

А.В. МАРКОВ

**Медь и медаль: философия хозяйства
в «Неупиваемой чаше» Ивана Шмелева***

Аннотация. Рассматривается применимость поэтологии экономических аффектов, разработанной Йозефом Фоглем, к русской литературе революционного периода. На примере повести Ивана Шмелева «Неупиваемая чаша» показано, что столкновение патриархального и революционного быта не могло стать сюжетом буржуазного романа, который исходит из презумпции единой финансовой системы и конвертации аффектов и актов в ходе постоянных задержек действия. Шмелев вводит две экономики — экономику меди и экономику золота, причем первая экономика отвечает позиции суждения зрителя, а вторая экономика — иконическому пониманию пророчества и будущего. Метафора театра, разработанная Фоглем, здесь корректируется с учетом многоукладности российской экономики, и ставится вопрос о возможности непротиворечивой поэтологии русской литературы.

Ключевые слова: экономика литературы, буржуазный роман, монета, литературная топика, сюжетосложение, аффект, человек экономический, Иван Шмелев.

Abstract. I consider the applicability of the poetology of economic affectations, developed by Joseph Vogl, to the Russian literature of the revolutionary period. On the example of Ivan Shmelev's story «The Unpouring Chalice» I show, that the clash of patriarchal and revolutionary life could not become the plot of the bourgeois novel, which proceeds from the presumption of a single financial system and the conversion of affects and acts during constant delays in action. Shmelev introduces two economies, an economy of copper and an economy of gold, with the former economy responding to the spectator's position of judgment and the latter economy to an iconic understanding of prophecy and the future. The metaphor of theater developed by Vogl is adjusted here to take into account the multifariousness of the Russian economy, and I discuss the reason for a consistent poetology of Russian literature.

Keywords: economics of literature, bourgeois novel, coinage, literary topics, storytelling, affect, homo oeconomicus, Ivan Shmelev.

УДК 130.2

ББК 71.0

Литература воспринимает экономику подробно: даже в романах, посвященных экономической деятельности главных героев, обычно показано, как экономика их деформирует, меняет характер отношений между людьми и сами порядки встречи людей с окружающим миром; например, их скорость реакции на происходящее в личной жизни. Реалистическое произведение об экономике, если говорить совсем упрощенно, показывает не столько возможности, которые предоставляются развитием производства, сколько уязвимость частного мира, его зависимость от экономических конфигураций, и в конечном счете, разрушение этого частного мира — что уже далее может трактоваться в зависимости от экономических и политических воззрений автора и его аудитории.

В основе данной работы лежит исследование Й. Фогля [4], показывающее, при каких условиях ритуалы экономического взаимодействия получают отражение в виде развернутого вымысла. Фогль вводит понятие «поэтологии» как науки о системе «правил для организации полей знания» [4, 15]. Согласно этой науке, «обозначение объекта одновременно осуществляет и дискурсивное управление этим же самым объектом» [4, 15], и тогда можно считать произведение литературы об экономике

*Пример ссылки при цитировании материалов журнала: Марков А.В. Медь и медаль: философия хозяйства в «Неупиваемой чаше» Ивана Шмелева // Философия хозяйства. 2023. № 3. С. 157—168. DOI: 10.5281/zenodo.7929790.

некоторой формой распоряжения внутри этого управления, в широком смысле — как мог бы сказать любой читатель, здесь уже распорядились экономической жизнью как надо. Поэтология, по Фоглю, позволяет проследить «порядок, границы и изменение пространства знания, высказывания которого могут преобразоваться в научную теорию <...> или в литературно-художественный жанр» [4, 20]. Иными словами, она позволяет проследить, как ресурс художественности интенсифицируется наравне с объяснительными экономическими моделями.

Художественную литературу об экономике Фогль возводит к идее «государства-театра», нормативной для эпохи барокко [4, 23] и, в частности, философии Гоббса. Эта идея подразумевает как *наличие личности* как самостоятельного субъекта, так и способность личности правомочно олицетворять какую-то экономическую деятельность, быть предпринимателем, потребителем или регулятором производства [4, 27]. Такая личность действует и на сцене экономических отношений, и в обиходе, где все уже представлены друг другу; по сути, она превращает обиход в полноценное сценическое правило.

Речевой алгоритм «измышления лица» здесь дополняется определенной поляризацией самих *процедур уполномочивания*: репрезентативный акт «соотносит многих с одной-единственной инстанцией говорения и действия; он понимается как представительство, отсылающее к моменту уполномочивания; и он создает фигуру, отменяющую это уполномочивание ровно в той мере, в какой она одновременно конституирует границу, за которую не может отступить ни один дальнейший акт и ни одно дальнейшее слово» [4, 32]. Тогда художественная литература и изображает, как человек действует в качестве другого; как собственный его мир, мир вопрошаний и регулирований своей мысли и своего поведения, разрушается обязательствами этого действия. Экономическое действие, по Фоглю, еще *фиктивнее*, чем *литература фикции* (вымысла), первичная сцена этого действия состоит из безличных и мнимо-личных обязательств. Эта первичная сцена, как говорит Фогль со ссылкой на Канта, представляет собой фикцию в смысле «наступления последствий, причина или предпосылка которых рассматривается как наличествующая или появившаяся, даже если она не наличествует или не появилась» [4, 45].

Соответственным образом Фогль понимает и переход к буржуазной системе отношений как одобрение зрителями этой большой фикции — так что литература легитимирует не саму систему экономических *отношений*, но систему *откликов*. Зрители откликаются на происходящее, желая многого, — но их желание совпадает с желанием реализации закона, благодаря чему они только и могут признать происходящее хоть сколь-либо действительным. «Только таким образом исторический факт становится событием закона; только таким образом учреждение и закон становятся зримыми в качестве актов публичной воли; и только таким образом государство-театр и гражданский субъект закона получают эмпирическую санкцию — именно в участии зрителя, а не благодаря участию в действии» [4, 47—48].

Но здесь происходит еще одно событие: *признание историческим фактом самого провидения*. Тогда на сцене, как пишет Фогль, анализируя романы Гете о Вильгельме Мейстере, «в миссионерской системе экономики Башни невидимые руки, глаза, агенты и функционеры словно бы подгоняют провидение, исправляющее решения, пробуждающее и направляющее желания, укрощающее страсти, создающее альянсы и устанавливающее стабильные отношения с объектами» [4, 54]. Так и возникает роман воспитания, где фиксация любых данных со стороны зрителей формализуется, а роман вообще превращается в исторический роман, роман воспитания, роман о художнике или иной жанр, в зависимости от способа архивации — хронологического, тематического, проблемного и т. д. Как раз эту зависимость жанра от способа архивации мы и будем иметь в виду во всем дальнейшем нашем рассуждении. «Поэтому в конце концов инсценировке и театру противопоставляются письменные формы и аппарат фиксации данных, который используется для организации нового сообщества, хранения информации и ведения его архивов» [4, 55].

Становлению романа способствовало и 1) признание конструктивности крайних страстей, когда «*furor*», безумие, скажем, стяжателя позволяет создать крупный капитал и производство [4, 68], тогда как подавление желаний ассоциируется с истерией и меланхолией [4, 160], и 2) распространение бухгалтерии, учитывающей не просто средства и операции, но общее положение дел, уже впоследствии

распадающееся на средства и операции [4, 96], примерно как роман распадается на эмоции и впечатления. В конце концов, говорит Фогль, побеждает мещанский канон романа и драмы, где «действия одного корреспондируют с переживанием другого, и наоборот», и тогда «уравновешивание перспектив и связь чувства к другому с чувством к самому себе порождают ожидаемые до поры до времени ожидания» [4, 192]. Эти две формулировки и будут ключевыми в нашем рассуждении.

При всем блеске разборов Фоглем произведений немецкой и мировой литературы он не рассматривает ситуацию множественных денег, которые воспринимаются разными слоями по-разному, становятся амулетами разных групп населения. Для Фогля, с одной стороны, денежный оборот в своих истоках подчинялся старому порядку, который представлял как «расколота, неразвитая событийная масса, кодированная барочным, феодальным или придворным образом» [4, 361], так что роман выводил людскую коммерцию и общение из плена старого порядка, а с другой стороны, кредитные деньги (банкноты) при всем их плавающем курсе представляют собой поток, наравне с потоком слов и действий, почему роман времен бумажных денег может не «изображать никакого действительного и завершенного действия», быть романом с открытым финалом, потому что «он сам представляет собой нескончаемое (дискурсивное, языковое) действие» [4, 457]. Но и *старая* «масса», и новый «поток» подразумевают, что деньги оказываются чем-то одним для всех, даже если они условны. Статус участия, сами правила взаимодействия с деньгами благодаря литературным отражениям пересматриваются быстрее, чем природа денег.

Мы рассмотрим произведение, где деньги обладают не просто разным статусом оборота и накопления, но разной природой. Поэтому эстетическая сторона денег не просто связывает эмпирическое и экономическое в восприятии общей экономической сцены, но образует миры разных героев. Герои живут с разными деньгами и в разных спектаклях. Это вовсе не означает просто, что между ними большой культурный разрыв; как раз общность культурных нарративов все время раскрывается в этой повести. Просто вместо архивации, о которой пишет Фогль, там происходит другое, выставление наружу, распродажа архива, что и отвечает времени написания произведения.

Это повесть Ив. Шмелева «Неупиваемая чаша» [5], за образец анализа которой мы берем труд Топорова о другой повести этого писателя [3], с учетом критического анализа метода Топорова [1]. Произведение это создано в 1917—1918 г. [2] и стало этапным для творчества писателя на пути превращения его из беллетриста быта в своеобразного мистика уходящей России. В нем есть черты как раз и романа о художнике, и романа воспитания, и исторического романа о смене поколений, и мистического романа о единстве переживания и провидения. Одним словом, все рассмотренные Фоглем формы оказались сведены под единую обложку.

Но как раз эти формы не реализуют ни разу архивацию, равно как и не имеют в виду какие-либо *образы переживания событий*, но, напротив, всякий раз размыкают ситуацию, несколько раз превращая героя, который хотел быть только *зрителем в театре жизни*, в трагическое действующее лицо.

В этой повести [5] изображена судьба художника в усадьбе, который, с одной стороны, не может не вернуться на родину, несмотря на успех во время обучения в Италии, потому что хочет принести радостный стиль живописи в православие, он миссионер своеобразного францисканства, а с другой стороны, не может не стать жертвой несчастной любви к барыне, чей портрет пишет, а после ее смерти создает чудотворную икону. В этой повести соединились сразу несколько мотивов: русского *францисканства*, восходящего к Д. Мережковскому, *иконической телегонии* и власти официального портрета (представления, что портрет может заменять изображенное лицо, в том числе способствуя правильному образу действий в государстве, если это официальный портрет, и зачатию правильного наследника, если это частный портрет), наконец, особого образа запретной сложной любви, влечения к родине и к хозяйке, что определяло основную линию развития русской литературы от бунинских героев до пастернаковского Живаго. Такие смутные незаконные влечения возникают в мире, где основным капиталом, основным достоянием оказывается запретная любовь, но они и у Бунина, и у Шмелева, и у Пастернака, и у других переводят ее из режима насилия в режим творческого созерцания. И здесь мы уже видим одно существенное отличие русской литературы времен краха усадьбы и старого порядка с ней от той буржуазной литературы, которую анализирует Фогль: в ней капиталом оказываются не

деньги, а особые порывы страсти, благодаря которым и возможно *объединение*, а не *различение* разных типов романа.

Обретение главным героем, художником Ильей Шароновым (говорящая фамилия, от старославянского *шар* — сгусток краски), вольной грамоты оказывается не *моментом перехода* от добуржуазного романа к буржуазному, но напротив, *эпизодом*, делающим буржуазный роман невозможным. Уже явно болевающий художник не видит возможным для себя начинать жизнь сначала, предпочитает остаться в усадьбе и никуда не уходить на заработки, в конце концов, не может вкушать пищу. Эта болезнь физическая оказывается *корреспондирующей* с эротическим импульсом: барыня Анастасия Ляпунова, в которую он влюблен, навещает его, он пытается встать перед ней на колени. Но эта рыцарская сцена как раз невозможна как часть корреспондирующих действий и чувств в порядке ожиданий буржуазного романа как романа о единой банковско-денежной системе — она выбегает, и через некоторое время скорострительно умирает, и сам Илья после этого едва находит силы, чтобы написать чудотворную икону, соединив в ней реквием по возлюбленной, сам ее образ и само видение. Тем самым то, что Фогль описывает как корреспондирование действий и переживаний, с их взаимным обменом, здесь оказывается невозможностью действия. Действие оказывается обесцененным в сравнении с импульсом, эротическим и творческим. Такие импульсы ждут герои, тогда как длительность их жизни оказывается подорвана страстью, они не могут ничего *архивировать*, но только встретить смерть.

Само появление художника в усадьбе, сына крепостного маляра, произошло, когда прежняя усадебная экономика почти натурального хозяйства стала невозможна. Экономика чистого насилия, которую применял первый барин, сменилась в повести другой экономикой, экономикой впечатлений, которую развивал молодой барин Сергей Дмитриевич, решивший стилизовать и быт усадьбы, и жизнь крепостных под античность. Но это были не те эмоции и впечатления, на которые, по Фоглю, распадается роман в эпоху бухгалтерии, когда фиксация данных образует разрыв с повседневными ожиданиями людей, которые уже невозможно свести ни к энтузиазму, ни к меланхолии.

У Шмелева, напротив, из этих впечатлений собирается жизнь барина, который впадает то в античную меланхолию, то в энтузиастичную цыганщину, но только ни то, ни другое он не может взять за границу. Барин и оказывается единственным зрителем того театра, в котором столь же единственным подлинным актером выступает крепостной художник, все больше и больше раскрывающий свой талант. Он единственный и делает наброски, занимается фиксацией данных; тогда как барин Сергей Дмитриевич, как только измышляет собственное социальное или эстетическое лицо, так сразу перестает себя уполномочивать и ждет полномочий извне.

Парадоксальным образом этот барин, причиняющий страдания людям, хотя и не такие, как его предшественник, оказывается совершенно патетическим персонажем, но именно система взаимного уравнивания ожидаемых перспектив приводит к тому, что страдание достается барыне. Тогда как художник чувствует свою ответственность за все имение и всех жителей, возвращается потому, что только его аппараты фиксации и позволят вообще имению и вообще стране функционировать как экономика знаний, а не только как экономика впечатлений.

С какого-то момента повесть Шмелева напоминает мещанский роман: так, барыня велит доставить художнику мебель в его каморку за то, что тот написал икону ее святой, он, вдохновленный этим, пишет фреску Георгия Победоносца в церкви, и далее их взаимная невидимая связь становится уже мистической. Это типично для мещанского романа: домашнее благочестие как начальный капитал, который становится действительным благодаря мелким услугам, тогда как отклик на эти услуги вписывается в прежние ряды символизации, такие как рыцарство святого Георгия. Но как раз ожидаемые ожидания мещанского романа оказываются неожиданными: 1) и художнику приходится импровизировать, когда он пишет портрет, 2) и духовенству приходится икону приводить к каноническому виду, чтобы она была законной. То есть законность здесь подтверждается не зрительским участием, как у Фогля, но тем, что нельзя допускать ложных слухов; и законное — это то, вокруг чего невозможны сплетни, слухи, толки о незаконности и неканоничности. Дело здесь не в публичной санкции как таковой, а в том, что все становятся зрителями на миг, увидев портрет или икону. Они не постоянные зрители театра, но случайные.

Эта случайность и поддерживается двумя системами денежного оборота. Первая система — эта система медных денег, которая и позволяет взаимодействовать усадьбе и ярмарке. Первые медные деньги, полученные от барина, крепостной художник тратит на ярмарке, и именно там приобретает впечатления, вводящие мещанский сюжет: выбор зрелищ, создание своей собственной индивидуальной памяти, наконец, аффект сакральных образов, который и позволяет запоминать и первые сделки. То есть он получает набор, из которого можно собрать мещанский роман; и в отличие от случаев, рассмотренных Фоглем, где целостность системы барочного театра распадается на аристократические и мещанские впечатления, каковые при этом оказываются единым полем аффекта внутри общей системы банковско-бухгалтерских событий, здесь этой целостности нет с самого начала.

Также как и изобретения его барина, различные образы экстатического переживания культуры не создают напряжения романа воспитания или романа о художнике, героем которого и становится крепостной. Скорее, они создают ту нехватку культурного бытия, ту ситуацию, в которой любое случайное событие, такое как бегство крепостных актеров, разрушает это напряжение. Крепостной художник вынужден сам собирать роман воспитания, исходя из уже другой системы — системы медалей, медальонов, драгоценных монет.

Пятак меди художник Илья берет с собой в Италию, чтобы поставить свечу в соборе Петра за свою деревню. Тем самым, экономика меди оказывается единственным способом превратить аффект в основание уже сделки с самой Италией, с самой ее красотой и веселостью. Вместо романа странствий перед нами роман самих условий, при которых странствие имеет смысл — и не вернуться на родину Илья не может, потому что как раз вольный заработок подразумевает ту самую бухгалтерскую регулярность, тот самый учет действий в работе, который будет означать для него не мещанскую самореализацию, а постоянную нехватку — ему будет не хватать той сакрализации медного обращения, благодаря которой он только и может наделить свою родину и себя избытком определенного настроения и удачи.

Так будет просто потому, что здесь не будет момента уполномочивания, он только сам уполномочит себя, а значит, любой его заработок не будет поддержан системой оборота и системой корреляции завершенных действий. Его переживания не породят новых действий бытия, но отсутствие уже принятой им системы сакрализованной меди приведет к тому, что у него не будет связи чувства к другому с чувством к самому себе, но только акт уполномочивания, уничтожающий какое-то из этих чувств в самый момент такового акта.

При этом портрет Анастасии Ляпуновой известен повествователю в экспозиции повести в виде уменьшенной копии, надгробного медальона, т. е. своеобразной монеты, в которой как раз и соединились 1) строгий учет присутствия личности в общей системе экономики, экономики культуры этой усадьбы, и 2) то обращение, в котором любому ожидаемому действию, такому как дискредитация этого образа после погрома в усадьбе, отвечает столь же ожидаемое чувство, а именно, причастность экстатической природе этого порождаемого денежного обращения. Если этот образ смог существовать, как золотая монета, то он и создает ту чрезмерность аффекта, которая только и может быть признана единственным основанием возникновения любых романов; в том числе, романа о художнике и романа воспитания.

При этом слово «золото» в повести говорит обычно о ложном золоте эстетических усадебных увлечений барина Сергея Дмитриевича, иначе говоря, о том, что неоформленное золото может только порождать случайные страсти, но не создавать ту самую необходимую, по Фоглю, для романа корреляцию действий и ожиданий. Потом у Шмелева это противопоставление двух денежных систем будет встречаться не раз, например, в повести «Богомолье», которая открывается эпизодом с царским золотым — здесь мастерство и царская милость встречаются и создается система аффектов и ожиданий, в конце концов и позволяющая герою умереть как праведнику — это уже не роман воспитания, а как бы роман подготовки к смерти. Сам Шмелев понимал это создание Ильей Шароновым идеального образа как творение всенародного образа для мужиков, которые могут утратить из-за озлобления человеческий образ [2, 340] — тем самым оказывается, что схождение разных типов романов внутри общей щедрости и осмысленности второй, золотой денежной системы, требуется там, где не работает прежняя медная система.

Литература

1. *Марков А.В.* Семиотическое медленное чтение В.Н. Топорова как метод изучения русской духовной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 3 (95). С. 86—97.
2. *Соболев Н.И.* Из творческой истории повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша» // Проблемы исторической поэтики. 2012. № 10. С. 328—342.
3. *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Приложение V. Память о преподобном Сергии: Иван Шмелев — «Богомолье». М.: Языки русской культуры, 1998.
4. *Фогль Й.* Расчет и страсть: поэтика экономического человека / пер. с нем. К. Лощевский; ред. А. Белобратов. М.; СПб.: Смольный; Ин-т Гайдара, 2022.
5. *Шмелев И.С.* Неупиваемая чаша. Прага, 1924.

References

1. *Markov A.V.* Semioticheskoe medlennoe chtenie V.N. Toporova kak metod izucheniya russkoj duhovnoj kul'tury // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2020. № 3 (95). S. 86—97.
2. *Sobolev N.I.* Iz tvorcheskoy istorii povesti I.S. SHmeleva «Neupivaemaya chasha» // Problemy istoricheskoy poetiki. 2012. № 10. S. 328—342.
3. *Toporov V.N.* Svyatost' i svyatye v russkoj duhovnoj kul'ture. Prilozhenie V. Pamyat' o prepodobnom Sergii: Ivan SHmelev — «Bogomol'e». M.: Yazyki russkoj kul'tury, 1998.
4. *Fogl' J.* Raschet i strast': poetika ekonomicheskogo cheloveka / per. s nem. K. Loshchevskij; red. A. Belobratov. M.; SPb.: Smol'nyj; In-t Gajdara, 2022.
5. *SHmelev I.S.* Neupivaemaya chasha. Praga, 1924.