусность моделируется Минцловым как миф о далеком Петербурге, как реализация грез и перенесение компонентов «петербургского мира» в мир провинциальной обыденности: «Многие из помещиков, разбегавшихся на лето по деревням, нарочно вернулись в Рязань; некоторые приезжали даже с семьями и обыкновенно пустынная улица позади парка Пентаурова превратилась в своего рода Невский проспект, по которому от 4 до 5 часов дня вереницей, как на масляничном катании, медленно стали проезжать высокие гитары, дрожки и даже рыдваны – коляски, наполненные как клетки с курами на базаре, рязанцами всяких возрастов» (Минцлов 1930: 11).

Это карнавальное по сути шествие (неслучайно упоминается Масленица и ее обычаи, с переодеваниями, масками, ролями и играми) является составным элементом символического изобретения действительности: «мира-города», «города в табакерке», «игры в Петербург» и т.д. История представлена Минцловым как *карнавал*, – «Гусарский монастырь» организован как историко-игровой текст.

Игровые «правила» затронули многие элементы темы. Там, например, возникает образ «гусарского монастыря» – уже по своему наименованию сугубо оксморного понятия, карнавально-сниженного: «... Гусарский монастырь: так именовался тогда в Рязани обширный, запущенный дом, стоявший в конце Левицкой улицы; сад его, густой, что лес, спускался с горы к самой Лыбеди, – небольшому озеру, синевшему в небольшой глубокой котловине на краю города.

Дом этот принадлежал какой-то старой помещице, никогда не приезжав-

шей в Рязань и отдан был ею под постой гусарами. [...] Настоятелем монастыря (знаменательно отсутствие у Минцлова кавычек. – П. Г.) состоял эскадронный командир, ротмистр Костиц, усач чрезвычайно грозного вида, отцом благочинным был громадный поручик Возницын; отцом-ключарем и казначеем – молчаливый и всегда серьезный поручик Радугин, имевший обычай, если его спрашивали о здоровье кого-либо из знакомых, отвечать самым искренним и грустным тоном «Умер вчера», что нередко приводило к всевозможным происшествиям. Отцом-пекарем, был хорошенький, что девушка (здесь немаловажная, наряду с темой «переодевания» мотив «гендерных диффузий» у писателя. – П. Г.), корнет Курденко. Пятый из них, самый юный и только что произведенный в прапорщики Светицкий, числился отцом звонарем» (Минцлов 1930: 13–14).

Гусарский монастырь – как «монастырь наоборот», гусары как псевдомонахи, тема «облачения» и «разоблачения» – основа историко-игрового текста (здесь не стоит забывать о реальных фактах ролевого поведения в русской культуре – о масонских ритуалах и кружках литераторов – «Арзамаса», например). Вместе с тем, – историческое здесь проявляется и на более глубинном уровне: как *память места*: «совсем близко... на том самом месте, где произошла когда-то битва с татарами, раскинулось по берегам реки Волги привольное имение Пентаурова. [...] ... там... спали, по преданию, воины, легшие за Русь в знаменитой битве» (Минцлов 1930: 43–44).

Углублял исторический фон повествования писатель «связует» времена воедино, а введение темы «кладов», которые, якобы, остались в этом месте с тех времен, – как раз и способствует «театрализации»

сюжета, приданию ему формы «читательской игры».

Органично в таком контексте выглядит введение в роман мотива *театра*. Минцлов изображает процесс «вторичного карнавала», когда *роли в театре* исполняются *актерами*, которые в жизни примеривают *маски* исторических персонажей и даже носят их *имена*. Например, роль калифа Багдадского в трагедии «Багдадская красавица» исполняет В. Вольтеров. Роль Надира достается С. Бонапарте, а разбойника Османа играет С. Македонский.

Само театральное действие и представление классицистской трагедии (с явственными, впрочем, «романтическими» чертами) подано Минцловым весьма сниженно – как «театр в театре». Сцена и жизнь сливаются воедино – театр становится частью действительности. Сниженность, неразличие «верха» и «низа», несколько грубый смех и авторская ирония пронизывает весь текст романа.

Итак, перед читателем – роман-*травестия*. Как известно, травестия – от слова «переодевать» – сугубо игровая, карнавальная, шуточная форма, в которой сниженно показаны классические персонажи. Травестия – это «мир наоборот» (знаменательно название классической травестии Поля Скаррона «Вергилий наизнанку» – 1652 год). Минцлов травестирует *историю* как «высокую» сюжетику героев: «Лицо Бонапарте было вспухшее и красное, в мутных глазах светились мрачные огоньки.

– Барин, явите божескую милость! – возопил он, ударив себя в грудь кулаком, – прикажите мне геройскую ролю дать!

– Прикажу тебе розог дать! [...]

– Ведь я же герой! – возгласил Бонапарте, не слушая и опять ударяя себя в грудь. – Не понимает меня никто! Нос, он гово-

рит, не тот... [...] Бонапарте разливался слезами и бессвязно выкрикивал что-то своим сердцем и о героическом даре, данном ему от бога» (Минцлов 1930: 86–87).

Исторический роман-трагедия моделирует и собственную «мировую хронологию» – она выстраивается не по времени событий, а по *знакам* этого времени. Происходит метонимизация истории – часть поглощает целое, становясь суггестией общего (не без ироничного снижения, конечно): «Кирпич из Вавилонской башни! – выкрикнул он, поднимая кусок кирпича, только сто вывороченного им из фундамента дома... [...] Часть древа познания добра и зла! – он поднял над головой, под общий смех, березовое полено. [...] Вода всемирного потопа! – продолжал он, выливая на пол воду из стакана. [...] Фиговый листок Евы до грехопадения! – зрители увидали свежий березовый листок...» (Минцлов 1930: 203).

Далее даже *вещь* – субститут замещается «всяким отсутствием» *ничем*, в буквальном смысле слова: «Ус кита, проглотившего Иону» «документируется» тем, что «кит сдох, усы завещал нашему накопнику. Документ хранится у Римского Папы!» (203); аналогично «демонстрируется» «часть лестницы Иакова» и пр. «атрибуты истории». Таким образом, сама всемирная *история* не более чем миф, трагедия, игра в подлинность – такова идея «Гусарского монастыря», этого варианта исторического жанра Сергея Минцлова (варианта, впрочем, как всегда у писателя, позитивного по своей имманентности интенции – история – миф и сказка, но «до чего интересно жить на свете», – восклицает Минцловский персонаж и резюмирует «умирать не надо!» (Минцлов 1930: 256)).

Подобным жизнеутверждающим пафосом и просветительской интенцией

обладает и роман «Огненный путь», в котором тема «первооткрытия» и науки занимает центральное место.

«Огненный путь» – *историко-гносеологический* роман. В нем ставятся и решаются запросы, основополагающие для *науки* как таковой, причем не конкретной области знания, а *познания* как такового. Поэтому такое видное значение приобретает мотив «взаимодействия» и взаимодополнения различных наук, тема методологии познания и исторической динамики. Первостепенное значение приобретает и «проблема языка» – как инструмента познания истории. Язык (языки) мыслятся Минцловым как «материя действительности», знак утраченного исторического единства, а процесс познания языка является процессом, родственным археологии и др. «материальным» наукам: «санскритский – брат литовского, славянского и всех европейских языков... [...] Это мы, именно мы... несем свет во тьму веков! Только языкознание может точно установить происхождение, степень культурности и время жизни народа. Вы кости одни от него берете, а мы душу, понимаете? – душу находим живую! Мы устанавливаем степень знаний его, родство с другими народами, происхождение, время жизни, наконец!» (Минцлов 1929: 8–9).

Споры о гносеологии постоянно ведут герои романа: ученый-палеонтолог, ученый-археолог и лингвист (любопытно, что сам Минцлов мог совершенно свободно ощущать себя одинаково компетентным во всех трех областях знаний). По внутренней интенции «Огненный путь» – это полемический текст, а по тематике – это не только исторический роман, но и роман об *истории* и *историках* (ученых вообще). В некотором смысле это и «научный роман»: здесь, как ни в каком

другом тексте Минцлова, уровень научности и наукообразности очень велик, зачастую сложно, не будучи специалистом, разобраться в непростых аргументах, ведущихся на страницах романа спора: «Это – долихоцефал, все же недавние курганы принадлежат желтым племенам, брахицефалам. Затем взгляните на глазные орбиты: показатель их 79, тогда как показатель у европейцев – 85...» и т.д. (Минцлов 1929: 20).

Вместе с тем, Минцлов вполне отчетливо представляет себе и границы научного познания; он не только ученый, но и художник, оставляющий простор воображению и непознаваемому. Вообще, думается, уже не раз отмеченная ирония автора – это несколько снисходительное и доброжелательное мнение – отношение к человеческому тщеславию и эгоизму, к понятиям «приблизиться к Богу» рациональными методами. История – это и дань *мистическому*, не постигаемому только логикой. Ученый, целиком поглощенный своими целями, и не замечающий многообразия мира, пытаясь свести все это многообразие к точной и ограниченной формуле, – по Минцлову, – подобен «несмышленому ребенку». Кроме этого, для писателя очень важен брейгелевский символ «Слепых» (реализация метафоры «слепые поводыри слепых»), а также сатирическая тема «заколдованных» или «табуированных» мест ил предметом (они «не поддаются» ученым, «играют» с ними, обладая *своей* волей).

Роман с явственной гносеологической сущностью к финалу претерпевает определенную эволюцию: четче осмысляются «границы науки», а мистика эстетическая компонента начинает превалировать в тексте. Отправляясь в многотрудное путешествие в поисках неизвестной древней цивилизации, ученые постепен-

но обретают понимание *неконечности* и неисчерпаемости истории. Ничего не закончилось и не исчезло, мир в своем эстетическом единстве очень мудр и бесконечен. Прошлое тысячами зримых (они поддаются изучению, ими и занимается наука) и незримых (интуиция, озарение, чудесно, мистическое – форма видения, сна, и пр.) нитей связано с настоящим. И письмо, которое расшифровываю в финале романа, по большому счету, имеет своим адресом как раз самих дешифровальщиков.

Стремление к общенаучной интеграции, сосуществование в пределах единого текста различных идеологических и мотивных пластов говорит о наличии в этике Минцлова синтетических, синтезирующих тенденций. Наибольшего своего развития в текстоинтегрирующем плане синтетическое начало проявилось в романе «Лесная быль»; сам текст романа появился путем соединения в общей текст двух романов – «В лесах Литвы» и «На Крестах», причем соединение, во многом, механического.

«Лесная быль» объединяет в своей жанровой структуре две формальные линии: этот текст *посвяительный* (молодой рыцарь Альбрехт впервые совершает путешествие, впервые сталкивается с незнакомым ему миром, впервые же осознает в себе рефлексивные возможности, переосмысляет свою жизнь, в конце концов) и одновременно *нравоописательный* (с явственными чертами «романа-воспитания»).

Контаминация нескольких жанрово-тематических элементов в этом тексте, как ни парадоксально, не создает пестрой картины разноректорной организации текстового материала. Роман Минцлова только выигрывает от такой «палимпсестовой» интенции, когда мотивы и жан-

ровые составляющие «просвечивают» друг через друга.

Уже первая сцена, выписанная очень рельефно и исторически достоверно, тем не менее, в некоторых своих чертах перекликается с вполне определенным литературным образцом – романом И. А. Гончарова «Обыкновенная история» (причем те или иные элементы и «мотивные переклички» будут разбросаны по тексту всего романа Минцлова). Одновременно с этим, самой формой исторического повествования «Лесная быль» ориентирована на изображение «рыцарского текста», то есть на немецкую литературную традицию нравоописательного романа.

Герои Минцлова, на первый взгляд, «классические» образчики рыцарства, несут едва ли не гипертрофированные черты мускулиности: «... Громадный, мощно сложенный человек лет пятидесяти, в белом плаще рыцаря Тевтонского ордена с нашитым на груди черным крестом – медленно, с толком прихлебывая вино из стоявшего перед ним чеканного кубка и только изредка вставлял слово-другое со своей стороны. Лежавшая на столе мускулистая и волосатая рука его рядом с рукой юноши казалась пудовой гирей, принявшей форму человеческой кисти. На суровом, свекольного цвета лице рыцаря, располосованном от носа до уха рубцом, и в маленьких черных глазах желтыми ободками просвечивала улыбка» (Минцлов 1927б: 8).

Дядя – многоопытный рыцарь Рудольф и присланный на его попечение из провинции племянник – Альбрехт – составляют персонажное ядро первой части романа. Пылкий и «романтичный», честный и бескомпромиссный Альбрехт сталкивается с некоторой холодностью, логичностью и «ироничностью» дяди, который по-родственному посвящает мо-

лодого рыцаря в «закулисы» рыцарской жизни. Жестокое столкновение мечты и реальности, крушение юношеских иллюзий – вот коллизия весьма узнаваемая в русской классической литературе.

Так, уже первое знакомство с реальной, а не книжно, действительностью и «рыцарскими обычаями» глубоко потрясает юношу (немаловажное место здесь занимает и тема первооткрытия *других* народов, представляющихся по книжным же представлениям, «дикарями в звериных шкурах»): «Несколько крестьян в длинных темных, коричневых и черных кафтанах, со множеством пуговиц вдоль бортов, пристально оглядели нового крестоносца, превосходившего их более чем на голову ростом, и сняли перед ним свои высокие темные шляпы. Густые, почти льняного цвета волосы спадали у них до плеч и ниже. Светлые глаза и круглые как репы лица глядели неприветливо. Альбрехт узнал в них воинственных, покоренных уже, но энергичных ливов, по имени которых получила название и вся страна [...]

Крестьянин-латыш, в длинном белом шерстяном балахоне, из под которого выглядывали такие же широкие брюки, перевязанные накрест внизу ремнями, и в кожаных лаптях, стоял рядом с ними (рыцарями. – П. Г.). Бритое лицо его выражало испуг и недоумение. [...]

Латыш что-то говорил ломаным немецким языком, но рыцари не слушали и продолжали рыться в возу.

Из дверей погребца, смеясь, глядела на эту сцену человек семь немцев, среди которых виднелись и орденские плащи. Некоторые держали в руках кружки; почти все имели вид уже выпивших людей.

– Да ведь то ж добро епископа! – услышал Альбрехт прерывающийся от волне-

ния голос крестьянина, – епископский я, ему везу!

Хохот покрыл снова его.

– Жаль мне епископа! – крикнул один из кучки рыцарей. – Отберите, когда так, все! Пусть хоть когда-нибудь взаправду попостится твой господин – ханжа!

Шум и веселые возгласы подгулявших немцев помешали Альбрехту расслышать дальнейшее. Он видел только, что перепуганный латыш, не знавший уже, что делать, вдруг схватил за рука ближайшего к нему рыцаря.

Раздалась оплеуха, и латыш упал в черное месиво грязи.

Альбрехт отвернулся и пошел своею дорогою.

Увиденная сцена неприятно подействовала на него, хотя были они тогда обычными по всей Европе. Особенно задел его разнузданный и нетрезвый вид орденских братьев; их он считал сушествами, стоящими выше остальных людей.

– Неужели же и они как все? – задавал он вопрос себе, шагая к замку» (Минцлов 1927б: 25–27).

Пафос открытия нового мира и толерантности к новой действительности, преобразования человека, переход его в иное, более нравственное состояние, это все и определяет специфику этического мира романов Минцлова.

370

## zusammenfassung



### Historische Romanistik S. Minzlow: Poetik des elletristischen Genres

Historische Romanistik von Sergej Rudolfowitsch Minzlow (1870 – 1933) ist eine bis heute nicht erforschte Erscheinung, obwohl poetische Prinzipien dieses Schriftstellers, die sich in seinen historischen Romanen beobachten lassen, eine interessante Erscheinung in der Literatur des russischen Auslands darstellen. Eine Textanalyse der wichtigsten Romane dieses Schriftstellers lässt die Methoden der s. g. „alten“ russischen historischen Romanistik besser zu verstehen, weil Minzlow ein merkwürdiger Vertreter dieser Stilrichtung war.

In dem vorliegenden Artikel wird Poetik der historischen Romane Minzlow's „В грозу“, „Волки“, „Гусарский монастырь“, „Огненный путь“ und „Лесная быль“ analysiert.

Ethik der Welt in den Romanen Minzlow's wird vom Pathos der Entdeckung einer neuen Wirklichkeit und von der Toleranz zu dieser Wirklichkeit determiniert.

Historische Belletristik Minzlow's ist auf die „alte“ historiografische, die „karamsinisch-toltojsche“ Schule orientiert. Laut „neuen und progressiven“ Tendenzen ist die Geschichte von den sozial-ökonomischen Gesetzmäßigungen determiniert, was für Minzlow keine Bedeutung hat, weil er sich als Schriftsteller in der alten Tradition aufgewachsen ist. Persönlichkeit und Zufall als etwas Wunderbares und Mythisches sind im Zentrum der Aufmerksamkeit. Sein Held ist aber kein Mensch der Vergangenheit, sondern ein Mensch in den gegebenen Umständen. Sogar episodische in seinen Romanen hervorragende Persönlichkeiten (Litauische Fürsten, Peter der Große, Boris Godunow u. a.) haben nur die Funktion eines Mechanismus: Mit Hilfe dieser Persönlichkeiten wird der Mensch

durch Schicksalsschläge geprüft, sein subjektiver Wille ist beiseite geschoben. In der historischen Prosa Minzlow's gibt es kaum innere Monologe, philosophisches Nachdenken und sogar ideologische Streite der Helden. Die Handlung wird als eine Verwirklichung des im Voraus Bestimmten verstanden, wobei das Irrationale, das Überirdische von großer Bedeutung ist. Historische Stilisiertheit und historische Psychologie interessieren den Belletristen auch nicht. Für Minzlow gibt es keinen Menschen der Epoche, es gibt nur einen „ewigen Menschen“.

### Библиографический список

371

- Амов 1913: **Амов А. С. Р. Минцлов.** – Исторический вестник. – №10.
- Глушаков 2004: **Глушаков П. С.** Трансформация литературных персонажей в исторической беллетристике русского зарубежья (На материале творчества С. Р. Минцлова) – In: Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. – Москва: Изд-во Моск. ун-та. – С. 165–170.
- Гончаренко-Галич 1927: **Гончаренко-Галич Ю.** «В грозу» С. Р. Минцлова. – Сегодня, №144. – Рига.
- Пильский 1931: **Пильский П. М.** С. Р. Минцлов: критико-биографический очерк. – Минцлов С. Р. Мистические вечера. – Рига.
- Притисский 1926: **Притисский К.** Мотивы чудесного из жизни современной России. – Перезвоны, №15. – Рига.
- Харитон 1927: **Харитон Б.** «Волки» С. Минцлова. – Сегодня, №81. – Рига.
- Минцлов 1927: **Минцлов С. Р.** В грозу: Исторический роман из эпохи Петра Великого. – Рига: Сибирское книгоиздательство. – 278 с.
- Минцлов 1927а: **Минцлов С. Р.** Волки. – Рига: (без изд.) – 346 с.
- Минцлов 1930: **Минцлов С. Р.** Гусарский монастырь. – Рига: Восток. – 378 с.
- Минцлов 1929: **Минцлов С. Р.** Огненный путь. – Рига: Восток. – 389 с.
- Минцлов 1927б: **Минцлов С. Р.** Лесная быль: Исторический роман. – Рига: М. Дидковский. – 377 с.

