

DOI: 10.15643/libartrus-2014.5.2

**Грех художника и химеры искусства  
(жизнеописание скрипача Егора Ефимова в повести  
Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова»)**

© А. Л. Ренанский

*Белорусский государственный университет культуры и искусств  
Беларусь, 220007 г. Минск, ул. Рабкоровская, 17.*

*Тел.: +375 (17) 222 86 95.*

*Email: renan@mail.ru*

*Тематическая структура повести «Неточка Незванова» выявляется в статье через систему лейтмотивов, восходящих к элементарным семантическим оппозициям. Программная для повести оппозиция высокого – низкого выявляется и в семантике пространства. Периферия повести – имение помещика-меломана и её сакральный центр – «солнечный» дом князя Х-ского в Петербурге – соединяются в повести длинным путём, проделанным героем. В жизнеописании Егора Ефимова этот путь задан с такой же неизбежностью, как инициация сказочного героя. В статье впервые рассматривается темпоральная структура повести, уникальная не только подробностью своей хронологии, но и тем, что жизнеописание героя охватывает чуть ли не самый продолжительный период сравнительно с судьбами других персонажей писателя. Как и многие произведения Достоевского, повесть несёт следы «прививок» различных поэтических систем и знаки включения других текстов, образующих сложную систему интертекстуальных связей. Ведущий мотив повести принадлежит кругу основной мифопоэтической топике: «испытание человека сатанинской стихией». Особенно явственно вторжение демонического в судьбу Ефимова проявилось в сближении с итальянским капельмейстером и получении в наследство его скрипки. Истории этого инструмента сопутствует насыщенный маргинально-демонический фон, порождённый устойчивой мифологемой «дьявольской скрипки». В рамках мифопоэтической концепции музыки художник – это медиум, через которого действует высшая или низшая сверхъестественная сила. Историю скрипача Ефимова, в этом смысле, можно уподобить приключениям мифологического «культурного героя», развёрнутым как единая цепь событий: встреча с магическим колдуном-дарителем, получение от него волшебного орудия и последующая череда тяжких испытаний. Жизнеописание Егора Ефимова рассматривается в статье в рамках мифопоэтической концепции музыки, как испытание человека демонической стихией и в историко-культурном контексте, как развенчание романтического мифа о «демоническом художнике».*

**Ключевые слова:** *Ф. М. Достоевский, Неточка Незванова, семантические оппозиции, темпоральная структура, интертекстуальные связи, мифопоэтическая топика, романтический миф.*

Светлой памяти Ромэна Гафановича Назирова

История прочтения повести «Неточка Незванова» и в российском, и в зарубежном литературоведении вызывает странное чувство. При ближайшем рассмотрении выясняется, что она, по существу, почти не привлекала серьёзного внимания исследователей. Так, например, в библиографическом сборнике литературы о Достоевском с 1917 по 1965 год содержатся ссылки на два десятка работ, где, так или иначе, упоминается «Неточка Незванова», но среди

них нет ни одного исследования, специально посвящённого научному анализу этого произведения. Не появились такие работы и в последующие годы.

Литературоведческие статьи советского периода на эту тему воспринимаются сейчас как порождение коллективной аберрации (вольной или невольной). Повесть трактовалась чаще всего в категориях и выражениях, более уместных в разговоре о Г. Успенском, А. Писемском или Н. Помяловском. В героях повести видели лишь «два лица мещанской интеллигенции» [15, с. 47], в главном герое – только «образ маленького человека» [22, с. 144], а его экзистенциальную драму объясняли «неспособностью к систематическому, упорному труду» [12, с. 97]. В общем, анализ библиографических источников показал, что у «Неточки Незвановой» всё ещё неопределённая литературная репутация и не очень высокий исследовательский рейтинг. Эти обстоятельства и побудили автора более пристально взглянуть в текст повести.

В. Набоков был, безусловно, прав, говоря, что книги пишутся не столько для чтения, сколько для перечитывания. Именно тогда читателю и открываются многие, прежде неочевидные подробности. Такой неочевидностью стала для автора тематическая структура повести, которая складывается из лейтмотивов, образованных элементарными семантическими оппозициями.

Жизнеописание Егора Ефимова открывается двумя парами таких оппозиций: *богатство – бедность, оседлость – странничество*, которые в значительной степени определяют эпический строй повествовательного зачина. «Он (Ефимов. – А. Р.) родился в селе очень богатого помещика, от одного бедного музыканта, который, после долгих странствий, поселился в имении этого помещика» [9, т. 2, с. 142]. Про помещика же говорится, что «он никогда не выезжал из своей деревни». Далее в повести появляются оппозиции *низший – высший* и *профанный – жреческий*. Однако в них нет жёстко фиксированной иерархии и зачастую *верх* и *низ* меняются местами: так «потомок мышиноного короля», «нюрнбергский щелкун» Карл Фёдорович Мейер пытается летать и парить в танце, а познавший высокое искусство Ефимов, подаёт шубу тому, чей удел лишь «в балетце каком прогудеть». При этом Ефимов осознаёт себя то низшим, то высшим членом некой умозрительной иерархии:

«Он схватил богатую шубу Б. и подал ее как низший высшему. ...Ефимов... начал кланяться чрезвычайно низко, чуть не в ноги, что-то шевелил губами и упорно не хотел идти в комнаты. Смысл его поступка был тот, что где, дескать, нам, бесталанным людям, водиться с такой знатью, как вы; что для нас, маленьких людей, довольно и лакейского места...» [9, т. 2, с. 158]. Эта постоянная готовность к унижению не мешает, однако, Ефимову чувствовать себя пророком и судьёй в мире профанных ценностей:

«...хотя Б. и из первых скрипачей в городе, а ему (Ефимову. – А. Р.) и в подметки не станет, если он захочет того...

– Кто из вас там хоть что-нибудь понимает! Что вы знаете? Шиш, ничего, вот что вы знаете! Плясовую какую-нибудь в балетце каком прогудеть – ваше дело. Скрипачей-то вы хороших и не видали и не слышали» [9, т. 2, с. 154].

Затем оппозиция *низший – высший* получает неожиданное развитие в мифологеме *Ферсит*: «Служители пропускали его беспрепятственно, как необходимое лицо, и он сделался каким-то домашним Ферситом» [9, т. 2, с. 158].

В комментариях к повести, помещённых в 1 томе Полного собрания сочинений Достоевского, говорится: «Ферсит (Терсит) – персонаж „Илиады“ Гомера, трусливый, безобразный и

злоречивый. Имя его стало нарицательным» [9, т. 2, с. 504]. Стоит добавить, что Ферсит – это воин плебейского происхождения, бившийся в Троянской войне на стороне ахейцев, враг Ахилла и Одиссея. На собрании войска он обвинил Агамемнона в несправедливом дележе захваченной добычи, за что был жестоко избит Одиссеем. О. Фрейденберг трактовала Ферсита как пародийную версию Ахилла: это завистник, испытывающий ненависть низшего к высшему.

Имя *Ферсит* становится тем интертекстуальным знаком, благодаря которому оппозиция *высокого – низкого* приобретает программный характер и значение основного лейтмотива повести.

В процессе вариативного развития этот лейтмотив воплощается в нескольких близких оппозициях: *жреческого и профанного, мастеров и дилетантов, новой музыки*, о которой в юности мечтал Ефимов, и *музыки для ног* – той пошлой рутины «балетцев», к которой свелась его постылая служба. К этому ряду оппозиций примыкает и семантически близкая пара: *свет – тьма* (ср. *просвещённый – непросвещённый*). Мотив *тьмы* получает выражение в таких образах, как «закопчённая комнатка» в трактире и «тёмный угол» в доме Ефимова, «чадная жизнь» музыканта и сумеречность его рассудка, наконец, «тёмный колорит» всего детства Неточки.

*Тьма* осознаётся в повести как экспансия кромешного мира и как ослеплённость «неподвижной идеей». Онтологической тьме Егора Ефимова противостоит «море света» из дома князя Х-ского, с «особенным блеском красных как пурпур гардин» и светоносной музыкой знаменитого скрипача С-ца.

Программная для повести оппозиция *высокого – низкого* выявляется и в семантике пространства. Особенно значим здесь топос *чердака* как маргинального пространства, равно удалённого от мира земного и мира небесного. Мрачная обитель чердачного мечтателя противостоит не только сияющему дому князя Х-кого, который казался Неточке раем, но и, по её словам, «половине города». В системе мифопоэтических символов *дом* выступает как сложная система оберегов, защищающая людей от нечистой силы. Чердак же – как место *над* домом, *вне* дома, – уже не вполне обладает этим охраняющим свойством. В каком-то смысле *чердак* – это то же *подполье*, та же сфера демонической отъединённости, вытесненного из мира человека. (Литературовед В. Захаров заметил по сходному поводу: «легче поднять подполье, чем опустить чердак»).

Есть особый смысл в том, что «неподвижная идея» Ефимова укоренялась в его сознании и сердце именно здесь – на сумеречном чердаке, в экстазе мнимого вознесения над городом и миром.

Пространственная модель повести образуется горизонталью – от периферии к центру (от деревенской усадьбы к Петербургу) – и вертикалью, восходящей от петербургского «регулярного пространства» к чердачной обители Ефимова, а уж оттуда – «в припадке исступленного помешательства» бегство из города, бегство в Никуда.

(«Он хотел бежать от суда над собой, но бежать было некуда: последняя надежда исчезла, последняя отговорка пропала» [9, т. 2, с. 188]).

Периферия повести – имение помещика-меломана и её сакральный центр – «солнечный» дом князя Х-ского в Петербурге – соединяются в повести длинным путём, проделанным героем. В жизнеописании Егора Ефимова этот путь подчёркнуто семиотичен и задан почти с такой же неизбежностью как инициация сказочного героя.

Особого внимания заслуживает темпоральная структура повести.

Однако литературоведы не только не осмыслили временную организацию текста, но даже и не пытались описать её. Лишь В. Кирпотин обмолвился по этому поводу короткой фразой, но допустил при этом характерную ошибку: он отметил, что жизнеописание Ефимова занимает в повести период в десять лет. На самом деле этот период намного протяжённее.

В поэтике жизнеописания особенное значение приобретают скрупулёзно воссозданная хронология, темпоральные реалии, характерные приметы времени, его темп, ритм и динамика. Особо явственно это проявляется в повести «Неточка Незванова», где сюжет развивается как последовательность событий в определённом пространственном и временном континууме.

Вот как выглядит жизнеописание Егора Ефимова в хронологической последовательности его основных эпизодов:

- *знакомство кларнетиста Ефимова с итальянским капельмейстером:*  
«Ему было двадцать два года, когда он познакомился с одним странным человеком»;
  - *скоропостижная смерть итальянского капельмейстера:* в этот же год;
  - *торги вокруг скрипки, а затем изгнание Ефимова из оркестра помещика:* «спустя несколько времени»;
  - *донос графского скрипача Алексея Никифоровича на Ефимова. Арест и заключение в тюрьму:* «через месяц»;
  - *следствие по обвинению Ефимова в отравлении итальянца:* «оно пошло очень быстро и кончилось тем, что музыкант был уличен в ложном доносе»;
  - *приезд в губернский город известного французского скрипача:*  
«прошёл целый год» (Ефимову – 23 года. – А. Р.);  
после отъезда французского музыканта последовал второй арест Ефимова (за клевету на помещика);
  - *объяснение с помещиком и уход Ефимова из оркестра:*  
«в полночь того же дня» (после ареста);
  - *растрата в кутеже трёхста рублей, подаренных помещиком:*  
«едва он очутился на свободе»;
  - *поступление на службу в «какой-то жалкий оркестр бродячего провинциального театра»:* тогда же;
  - *ссора с антрепренёром театра и уход из оркестра:* «скоро»;
  - *поступление в «какой-то провинциальный оркестр». Уход из него. Переходы с «одного места на другое, с вечной идеей попасть в Петербург как-нибудь в скором времени»:* в течение «целых шести лет»;
  - *«мечты о будущей славе», «охлаждение к скрипке», «пьянство, порочная жизнь»:* на протяжении «целых семи лет» пребывания в провинции; (правда, чуть дальше в повести Б. скажет: «Твои шесть лет бедности и нищеты не погибли даром...»);
  - *прибытие Ефимова в Петербург, знакомство со скрипачом Б.:* «он устал, утомился, потерял всякое терпение и выбился из первых, здоровых сил своих, принужденный целые семь лет из-за куска хлеба бродяжничать по провинциальным театрам...»
- В соответствии с приводимой здесь хронологией Ефимову уже двадцать девять лет, тогда как Б. отмечает, что к моменту их встречи в Петербурге: «товарищу его было уже тридцать лет»;

– *расставание Ефимова с Б.*: после встречи с Б. Ефимов исчезает на два дня, потом, «наконец они расстались»;

– *переход Б. в оркестр оперного театра, прощание с Ефимовым*: тогда же;

– *женитьба Ефимова*: «прошло несколько лет» после его расставания с Б. (предположительно два года, следовательно, к моменту второго замужества матери Неточке было тридцать два года, а Ефимову – тридцать один);

– *жизнь в браке*: «целые восемь лет» («бедная женщина всё ещё любила отца. И теперь, несмотря на целые восемь лет непрерывной тоски и страданий, её сердце всё ещё не изменилось»);

– *забвение скрипки*: «Я, брат, уже два года не беру в руки скрипку» (позднее, правда, это утверждение Ефимова его друг Б. ставит под сомнение: «Тут Б. увидел, что прежний товарищ его действительно много занимался и приобрел во время их разлуки, хотя хвалился, что уже с самой женитьбы не берет в руки инструмента»);

– *встреча Б. и Ефимова возле трактира*: «прошло несколько лет».

Эта встреча случилась через два года после женитьбы Ефимова: «Мне было тогда четыре года», – вспоминала Неточка, – «и уже два года тому, как матушка моя вышла за Ефимова»);

– *поступление Ефимова в оркестр оперного театра*: через месяц после встречи с Б.;

(Здесь обнаруживается ещё одно несоответствие: «Наконец ему приискали место в оркестре театра. Он выдержал испытание хорошо, потому что в один месяц прилежания и труда воротил всё, что потерял в полтора года бездействия». Так брал или не брал Ефимов в руки скрипку во время своего супружества?)

– *изгнание Ефимова из оркестра*: через полгода после поступления в оркестр («Его выжили из оркестра после полугодовой беспорядочной службы за нерадивость в исполнении обязанности и нетрезвое поведение»);

– *жизнь в роли «какого-то домашнего Ферсита»*: «Такое житъе продолжалось года два или три», затем последовало:

– «*формальное изгнание*» из театра;

– *прекращение музыкальных занятий*: «Вот уже несколько лет, как он не брал в руки скрипки...» (слова Б., сказанные князю X-му перед концертом С-ца);

– *укоренение чувства вины в преступлении перед женой и Неточкой*:

«вот уже восемь лет» (то есть с самого же начала семейной жизни. – А. Р.).

По словам Б., «вот уже восемь лет, как он почти уверен в нем (в преступлении перед семьёй. – А. Р.), и восемь лет борется со своею совестью, чтоб сознаться в том не почти, а вполне»;

– «*в последние два года отчим как будто в воду канул, и его уже нигде не видали*»: последние два года жизни Ефимова;

– *безумие и смерть Ефимова*: спустя два дня после концерта С-ца;

«В последний час свой он услышал чудного гения, который рассказал ему его же самого и осудил его навсегда. <...> В это мгновение безумие, сторожившее его уже десять лет, неизбежно поразило его».

Отсюда следует, что душевная болезнь Ефимова тайно протекала уже по приезде в Петербург, а истоком её стала, по словам самого музыканта, роковая встреча с итальянским капельмейстером: «Это всё с тех пор, как тот дьявол побратался со мною...». Теперь очевидно,

что жизнеописание Егора Ефимова охватывает в повести период в семнадцать лет – один из самых продолжительных в сравнении с биографиями других персонажей Достоевского.

Если допустить, что хронологически бытие героини синхронно писательскому, и о своём детстве Анна Незванова вспоминает, будучи зрелой женщиной (допустим, лет двадцати пяти), то в жизнеописание музыканта можно внести некоторые уточнения.

Родился он, как позволяют допустить темпоральные сопряжения и логика сюжетного развития, в конце XVIII века, вероятно, в 1793 году.

В 1815 году молодой музыкант сошёлся с итальянским капельмейстером.

Через год, после его смерти, Ефимов покидает имение помещика и шесть лет (до 1822 года) скитается по провинции. В 1823 году он прибывает в Петербург, знакомится со скрипачом Б., а в следующем году женится на матери двухлетней Неточки. В 1826 году Ефимов поступает в оперный театр.

Через полгода его отстраняют от службы, а в 1830 следует «формальное изгнание», после чего Ефимов на два года куда-то исчезает («отчим как будто в воду канул, и его уже нигде не видали» – вспоминала Неточка).

В 1832 году – концерт знаменитого скрипача С-ца. Трагическое прозрение Ефимова на его концерте. Смерть жены. Бегство из дома «в припадке исступленного помешательства» и смерть в больнице через два дня.

Особое место в повести «Неточка Незванова» занимают оппозиции, связанные с этническими признаками антагонистов героя. Этническая сущность самого героя не раскрыта, е его русскость сказалась лишь в одном свойстве – доверчивости (с оттенком то ли простодушия, то ли недалёкости): «русские спроста всякому вздору верят, а уж подавно тому, о чем француз прокричал» [9, т. 2, 176].

Доверчивому простаку противостоит настоящий «чёрный интернационал»: «дьявол»-итальянец, три немца – Б., С-ц и потомок мышиноного короля, «нюрнбергский щелкун» Мейер (в корректурных листах Достоевского значилось «щелкунчик»), а также типологически обобщённые французы – безусловные персонажи профанного мира, давно разоблачённые всеми как пустейшие крикуны. Все прочие чужеземцы – эти, по выражению Ефимова, «чуда заморские», для него уже развенчаны и лишены прежней притягательной тайны: «...батюшка как-то не удержался и, махнув рукою (характерен здесь этот жест отрицания. – А. Р.), сказал, что знает он эти чуда заморские, таланты неслыханные, знает и С-ца» [9, т. 2, 176].

Среди реестра чужеземцев в сниженно-бытовом аспекте упоминаются ещё «жиды»: «это всё жиды, за русскими деньгами лезут».

Большинство этнических антагонистов доверчивого русского простака выступают в повести как жрецы, охраняющие границы сакрального мира от случайных и недостойных соискателей. Недаром сами их имена таинственно сокрыты: «знаменитый скрипач» Б., «знаменитый» С-ц и вовсе безымянный, хотя и широко известный «французский скрипач». В известной степени это отражает ситуацию в искусстве первой половины XIX века, когда развивающаяся русская исполнительская школа утверждала себя в противоборстве с доминирующими адептами западноевропейской музыкальной культуры. А в России тогда работало немало иностранных музыкантов, в частности, такие блестящие итальянские скрипачи, как Джованни Верокаи, Луиджи Мадониса, Антонио Лолли, Феличе Сартори.

(В романе «Пушкин» Ю. Тынянов находит характерный штрих в описании постояльцев Демутовых номеров, где по приезде в Петербург остановился Василий Львович Пушкин с

племянником Александром: «Молчаливый иностранец в угловом покое оказался скрипач и по утрам играл свои однообразные упражнения».)

У истоков русской скрипичной школы стоял Иван Евстафьевич Хандошкин (1747–1804). Современники называли его «наш Орфей», поэты посвящали ему стихи. Однако, несмотря на огромную популярность о его жизни мало что известно: почти нет сведений о его детстве, юности, годах учения, нет даже ни одного портрета музыканта. Лишь через тридцать лет после его смерти В. Ф. Одоевский, составлявший свой *Музыкальный Лексикон*, попытался кратко описать жизненный путь артиста. Выходит, что повесть Ф. Достоевского содержала первую в своём роде попытку осмыслить судьбу русского скрипача (а самое знаменитое сочинение И. Хандошкина *Русская песня с вариациями* писатель «передал» своему герою).

Как и во всех будущих произведениях Достоевского в повести «Неточка Незванова» весьма значимы социальные и символические коннотации имени собственного. Отчётливо опознаются здесь две коннотации: в одной выявляется социоэтнический код, в другой – мифопоэтическая символика.

И имя, и отчество, и фамилия героя повести – Егор Петрович Ефимов – характерны своей обыденной русскостью. Это одно из самых распространённых крестьянских имён с самым же типичным сочетанием отчества и фамилии. Их бесхитростная простота особенно примечательна на фоне имён других героев Достоевского 40-х годов: Девушкина, Добросёловой, Голыдкина, Прохарчина и т.д.

Егор – это народная форма имени Георгий (*земледелец* – в переводе с греческого). Здесь, однако, важна не столько семантика, сколько семиотика имени: она восходит к Георгию Победоносцу (Георгию Змееборцу), который в русском фольклоре именуется Егорием Храбрым.

История воина-мученика и драконоборца, выступающего одновременно «как богатырь, как проповедник истинной веры и как рыцарь-заступник обречённой невинности, была излюбленным сюжетом русского фольклора» [1, с. 145].

Столь же семиотична и «звательная» форма героя, производная от имени Ефим (*благочестивый* – греч.). Значение этих символических коннотаций будет выявлено позже, но уже сейчас можно утверждать, что повесть, пользуясь выражением С. Булгакова (употреблённым, правда, в другом контексте), написана «густыми синкретическими чернилами».

Как и многие произведения Достоевского, повесть «Неточка Незванова» несёт на себе следы «прививок» различных поэтических систем и знаки включения других текстов, образующих сложную систему интертекстуальных связей.

Один из мотивов, определивший тематизм повести, принадлежит к кругу основной мифопоэтической топики: «испытание человека сатанинской стихией». То, что в отдельных работах советского времени туманно определялось как «отголоски романтических традиций», явственно выступает в повести как сговор человека с дьяволом. Об этом упомянуто в самом начале жизнеописания Ефимова и не заметить этого невозможно, тем более что к теме дьявольского наваждения настойчиво возвращается сам герой – трижды на протяжении одной короткой сцены.

Сначала он искренне кается за обиды, нанесённые благоволившему к нему помещику:

– А Бог знает, за что я так обидел вас, сударь! ...знать, бес попутал меня! И сам не знаю, кто меня на всё это наталкивает! Ну, не житье мне у вас, не житье... Сам дьявол привязался ко мне!» [9, т. 2, с. 146].

И тут же, в ответ на предложение помещика всё простить, вернуться в оркестр и стать первым из музыкантов с жалованьем «не в пример другим», Егор ответил:

– Нет, сударь, нет, и не говорите: не жилец я у вас! Я вам говорю, что дьявол ко мне навязался. Я у вас дом зажгу, коли останусь; на меня находит, и такая тоска подчас, что лучше бы мне на свет не родиться! Теперь я за себя отвечать не могу: уж вы лучше, сударь, оставьте меня» [9, т. 2, с. 146] (напомним, что страсть к поджогам, по В. Максиму, – один из симптомов дьявольской одержимости).

Когда же помещик попытался выяснить, что вызвало болезнь его духа, и с каких пор началось помрачение его сознания, музыкант ответил:

– Это всё с тех пор, как тот дьявол побратался со мною... что издох как собака, от которой свет отступился, итальянец (т. е. капельмейстер помещичьего оркестра, завещавший Ефимову свою скрипку. – А. Р.).

– Это он тебя, Егорушка, играть выучил?

– Да! Многому он меня научил на мою погибель. Лучше б мне никогда его не видеть [9, т. 2, с. 147].

Магическое происхождение своего научения признал и сам герой.

– Разве и он был мастер на скрипке, Егорушка?

– Нет, он сам мало знал, а учил хорошо. Я сам выучился; он только показывал, – и легче, чтоб у меня рука отсохла, чем эта наука» [9, т. 2, с. 147].

Неправдоподобно скорое научение скрипичному искусству произошло в течение одного только года. Ещё вчера Егор Ефимов был, по отзыву помещика-меломана, «плохим кларнетистом», а сегодня, по свидетельству «известного европейского артиста», он и сам «истинный артист и лучший скрипач», которого француз только и встретил в России. Пробразом этого музыканта, возможно, был Жак Пьер Жозеф Роде (1774–1830) – французский скрипач, композитор и педагог. В 1803–1808 годы он концертировал в России, с 1804 года был придворным солистом в Петербурге, давал уроки, выступал и в Москве. Один из авторов скрипичной школы *Méthode de violone*, ставшей классическим учебным пособием для скрипачей XIX века; в русском переводе – *Скрипичная метода*, 1812.

Следы демонического вмешательства в судьбу музыканта обнаруживаются на нескольких уровнях семиотической структуры текста. Особенно явственно это вмешательство проявилось в замене музыкальных инструментов: кларнета, на котором Ефимов играл вначале, на скрипку, так драматично преобразившую его жизнь.

Название первого инструмента восходит к латинскому «*clavus*» – *ясный, светлый, чистый*, а произошёл он от свирели, то есть от пастушьей дудки. Музыкальная природа кларнета во многом определяется его пасторальным, идиллическим прошлым, с некоторым уклоном к элегичности. Кажется, что и этот *пастушеский* инструмент и сам музыкант – *земледелец* Егорий – по своей природной сущности вроде бы вполне соответствуют друг другу. Но вот духовная близость между ними почему-то не возникла – видимо, инструмент оказался всё-таки чуждым музыканту. Поэтому, наверное, Ефимов и остался «плохим кларнетистом».

В противопоставлении кларнета и скрипки есть и другой – аксиологический аспект.

Если скрипка уже в эпоху Возрождения стала одним из главных солирующих инструментов, а роль струнной группы по художественной значимости в симфонических произведениях можно сравнить с ролью хора в античной трагедии, то партия кларнета в симфонических произведениях появилась достаточно поздно – впервые в Симфонии божьего композитора



ра и руководителя придворной капеллы в Мангейме Я. Стамица (1755). Но исполнить её тогда было невозможно, ведь в одном из лучших европейских оркестров этих инструментов ещё не было – их введут лишь три года спустя. А в большинстве оркестров кларнеты станут регулярно появляться и вовсе в конце XVIII века.

Композиторы Мангеймской школы, бывшей в ту эпоху лабораторией классического симфонизма, стали всё чаще включать партии кларнетов в свои сочинения, но пока только для замены или дублирования партий флейт и гобоев, лишь иногда поручая им самостоятельные партии.

Даже в сочинениях Моцарта 70-х годов партии кларнетов достаточно просты: несовершенство механики всё ещё ограничивало выразительные возможности инструмента. Лишь в 1791 году, за несколько месяцев до смерти, Моцарт написал для своего приятеля Антона Штадлера *Концерт для кларнета с оркестром*, в котором природа инструмента раскрылась с большей полнотой.

Своё второе рождение кларнет переживёт в эпоху романтизма, но маловероятно, что его музыкальные откровения получили отражение в репертуаре российского помещичьего оркестра начала XIX века.

«Александровское время – эпоха расцвета культурной дворянской жизни, эпоха расцвета усадебного быта среднего дворянства, – писал исследователь русской усадебной культуры А. И. Греч. – На смену показной роскоши появляется скромность и простота. Камерная музыка постепенно вытесняет из усадьбы оркестровую. Помещики-любители играют на клавинофордах, виолончели, скрипке, арфе и т. д. Очень принято было также в начале столетия писать ко всяким торжественным дням мазурки, вальсы, марши, экосезы, кадрили, писать музыку для куплетов. Особенно распространены были в усадебной музыке вальсы Ланга и мазурки Козловского. Многие же сочинялись любителями-дилетантами и дошло до нас в рукописях и списках. Впрочем, в первой половине XIX века ввиду такой распространенности и дороговизны нот очень многое переписывалось от руки. Обычно ноты приплетали к «Дамскому Журналу» и «Мнемозине», откуда часть попадала во все эти альбомы, сборники и тетради, еще кое-где сохранившиеся в русских усадьбах» [7, с. 8].

Поскольку и в профессиональном, и в любительском классическом репертуаре кларнету отводились весьма скромные роли, его уделом оставалась лишь низовая сфера городского бытового музицирования. Это получило своё отражение в различных литературных произведениях.

Герой повести О. Бальзака «Фачино Кане» (1836) – обитатель приюта для слепых – играет на свадебной пирушке в трактире. «В этой комнате человек восемьдесят плясали, одержимые духом народных гуляний... Оркестр составляли три слепца из „Приюта трехсот“ ...

Их музыка так резала слух, что я, окинув взглядом собравшихся, внимательно присмотрелся к музыкантам... Старик дул в кларнет наудачу, нимало не считаясь ни с мелодией, ни с ритмом. Он, ничуть не стесняясь, то и дело „давал гуся“, как говорят музыканты в оркестрах; танцующие же не замечали этого...» [5, с. 197].

А вот жанровая сценка из очерков П. Анненкова «Письма из-за границы», в которой играющий на улице кларнетист упоминается среди других примет городской нищеты и униженности: «Наконец, упоминать ли вам о мелкой промышленности, которая собирает остатки обкуренных и брошенных сигар, чистит вам за 10 копеек сапоги, продает листки вечерних журналов за ту же сумму, играет на кларнете, придерживает вас за 5 копеек, когда вы выхо-

дите из кабриолета, и, словом, живет пылью, упавшею с ваших ног, прокармливаются гвоздем, выпавшим из вашего каблука, спекулирует сброшенною перчаткой и проч.» (IX письмо, Париж 7-го февраля 1842 г.) [2, с. 216].

И, наконец, эпизод из романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание»: «Все окна были отворены настежь... В зале разливались песенники, звенели кларнет, скрипка и гремел турецкий барабан. Слышны были женские взвизги. ...В комнатке находились ещё мальчик-шарманщик, с маленьким ручным органчиком, и певица, лет восемнадцати, которая... пела под аккомпанемент органчика, довольно сиплым контральтом, какую-то лакейскую песню...» [9, т. 6, с. 355].

Своей маргинальностью кларнет разительно отличался от скрипки, как инструмента преимущественно «высокой культуры», с обширным кругом как божественных, так и демонических коннотаций. Об этом инструменте, который Ефимов предпочёл постылому кларнету, следует сказать подробнее, ведь жизнеописание Ефимова можно толковать как «Повесть о волшебной скрипке и её несчастном заложнике».

Предок скрипки появился в Европе как экзотический трофей крестовых походов под именем *ребек*. Возможно, что мавры завезли его в Испанию ещё раньше, в VIII веке. В музыкальном инструментарии Востока до сих пор существует родственный ему «ребаб-эх-хаер» («ребаб поэтов») и многие его разновидности. В средневековой Европе ребек стал популярным инструментом жонглёров, гистрионов, менестрелей и других бродячих артистов. Другим предшественником современной скрипки был *фидель*.

В семиотическом аспекте скрипку отличает обширная сакральная символика: смычок из конского волоса, струны из овечьих кишок (так было в давние времена; сейчас – металлические), корпус создаётся из строго регламентированного состава редких и ценных древесных пород, в которых как бы воплощается мифологема «священной рощи». Своими очертаниями корпус инструмента напоминает женский торс. Феминность скрипки сказывается и в названии отдельных её частей: *талиа, головка, шейка, завиток, душка*. Основу этой антропоморфной символики составляют архаические культурные паттерны, которые обнаруживаются, к примеру, и в культуре американских индейцев варао: так, в шаманской трещётке хебуматара они различают *голову, волосы, рот и шею*.

Если скрипка символизирует пассивное, женское начало, то смычок – активно-действенное, мужское. Это слово происходит от старославянского глагола *смыкать*; *смыкну́ть* – «терebить, дёргать» (В. Даль), ср. близкородственные слова: чеш. *smuk* – «скольжение», *smykati* – «тащить, волочить», ниже-лужское *smuk* – «толчок, удар» [21, с. 694]. В самой этимологии уже содержится предпосылка к многообразным способам звукоизвлечения: трением смычка, скольжением и ударом по струне, вызывающим её колебание.

В контексте феминной образности скрипки явственно проявляется фаллическая архетипика смычка, а сам исполнительский акт воспринимается как психоэротическая драма. Взаимодействие смычка и скрипичной струны словно моделирует акт мистического соития как акт космогонический («мистерия *янь* и *инь*», сказали бы конфуцианцы). Проницательно уловил это Иннокентий Анненский в стихотворении «Смычок и струны».

Какой тяжелый, темный бред!  
Как эти выси мутно-лунны!  
Касаться скрипки столько лет  
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег  
Два желтых лица, два унылых...  
И вдруг почувствовал смычок,  
Что кто-то взял и кто-то слил их.

«О, как давно! Сквозь эту тьму  
Скажи одно: ты та ли, та ли?»  
И струны ластились к нему,  
Звеня, но, ластьясь, трепетали.

«Не правда ль, больше никогда  
Мы не расстанемся? довольно?...»  
И скрипка отвечала да,  
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,  
А в скрипке это все держалось...  
И было мукою для них,  
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил  
До утра свеч... И струны пели...  
Лишь солнце их нашло без сил  
На черном бархате постели [3, с. 216].

В Средние века архаическая символика ребека и фиделя нередко высмеивалась. Куртуазный поэт Гуго фон Тримберг, к примеру, воспринимал игру на струнных как гротесковый языческий акт: «Фидлер (так называли немцы народных скрипачей. – А. Р.) конским хвостом водит по четырём овечьим кишкам».

Иконография раннего Средневековья свидетельствует, что скрипка была тогда храмовым инструментом, она часто изображалась на иконах и фресках, была атрибутом церковной скульптуры. Этот её сакральный образ ярко выявляется в картине Пинтуриккио, где скрипку держит сама Богородица, тогда как остальные инструменты (флейта, арфа и инструмент, похожий на античную кифару) изображены лишь у подножия её небесного престола. Однако со временем скрипка становится инструментом простонародья: она звучит на ярмарках, постоянных дворах и в трактирах.

Это нашло отражение в европейском языковом опыте. В английском языке скрипка обозначается парой синонимов *fiddle* и *violin*. Первое понятие относится к литературному языку, второе – к простонародному, уличному. Но *fiddle* – это ещё и разного рода мошенничества, а также «чепуха» и «вздор». Поэтому, кстати, английское выражение *Nero fiddled while Rome burned* нельзя переводить дословно: «Когда горел Рим, Нерон играл на скрипке» и даже не потому, что музыкальный инструмент под названием скрипка (*violin*), как уточняет А. Благая, появится лишь через полторы тысячи лет, а потому что *fiddled* означает здесь «вздорное занятие» [24, с. 2].

Выражение *fiddle with*, означает «совершать махинации», «растрачивать попусту время и деньги», *fiddle away* – «проматывать». А *fiddler* означает то же, что и *jester* – «шут».

Два синонима для определения скрипки существуют и в немецком языке: *die Geige* и *die Violine*. Выражения *die alte Geige* можно перевести как «старая песня, старая история», а *nach der Geige tanzen* – «плясать под чужую дудку».

Новое преобразование инструмента произошло в XVII веке, когда итальянские мастера, традиционно занимавшиеся изготовлением «благородных» виол и лютней, внесли в конструкцию скрипки существенные изменения, которые полностью преобразили её звуковую природу. С этого времени скрипку начинают воспринимать как универсум «музыкального» и природного звукового мира.

Вот как выразил это В. Гюго в стихотворении *Все струны лиры*:

И над трепещущим смычком, люблю душой  
Я скрипку страшную: в себя вместив гобой,  
Шум леса, аквилон, лёт мушки, систр, фанфары,  
Льет полусвет её мучительные чары [8, с. 263].

(Систр – ритуальный ударный музыкальный инструмент в культуре древнеегипетской богини Неба Хатхор. Вместе с богиней Таурт она встречала умерших на пороге подземного царства. Египтяне помещали систры в захоронениях как символ жизни и как своеобразный оберег умершего по ту сторону бытия. Позже, наравне со скарабеями систр стал своеобразным амулетом счастья).

Истории скрипки сопутствует насыщенный демонический фон. Не случайно, что в европейском фольклоре такое широкое распространение получил мотив «дьявольской скрипки». Необыкновенно устойчивая живучесть различных легенд о Паганини (в том числе и самых вздорных) свидетельствует о том, что они пали на давнюю, тщательно разработанную мифологическую традицию.

Семантический ореол музыкальных инструментов определялся не только природой звукообразования и способом звукоизвлечения, не только тембром, диапазоном и интонацией инструмента, но и материалами, из которых он был создан, названием инструмента и названиями составляющих частей, его внешней формой и эмблематикой. Мистический ореол, возникший вокруг некоторых музыкальных инструментов и особое отношение к ним, как к магическим орудиям сказалось в мифологических сюжетах об их происхождении и бытовании. Вера в магическую силу музыкальных инструментов проявилась в наделинии этой атрибутикой богов, мифологических героев и царей. Вот лишь несколько сказочных сюжетов, связанных со скрипкой, которые приведены в книге *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*. Скрипка фигурирует там в двух рубриках.

Рубрика «чудесный предмет»:

592. Чудесная скрипка: герой получает скрипку и обретает магическую власть над людьми (способность заставить их плясать до изнеможения и т.п.).

Рубрика «чудесная сила или знание»:

677. Скрипач (или) гармонист у чертей в аду: попадает к ним на свадьбу (гулянье); протерев глаза, обретает способность видеть «гостей» и «дворец» в их истинном виде. ...Иногда умышленно портит скрипку и возвращается на землю в сопровождении чёрта, от которого избавляется.

1187. Человек обещает чёрту свою душу: скрипач отдаёт вместо своей «душу» скрипки» [18, с. 196].

Из всех музыкальных инструментов именно скрипка обладала особой притягательностью для нечистой силы, часто выступая как предмет её торга с человеком. Вот характерный пример из русской народной сказки «Чёрт и скрипка»:

«Сел солдат у ручья, взял скрипку и давай наигрывать. Вдруг откуда ни возьмись – приходит к нему нечистый в виде старца, с книгою в руках...

– Послушай, дружище, поменяемся: я отдам тебе свою книгу (которая окажется волшебной. – А. Р.), а ты мне скрипку» [4, с. 281].

Активными мифотворцами, развивавшими сюжеты о «магической скрипке» и «демоническом артисте» зачастую выступали сами же музыканты.

«Как-то ночью (это было в 1713 году – роковое число), – рассказывал своему биографу знаменитый скрипач и композитор Джузеппе Тартини, – мне приснилось, что я заключил договор с дьяволом: я отдаю ему свою душу, а он будет делать всё, что я пожелаю... Среди прочего у меня возникла мысль дать ему свою скрипку, чтобы посмотреть, сумеет ли он сыграть какую-нибудь красивую мелодию. Каково же было моё изумление, когда он с необычайным мастерством и совершенством столь необыкновенную по красоте сонату, что никакое воображение не в силах представить что-либо подобное. Я был так потрясен, так захвачен и зачарован, что у меня перехватило дыхание, и я проснулся. Тот час же схватил свою скрипку, чтобы повторить хотя бы часть тех звуков, которые слышал во сне, но, увы! И тогда я сочинил музыку – и это лучшее из всего, что я написал за свою жизнь, – назвал это свое сочинение «Дьявольской сонатой» (*Sonate du diable* или *Trille du diable*. – А. Р.). Но разница между нею и той, которая так поразила меня, столь велика, что я вдребезги разбил бы свой инструмент и навечно отказался бы от музыки, если б только был в силах лишить себя тех радостей, которые она всегда давала мне» [26].

Различные мифопоэтические сюжеты, объединённые мотивом *магической скрипки*, образуют интертекстуальное пространство повести.

Эти интертекстуальные связи актуализируются с появлением в повести итальянского капельмейстера, с необычайной скоростью обучившего «плохого кларнетиста» помещицкого оркестра игре на скрипке («на мою погибель» – как признается позже сам Ефимов).

С функциональной стороны этот персонаж и его атрибут (необычайная по своим возможностям скрипка) могут быть определены как «фигуры ввода» интертекста. Использование подобных приёмов мифопоэтики позволяет Достоевскому, во-первых, кратчайшим образом записать весь огромный объём плана содержания, и, во-вторых, значительно расширить художественное пространство повести.

Итак, основной мотив повести «Неточка Незванова» – мотив *магической скрипки* – обладает высокой степенью семиотичности, устойчивыми глубинными смыслами и обширным подтекстом. Всё это выводит жизнеописание Ефимова за рамки локального сюжета, придавая повествованию широту и сложность интертекстуальных связей.

Какое же значение в этом контексте приобретает название статьи: «Грех художника и химеры искусства»?

Духовное таинство искусства открыто как для горнего, так и для кромешного мира. Выбор, который совершается в сознании и сердце художника, может вызвать в нём демонический экстаз, желание испытать что-то жутко-сладострастное – ведь тайна бездны и мрака

влечёт сама по себе. Манит человека и соблазн магии, он всегда стремится обладать именно магической властью, а потому и ищет её сверхъестественные источники.

Другой выбор может приблизить художника к опыту мистического, то есть к Божией Благодати. В стихотворении А. Н. Майкова, посвящённом А. Г. Рубинштейну, творческий акт трактуется как искупительная жертва художника: он вызывает на себя «тьму демонов и фурий», ведомый архангелом, вступает с ними в единоборство и побеждает:

Вот он рассеянный, как будто бы небрежно  
Садится за рояль – гамма, трель, намёк  
На что-то – пропорхнул как будто ветерок –  
Лелеющий мотив, и ласковый, и нежный...  
Вот точно светлый луч прорезал небеса –  
И радость на земле, и торжества в эфире!  
Но вдруг удар!.. другой!.. Иной мотив взвился,  
И дико прядает всё выше он и шире!  
Он словно вылетел из самых недр земных,  
Как будто вырвались и мчатся в шуме бури  
Навстречу ангелам тьмы демонов и фурий.  
Ветхозаветный спор, спор вечный из-за них  
Решается ль теперь?.. Дрожат и стонут долы,  
Мятеся океан, в раскатах громовых  
Архангельской трубы проносятся глаголы,  
А тучи темных сил всё новые летят!..  
Художник в ужасе: пред ним разверстый ад,  
Самим им вызванный, хохочущий, гремящий,  
Осилить уж его и самого грозящий.  
А человечество! О, жалкое дитя!  
Ты чувствуешь, что бой, тот бой из-за тебя!  
Ты чувствуешь своё бессилье и паденье,  
Ты ловишь проблески небесного луча,  
В молитве падаешь... Молитва горяча  
Над бездной! То порыв, обет перерожденья!..  
Но успокойся! Вот уж над тобой светло:  
Архангел победил!.. Художника чело  
Яснеет... Он к тебе нисходит и с тобою –  
Сам человек уже и духом просветлен –  
Сливает голос свой с молитвой мировой...  
Он кончил... Вот он встал, разбит, изнеможен,  
Уходит... крики вслед!..  
Чем крики те звучат?  
Художник, слышишь ты?.. То гул благословений!  
Да, да, благословен, благословен стократ  
Тот, в царство света нас переносящий гений!» [13, с. 110].

Демоническую природу музыкального дара Егора Ефимова можно интерпретировать в христианском и в мифопоэтическом контекстах.

В рамках христианского толкования – это сюжет об искусстве как искушении и о творчестве как форме чародейства. Говоря словами Ф. Тютчева, это сюжет о «грехопадении злосчастливого разума».

«Ах писание, – ужасное зло. – заметил он в одном из писем, – Оно как будто усиление материи, как будто второе грехопадение злосчастливого разума» [19, с. 162].

В стихотворении, посвящённом певице Ю. Ф. Абазе, чей дар высоко ценили Ш. Гуно и Ф. Лист, Ф. Тютчев раскрыл органичное единство дионисийского и аполлонического начала в музыке:

Так – гармонических орудий  
Власть беспредельна над душой,  
И любят все живые люди  
Язык их тёмный, но родной.

В них что-то стонет, что-то бьётся,  
Как в узах заключённый дух,  
На волю просится и рвётся,  
И хочет высказаться вслух...

Не то совсем при вашем пенье,  
Не то мы чувствуем в себе:  
Тут полнота освобожденья,  
Конец и плену и борьбе...

Из тяжкой вырвавшись юдоли  
И все оковы разреша,  
На всей своей ликует воле  
Освобождённая душа...

По всемогущему призыву  
Свет отделяется от тьмы,  
И мы не звуки – душу живу,  
В них вашу душу слышим мы [20, с. 208].

О «грехопадении злосчастливого разума» в своих проповедях говорил и митрополит Питирим: «Очевидно, что нарушив Божественную заповедь, вкусив от древа добра и зла, человек уступил искушению пойти внешним путём для достижения высшего знания, попытаться взойти на высоту Бытия без должного духовного усилия и внутренней работы» [16, с. 191].

Перефразируя выражение И. Киреевского, это искусство, «оторвавшееся от неба».

В рамках мифопоэтической концепции музыки художник – это некий м е д и у м, через которого действует высшая или низшая сверхъестественная сила. В этом смысле, историю скрипача Ефимова можно уподобить приключениям мифологического «культурного героя», развёрнутым как единая цепь событий: встреча с магическим колдуном-дарителем, получение от него волшебного орудия, вместе с порождённой им чудесной силой и последующая череда испытаний, знаменующих обряд инициации.

«Встреча с дарителем, – пишет В. Пропп, – каноническая форма развития действия. Он всегда встречен случайно, и у него герой выслуживает себе или как-нибудь иначе добывает волшебное средство» [17, с. 183].

«Посвящение в колдуны (оно совершается дарителем. – А. Р.), – развивает эту тему С. Максимов, – сопровождается обрядами, смысл которых повсюду сводится к одному – к отречению от Бога и Царствия небесного и затем к продаже души своей чёрту» [14, с. 219].

Часто дарение волшебного средства сопровождается борьбой за его обладание. В повести «Неточка Незванова» этот мотив получил выражение в торгах вокруг завещанной Ефимову скрипки и лжесвидетельстве графского музыканта о насильственной смерти итальянского капельмейстера.

Далее незадачливый обладатель «волшебной скрипки» проходит череду инициационных испытаний, знаменующих его переход из «мира детей» в «мир взрослых мужчин»: тюремное заключение, следствие, суд.

Потом Ефимов держит ещё одно испытание, играя перед помещиком. Музыкант получает в награду триста рублей и обретает свободу. Следующий этап инициации как раз и заключается в испытаниях свободой, молодецкой гульбой «с самой черной, грязной компанией каких-то гуляк».

Усадьба помещика, с его полукрепостным оркестром и крепостным бытом хотя и исчезли из памяти Ефимова, но остались у него в подсознании: своего отношения к миру и к свободе у Ефимова ещё нет – психологически он как крепостной, в путях пленённого духа, от которых пытается освободиться иронией, сарказмом, самой радикальной критикой, алкоголем, а главное, мечтаниями о «новой музыке». А вот Б. и С-ц – свободны, и не потому, что они были свободны от рождения, нет, они обрели её в жизнетворчестве, в созидании своих судеб.

Процесс инициации всегда сопровождается умерщвлением плоти и испытаниями души. Долгие шесть Ефимов терпел тяготы нищенской жизни и унижительную для артиста службу в бродячих театрах.

Наконец наступает момент, когда герой волшебной сказки совершает переправу на тот свет или в тридцатое царство, представляющее собой мир инобытия. Чаще всего это крепость или город, среди которого располагается царский чертог. Зачастую это мир отмечен чертами солнечной мифологии: там ярко освещённые окна, светлые залы, самосветящиеся предметы и т.п.

В «Неточке Незвановой» эта солнечная атрибутика выявляется в «пурпурно-красных гардинах» за «цельными стеклами ярко освещенного дома» князя X-го.

«В тридцатом царстве, – пишет В. Пропп, – находится антагонист культурного героя и здесь же – предмет его поисков» [17, с. 184].

В тридцатом царстве Петербурга Егор Ефимов мечтал обрести лавры первого скрипача и «рай вечного праздника и вечного блаженства», как это представлялось и Неточке. Здесь же, в тридцатом царстве, по Проппу, герою предстоит выдержать бой со своим противником». В повести этому соответствует встреча в концерте со знаменитым виртуозом С-ц. (Кстати, *concerto* и означает по-итальянски «состязание»).

В тридцатом царстве героя подстерегают новые испытания, часто представляющие собой вторичную, послесвадебную инициацию. Но перед этим он должен проявить способность к опознанию невесты под любыми личинами, поскольку она может быть превращена в животное, растение или неодушевлённый предмет. Если рассматривать историю Егора Ефи-



мова сквозь магический кристалл волшебной сказки, можно допустить, что заколдованная невеста, любви которой он добивался, и есть его скрипка.

Сакральная символика инструмента, одушевлённый тон скрипичного сопрано и женственность силуэта вполне соответствуют такой его роли.

Вторичная, послесвадебная инициация, началась для музыканта в том же Петербурге. Ефимов претерпел здесь нищенскую жизнь, страдания от «зелёного змия» и изнуряющий брачный поединок, который, по мнению музыканта, привёл к десакрализации волшебного предмета – чуть ли не полной утрате магических свойств его скрипки. Вспомним признание Ефимова другу юности скрипачу Б.:

«– Я, брат, уже два года как не беру в руки скрипку, – отвечал Ефимов. – Баба, кухарка, необразованная, грубая женщина... Только деремся, больше ничего не делаем» [9, т. 2, с. 183].

Однако ни одно из своих испытаний герой так и не выдержал. Вообще Ефимов отмечен типичной для героев архаических сюжетов пассивностью. Он уклонился от многотрудного ритуала посвящения в избранное «романское племя» – в жрецы высокого искусства – и ничему не научился сверх того, что было дано ему вместе с обладанием волшебным предметом.

Отдельного рассмотрения заслуживает историко-культурный аспект повести и, в частности, развенчание романтического образа «демонического художника».

Гибельный смысл демонического искушения и подлинный масштаб собственной духовной катастрофы открылся Егору Ефимову лишь на концерте знаменитого скрипача С-ца. Духовным итогом этой встречи стало для Ефимова новое понимание искусства и новое видение своей жизни. Примирить это новое видение и образ прожитой жизни оказалось для него мучительно-невозможным, и Ефимов гибнет (в повести буквально бежит к смерти), спасаясь от ложного, демоном указанного пути. В христианском контексте встречу с С-ц можно воспринять как встречу блудного сына, стоящего на ложных путях с подлинным пророком, побудившим его к раскаянию и покаянию.

«В последний час свой он услышал чудного гения, который рассказал ему его же самого и осудил его навсегда. С последним звуком, слетевшим со струн скрипки гениального С-ца, перед ним разрешилась вся тайна искусства, и гений, вечно юный, могучий и истинный, раздавил его своею истинностью... Но истина была невыносима для глаз его, прозревших в первый раз во всё, что было, что есть и в то, что ожидает его; она ослепила и сожгла его разум. Она ударила в него вдруг неизбежно, как молния...»

Удар был смертелен. Он хотел бежать от суда над собою, но бежать было некуда: последняя надежда исчезла, последняя отговорка пропала.

В последний раз, в судорожном отчаянии, хотел он судить себя сам, осудить неумолимо и строго, как беспристрастный, бескорыстный судья» [9, т. 2, с. 188].

Ночная импровизация скрипача Егора Ефимова у постели умершей жены после только что пережитого потрясения от игры С-ца – одна из самых драматичных музыкальных сцен у Достоевского. В этом развернутом сонорном эпизоде слышится предсмертная исповедь Егора, плач изболевшейся души, покаяние перед близкими, прощальное проклятие миру и безжалостный приговор самому себе. Игра Ефимова тут изоморфна сошествию в Ад: «...он взял скрипку и с каким-то отчаянным жестом ударил смычком... Музыка началась. Но это была не музыка... Это были не звуки скрипки, а как-будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем тёмном жилище... Я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках, и наконец, когда загремел ужасный финаль-

ный аккорд, в котором было всё, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске, – всё это как будто соединилось разом... я не могла выдержать, – я задрожала, слёзы брызнули из глаз моих, и, с страшным, отчаянным криком бросившись к батюшке, я обхватила его руками. Он вскрикнул и опустил свою скрипку» [9, т. 2, с. 184].

Последняя отчаянная надежда нераскаявшегося грешника только в том, что мольба невинного и любящего его ребёнка, быть может, принесёт ему спасение:

«Он подвел меня к углу, где был образ, и сказал, чтоб я стала на колени. – Молись, дитя мое, помолись! Тебе лучше будет! Да, право, будет лучше... Помолись, помолись – говорил он каким-то просящим, умоляющим голосом» [9, т. 2, с. 185].

Тип русского художника, подобного Ефимову, наделён одной роковой чертой: характер русского ума и особенно русского сердца особенно проявляется в стремлении охватить всю метафизическую безмерность правды, в том числе и «бездны на краю». Не оттого ли русский человек, особенно художник, так часто поминает чёрта, а то и братается с ним.

Но очень часто художник принципиально отказывается от какого бы то ни было морального выбора: ведь есть риск, думает он, помешать потенции моего я свободно проявиться и открыться сразу и в сторону Бога и в сторону дьявола.

«Чем дальше, тем отчаяннее бросается такой художник, – пишет Вейдле в статье «Умирание искусства», – из стороны в сторону, мечась между противоположностями, которые он пытался совместить в своём творчестве, из ада проваливается в худший ад, и всё глубже утопает в кромешной мгле развоплощённого разлагающегося искусства» [6, с. 47]. Св. Андрей Критский в «Покаянном каноне» объяснил это духовное помрачение тем, что человек начинает поклоняться самому себе как идолу. Самоутверждение демонического художника романтического толка действительно доходило до самообожествления. Ф. Лист говорил о Н. Паганини, что, в сущности, тот играл лишь самого себя. Эти слова не следует понимать буквально, в том смысле, что в репертуаре скрипача преобладали его собственные сочинения, Лист говорит здесь о духовном эгоцентризме художника: «Богом Паганини был всегда только он сам, его собственное угрюмо-печальное Я».

Демоническая личность всегда исходит из категорического неприятия каких бы то ни было целей, кроме воинствующе-эгоцентрических, последовательно противопоставляя себя всем законам «божеским и человеческим». В её понимании демоническое не аморально, но внеморально. Она отрицает совесть и святость, грех и добродетель, добро и зло. Психологическая подоплёка демонического индивидуализма яснее всего проявляет себя в богоборчестве, то есть в непризнании над собой «высшей воли», по сути, в самообожении. Так установка на самопознание сменяется установкой на самоутверждение, на волевое отношение к миру. Рождается творческий метод принципиально нового, произвольного обращения с образом мира. Но такое тотальное самоутверждение ведёт лишь к самоистреблению. А создаёт и укрепляет человеческую личность лишь выход к Другому, соединение с Другим.

В книге «Поэтическое искусство» Макс Жакоб утверждал, что добродетели, требуемые от художника, особенно современного, по природе своей – добродетели евангельские.

«Добровольная нищета, есть добродетель эстетическая. Воздержание есть добродетель эстетическая. Целомудрие есть добродетель эстетическая, почтительность есть добродетель эстетическая. Сила духа, самоотречение, послушание, дисциплина, смирение – суть эстетические добродетели в домене искусства, но они же суть христианские добродетели в домене нравственной жизни» [23, с. 47].

Музыка для Достоевского – это особая сакральная сфера, в широком и религиозном смысле связанная и с переходом в иной мир, и со спасением. Услышав игру С-ца, Ефимов понял, что есть другая музыка, существующая не как искусство самовыражения и самоутверждения, а как искусство, несущее очищение и благодать, как искусство открыть себя в Другом и Другого в себе (то есть по Тютчеву: «Всё во мне и я во всём»).

Демонизм искушает художника буйным расцветом таланта, обрекая его, в итоге, на бесплодие. Потому что бесплодно само мировое зло. Поэт-мистик Френсис Томпсон так пишет об этом: «Дьявол может делать много вещей. Но дьявол не может творить поэзию. Он может испортить поэта, но он не может создать поэта. Среди всех козней, который он строил для искушения святого Антония, дьявол, по свидетельству святого, нередко выл, но никогда не слышно было, чтобы он пел» [25, с. 95].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Георгий Победоносец // *Мифологический словарь*. М., 1991.
2. Анненский Ин. *Стихотворения*. М., 1986.
3. Анненский П. *Письма из заграницы*. М., 1974.
4. Афанасьев А. *Народные русские сказки*. М., 1994.
5. Бальзак О. *Фачино Кане. Полн. собр. соч. в 24 томах*. М., 1960. Т. 19.
6. Вейдле В. *Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества*. СПб., 1996.
7. Греч А. И. Музыка в русской усадьбе // *Русская усадьба*. М., 1998. Вып. 4.
8. Гюго В. *Стихотворения и поэмы*. М., 1958.
9. Достоевский Ф. М. *Полн. собр. соч. в 30 т.* Л., 1972–1990.
10. *Ф. М. Достоевский: библиография произведений Достоевского и литературы о нём, 1917–1965*. М., 1967.
11. Кирпотин В. *Молодой Достоевский*. М., 1947.
12. Кирпотин В. *Ф. Достоевский*. М., 1960.
13. Майков А. *Стихотворения*. М., 1971.
14. Максимов С. *Нечистая, неведомая и крестная сила*. М., 1989.
15. Нечаева В. Два лица мещанской интеллигенции в ранних повестях Достоевского // *Русский язык в советской школе*. 1930.
16. Питирим. Тело, душа и совесть (Учение о человеке в христианской традиции и современность) // *О человеческом в человеке*. М., 1991.
17. Пропп В. Я. *Русская сказка*. Л., 1984.
18. *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*. Л., 1979.
19. Тютчев Ф. *Письма*. СПб., 1912.
20. Тютчев Ф. *Избранные сочинения в 2-х томах*. М., 1980. Т. 1.
21. Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка в 4-х томах*. М., 1971. Т. 3.
22. Якушин Н. Образ маленького человека в творчестве Достоевского // *Труды научной конференции Новокузнецкого пединститута*. Кемерово, 1956.
23. Max J. *Art Poétique*. Paris, 1922.
24. Благая А. История скрипки. URL: <http://www.blagaja.ru/skripka/history-books>
25. Казакова О. *Поэтика Френсиса Томпсона*. URL: <http://www.dissercat.com/content/poetica-frensis-tompsona>.
26. Тибальди-Кьеца М. *Паганини*. URL: <http://read24.ru/fb2/mariya-tibaldi-keza-paganini/>

Поступила в редакцию 14.10.2014 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2014.5.2

## The Sin of an Artist and the Chimeras of Art

© A. L. Renansky

*Belorussian State University of Culture and Arts  
17 Rabkorovskaya St., 220007 Minsk, Belarus.*

*Phone: +375 (17) 222 86 95.*

*Email: renan@mail.ru*

The thematic structure of Fyodor Dostoyevsky's novel "Netochka Nezvanova" is revealed in the article through the system of leitmotifs rising to elementary semantic oppositions. The topical opposition of high and low is traced throughout the semantics of space. The periphery of the story – the estate of a landowner, a music-lover, and its sacral centre – the 'sunny' home of Prince H. in St. Petersburg are brought together by the main character's lifelong way. In Yegor Efimov's biography, this is predetermined in the same way as the initiation of a fairytale hero is predestined. It should be emphasized that the unique temporal structure of "Netochka Nezvanova" is analyzed in this aspect for the first time. Like many other Dostoyevsky's works, this particular story displays signs of "inoculations" from different poetic systems and other texts which form a complicated system of intertextual connections. The leading motif of the story belongs to the circle of the basic mythopoetic topic: Man's temptation by Satan. The demon's intrusion into Efimov's life is especially well traced in his friendship with the Italian conductor and in inheriting the latter's violin. The history of the violin is accompanied by the marginal demonic background created by the stable mythologem – "the Satan's violin". Within the borders of mythopoetic concept of music, an artist is a medium, a person who has the power to influence other people in the name of good or evil by supernatural forces. In this respect, the life story of Efremov the violinist can be compared to the adventures of a mythological "cultural hero" presented as a non-stop chain of events: meeting a magical sorcerer, receiving a magic weapon from him as a gift and the ensuing sequence of dreadful ordeals. Yegor Efimov's life story is shown in the article against the background of the mythopoetic concept of music, as Man's temptation by Satan, and in the historical and cultural context, as shattering a romantic myth about "a demonic artist".

**Keywords:** *Fyodor Dostoyevsky, Netochka Nezvanova, semantic oppositions, the unique temporal structure, intertextual connections, the basic mythopoetic topic, a romantic myth.*

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at [edit@libartrus.com](mailto:edit@libartrus.com) if you need translation of the article.

Please, cite the article: Renansky A. L. // *Liberal Arts in Russia*. 2014. Vol. 3. No. 5. Pp. 321–341.

### REFERENCES

1. Averintsev S. *Mifologicheskii slovar'*. Moscow, 1991.
2. Annenskii In. *Stikhotvoreniya [Poems]*. Moscow, 1986.
3. Annenskii P. *Pis'ma iz zagranitsy [Letters from Abroad]*. Moscow, 1974.
4. Afanas'ev A. *Narodnye russkie skazki [Russian Folk Tales]*. Moscow, 1994.
5. Bal'zak O. *Fachino Kane. Poln. sobr. soch. v 24 tomakh [Complete Works in 24 Volumes]*. Moscow, 1960. Vol. 19.
6. Veidle V. *Umiranie iskusstva: Razmyshleniya o sud'be literaturnogo i khudozhestvennogo tvorchestv [The Dying of Art: Reflections on the Fate of Literary and Artistic Works]*. Saint Petersburg, 1996.
7. Grech A. I. *Russkaya usad'ba*. Moscow, 1998. No. 4.
8. Gyugo V. *Stikhotvoreniya i poemny [Verses and Poems]*. Moscow, 1958.
9. Dostoevskii F. M. *Poln. sobr. soch. v 30 t. [Complete Works in 30 Volumes]*. Leningrad, 1972–1990.

10. F. M. Dostoevskii: bibliografiya proizvedenii Dostoevskogo i literatury o nem, 1917–1965 [F. M. Dostoevsky: Bibliography of the Works by Dostoevsky and Literature about Him, 1917-1965]. Moscow, **1967**.
11. Kirpotin V. *Molodoi Dostoevskii* [Young Dostoevsky]. Moscow, **1947**.
12. Kirpotin V. F. *Dostoevskii* [F. Dostoevsky]. Moscow, **1960**.
13. Maikov A. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow, **1971**.
14. Maksimov S. *Nechistaya, nevedomaya i krestnaya sila* [Evil, Unknown and Holy Forces]. Moscow, **1989**.
15. Nechaeva V. *Russkii yazyk v sovet-skoi shkole*. **1930**.
16. Pitirim. *O chelovecheskom v cheloveke*. Moscow, **1991**.
17. Propp V. Ya. *Russkaya skazka* [Russian Fairy Tale]. Leningrad, **1984**.
18. *Sravnitel'nyi ukazatel' syuzhetov. Vostochnoslavjanskaya skazka* [Comparative Index of the Plots. East Slavic Fairy Tale]. Leningrad, **1979**.
19. Tyutchev F. *Pis'ma* [Letters]. Saint Petersburg, **1912**.
20. Tyutchev F. *Izbrannye sochineniya v 2-kh tomakh* [Selected Works in 2 Volumes]. Moscow, **1980**. Vol. 1.
21. Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka v 4-kh tomakh* [Etymological Dictionary of Russian Language in 4 Volumes]. Moscow, **1971**. Vol. 3.
22. Yakushin N. *Trudy nauchnoi konferentsii Novokuznetskogo pedinstituta*. Kemerovo, **1956**.
23. Max J. *Art Poétique* [Poetic Art]. Paris, **1922**.
24. Blagaya A. *Istoriya skripki*. URL: <http://www.blagaja.ru/skripka/history-books>
25. Kazakova O. *Poetika Frensisia Tompsona*. URL: <http://www.dissercat.com/content/poetica-frensisia-tompsona>.
26. Tibal'di-K'eza M. *Paganini*. URL: <http://read24.ru/fb2/mariya-tibaldi-keza-paganini/>

Received 14.10.2014.