

КОММЕНТАРИИ К «ГАСТРОНОМИЧЕСКОМУ ЯЗЫКУ» ДОСТОЕВСКОГО КАК НЕОБХОДИМЫЙ ИНСТРУМЕНТ «МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ»

Информация об авторе: Ольга Алексеевна Деханова, кандидат фармацевтических наук, г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-2216-2548>

E-mail: Dh369@yandex.ru

Аннотация: Вопросы истории еды и традиций питания народов мира как отражение важнейших культов и ритуалов в жизни человека стали в последнее время объектом пристального внимания самого широкого круга исследователей. Еда как продукт культуры всегда являлась важным персонажем литературных произведений, формируя уникальный для каждого автора «гастрономический язык». В основе художественных возможностей «гастрономического языка» лежит свойство человеческого сознания трансформировать слова в зрительные образы. Именно такой способ передачи информации (посредством эмоциональных образов) составляет одну из личностных особенностей творчества Ф.М. Достоевского. В сфере гастрономических реалий совершенно уникальное место занимает чай. Его упоминания в литературных произведениях всегда сосредоточены на процессе употребления, так как чай всегда существовал как ритуал и сохранял основные традиции практически в любой национальной культуре. В настоящем исследовании впервые предпринята попытка систематизировать особенности чаепитий в произведениях Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: комментарий, традиции питания, гастрономический язык, чай, ритуал, Достоевский.

© 2024. *Olga A. Dekhanova*

COMMENTARIES ON DOSTOEVSKY'S "GASTRONOMIC LANGUAGE" AS A NECESSARY TOOL FOR A "SLOW READING"

Information about the author: Olga A. Dekhanova, PhD in Pharmaceutical Sciences, Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-2216-2548>

E-mail: Dh369@yandex.ru

Abstract: The question about food history and national culinary traditions as a reflection of the most important cults and rituals in people's lives has recently become the object of many researchers' intense interest. Food as a cultural product has always been an important character in fiction, shaping a "gastronomical language" that is unique for each author. This imaginative potential is due to the human capacity to transform words into visual images. The method of transferring information by means of emotional images is one of the personal features of F.M. Dostoevsky's works. In the field of food realia tea holds a prominent place. Any

references to it in fiction are always focused on the process of consuming it because tea existed as a ritual and kept its main traditions in almost every national culture. In this article, I have attempted for the first time to systematize the specifics of tea drinking in F.M. Dostoevsky's works.

Keywords: food studies, tea party (drinking) in the works of F.M. Dostoevsky.

Одно из назначений книжного комментария — это разъяснение, толкование значения и смысла упомянутых автором в тексте предметов, событий, фактов, вскрытие авторских намеков и подтекста. Чем больше историческая временная дистанция между автором и читателем, тем более актуально наличие комментариев к тексту.

Основная задача комментариев понятна, но остается вопрос — а зачем нужно что-то толковать и разъяснять? Романы Достоевского, например, по-прежнему актуальны и интересны, причем для всех возрастных категорий.

Встреча с книгой — это встреча с незнакомцем (незнакомкой). После первого свидания книгу можно поставить на полку, сохранив при этом самые приятные воспоминания. Но если вам хочется новых встреч, возникает неодолимая потребность близости и понимания. А для этого нужно говорить на одном с ней языке, чувствовать и видеть ее мир ее глазами. И вот тогда становится понятно, для чего нужен комментарий, ибо невозможно почувствовать то, что лежит вне границ личного опыта. Об этом состоянии очень точно написала Ольга Вайнштейн: «Нередко образы прошлого кажутся нам плоскими, сухими и скучными: слишком много тонких и нежных нюансов безвозвратно разрушаются со временем. Исчезают объем и дыхание, динамика живого жеста; лучшие книги по истории костюма не могут передать сопутствующую одежде звуковую гамму — так пропадает шелест юбки фру-фру, столь волновавший людей конца XIX века. Шорох шелковой оборки тогда воспринимался как сигнал и секрет женского очарования — теперь же это ощущение восстановить, наверное, невозможно» [Вайнштейн, 2010, кн. 1, с. 5].

Более пяти поколений отделяют нас от культурно-исторической среды XIX века, и многие ее реалии, создающие живую атмосферу эпохи, уже непонятны современному читателю. Мы как бы лишаемся обоняния в мире, насыщенном запахами. И «в этом потерянном измерении скрыты мегабайты значимой информации» [Там же, с. 5].

Автор всегда адресует свои произведения своим современникам, используя реалии вещного мира своей эпохи. Это позволяет автору заменять многословные описания одной-двумя фразами и быть уверенным, что читатель увидит и почувствует именно то, что он

хотел сказать. Так, например, М.Л. Ковшова, исследуя костюмный код культуры, отмечала, что «Знаки различной материальной природы отбираются <...> для выражения «социальных оценок» и становятся носителями важнейших для человека смыслов, идей, <...> концептов и т. п. «Ценностный ранг» знака определяется теми социальными оценками, которые отстоялись и которыми знак пропитался в жизненном контексте» [Ковшова, 2015, с. 5]¹.

Вопросы семиотизации культурного пространства в самое разное время привлекали внимание самого широкого круга ученых. От фундаментальных исследований замечательных филологов и философов М.М. Бахтина, В.Н. Топорова, А.Б. Есина до современных лингвокультурологических исследований [Еда и культура, 2015], в том числе исследований роли запаха в русской культуре [Ароматы и запахи..., 2010, кн. 2, с. 7–308]².

Особое место в литературоведческом направлении занимают работы А.П. Чудакова. Им были самым пристальным образом рассмотрены прикладные аспекты механизма преобразования бытовой реалии в художественный предмет, смещения акцента с внешних признаков на внутреннюю суть предмета, общие принципы доминантного движения от внешнего вещного оформления художественного пространства к внутреннему личному миру писателя.

Исследуя функциональные закономерности предметного мира Достоевского, А.П. Чудаков очень точно отметил, что передача информации посредством эмоциональных ощущений и образов составляет одну из личностных особенностей творческого стиля Достоевского.

Здесь позволю себе сделать небольшое отступление, так как свойство человеческого сознания трансформировать слова в зрительные образы, наделенные базовыми эмоциональными характеристиками, выходит за рамки большой литературы. В современном нам мире, когда давно забытый эпистолярный жанр приобрел совершенно новую, массовую форму электронных сообщений, всевозможные эмодзи или более распространенное в повседневной русской речи слово «смайлики», выполняют все ту же роль: они используются для конкретизации смысла основного сообщения, уточняя его экспрессивно-интонационную окраску. Интересно, что их появление предсказал Набоков в своем интервью для газеты New York Times в апреле 1969 года. На вопрос журналиста «Какое место вы отводите

¹ Со ссылкой на [Волошинов, 1996, с. 60–87].

² Особый интерес представляет статья К. Богданова «“Глетворный дух” в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль» [Там же, с. 101–133].

себе среди писателей (ныне здравствующих) и писателей недавнего прошлого?» — Набоков ответил: «Я часто думаю, что должен существовать специальный типографский знак, обозначающий улыбку, — нечто вроде выгнутой линии, лежащей навзничь скобки; именно этот значок я поставил бы вместо ответа на ваш вопрос» ([New York Times, 1969, с. 20], под заглавием «Nabokov, Near 70, Describes His “New Girl”»).

Но вернемся к особенностям творческого стиля Достоевского. К его системе «социальных оценок», выраженных посредством совокупности знаков различной материальной природы.

А.П. Чудаков неоднократно отмечал, что Достоевскому важны не только внешние, известные всем свойства предметов, но их суть, то есть их функциональные возможности и, прежде всего, возможности характерологического свойства. Кроме того, вещи (их совокупность или последовательность) могут выступать косвенным признаком эволюции персонажа, сюжета или как скрытое указание на авторскую концепцию и его личное отношение к персонажу. При этом он указывал на принципиальное различие между предметно-бытовым и художественным воплощением вещного ряда: «художественный предмет имеет не прямое отношение к вещам запредельной ему действительности. Он феномен «своего» мира, того, в который он помещен созерцательной силою художника. Вещный мир литературы коррелирует реального, но не двойник его» [Чудаков, 1992, с. 25].

Все предметные описания художественного пространства Достоевского традиционно подразделяются на пейзаж, интерьер и портрет. В рамках нашего дальнейшего повествования особый интерес представляют описания интерьера.

А.П. Чудаков, говоря об интерьере Достоевского, отмечает, что «повествовательное пространство вокруг слова, обозначающего предмет, заполнено не уточняющими «живописательными» словами того же предметного характера, но лексикой эмоционально-оценочной...» [Там же, с. 95]

Нетрудно заметить, что в большинстве случаев предметное описание интерьеров, в которых разворачиваются события, включает гастрономические элементы. В связи с этим возникает необходимость хотя бы кратко обозначить роль еды в культурно-историческом аспекте и ее свойства как художественной детали.

В 2014 году в Москве прошел I Международно-практический симпозиум «Традиционная культура в современном мире. История еды и традиции питания народов мира». Важным итогом симпозиума стало преодоление негласного барьера, существовавшего в научной сфере, согласно которому гастрономическая тематика

не обладает необходимым уровнем серьезности и академичности. Во вступительном докладе А.В. Павловская, приводя подробное обоснование необходимости создания нового научного историко-культурного направления, в частности отмечала, что: «Прием пищи всегда находился в основе общественных и межличностных отношений, с ним связаны все важнейшие культы и ритуалы в жизни человека: рождение свадьба, похороны» [Павловская, 2015, с. 10]. Религиозные, этнические, социальные аспекты определили еду как «мощный стимул развития искусства и художественной культуры». «Во все времена — от Гомера до наших дней, <...> еда являлась важным персонажем литературных произведений» [Там же, с. 11].

Ранее Топоров В.Н., рассматривая еду как продукт культуры, как центральный акт в жизни общества, находил некоторый функциональный параллелизм акта еды и жертвоприношения, что, по его мнению, объясняло «дальнейшую серию сходжений: еда — жертва, стол — алтарь (жертвенник), скатерть — покров (завеса), столовые принадлежности — орудия жертвоприношения, повар — жрец» [Топоров, 1980, т. 1, с. 428]. Исследуя роль еды в различных религиозных культах и ритуалах, он отмечал, что «на основе разных видов еды развилась очень разветвленная «пищевая» образность, начиная от сравнений, уподоблений, метафор <...> и вплоть до мотивов и микросюжетов [Там же].

Лотман Ю. М, классик истории культуры, уделял большое внимание вопросам бытовой культуры, в том числе и культуре еды. Он полагал необходимым знать и изучать бытовую культуру, «видеть историю в зеркале быта, а мелкие, кажущиеся порой разрозненными бытовые детали освещать светом больших исторических событий» [Лотман, 1994, с. 9]³.

Однако для того, чтобы «пищевая образность» стала персонажем литературных произведений, для того, чтобы бытовые детали стали художественным предметом, необходимо, чтобы не только автор владел «вещным языком» своей эпохи, но и его читатели понимали образный язык предметного ряда.

Что касается Достоевского, то он не только великолепно разбирался в гастрономических нюансах, он был гурманом. Стоит вспомнить хотя бы его письмо Анне Григорьевне с описанием торжественного обеда по поводу пушкинского юбилея [Переписка, 1976, с. 322–323] или воспоминания Яновского о холостяцких обедах в Отель де Франс

³ Цит. по: [Павловская, 2015, с. 21].

[Достоевский в воспоминаниях..., 1990, т. 1, с. 236]. Физиологически предрасположенный к чувственному восприятию, Достоевский в совершенстве владел «гастрономическим языком», максимально используя его образность и способность к эмоциональным коммуникациям.

Следует отметить, что особенность гастрономической детали (еда, алкоголь) состоит в том, что, помимо прочих свойств, ей присущ не только вкус, но и запах, А, следовательно, для нее выполняются общие ольфакторные закономерности, одна из которых — такое уникальное явление как «обонятельная память», отражающая личный и/или коллективный опыт. Относительно этого явления Ольга Вайнштейн писала: «процесс обретения воспоминаний через запахи получил название «феномен Пруста» и стал литературным топосом, источником бесконечных индивидуальных вариаций у самых различных авторов» [Вайнштейн, 2010, с. 7]. В отличие от зрительного образа, обонятельные (ольфакторные) реакции не имеют четких словесных соответствий. И именно по этой причине, гастрономическая деталь способна моделировать невербализируемый образ исключительно на эмоциональном уровне. Использование при этом «эмоционально-оценочной» лексики позволяет буквально «в несколько штрихов» создать точную визуальную картинку и необходимую автору атмосферу последующих событий. При определенных обстоятельствах созданный таким образом эмоциональный образ может прочитываться как возможные этические или моральные оценки, выносимые автором своим героям.

Приведу два примера.

Приглашение на новоселье к Разумихину. В первоначальной версии романа в ответ на вопрос Зосимова «Кто будет-то?» Разумихин перечисляет возможный круг гостей, род их занятий, отмечая свое к ним расположение или интерес [Достоевский, 1972–1990, т. VII, с. 63]. В окончательной редакции текста картинка предполагаемого события оживает. И всего лишь потому, что важным становится не кто будет, а что будет. «— Что ты там устроил? — Да ничего, чай, водка, селедка. Пирог подадут: свои соберутся» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 103]. Краткое «свои» — определяет саму атмосферу собрания. Компании исключительно мужской, небольшой и непритворливой (водка, селедка). Создаваемый этой фразой эмоциональный образ наполнен запахами (табачный дым, винный перегар, запах кухни) и звуками (звяканье посуды, шум голосов). Это впечатление в дальнейшем подтверждено лексически. Зайдя к Разумихину, Раскольников слышит как «за перегородкой, две хозяйские служанки хлопотали около двух

больших самоваров» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 148]. В этом хлопотании — не только живая атмосфера вечеринки, но и в тон ей — мужская характеристика Разумихина: едва попав в дом (как и в случае с мадам Зарницыной или Настасьей) он пользуется особым расположением женщин.

В отличие от вечных реалий мужской компании (водка, селедка), упомянутые в следующем эпизоде гастрономические предметы требуют специальных комментариев для современного читателя. Мальчик-самоубийца в романе «Бесы», прокутив в три дня семейные деньги, заказывает на свой последний ужин «котлетку, бутылку шато-д'икему и виноград». Вошедшие досужие обыватели видят, что «это был еще молоденький мальчик, лет девятнадцати, никак не более, очень должно быть хорошенький собой, с густыми белокурыми волосами, с правильным овальным обликом, с чистым прекрасным лбом. Он уже окоченел, и беленькое личико его казалось как будто из мрамора». «Бутылка шато-д'икему была на половину опорожнена, винограду оставалось тоже с полтарелки. Выстрел был сделан из трехствольного маленького револьвера прямо в сердце. Крови вытекло очень мало; револьвер выпал из рук на ковер. Сам юноша полулежал в углу на диване. Смерть должно быть произошла мгновенно; никакого смертного мучения не замечалось в лице; выражение было спокойное, почти счастливое, только бы жить» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 255].

Беломраморное, не обезображенное смертью, красивое и спокойное как у античной статуи лицо. Красивая поза мертвого тела возле стола с остатками последней трапезы. «Где стол был яств, там гроб стоит» — известная строчка Державина, ставшая крылатым выражением, благодаря Пушкину. Концепции «тематических» трапез в России начала XIX века, напоминающих пирующим о хрупкости бытия, были воспитаны на европейской гастрономической эстетике конца XVIII века, у истоков которой стоял автор уникального и новаторского по тем временам «Альманаха гурманов», — Гримо де ла Реньер. Волна аристократической эмиграции принесла в Россию не только замысловатость французских рецептов и новые гастрономические технологии, но и совершенно новое культурное понятие — «французская кухня».

Афинская З.Н., исследуя мотив «французская кухня» в сфере русской языковой личности, отмечала его ярко выраженный социальный характер — изысканная еда и дорогое вино. «Дискурс о еде в сфере русской языковой личности на протяжении веков включал в себя элементы французского языка — названия ресторанов, названия вин и

блюды, составление правильного их сочетания, обсуждение поварского искусства — все это, высвечивая социальный и культурный статус собеседника, нередко становилось одним из важных мотивов, характеризующих литературного героя» [Афинская, 2015, с. 322]. Один из важнейших элементов «французской кухни» — составление правильного сочетания еды и алкоголя, позволяющее не только максимально раскрыть их вкусовые свойства, но создать новую общую гармонию вкуса. Катализатором этого волшебного процесса было правильно выбранное вино. При этом «вино не просто магический напиток, но еще и длительный акт питания; декоративной ценностью обладает здесь жест, и свойства вина неотделимы от способов обращения с ним...» — писал Р. Барт [Там же, с. 324].

В обсуждаемом нами эпизоде из романа «Бесы» определяющим гастрономическим элементом, безусловно, является вино. Его название повторено дважды: как последнее, предсмертное желание и как финальная картина смерти. И если Достоевский так настойчиво указывает на него читателю, то следуя философии Р. Барта, исследуем свойства этого вина, социальный статус и правила подачи, чтобы оценить меру декоративности художественного жеста Достоевского.

Начнем с терминологии и свойств. «Шато-д'икем» — это сотерн. О сотерне в полном собрании сочинений Ф.М. Достоевского сказано «Белое французское сухое вино, производимое в Бордо» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 537]. Верное по сути, но совершенно непригодное для интерпретации определение. Сотерн (помимо общего названия вин) — это регион Бордо, климатические особенности которого позволяют производить совершенно уникальные белые сухие сладкие вина. Сочетание осеннего солнца и ночных туманов способствует развитию на ягодах винограда особого вида плесени (*Botrytis cinerea*, «благородная плесень»), обезвоживающей его и повышающей тем самым содержание сахара и вкусовых веществ. Из всех винодельческих хозяйств, производящих сотерн, только в Château d'Yquem до наших дней сохранился традиционный сбор винограда — поврежденные плесенью ягоды собирают вручную за несколько проходов по винограднику в течение короткого срока сбора урожая. В удачные годы результат может оказаться грандиозным: получается очень сладкое, благоухающее цветами, золотистое вино с ровной маслянистой структурой. Но бывают года, когда из-за сырой октябрьской погоды сотерн может не удалиться вообще [Джонсон, Робинсон, 2003, с. 102].

Экономика производства сотерна всегда шла по острию ножа. Этим объясняется и стоимость вина, даже если речь идет об обычном

сотерне, представляющим собой обычное сладкое белое вино. Но вина, производимые в Château d'Yquem, получившего в 1855 году статус Первого великого виноградника, — это всегда элитные, исключительные и очень дорогие. Достоевский мог при определенных обстоятельствах заставить своего героя пить «лафит и херес стаканами» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 145], но у него никогда не поднималась рука на подобное кощунство (с точки зрения гурмана) в отношении «шато-д'юкема».

Что касается правил подачи, то достаточно заглянуть в книгу Елены Молоховец, первое издание которой вышло в 1861 году. В описании блюд и соответствующих им вин (для обедов 1-го разряда) есть четкое разделение между ординарным сотерном и «шато д'юкемом». Последний рекомендуется подавать к грибным и овощным блюдам, приготовленным в сливочном соусе (важно!), а также к котлетам из курицы, как правило с грибным сливочным соусом [Молоховец, 1901, с. 40–44].

Таким образом, упомянутый Достоевским «шато-д'юкем» — это статусное, аристократическое и очень дорогое вино. К нему подана «котлетка», куриная или, в крайнем случае, телячья, что соответствует культурному регламенту французской кухни. Присутствующий тут же виноград не имеет прямого отношения к вину, но свежий виноград в то время был изысканным дорогим продуктом, предметом роскоши на обеденном столе.

Теперь вернемся к мальчику-самоубийце, короткий путь которого был книжной выдумкой, неумелой калькой с какого-нибудь героя в духе графа Федора Толстого-Американца, разгул которого воспринимался как «поэзия жизни», как модель социально-значимого поведения. Мальчик не проживает, а исполняет роль выдуманного им героя. Формирование личности идет параллельно с обретением культурного опыта. Поэтому вполне закономерно, что незрелость мальчика выражена Достоевским как отсутствие осознанного отношения к еде, отсутствие вкусовых предпочтений и личных пристрастий. «Возвратясь в номер уже около полуночи, он потребовал шампанского, гаванских сигар и заказал ужин из шести или семи блюд. Но от шампанского опьянел, от сигары его стошнило, так что до внесенных кушаний и не притронулся, а улегся спать чуть не без памяти» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 255]. Понятие «ужин из шести или семи блюд», абстрактное с гастрономической точки зрения, исполняет интересную характерологическую функцию и используется Достоевским еще раз в романе «Подросток» [Деханова, 2013, с. 332–334]. Аркадий признается себе в первом неудачном жизненном опыте: «я уже тогда развратился; мне уже трудно было

отказаться от обеда в семь блюд в ресторане, от Матвея, от английского магазина, от мнения моего парфюмера, ну и от всего этого» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 229–230].

В созданном мальчиком коротком и страстном сценарии порыва к вольности в духе этики гедонизма, особое место отводилось финалу. Смерть как неизбежность жизни должна была быть обставлена особенно грандиозно. Античные традиции русского «эпикурейства», «тематические» сограпезы в духе пира Клеопатры или что-то в этом роде. Кстати, эта античная тема обозначается еще в самом начале романа с оттенком язвительности в связи со Степаном Трофимовичем, похожим «как бы на патриарха или, еще вернее, на портрет поэта Кукольника» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 19], и в его восторженном письме Варваре Петровне: «с молодежью беседуем до рассвета, и у нас чуть не афинские вечера, но единственно по тонкости и изяществу» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 25].

Достоевский разрешает фантазию мальчика гениально просто: «Шато-д'икем», «котлетка», виноград. Именно этот набор продуктов создает необходимый автору эмоционально-смысловой образ. Атмосферу трех восторженных дней и красивого театрального ухода из жизни. Прежде всего, это очень дорогие продукты, сопоставимые тематически с жемчужиной, растворенной в вине на пиру Клеопатры. А кроме того, это вычурный аристократический жест, нарочитость которого язвительно подчеркивает уменьшительная форма «котлетка».

Эмоционально-оценочная лексика трех случайных наблюдателей завершает картину: «это наилучший исход и что умнее мальчик и не мог ничего выдумать», «хоть миг, да хорошо пожил» и «почему у нас так часто стали вешаться и застреливаться, — точно с корней соскочили, точно пол из-под ног у всех выскользнул?» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 255–256].

Современный читатель, купив в ближайшем супермаркете «французское белое сухое вино, производимое в Бордо», готовую котлету и гроздь винограда, не увидит принципиальной разницы между этим ассортиментом продуктов и водкой, селедкой и пирогом Разумихина. Хотя между ними социальная и культурная пропасть. Несколько страниц текста потребовалось, чтобы объяснить то, что у современников Достоевского ассоциировалось с общепонятным визуально-эстетическим образом.

Анализируя описание интерьеров Достоевского, невозможно не обратить внимание на их чрезвычайную сценографичность. А.П. Чудаков замечал по этому поводу: «В диалоге (или разговоре

нескольких лиц) у Достоевского всегда отмечено начальное расположение героев на сценической площадке, положение относительно ее предметов» [Чудаков, 1992, с. 101]. Фиксированное положение героев относительно предметного ряда сценической площадки предполагает их художественное взаимодействие. При этом выбор предметов — это тщательно продуманная автором комбинация, должна вызвать у читателя определенные ассоциации, эмоциональные ощущения, визуальный образ и создать атмосферу событий. Эта атмосфера в ее эмоциональном и смысловом выражении сопровождает всю последующую мизансцену, вплоть до заключительной авторской реплики, итога событий.

Одна из особенностей художественного творчества Достоевского — это создание, складывание общей картины, концепции романа, из отдельных ярких мазков. Каждый «мазок» — это отдельная законченная картинка-мизансцена, настроение и смысл которой воспринимаются как единое впечатление. Это впечатление определяется, прежде всего, правильным пониманием художественного смысла предметного ряда «сценической площадки».

А для того, чтобы современному читателю открылись свойства и смысл предметов другой культурно-исторической эпохи, чтобы стала понятна и ощутима атмосфера происходящих событий, необходимы книжные комментарии.

Позволю себе добавить ко всему сказанному выше, что книжный комментарий в чем-то сродни художественному переводу. Но переводчик иногда стоит перед сложной дилеммой — либо дословный перевод, либо сохранение смысла. Книжный комментарий имеет в этом плане преимущество. Сопровождение авторского текста подробным пояснением историко-культурных свойств предметов может быть дополнено соответствующими смысловыми аналогиями, принятыми в современной языковой культуре.

* * *

Особое положение среди гастрономического антуража текстов Достоевского занимает тема чая. Вернее тема чаепития, так как в большинстве случаев речь идет не о свойстве чая как такового, а именно о процессе его употребления. Связано это с тем, что уникальность чая (и главное отличие от всех прочих иноземных продуктов) состоит в его способности существовать как ритуал и сохранять основные традиции чаепития практически в любой национальной культуре.

Слагавшийся веками в древнем Китае чайный этикет завоевывал постепенно и Россию и Европу. Поэтому продвижение чая в Россию проходило не только с востока на запад, но и с запада (из Европы) на восток. Но всегда сверху вниз по социальной вертикали. Из аристократического салона — к средним и низшим слоям населения. Конкуренция чая и традиционных русских напитков (морс, квас, сбитень, травяные чаи с медом) продолжалась почти 200 лет, но решающим фактором в этой борьбе было изобретение тульскими мастерами самоварных устройств, приспособленных именно для заваривания чая. На появлении этого простого и гениального предмета — самовара основано зарождение культурных национальных традиций русского чаепития, соединивших в себе древнюю философию востока и салонный этикет запада.

В наш век пакетированных чаев в пластиковых стаканчиках фаст-фуда и утрате традиций домашней кухни и семейных застолий все, что связано с традициями чаепитий XIX века, требует комментариев.

Обилие всевозможных легкодоступных источников типа «все, что вы хотите знать о чае — здесь» преследует, как правило, рекламные цели или тиражирует одни и те же блоки информации неизвестного происхождения. Поэтому, прежде всего, следует очертить круг достоверных источников, дающих объективное представление о культуре чаепития в России XIX века.

Круг этот невелик. Основное издание, на которое опираются все серьезные исследователи — книга, изданная в 1892 году в С.-Петербурге «Чай и чайная торговля в России и других государствах. Производство, потребление и распределение чая». Составитель издания — А.П. Субботин — писал в Предисловии: «в этом новом труде мы старались свести воедино не только все многообразные экономические, географические, исторические, статистические и др. данные, рассеянные в массе сочинений и официальных источников, малодоступных по их редкости и специальности, но воспользовались кроме того указаниями сведущих людей, обладающих большим запасом практических сведений, а также результатами разных местных исследований и непосредственных наблюдений; равным образом было собрано много живых фактов от торговых фирм, комитетов и т. п.» [Субботин, 1892, с. V].

Историей чая в советское время занимался В.В. Похлебкин. Помимо его известной монографии «Чай» практический интерес для темы настоящего исследования представляет его книга «Из истории русской кулинарной культуры», в которой он самым пристальным образом исследует предметный гастрономический ряд в пьесах

русских авторов от Фонвизина до Чехова, раскрывая смысл множества художественных деталей, украшающих стол на сцене русского театра и выполняющих функции эмоционально-оценочных указаний автора.

Из современных исследователей следует упомянуть И.А. Соколова, автора многочисленных изданий самого различного формата. Опираясь на труды А.П. Субботина, он во многом его дополнил и продолжил исследования исторических и современных преобразований культурных традиций чаепития в России.

И, наконец, очень важным историческим материалом являются живые свидетельства московских очеркистов и бытописателей, таких, например, как Н. Поляков, И.Т. Кокорев, В.А. Гиляровский, А.Ф. Кони, П.И. Богатырев, В. Жихарев и др. Почему именно московских? Дело в том, что в XIX веке Москва по праву считалась чайной столицей России. В 40-х годах XIX века только в трактирных заведениях (а их было более 300) употреблялось в год около 200 тысяч фунтов чая (на сумму более 500 тысяч рублей серебром). В Москве сходились все чайные пути, отсюда начиналась чайная торговля, здесь складывались совершенно особые чайные обычаи. Эта самобытная московская культура постепенно распространилась и прижилась по всей России.

Нет необходимости, наверное, еще раз напоминать, что означала Москва для Достоевского. Детство — пора становления личности и источник самых ярких воспоминаний. Ни ссылка, ни ветреный мокрый Петербург не смогли ослабить притяжение Москвы. Московские лица, истории, топография и особый московский чайный этикет со своим самобытным диалектом вошли в сознание Достоевского так же естественно, как и все прочие социальные навыки, как способность думать и дышать.

Чай для истинного москвича XIX века — это совокупность полезных свойств и традиций употребления. Это уникальное свойство чая позволяет говорить о практически безграничных его возможностях в качестве художественной детали. Передача информации происходит не только посредством эмоциональных образов, но подключает систему культурных кодов.

Систематизировать упоминания чая и чаепитий у Достоевского достаточно сложно. Чай его персонажи пьют много, часто, в обстоятельствах, к тому располагающих, традиционных, естественных или неожиданных. В описаниях или упоминаниях чаепитий у Достоевского нет случайных мелочей. Все точно, все выверено, все лично пережито, все значимо. Художественная и предметно-бытовая формы чайного

ряда столь близки, что по произведениям Достоевского можно воссоздать и истинно московскую чайную атмосферу, и основные традиции чаепития в России в XIX веке.

Что касается московских чайных обычаев, то лучше всего их сформулировал Николай Поляков, автор сборника «Москвичи дома, в гостях и на улице». Сборник, изданный в 1858 году, открывается очерком «Чай», где среди прочих московских чайных особенностей перечислены, например, такие: «Потребность чая у Москвича такого рода, что он скорее согласится не есть, нежели не пить чаю». «Ни одно тяжёлое дело, ссора или мировая, дела по коммерческим оборотам и т. п. никогда не обойдутся без чая». «Москвич не имеет обыкновения приглашать на водку; он приглашает на чай; не смотря на то, что, пригласив вас пить чай, в самом-то деле разумеет что-нибудь другое, только не чай, а чай, это так, деликатное приглашение на водку». «Приглашение на чай у Москвичей почитается самым дружеским расположением друг к другу» [Поляков, 1858, с. 6–9].

Готовность «согласиться не есть, нежели не пить чаю» основана отчасти на полезных свойствах чая. Еще в древнем Китае чайный напиток почитали за то, что от него проходит усталость, сонливость и головная боль.

Начиная с XVIII века европейские ученые предпринимают многочисленные опыты, пытаясь выяснить особенности воздействия чая на организм человека. И к середине XIX века сторонники полезных свойств чая опирались в своих суждениях на многочисленные сочинения английских, французских и голландских ученых, химиков, врачей и гигиенистов. Исследования свойств чая продолжались и в России. Наблюдения, например, за представителями бедного студенчества, питавшихся почти чаем единым, породили миф о питательных свойствах чая, обусловленных якобы высоким содержанием белковых веществ: «недостаточные люди могут довольствоваться меньшим количеством пищи, заменяя недостающее количество дорогих пищевых веществ дешевым чаем» [Субботин, 1892, с. 158]. Это ставшее популярным заключение было научной ошибкой, так как возможность сокращать количество пищи объясняется способностью кофеина притуплять чувство голода. Это свойство кофеина, кстати, используется в современной диетологии.

Одно из доказанных полезных свойств чая — это его способность утолять жажду, согревать и поддерживать силы при различных лихорадочных состояниях. Останавливать, как считали, «лихорадочные пароксизмы». Лихорадочные состояния физической или эмоциональной природы чрезвычайно свойственны героям Достоевского.

И горячий чай становится самым распространенным средством экстренной помощи.

На допросе в Мокром «Митя сначала отказался от стакана, который ему любезно предложил Николай Парфенович, но потом сам попросил и выпил с жадностью. Вообще же имел какой-то даже удивительно измученный вид» [Достоевский, 1972-1990, т. XIV, с. 449]. Неточка Незванова вспоминает, что: «Чай пили у нас очень редко: матушка позволяла себе эту, по нашим средствам, прихоть только тогда, когда чувствовала себя нездоровой и в лихорадке» [Достоевский, 1972-1990, т. II, с. 177].

Версилов в маленьком грязном трактире на канаве «говорил возбужденно, весело; смеялся бог знает чему и даже хихикал, чего я от него никогда не видывал. Он залпом выпил стакан чаю и налил новый» [Достоевский, 1972-1990, т. XIII, с. 222].

Шатов просит измученную, замерзшую жену: «Если бы ты согласилась например хоть чаю, а? Чай очень подкрепляет, а?» [Достоевский, 1972-1990, т. X, с. 435] и она «почти с жадностью принялась за чай» [Достоевский, 1972-1990, т. X, с. 436].

Вельчанинов, жестоко страдающий печеночными коликами на нервной почве «после второй чашки чаю-кипятка, выпитого залпом, <...> вдруг почувствовал облегчение» [Достоевский, 1972-1990, т. IX, с. 96-97].

Разумихин усердно поит Раскольникова, едва пришедшего в себя после болезни, с чайной ложечки чаем [Достоевский, 1972-1990, т. VI, с. 95].

«Свидригайлов набросился на чай, чтобы согреться, и выпил стакан, но съесть не мог ни куска, за совершенную потерей аппетита» [Достоевский, 1972-1990, т. VI, с. 389].

Но согласие «не есть, нежели не пить чаю» имеет, помимо физиологических, еще и социальные причины. Это последняя черта между бедностью и нищетой. Бедностью, которая, как Макар Девушкин, гордится, что может во многом себе отказать, но выгадать на чай и сахар, потому что «чаю не пить как-то стыдно» [Достоевский, 1972-1990, т. I, с. 17] и ужасается, глядя на соседа Горшкова: «Эк, до уничтожения какого доводит людей нищета!» [Достоевский, 1972-1990, т. I, с. 89].

Материальное (финансовое) выражение этой черты находим в очерке И.Т. Кокорева «Чай в Москве». Прежде всего, описывая московский быт 40-х годов XIX века, он, как и Н. Поляков, отмечает, что: «Москвич скорее согласится отказать себе в другом каком удобстве жизни, даже не испечь пирогов в праздник, чем не напиться чаю

хоть раз в день» и приводит стоимость разового чаепития на семью из трех-четырёх человек: «золотник чаю десять копеек, пол-осьмушки сахару семь копеек, воды на копейку, угля не редко свои: и так за восемнадцать копеек покупается все наслаждение» [Кокорев, 1959, с. 104].

Наблюдение Н. Полякова, что у москвичей приглашение на чай есть «деликатное приглашение на водку» не лишено оснований. Известное по всей России московское хлебосольство и трепетное отношение к чаю породило этот уникальный обычай — сочетать два совершенно разных гастрономических элемента: закуску и чаепитие.

Что такое закуска? Перед официальными обедами или во время танцев на именинах, свадьбах и прочих торжествах для мужчин организовывали буфет, то есть специально сервированный стол в отдельной комнате. Закуска состояла из нескольких крепких спиртных напитков, реже вина, и холодных мясных и рыбных блюд, паюсной икры, грибов, огурчиков. В повести «Скверный анекдот» приведено подробное описание такого стола [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 23].

К чаю обычно подавали всевозможные кондитерские изделия, варенья, мед, колотый сахар, свежие булки. Сочетание алкоголя, холодных закусок и сладкого стола за чашкой чая возникло в среде московского купечества и долгое время оставалось исключительно московским обычаем.

В романе «Униженные и оскорбленные» Наташа, предполагая «романтический вечер», накрывает особенный вечерний чай: «Между тем подали чай, тут же и закуску; была дичь, какая-то рыба, две бутылки превосходного вина от Елисеева» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 321].

В доме Маслобоева чайно-закусочное великолепие, как и следует, разнесено по разным столам: сладкий стол собственно к чаю, стол с холодными закусками и «строй превосходных хрустальных графинов с водками многочисленных сортов и прелестнейших цветов», стол с дорогими винами и шампанским [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 330].

В романе «Бесы» у Липутина «Подавали чай, стояла обильная закуска и водка; играли на трех столах, а молодежь, в ожидании ужина, затеяла под фортепиано танцы» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 41]. Варвара Петровна строго выговаривает Степану Трофимовичу: «Скоро день вашего рождения <...> Сделайте вечерний чай и пожалуйста без вина и без закусок; впрочем я сама всё устрою» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 64]. У Лебядкина Ставрогина ждал потухший

самовар и накрытая скатертью «почти щегольская» закуска [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 208].

В романе «Преступление и наказание» — уже упомянутые выше «чай, водка, селедка» и пироги. Кстати, именно в этом романе впервые прозвучало противопоставление водки чаю. В первой трети XIX века в России произошла постепенная замена привычного выражения «дать на водку» новым — «дать на чай». Эта смена словесного обозначения условной формы косвенного вознаграждения за оказанную услугу возникла изначально в московском лексиконе в среде ямщиков и перешла потом в другие рабочие слои русского общества. Безусловно, «чаевые деньги» не использовались исключительно по целевому назначению. Приглашение на чай еще долго оставалось «деликатным приглашением на водку». Однако возникновение новой тенденции в отношении к чаю и алкоголю у широких слоев населения стало объектом пристального изучения социологов. Эти исследования базировались на доказанной способности чая снижать потребление алкоголя. Кроме того, успокаивающее и проясняющее мысли действие чая и его неразорительная цена были существенным аргументом в общественной полемике. Об относительности пользы чая иронично замечал еще в начале XIX века поэт и публицист А.М. Бакунин [Бакунин, 2001, с. 94]:

Но мы, как верные сыны
Отечества, воды не пьем, а квас
И полугарное вино,
И очень делаем умно —
Оно здоровее для нас.
А теплую водицу чай
Назло нам выдумал Китай,
И доведет нас до беды.
Уж пьяный трезвому не пара,
И лавки нет без самовара,
И начал умничать народ.

И хотя именно за самоваром «умничают» герои Достоевского, в романе «Преступление и наказание» впервые прозвучало противопоставление чая и водки в аспекте категорий «добра» и «зла»: диалог Раскольников и полового в трактире, куда он зашел просмотреть газеты. Конспективно этот диалог выглядит следующим образом: «— Водки прикажете-с? — спросил половой. — Чаю подай. Да принеси ты мне газет, старых, этак дней за пять сряду, а я тебе на водку дам. —

Слушаю-с. Вот сегодняшние-с. И водки прикажете-с?» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 124] «Эй ты, — крикнул он половому, вставая и взяв фуражку, — сколько с меня? — Тридцать копеек всего-с, — отвечал тот, подбегая. — Да вот тебе еще двадцать копеек на водку» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 129].

Такой же торг, «чай-водка», происходит между Дмитрием Карамзовым и ямщиком Андреем, но уже в более акцентированном смысловом значении: «— Расчет, Андрей, принимай! Вот тебе пятнадцать рублей за тройку, а вот пятьдесят на водку... за готовность, за любовь твою... Помни барина Карамзова! — Боюсь я, барин... — заколебался Андрей, — пять рублей на чай пожалуйста, а больше не приму. Трифон Борисыч свидетелем. Уж простите глупое слово мое» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 375]. Уже в самом начале романа, на обеде в монастыре обозначилось противопоставление водки христианской трапезе. Оно незримо присутствует почти во всех ключевых сценах, а в цитируемом эпизоде служит для выражения опасения быть причастным к возможному преступлению. Для чего и берется в свидетели Трифон Борисыч.

Но возвращаемся к московским чайным обычаям. То, что у москвичей «Ни одно тяжёлое дело, ссора или мировая, дела по коммерческим оборотам и т. п. никогда не обойдутся без чая» — пример наследия китайских традиций, привнесенных в Россию дипломатическими службами и купеческими чайными караванами. Именно в купеческой среде и сформировался этот повсеместный обычай — обсуждать дела за чаем. Обычай, что важно, финансово не обременительный: популярная в таком случае «чайная пара» в трактире (большой чайник с кипятком, чайник с заваркой и несколько кусочков колотого сахара) стоил 3–4 копейки. «Торговому человек — писал И.Т. Кокорев — не приходится за делом думать о русском напитке, веселящем душу; зато он усердно накачивает себя китайским, решая за тремя парами его дела не на одну сотню тысяч» [Кокорев, 1959, с. 105].

«— И самоварчик поставим» — приглашают Лизавету в «семом часу» для обсуждения выгодного дела [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 51–52].

В Мокром перед допросом Мити: «— А не выпить ли сперва чайку? — перебил Николай Парфенович, — ведь уж, кажется, заслужили! Порешили, что если есть готовый чай внизу <...>, то выпить по стаканчику и затем «продолжать и продолжать» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 449].

Варенька Доброселова вспоминает: «Бывало, в длинный зимний вечер присядем к круглому столу, выпьем чайку, а потом и за дело примемся» [Достоевский, 1972–1990, т. I, с. 20].

В XIX веке помимо деловых чаепитий был принят следующий распорядок дня: утренний чай — около 8 утра, вечерний чай — около 8 вечера, иногда поздний чай — в 11 вечера для близкого круга. Об этом незыблемом московском распорядке упоминал, например, Н.В. Давыдов с своем очерке «Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия» [Давыдов, 1964, с. 17–18].

В девятом часу утра наспех глотает свой чай господин Голядкин [Достоевский, 1972–1990, т. I, с. 159–160], утренним чаем начинается день Макара Девушкина [Достоевский, 1972–1990, т. I, с. 23], в девятом часу утра Марфа Игнатьевна интересуется у Ивана: «Где изволите чай кушать, у себя аль сойдете вниз?» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 252], к 9 часам Разумихин является в номера Бакалеева [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 164].

Но самое частое обращение к фиксированному времени чаепитий — в романе «Униженные и оскорбленные». Иван Петрович, как оказалось, читает почти 5 часов свой роман Ихменевым, так как: «Мы начали сейчас после чаю, а просидели до двух часов пополуночи» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 188]. Через год, больной и измученный он приходит к ним «перед вечером», когда «самовар кипел на столе» [Там же, с. 192]. «Было половин восьмого», когда Ваня с промокшим Ихменевым вернулся к Анне Андреевне и Матрена явилась с готовым самоваром [Там же, с. 213]. Сердитая Мавра выговаривает Наташе около 11 вечера: «Шутка ли, два часа самовар кипит» [Там же, с. 320]. В семь часов вечера приходит Иван Петрович к Маслобоеву, где «хорошенький тампаковый самовар кипел на круглом столике» [Там же, с. 330]. И так далее.

Вечерний чай, как правило, более событияен. К этому времени успевают завязаться всевозможные интриги, случиться неожиданные происшествия, обсуждение которых и происходит в форме всевозможных чаепитий.

Вот здесь следует вспомнить о том, что одна из личностных особенностей Достоевского-писателя — это выстраивать отдельные мизансцены по всем правилам сценического искусства. То есть, прежде всего, необходимы декорации, создающие определенную эмоциональную атмосферу. На фоне этих декораций фиксируется расположение участников событий и действие (разговор, диалог) начинается. Декорации чаепития — это элементы чайного антуража. К ним относится весь, так называемый, чайный приклад (чашки, чайники, самовары, чайные столики, чайная закуска и так далее) и устойчивые чайные традиции. При определенных обстоятельствах чайный антураж становится важной художественной деталью, символом, наполняется смыслом,

единым с его лексическим выражением, создавая целостность эмоционального образа. Зная и понимая предметно-бытовые и культурные особенности чаепития в современном Достоевском мире, можно увидеть (почувствовать) указания автора на эти «определенные обстоятельства».

Указания могут быть самого разного рода.

Прежде всего, чай в значении «чаепитие», процесс, имеющий значимый семиотический потенциал, принципиально отделен лексически от чая в значении «целебное средство». В болезненных, лихорадочных состояниях герои Достоевского пьют чай с жадностью, захлеб, залпом, набрасываются на чай и так далее.

Кроме того, внимание читателя привлекается каким-либо диссонансом, повтором (как правило трехкратным), неожиданным «крупным планом», использованием одного и того же предмета (композиции) в других сочетаниях, проясняющих смысл. Последнее — очень интересный прием, достаточно часто используемый Достоевским. При этом повторение одной и той же смысловой комбинации предметов может быть не только в пределах одного романного пространства. Эта комбинация, наделенная в одном из контекстов общепонятным смысловым значением, может быть перенесена в другой роман, с этим же или с прямо противоположным эмоциональным знаком.

Прежде чем проиллюстрировать все вышесказанное, необходимо определить параметры, в пределах которых реализуется семиотический потенциал чайного антуража.

Во-первых, следует помнить, что упоминаемые Достоевским чайные реалии и связанные с ними ритуалы есть его личностное отражение действительности. Однако это личное восприятие всегда основано на коллективном культурном опыте.

Во-вторых, чай в значении «чаепитие» подразумевает акт сотрапезы в ее сакральном значении — совместное употребление еды, устанавливающее отношения особой близости. Не утоление голода, а общение. Это свойство делает чаепитие идеальной декорацией, так как предполагает действие, смысловые диалоги, откровения.

И, наконец, обязательным элементом чаепитий-сотрапез является самовар.

Как уже было сказано ранее, формирование русских чайных традиций обязано именно изобретению самовара. До этого воду грели в горшках или медных чайниках, заваривали травы или настоящий китайский чай, пили с удовольствием и пользой. Но самовар создал атмосферу чаепитий. В самом его наличие есть принципиальная

разница между целебным питьем и чайным ритуалом. «Самовар есть самая необходимая русская вещь, именно во всех катастрофах и несчастьях, особенно ужасных, внезапных и эксцентрических» — писал Достоевский в романе «Подросток» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 142].

С мифопоэтической точки зрения самовар — это источник животворного тепла, заключающий в себе 4 стихии: огонь, вода, воздух, без которого невозможно горение, и земля, то есть прах, зола, завершающая цикл.

Огонь — скрытая суть самовара, определила один из основных ритуалов чаепития. Чай prepares и подает гостям старшая в семье женщина, хозяйка. Это восходит к первобытному почитанию огня и культу женщины в родовой общине, хранительнице домашнего очага. В свою очередь огонь — это символ жизни, а его антитеза (самовар потухший, остывший) — символ умирания. Кроме того, из всех предметов чайного обихода именно самовар воспринимался как существо одушевленное (а значит способное жить и умирать) благодаря простым законам физики, согласно которым самовару свойственно, закипая, издавать всевозможные звуки, бормотать и петь на разные голоса. Наличие «голоса» и блестящая поверхность, отражающая неясные силуэты, создавали эффект присутствия собеседника и располагала к откровениям.

Еще П.А. Вяземский в своем известном стихотворении «Самовар», анализируя это исключительно русское явление, определил символическую суть самовара как «семейный наш очаг, семейный наш алтарь, ковчег домашних благ», заметив также, что «под его шумок кипит и разговор, как прыткий кипяток» [Муравьев, 1997, с. 126].

Согласно общепринятому этикету существовали две формы подачи чая. Назовем их — салонная и домашняя. Под салонной формой чаепития следует понимать всевозможные светские визиты с совершенно произвольным количеством гостей, расположившихся не обязательно вокруг стола, а в пределах гостиной. Например, «Дядюшкин сон»: чаепитие в доме Марьи Александровны [Достоевский, 1972–1990, т. II, 303, с. 370–371] или роман «Подросток», когда Анна Андреевна привозит старого князя домой к Аркадию [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 423–425] и даже гастрономическое изобилие на пяти столах в доме Маслобоева [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 330]. Общий признак такой формы чаепития — местоположение самовара. Самовар ставят на специальный чайный столик. И приготовлением чая может заниматься не только хозяйка, но и иная женщина, но имеющая с хозяйкой специальные отношения.

Например, Настасья Зяблова, проживающая в доме у Марьи Александровны в качестве бедной родственницы [Достоевский, 1972–1990, т. II, с. 203] или Даша — у Варвары Петровны Ставрогиной [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 56]. Самовар, со всеми его описанными выше свойствами, как бы вынесен за скобки общения присутствующих. Он не создает атмосферу доверительности. Напротив, даже самый дружеский тон разговора не выходит за рамки светской сдержанности чувств и пристальной наблюдательности.

Совершенно иной смысл у семейной формы чаепития, когда самовар располагался непосредственно на общем столе, как правило круглом, в удобной близости от хозяйки, разливающей чай. Расположение «вокруг» объединяло и уравнивало присутствующих. Этот временный круг незримых уз признавал лишь приоритет хозяйки дома, хранительницы очага, непосредственно из рук которой каждый получал чашку животворного напитка. Досягаемостью этой чашки определялся не только размер стола, но и количество приглашенных. Внутри магического круга чайного стола концентрировалась атмосфера душевного покоя и доброжелательности. Популярный в XIX веке голландский физиолог Якоб Молешотт писал об этом уникальном состоянии: «Образованные люди, собравшиеся за чайным столом, в состоянии поддерживать правильный разговор, — углубляться в вопросы, и тихая веселость, сообщаемая им под влиянием чая, по большей части дает возможность довести эти беседы до желаемого конца» [Молешотт, 1868, цит. по: Субботин, 1892, с. 155].

Таким образом, расположение присутствующих относительно самовара изначально определяет коммуникативный уровень мизансцены. И вполне естественно, что чаепитие «вокруг самовара» представляет несоразмерно больший интерес с точки зрения художественных возможностей.

Рассмотрим несколько примеров.

Роман «Преступление и наказание», семейный совет в номерах Бакалеева, проходивший «за круглым столом, на котором кипел самовар» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 226]. Этот образ как символ тепла и надежности семейных отношений звучал ранее и в воспоминаниях Вареньки Доброселовой [Достоевский, 1972–1990, т. I, с. 84] и Наташи: «Самовар мой кипит на дубовом столе...» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 227]. Достоевский вносит резкий диссонанс в этот визуальный образ счастливого семейного очага, привлекая внимание читателей к тому, как именно расположились за этим круглым столом присутствующие: «Дуня и Лужин поместились

напротив друг друга по обоим концам стола. Разумихин и Раскольников пришли напротив Пульхерии Александровны — Разумихин ближе к Лужину, а Раскольников подле сестры» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 226]. Эта детализация для чего-то очень важна Достоевскому. Здесь возникают одновременно эффект «крупного плана» (персональные перечисления присутствующих) и эффект диссонанса (нет ожидаемого продолжения чаепития как такового). Это нарушение изменяет эмоциональную атмосферу события. Но что собственно тревожного в этой детализации? Смею предположить, что самое важное — это намеренное геометрическое противоречие. Из-за указанного расположения Дуни и Лужина круглый стол имеет два конца. Перестает быть круглым, семейным, домашним. Становится прямоугольным, как принято было в трактирах или на вокзалах, подчеркивая неясность, временность, дорожную неустроенность бытия. Это и переключает внимание читателей на предощущение коренных изменений в семье. Что и происходит в финале мизансцены: разрыв с Лужиным (изгнание из семьи), принятие в семью Разумихина и уход Раскольникова из семьи. Уход из семьи — это то самое чувство отрезания себя «от всех и всего», связанное в романе с отказом Раскольникова принять милостыню от пожилой купчихи и девочки с зеленым зонтом. И вот благодаря именно цвету этого зонтика, цвету вечного драдедамового платка Сони, в финале незримо присутствует роковая сцена «семейного чаепития». Раскольников соглашается принять от Сони «несколько денег, чтобы завести у себя ежедневный чай» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 415–416].

Главная особенность чаепитий в романе «Бесы» — это акцент на чайную посуду. На противопоставление социально-бытовых свойств чашек и стаканов.

Чайная чашка всегда была и есть предмет исключительно домашнего обихода. Со стаканами несколько сложнее. Как недорогая чайная посуда они появились приблизительно в середине XIX века. Хрустальные стаканы в серебряных подстаканниках некоторое время были приняты в аристократических салонах. Но очень скоро мода на них прошла и стаканы прочно осели в трактирах, конторах и прочих казенных заведениях. А кроме того, стаканы приобрели популярность в среде либерально-демократической интеллигенции [Деханова, 2012, с. 112].

Особое внимание к предметам чайного обихода, акцентирование их общекультурных свойств личным опытом с направленной эмоциональной характеристикой, выстраивание, наконец, четко понимае-

мого символического образа — это, повторяю, особенность именно романа «Бесы».

Первое описание жилища Кириллова лаконично, оно лишь создает атмосферу этого дома: «Баба скоро внесла чай, то-есть большущий чайник горячей воды, маленький чайник с обильно заваренным чаем, две большие каменные, грубо разрисованные чашки, калач и целую глубокую тарелку колотого сахару. — Я чай люблю, — сказал он, — ночью, много; жожу и пью; до рассвета» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 91–92]. Необходимый комментарий к этому фрагменту — это описание чашек. Каменная посуда, в отличие от недорогого фаянса — это посуда из грубого фарфора. Хозяйские чашки на столе у Кириллова были большими, толстостенными с незатейливой яркой росписью стилем «Агашка» или, как его еще называли, «трактирным». Это старая русская манера росписи, основной сюжет которой — яркий розан с круглыми лепестками, выполненный крупными мазками кистью.

Эти чашки — яркий, узнаваемый современниками Достоевского образ — главная и ключевая деталь. Введение в тему. Второе описание стремительно развивает созданную ранее атмосферу, наделяя ее общепонятными образами и устойчивыми символами. Причем движение начинается снаружи внутрь дома, от внешних признаков к внутреннему смыслу.

Открытость и беззащитность Кириллова обозначается буквально у дверей его жилища: «Тут всё было отперто и даже не притворено».

В темных еще сенях утверждается тождество «жил и пил чай». И это не слова, это — постоянно кипящие в его доме самовары, жизнь, кипящая в чашках густого ароматного чая. Жизнь — это свет. «Сени и первые две комнаты были темны, но в последней, в которой Кириллов жил и пил чай, сиял свет и слышался смех» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 184]. Смех младенца, «только-что из колыбели». А по полу прыгал яркий красный детский мяч.

В несколько штрихов Достоевский превращает старый флигель в Богоявленской улице в обитель света. Алексей Нилыч, странный господин с непривычной для обычного слуха речью, с «самым веселым и ясным смехом» и «детским выражением лица», так ему идущем, приехал строить мост [Там же, с. 78]. «Не дадут вам строить наш мост!» — заявляет ему вдруг Степан Трофимович при первом знакомстве, не понимая еще пророческого смысла сказанного. Вечный странник с нераспакованным чемоданом, Кириллов делится своим горячим чаем в ярких чашках со всем миром: и с повествователем событий [Там же, с. 91], и с Николаем Ставрогиным [Там же, с. 185], и с Марьей Шатовой [Там же, с. 436].

Однако в окружающем его мире господствуют стаканы. Это всегда один и тот же устойчивый визуальный образ — поднос со строем безликих стаканов, как символическое выражение теории Шигалева о «девяти десятых человечества», которые «должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо», приняв безграничное право над собой обладателей свободы личности [Там же, с. 312].

В первый раз поднос со стаканами упоминается при описании жилища местного блаженного Семена Яковлевича. Здесь, как и в доме Кириллова, есть постоянно кипящий самовар, его хозяин тоже пил «много чаю, которого был любителем» и пил чай тоже «обыкновенно не один, а наливал и посетителям». Но в общем описании есть одна деталь, вносящая диссонанс в привычную картинку дружеского чаепития. Вместо ярких чашек на столе Семена Яковлевича «стоял поднос чуть не с двумя дюжинами стаканов» [Там же, с. 256]. И чай он наливал далеко не всякому посетителю, «обыкновенно указывая сам, кого из них осчастливить». Связь между стаканами на подносе и восторженно-раболепным преклонением толпы перед местным пророком еще только обозначена. А вот на дне рождения Виргинского эмоционально-негативная оценка этого образа выписана Достоевским до мелочей.

«Отменно старые обои» и грязноватая скатерть создают атмосферу нечистоплотности. Что-то вроде засаленных полотенец в трактире. Это ощущение формального, казенного гостеприимства не в состоянии преодолеть даже кипящие на столе самовары. Не в состоянии, так как вместо полагающейся по такому поводу закуски, на столе был «огромный поднос с двадцатью пятью стаканами и корзина с обыкновенным французским белым хлебом, изрезанным на множество ломтей, вроде как в благородных мужских и женских пансионах для воспитанников». «Французская булка «как в пансионах» — это очень личный и крайне негативный для Достоевского образ. В романе «Подросток» — это одно из болезненных воспоминаний Аркадия о встрече с матерью. Чрезвычайно важна и характеристика женщины-хозяйки, разливающей чай. Это была «тридцатилетняя дева, сестра хозяйки, безбровая и белобрысая, существо молчаливое и ядовитое, но разделявшая новые взгляды» [Достоевский, 1972–1990, X, с. 301]. Все это смещает акцент с социально-культурных свойств предмета (стаканов) на их художественный образ — «поднос со стаканами», ограниченное пространство, на котором рукой опытного пастуха уже собрано беспомощно блеющее стадо.

Завершенность образа «поднос со стаканами» позволяет Достоевскому в третьем эпизоде использовать его практически без соответ-

ствующей эмоционально-оценочной лексики. Последнее собрание «наших» происходит в глухом неприметном переулке в доме странного молчаливого мальчика, прапорщика Эркеля. Он, также как и все присутствующие «преклонился перед Петром Степановичем», и готов под «каким-нибудь социально-романическим предлогом» для пробы «убить и ограбить первого встречного».

Тягостная атмосфера запоздалого прозрения своего положения и нелепость попытки бунта выражена всего лишь одной символической фразой: «Эркель совершенно молчал и распорядился лишь подать чаю, который принес от хозяйек собственноручно в стаканах на подносе, не внося самовара и не впуская служанки» [Там же, с. 416]. Нет ни хозяйки, разливающей чай, ни хлеба, ни самовара. Никаких иллюзий. Только строй одиноких, безликих стаканов, ограниченных жесткой рамкой подноса.

Роман «Подросток» на первый взгляд далек от гастрономической тематики. Что неудивительно, так как повествование ведется от имени подростка, пока лишь калькирующего обычаи взрослой жизни и не имеющего личных вкусовых пристрастий. Однако окружающая его реальность буквально насыщена всевозможными гастрономическими реалиями, нуждающимися в комментариях: милютинская лавка и ресторан Дюссо, содержимое узелка матери, навестившей Аркадия в пансионе Тушара, апельсины, булки, устрицы, херес и пр. [Деханова, 2013, с. 313–342] И, конечно, непременные чаепития, из которых наиболее интересны — совместные чаепития отца и сына. Самому важному, домашнему диалогу у самовара, предшествует сцена их встречи в трактире и описание дома Софьи, где трепетное обожание женщин постоянно натывается на досадливую гримасу Версилова, где его комната имеет подчеркнута нежилую обстановку. Излюбленный трактир Версилова — это тоже нежилое пространство. Более того, это не просто трактир, а грязный клоак, выбранный по причине душевной скуки пресыщенного жизнью аристократа, находящего даже нечто фантастичное и щекочущее в изнанке человеческого бытия. Его дифирамбы местному чаю опровергаются сразу же: «он залпом выпил стакан чаю и налил новый» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 222]. Так пьют в лихорадочных состояниях, не замечая ни вкуса, ни запаха. Эти два эпизода, выполняющие важные характерологические функции, подсознательно готовят читателя к эмоционально-оценочному восприятию последней, третьей сцены.

Версиров приглашает Аркадия как бы к себе домой: «Это была небольшая квартира в три комнаты, которую он нанимал (или,

вернее, нанимала Татьяна Павловна) единственно для того “грудного ребенка”» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 369]. Приглашает исключительно «по капризу сердца», так как ему «уже давно мечталось» что-нибудь ему сказать. И вот на протяжении двух глав романа подросток пленялся его словесной «белибердой», хотя и осознавал, что в отношении к этому человеку он уже начал «болезненно бояться лжи». Но сопротивляться очарованию Версилова, желающего очаровать, невозможно. «Он искренно и правдиво посмотрел на меня, с беззаветной горячностью сердца. В это мгновение внесли самовар, а Настасья Егоровна вдруг внесла ребенка, спящего.

— Посмотри на него, — сказал Версильов, — я его люблю и велел принести теперь нарочно, чтоб ты тоже посмотрел на него. Ну, и унесите его опять, Настасья Егоровна. Садись к самовару. Я буду воображать, что мы вечно с тобой так жили и каждый вечер сходились, не разлучаясь» [Там же, с. 371].

Приглашение к совместному чаепитию у самовара оговорено множеством деталей. Прежде всего, квартира эта не принадлежит Версильову. Татьяна Павловна снимает ее «единственно для того «грудного ребенка». Этому «грудному ребенку» уже полтора года, а у него нет имени, его пребывание у Версильова не оформлено ни юридически, ни каким-либо другим образом, он возникает и исчезает спящим, как нечто неодушевленное. Он абстрактен, как и любовь к нему Версильова. Утверждение «Я его люблю» тут же опровергается нетерпеливым «ну» в обращении к Настасье Егоровне: «Ну, и унесите его опять».

Однако, эта совокупность образов «чай», «самовар», «ребенок» уже использовалась ранее Достоевским в романе «Бесы».

В комнате, «в которой Кириллов жил и пил чай, сиял свет и слышался смех, и какие-то странные вскрикивания». «Среди комнаты стояла старуха <...> На руках у ней был полуторагодовой ребенок, в одной рубашенке, с голыми ножками, с разгоревшимися щечками, с белыми всключенными волосками, только-что из колыбели». Увидев Ставрогина, этот ребенок (девочка), «припал к старухе и закатился долгим, детским плачем; та тотчас же его вынесла» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 184].

Детский смех, ребенок, кипящие самовары, чай в ярких чашках⁴ — живое воплощение жизни. В романе «Подросток» Достоевский использует те же составные части этого образа, сохраняя даже возраст ребенка, но не в утвердительной форме и не со знаком «минус», а,

⁴ Подробнее о каменных чашках Кириллова: [Деханова, 2012, с. 111].

скорее, в форме сомнения: как бы семья, как бы дом, как бы настоящее чувство.

Это изначальное эмоциональное ощущение полуправды, несмотря на долгие восторги за чаем, незаметно перешедшим (что важно) в шампанское⁵, завершается лексически оформленным чувством неясного смущения Аркадия: «Да и как же могло случиться, мелькнуло во мне вдруг, чтоб такое «двухлетнее наваждение» исчезло как сон, как чад, как видение?» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 387].

Постепенное расширение границ животворного смысла чаепития-сотрапезы от символа семейного очага до символического образа «живой жизни» подводит нас в романе «Братья Карамазовы» к пониманию чая (чаепития) как художественной детали, наделенной смыслом христианского символа.

Эта трансформация вполне закономерна, если учесть, что еще в древнем Китае существовал миф о божественном происхождении чая, и в основе светского ритуала чаепития лежал религиозный культ почитания напитка, приготовленного из этого растения. Как уже было сказано ранее, чай (как продукт) проникал в быт и культуру западных территорий неотделимо от своих ритуальных свойств. Именно поэтому чай, в отличие от любых других иноземных продуктов, всегда сохранял атмосферу исключительности и уважения к нему, а его предметно-бытовые свойства имели огромный художественный потенциал.

Для понимания обсуждаемой нами трансформации образа чаепития-сотрапезы у Достоевского, важно знать сопутствующее ему предметное окружение.

Для формирования символа семейного очага было достаточно совместного упоминания огнедышащей природы кипящего самовара и стола (в идеальном случае — дубового), за которым собиралась вся семья.

В романе «Бесы» кипящему самовару сопутствуют яркие расписные чашки, красный мяч, ребенок (младенец), яркий свет, а поясняющая реплика «жил и пил чай» формирует понимание предметного ряда как символическое выражение жизни.

⁵ С шампанским, а тем более с тремя бокалами (Аркадий и Версиков выпили бутылку на двоих) у Достоевского связано понятие «роковой черты». Подробнее об этом: [Деханова, 2007, 107-116]. Подросток после трех бокалов шампанского не единожды испытывает восторженный прилив дружеских чувств, оставляющий впоследствии неприятный осадок сомнения или «эквой гадости». См., например, эпизод «Аркадий — Ламберт — «Милютинская лавка» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 355]. Подробнее об этом: [Деханова, 2013, с. 332–334].

В романе «Братья Карамазовы» доминантными гастрономическими элементами (кроме коньяка и сладостей) являются хлеб, уха, чай.

Прежде всего следует отметить, что роман «Братья Карамазовы» чрезвычайно «гастрономичен». В его построении можно увидеть очевидные элементы правил подачи блюд, принятых в XIX веке на торжественных обедах, конфликтные состояния героев связаны с упоминанием определенных гастрономических элементов, а сам роман по своей религиозно-гастрономической сути — это роман о несостоявшейся сотрапезе, о невозможности возлюбить ближнего. Эта установка дается еще в самом начале романа на обеде у игумена и многократно подтверждается в отношении всех главных персонажей [Деханова, 2007, с. 483–493].

Обед у игумена — отправная точка не только одной из концепций романа, но и развиваемого далее смысла чаепития как христианского символа.

Достоевский детально перечисляет все гастрономические элементы этого обеда: «превосходно выпеченный хлеб трех сортов, две бутылки вина, две бутылки великолепного монастырского меду и большой стеклянный кувшин с монастырским квасом, славившимся в околотке. Водки не было вовсе». «Обед приготовлен был на этот раз из пяти блюд: была уха со стерлядью и с пирожками с рыбой; затем разварная рыба, как-то отменно и особенно приготовленная; затем котлеты из красной рыбы, мороженое и компот и, наконец, киселек вроде бланманже» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 79]. Уточняется даже название и качество двух бутылок поданного вина: «Портвейн старый Фактори, медок разлива братьев Елисеевых» [Там же, с. 496–498].

Из всего перечисленного для дальнейшего обсуждения важны следующие гастрономические детали: хлеб, вино, уха.

Символический смысл хлеба не требует специальных комментариев, хотя следует обратить внимание на то, что Алеша не съел хлеб в родительском доме [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 160], а Митя в остроге бросил на пол принесенные Грушенькой пироги (по сути, хлеб).

С винами тоже все понятно. Портвейн (белый) — обычное сопровождение горячих первых блюд, а красное вино на столе игумена вообще не требует комментариев.

А вот уха со стерлядью требует пояснений. Определение ухи и ее отличие от рыбного супа дает «Кулинарный словарь» В.В. Похлебкина [Похлебкин, 2002, с. 412–413] и книга Е. Молоховец. Основная суть

в следующем: «Супы рыбные бывают двух сортов, а именно: чистый, рыбный навар или бульон называется ухой, а приправленный мукою с маслом и разными гарнирами называется рыбным супом» [Молоховец, 1901, с. 148]. Название ухи определяется названием рыбы, а время варки не превышает 15–20 мин. Таким образом, уха — это рыба в чистом прозрачном бульоне. Гастрономический элемент визуально соотносим с образом рыбы в воде, с христианским символом рыбы. Кроме того, приглашение на уху звучит столь же естественно, как и приглашение на чай.

В дальнейшем лексема «уха» сопровождает ряд ключевых эпизодов романа. Прежде всего, это глава «Братья знакомятся». Именно здесь, в преддверии казуистических рассуждений Ивана о невозможности любви к ближнему, Достоевский ставит в один ряд «уху» и «чай». В кратком обмене приветственными репликами трижды упоминается комбинация «чай — уха»: «— Прикажу я тебе ухи аль чего-нибудь, не чаем же ведь ты одним живешь, — крикнул Иван, по-видимому ужасно довольный, что залучил Алешу. Сам он уж кончил обед и пил чай. — Ухи давай, давай потом и чаю, я проголодался, — весело проговорил Алеша». «Иван позвонил полового и приказал уху, чай и варенья» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 208].

Совместное упоминание чая и рыбы не только предвосхищает рассуждения Ивана о вере. Лихорадочный бред окровавленного Дмитрия, сжимающего в руках ящик с пистолетами, неожиданно прерывает авторская реплика: «Вошел впопыхах Миша с пачкой размененных денег и отрапортовал, что у Плотниковых «все заходили» и бутылки волокут, и рыбу, и чай — сейчас всё готово будет». Из всего перечисленного ранее хаотического изобилия продуктов — только рыба, чай и бутылки с вином. Все, что необходимо и что уже готово для церковного таинства. Кроме того, следует вспомнить и обсуждаемое ранее противопоставление чая водке в диалоге Андрея и Мити. Оно связано с тем же трапезным столом игумена, на котором «водки не было вовсе». Противопоставление традиционных христианских символов (хлеб, вино) мирскому злу (водке) и в то же время водки — чаю, имеет один и тот же нравственный ориентир.

Этот новый, религиозный аспект смысла чаепития, выстраиваемый постепенно вдоль всего художественного пространства романа, завершает жизненный путь главных его героев. Это не только Дмитрий, но и Федор Павлович, который за несколько часов до смерти «окончил свой чай». Это и завершение скрытого диалога Смердякова и Ивана. Смердяков, слишком поздно осознавший, в

какие искуcительные игры завлекло его оскорбленное самолюбие, решается на самый тяжкий грех самоубийства, отрекаясь от созданного им же Демона.

Иван трижды встречается со Смердяковым. На втором свидании в крохотной комнатке в доме Марьи Кондратьевны мы видим «На столе стоял небольшой, сильно помятый медный самоварчик и поднос с двумя чашками» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 50]. Неожиданно резкой репликой, с коротким опровергающим «но» изменяется угол зрения: «Но чай Смердяков уже отпил, и самовар погас...» [Там же]. Смердяков еще только «чай отпил», но Иван уже знает, что «самовар погас». Не смотря на вполне здоровый вид Смердякова и целеустремленное изучение французских вокабул. И действительно, на третьем, последнем свидании Смердяков «очень изменился в лице, очень похудел и пожелтел. Глаза впали, нижние веки посинели» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 58]. Не объяснимое физически и разительное изменение. Впечатление от этой страшной картины живого трупа лексически фиксируется испуганным шепотом Марьи Кондратьевны: «оченно больны-с, не то что лежат-с, а почти не в своем уме-с и даже чай велели убрать, пить не захотели» [Там же, с. 57]. И вот тут происходит стремительное превращение бытовой детали в ее художественную форму, наполненную символическим религиозным смыслом. Вопреки добровольному отказу от жизни незримый самовар с остывающим чаем оставался там до последних мгновений жизни Смердякова. И только под утро, когда все уже было кончено, Марья Кондратьевна зашла к нему в комнату, чтобы «самовар прибрать» и увидела, что «он у стенки на гвоздочке висит» [Там же, с. 85]. Как брeнная телесная рухлядь. Иван ненадолго пережил утрату своего alter ego. Известие о смерти Смердякова застигло его возле стакана совершенно холодного чая. Чае, который он сам заварил накануне и к которому так и не смог прикоснуться.

Говоря о символическом значении остывшего самовара и холодного чая как очевидных знаках умирания, следует упомянуть аналогичный эпизод в романе «Бесы». Петруша Верховенский, как и Иван Карамазов, посещает свою жертву трижды, подготавливая к исполнению известного уговора. С его появлением в доме, где «жил и пил чай» Кириллов, где всегда кипели самовары и горячий чай разливали в чашки с яркими розанами, чай вдруг стремительно остывает.

Это, противное естеству его жизненного пространства состояние, констатирует и сам Кириллов. Обращаясь к стоящему с чайником в руках Верховенскому, говорит: «Чего вы? Чай хотите пить? Холодный». Органическая невозможность для Кириллова угощать холодным

чаем — попытка отказа. Но Верховенский так же уверенно пресекает ее, как и попытку бунта в доме Эркеля, добавляя жутковатого смысла реплику: «смерть хочется пить». И Кириллов, занимая свое место среди стаканов на подносе, принимает неизбежность смерти, угощая Верховенского холодным чаем: «— Пейте. Чай холодный хорошо» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 290]. При этом в его обиходе вместо чашек с яркими розанами вдруг появляется стакан. Видя, что Петр Степанович «схватился было за чайник и искал порожней посуды», он предлагает: «Дайте я вам другой стакан принесу». Затем «сходил в шкаф и принес чистый стакан».

Семантический круг чаепития-сотрапезы будет неполным, если хотя бы кратко не упомянуть его очень важное этикетное свойство — приглашение к совместному чаепитию. На эту чайную традицию указывал в своем очерке о московском быте Н. Поляков: «Приглашение на чай у Москвичей почитается самым дружеским расположением друг к другу» [Поляков, 1858, с. 8]. По сути своей — это символический жест братания, выражение расположения, сострадания, открытости диалогу. Можно пожать протянутую руку, а можно и отказаться. Отказ всегда драматичен. Именно поэтому он так интересен для Достоевского.

Среди множества самых различных отказов от предложенного чая самый простой и изящный — в романе «Идиот». Ипполит «помочил свои губы в чашке чаю, поданной ему Верой Лебедевой, поставил чашку на столик и вдруг, точно законфузился, почти в смущении осмотрелся кругом» [Достоевский, 1972–1990, т. VIII, с. 240]. Очевидность этого жеста тут же комментируется Евгением Павловичем: «— Сконфузился таки, я так и ждал! — шепнул вдруг Евгений Павлович князю: — это ведь опасно, а? Вернейший признак, что теперь со зла, такую какую-нибудь эксцентричность выкинет» [Там же, с. 241].

Самый радикальный отказ — это центральная, ключевая сцена в романе «Записки из подполья». Уникальность отказа состоит в том, что само приглашение содержит категорический отказ на возможное соучастие: «— Пей чай! — проговорил я злобно. Я злился на себя, но, разумеется, достаться должно было ей». «Чай стоял на столе; мы до него не дотрагивались: я до того дошел, что нарочно не хотел начинать пить, чтоб этим отяготить ее еще больше; ей же самой начинать было неловко» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 172].

Самый необычный отказ — это финальная встреча Сони и Свидригайлова. Происходит она, как мы помним, после его драматического объяснения с Дуней, перечеркнувшего все надежды, которыми был

исполнен приехавший в город Свидригайлов. Это событие лишило смысла все его дальнейшее земное пребывание. Предощущение смерти нарастает с каждым новым витком событий.

«Весь этот вечер до десяти часов он провел по разным трактирам и клоакам, переходя из одного в другой» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 383]. Вечер был душный и мрачный, разразилась гроза. Он зашел домой, забрал все деньги, порвал какие-то бумаги, как человек, уже не собирающийся вернуться и, не переменяв платье, весь промокший до нитки, пришел к Соне. «Она была не одна; кругом нее было четверо маленьких детей Капернаумова. Софья Семеновна поила их чаем. Она молча и почтительно встретила Свидригайлова, с удивлением оглядела его измокшее платье, но не сказала ни слова. Дети же все тотчас убежали в неопisanном ужасе» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 384]. Поведение Сони — это резкий диссонанс, переключающий внимание читателей с картинки семейного чаепития на причины столь странного поведения, противоречащего всем общекультурным нормам. Тут можно вспомнить и высказывание Н. Полякова о приглашении на чай, и самого Достоевского — об исключительных свойствах самовара, особенно «во всех катастрофах и несчастиях, особенно ужасных, внезапных и эксцентрических» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 142], о его старике Ихменеве: «— Гм... ведь неприятно, когда промокнешь; а тут тебе и чаю не хотят приготовить» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 220], и о Лебядкине, приглашающего за стол промокшего Ставрогина: «Но... вы так обмокли... не угодно ли будет чаю?» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 207]. Поведение Сони — загадка, но ответ на нее — страшен: не могла она пригласить к чаю и посадить за стол покойника! Поэтому в таком ужасе, как от живого мертвеца, выбежали из комнаты дети. Завершив земные обязательства, Свидригайлов находит последнее пристанище в гостинице, напоминающей видом почерневший старый сарай, в тесной как гроб клетушке, где «проснувшиеся мухи лепились на нетронутую телятину» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 393]. Где призрак Марфы Петровны уже не навестит, хоть «и место пригодное, и минута оригинальная» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 389]. И он знает, почему. Мертвые мертвым не являются.

Констатация смерти неприглашением к чаю — кульминация мизансцены. Дальнейшее упоминание чая — это лишь следствие признания смерти. Это — и видный через щелку в соседней комнате натюрморт, составленный из символов мирской суеты и бренности бытия. Вся жизнь этих предметов уже в прошлом: «На столе догорала свеча, стоял почти пустой графин водки, рюмки, хлеб, стаканы,

огурцы и посуда с давно уже выпитым чаем» [Там же]. И разделение на живое «тогда» и мертвое «теперь»: «Под окном, должно быть, действительно было что-то вроде сада и, кажется, тоже увеселительного; вероятно, днем здесь тоже певали песенники и выносился на столики чай. Теперь же с деревьев и кустов летели в окно брызги, было темно, как в погребе» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 391–392].

Мокрая холодная тьма, окружающая Свидригайлова, возможно, возникла из детских воспоминаний Достоевского. Когда-то на Божьем дому было место, куда свозили трупы убогих, безродных и самоубийц, дожидавшихся там единственного в году, на Семик, дня их поминаения. Темный сарай с мокрой ямой. Вода в сарае по языческому еще поверью защищала живых от неотпетых покойников [Федоров, 2004, с. 30–31]. Промозглый дождь сопровождает весь последний путь Свидригайлова.

* * *

Гастрономический язык русской литературы стремительно становится мертвым языком. Культурные традиции живы, пока их соблюдают. Вкус и запах, эти эфемерные субстанции, исчезают из нашего современного образа жизни, наполненного избытком информации. Еда становится досадной необходимостью, на которую приходится тратить время. Но остается надежда, что среди читателей всегда найдутся те, кто охваченные страстью изыскательства, перелистают знакомые страницы, вслушиваясь в неспешный рокот закипающего самовара, понимая тонкую логику забытого этикета, ощущая, как дыхание, бесчисленные оттенки смысла вещного ряда ушедшей эпохи, приближаясь к пониманию личности автора, что, несомненно, важнее самых подробных биографических данных.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ароматы и запахи... 2010 — Ароматы и запахи в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 2. 672 с.

Афинская, 2015 — *Афинская З.Н.* «Французская кухня» как мотив русской языковой личности // Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. С. 319–328.

Бакунин, 2001 — *Бакунин А.М.* Собр. стихотворений. Тверь: Золотая буква, 2001. 206 с.

Вайнштейн, 2010 — *Вайнштейн О.* Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 1. С. 5–16.

**О.А. ДЕХАНОВА. КОММЕНТАРИИ К «ГАСТРОНОМИЧЕСКОМУ ЯЗЫКУ»
ДОСТОЕВСКОГО КАК НЕОБХОДИМЫЙ ИНСТРУМЕНТ «МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ»**

Волошинов, 1996 — *Волошинов В.Н.* М.М. Бахтин. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Бахтин под маской. М.: Лабиринт, 1996. Вып. 5(1): Статьи Круга Бахтина. 176 с.

Давыдов, 1964 — *Давыдов Н.В.* Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия // Ушедшая Москва. М.: Московский рабочий, 1964. С. 6–67.

Деханова, 2013 — *Деханова О.А.* Роман «Подросток». Идея еды // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2013. № 30. С. 313–342.

Деханова, 2007 — *Деханова О.А.* Театр трапезы в романе «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. М.: Наука, 2007. С. 483–507.

Деханова, 2007а — *Деханова О.А.* Три бокала рокового вина // Достоевский и современность: материалы XXI Международных Старорусских чтений 2006 года. Великий Новгород, 2007. С. 107–116.

Деханова, 2012 — *Деханова О.А.* Чайная церемония // Достоевский и современность: материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года. Великий Новгород, 2012. С. 104–112.

Джонсон, Робинсон, 2003 — *Джонсон Х., Робинсон Дж.* Вино: Атлас мира. М.: Издательство Жигульского, 2003. 352 с.

Переписка, 1976 — *Достоевский Ф.М., Достоевская А.Г.* Переписка. Л.: Наука, 1976. 481 с.

Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Еда и культура, 2015 — Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. 362 с.

Ковшова, 2015 — *Ковшова М.Л.* Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры. М.: Гнозис, 2015. 380 с.

Кокорев, 1959 — *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. 279 с.

Лотман, 1994 — *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб: Искусство-СПб, 1994. 399 с.

Молешотт, 1868 — *Молешотт Я.* Учение о пище / 2-е изд. СПб.: Изд. книжного магазина Черкесова, 1868. 288 с.

Молоховец, 1901 — *Молоховец Е.* Подарок молодым хозяйкам или средство к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве. СПб: Тип. Н.Н. Клубукова, 1901. 1052 с.

Муравьев, 1997 — *Муравьев В.Б.* Московские слова и словечки. М.: Изограф, 1997. 552 с.

Павловская, 2015 — *Павловская А.В.* Нужна ли нам наука о еде? // Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. С. 7–43.

Поляков, 1858 — *Поляков Н.* Москвичи дома, в гостях и на улице. М.: Тип. А. Семена, 1858. 167 с.

КОММЕНТАРИЙ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Похлебкин, 2002 — *Похлебкин В.В.* Кулинарный словарь. М.: Центрполиграф, 2002. 540 с.

Субботин, 1892 — *Субботин А.П.* Чайная торговля в России и других государствах. СПб.: Тип. Север. Телегр. Аг-ва, 1892. 706 с.

Топоров, 1980 — *Топоров В.Н.* Еда // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. Т. 1. 671 с.

Достоевский в воспоминаниях... 1990 — Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 623 с.

Федоров, 2004 — *Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века. М.: Языки славянской культуры, 2004. 464 с.

Чудаков, 1992 — *Чудаков А.П.* Слово-вещь-мир. М.: Современный писатель, 1992. 317 с.

Впервые опубликовано: *Деханова О.А.* Комментарии к «гастрономическому языку» Достоевского как необходимый инструмент «медленного чтения» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 32–68. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-3-32-68>