

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ

ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения  
и языкоznания*

ВЫПУСК 30

Литературные юбилеи: А. П. Чехов и Л. Н. Толстой

Вторая мировая война и западная литература

2010 – Год учителя

Филология и религиозный дискурс

«Смотр актерии» В. В. Каменского

2010–2011

ИЗДАНИЕ ОСНОВАНО А. А. ХОВАНСКИМ В 1860 ГОДУ

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ**  
**ЗАПИСКИ**

*Вестник литературоведения  
и языкоznания*

**ВЫПУСК 30**



**ВОРОНЕЖ**  
**2010–2011**

**Редакционная коллегия:**  
**А. А. Faустов (главный редактор),**  
**В. М. Акаткин, О. Ю. Алейников, А. Б. Ботникова,**  
**Г. Ф. Ковалев, А. С. Крюков, А. Г. Лапотько,**  
**О. Г. Ласунский, А. М. Ломов, Т. А. Никонова,**  
**И. А. Стерлин, С. Н. Филюшкина**

**Филологические записки : Вестник литературоведения и языкоznания.** — Вып. 30. — Воронеж: Воронежский государственный университет, 2010–2011. — 432 с.

ISBN 5-86211-042-9

«Филологические записки» — продолжающееся научное издание, которое развивает традиции одноименного воронежского журнала (1860—1917). На страницах вестника рассматриваются актуальные проблемы истории и теории литературы, языка, литературного краеведения. Выпускается филологическим факультетом ВГУ.

Издание адресовано филологам-специалистам, учителям-словесникам, студентам, всем, кто интересуется литературой и вопросами языка.

ББК 80

ISBN 5-86211-042-9

© Составление, оформление.  
Воронежский государственный  
университет, 2010–2011  
© Авторы статей, 2010–2011

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции .....	5
<b>К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА И 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО</b>	
Фаустов А. А. Авторское поведение А. П. Чехова и проблемы литературной генеалогии .....	6
Тюпа В. И. А. П. Чехов: новая социальность творческого поведения писателя .....	25
Савинков С. В. Сущность и мнение в творчестве А. П. Чехова ...	33
Иваницкий А. И. Символика «службы» у Чехова и ее смысловые продолжения .....	45
Нагина К. А. Топос «переплетающихся времен»: сад Л. Толстого на фоне Е. Баратынского и Н. Некрасова ....	54
Ольшанский Д. А. Взгляд и смерть у Льва Толстого .....	71
Кретов А. А. Л. Н. Толстой: публицист или художник? .....	78
<b>ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ</b>	
Шульц С. А. Трагикомизм зла в интерпретации Достоевского ....	99
Фокин С. Л. К «уроку о Достоевском» в «Пленнице»	
М. Пруста .....	112
Мельник В. И. И. А. Gonчаров и А. К. Толстой: христианский дискурс .....	120
Пантелеев И. В. Земное и небесное в творчестве И. С. Шмелева (на примере произведений «Росстани» и «Глас в нощи») .....	126
Рура Л. М. Библейская тема в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» .....	134
Иваньшина Е. А. Театральная репетиция и «обучение культуре» (к проблеме перевода в творчестве М. А. Булгакова) .....	153
Козюра Е. О. Воскрешение Лазаря: заметка к теме «Михаил Кузмин и Густав Майринк» .....	173
Пономарев Е. Р. Дыра в центре Европы. Перерождение «немецкого» травелога в творчестве И. Г. Эренбурга 1930-х годов .....	178
<b>ЛИТЕРАТУРА И ВОЙНА: ВЗГЛЯД С ЗАПАДА</b>	
Савченко А. Л. Вторая мировая война глазами американских поэтов .....	193
Недосейкин М. Н. Язык власти в романе Р. Мерля «Смерть – мое ремесло» .....	203
Филюшкина С. Н. Вторая мировая в романе Грэма Свифта «Водоземье» .....	212
Попова М. К. Тема Второй мировой войны в романе Г. Свифта «Водноземье» .....	220

## ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин: «...поездка в Италию была для меня прелестна» (Италия 1857 года глазами русского путешественника) .....	228
Яблоков Е. А. «Тернисты пути театра истории нонче» (Михаил Булгаков – продолжатель дела Василия Каменского) ....	247
Каменский В. В. Смотр актерии. Сатирическая феерия в 3-х действиях. <i>Публикация и комментарий Е. А. Яблокова</i> ....	266

## ФИЛОЛОГИЯ НА ГРАНИЦАХ

Припадчев А. А. Филология вчера, сегодня, завтра .....	299
Телегин С. М. Универсальные категории мифологического сознания в рассказе Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» .....	312

## УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ – В ГОД УЧИТЕЛЯ

Грачева Ж. В. Разум или сердце (о новых методиках преподавания) .....	329
Гвоздикова Е. О. Интегрированный подход к формированию нравственно-эстетической основы личности ученика на уроках литературы, МХК и во внеурочной работе .....	335
Харитонова О. Н. Игровые и творческие задания на уроках литературы .....	340
Тернова Т. А. Русский футуризм в школьном изучении.....	342

## АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

Сулемина О. В. «Придет ужасный час...» (восприятие смерти в ранней лирике Пушкина на фоне литературной традиции) ....	349
Ваганова О. К. Губернский город: власть драмы или драма власти? («Бесы» Ф. М. Достоевского – «Ревизор» Н. В. Гоголя) .....	354
Лавлинский Д. В. Военное время в рассказах Элизабет Боэн .....	368
Абдул Хуссейн О., Алейников О. Ю. Арабская сказка и совет- ский социум в повести Л. Лагина «Старик Хоттабыч» .....	375

## ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, КНИГИ, ИМЕНА

Алейников О. Ю. О. Г. Ласунский: штрихи к знакомому портрету .....	385
Гольденберг А. Х., Тропкина Н. Е. Первопроходец. <i>Памяти Д. Н. Медриша</i> .....	394
Козюра Т. Н. Славистика в Швейцарии .....	402
Попова З. Д. Новые горизонты «слововедения» .....	415
Попова М. К. Нелитературоведческие мысли по поводу литературоведческой работы .....	419
Иваницкий А. И. Философия культуры по М. Булгакову.....	423
Наши авторы .....	430

## ОТ РЕДАКЦИИ

Минувший 2010-й для «Филологических записок» — особый год. Сто пятьдесят лет назад, 31 декабря 1860 года, вышел в свет первый выпуск «дореволюционных» воронежских «Филологических записок», основанных А. А. Хованским. Это было первое в России целиком посвященное филологической тематике периодическое издание, на страницах которого печатались крупнейшие гуманитарии того времени, классики науки о слове — от А. А. Потебни до И. А. Бодуэна де Куртенэ.

В 1993 году родились новые «Филологические записки», заявившие о себе как о продолжающемся научном издании, которое «...в современных условиях будет развивать традиции одноименного воронежского журнала...». И первый номер вестника характерно открывался не только «установочным» предисловием от лица редакколлегии, но и фундаментальной статьей А. А. Слинько об истории старых «Записок».

С тех пор прошло уже почти двадцать лет, да и представляемый — 30-й — выпуск может рассматриваться как в достаточной степени юбилейный. Вообще, 2010 год был урожайным на всякого рода знаменательные даты, некоторые из которых послужили поводом для выделения в номере особых рубрик. А выходит номер в 2011-ом — в год, когда первому главному редактору возобновленных «Записок» Олегу Григорьевичу Ласунскому исполняется 75 лет, и редакция рада возможности поздравить своего коллегу с этим событием.

К сожалению, до сегодняшних юбилеев не дожил Владислав Анатольевич Свительский (1940–2005), в 1996 году сменивший на посту главного редактора «Филологических записок» О. Г. Ласунского и подготовивший к печати шестнадцать их номеров. Его имя мы также не можем не вспомнить здесь с особой благодарностью.

Как и в случае с 25 выпуском, редакция не стремилась собрать какой-то специальный «юбилейный» номер. Некоторые его сюжеты (как это иногда бывает) сложились сами собою, так что редактору оставалось лишь композиционно закрепить их присутствие в номере. Излишне упоминать и о том, что в нынешних «Записках», как и в прежних, господствует принцип толерантности, так что редакция далеко не всегда разделяет исследовательские позиции своих авторов.

Заглядывая в будущее, хочется надеяться, что на пути «Филологических записок» не возникнет еще один 1917 год или какое-нибудь его новейшее подобие. Впрочем, даже если это и случится, можно с уверенностью предсказать, что рано или поздно найдется историограф, который извлечет из теперешние «Записки» из возможной «пропасти забвенья». То, что однажды существовало, вовсе изгладиться из памяти не может.

**К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
А. П. ЧЕХОВА  
И 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ  
Л. Н. ТОЛСТОГО**

---

А. А. Фаустов

**АВТОРСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ А. П. ЧЕХОВА  
И ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ГЕНЕАЛОГИИ**

В 1937 году в составе цикла эссе М. А. Осоргина «Литературные размышления» появилась заметка «Три рассказа», в которой впервые, по всей видимости, было проницательно указано на явное сходство, существующее между лермонтовской «Таманью» (1840), тургеневской «Историей лейтенанта Ергунова» (1868) и чеховскими «Ворами» (1890) (главный герой которых носит «тургеневскую» фамилию Ергунов)<sup>1</sup>. Сближение чеховского рассказа с «Таманью» без развернутой аргументации, но решительно поддержал П. М. Бицилли<sup>2</sup>, и затем об этой параллели с разной степенью подробности, со ссылками на предшественников и без таковых говорилось не однажды<sup>3</sup>. Между тем тургеневский рассказ, насколько можно судить, почти полностью выпал с тех пор из поля зрения исследователей, и в другом месте мы развернуто говорим о «тургеневском» следе в рассказе<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Осоргин М. А. Литературные размышления // Вопросы литературы. 1991. № 11–12. С. 285–288.

<sup>2</sup> Бицилли П. М. Творчество Чехова: опыт стилистического анализа (1942) // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000. С. 230.

<sup>3</sup> Ср.: Громов Л. П. «Воры» Чехова и «Тамань» Лермонтова // Сборник статей и материалов. Таганрог, 1967. Вып. 4. С. 3–14; Полякевич Л. А. «Тамань» Лермонтова, «Воры» Чехова и интертекстуальность // Чеховиана: Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 374–386; Дмитриева Н. А. Послание Чехова. М., 2007. С. 67–92.

<sup>4</sup> См.: Фаустов А. А. Кривое зеркало: интертекстуальность и авторское поведение в творчестве А. П. Чехова (вокруг рассказа «Воры») (В печ.) Чеховские, гоголевские и пушкинские тексты цит., соответственно, с указанием тома и страниц по: Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1982 (чеховские письма – с пометой П); Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1952; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994–1997.

Однако интертекстуальный план чеховских «Воров» этими проекциями не исчерпывается. История заблудившегося среди ночи и случайно очутившегося в очень подозрительном и небезопасном месте героя некоторыми своими обстоятельствами напоминает «Вия» (1835) (гоголевская повесть упоминается в рассказе Чехова «Соседи» (1892), где с Хомой Брутом сравнивается один бродяга, остановившийся на noctleg в деревне, влюбившийся в дочь арендатора усадьбы — эксцентричную красавицу — и замученный им за это до смерти). Сошлемся на несколько разительных пересечений, близких иногда даже фразеологически.

В «Вие» перед бурсаками, которые постучатся в ворота небольшого хуторка, покажется неприветливая старуха в тулупе, и герои обратятся к ней с умоляющей речью: «— Пусти, бабуся, переночевать. Сбились с дороги. Так в поле скверно, как в голодном брюхе» [2; 183]. И вскоре бабуся эта — к ужасу и к погибели Хомы Брута — преобразится в наделенную «пронзительно-страшной» красотой панночку-ведьму. В «Ворах» перед Ергуновым, который долго будет стучаться в окно приземистого домика, появится не менее суровая «закутанная женская фигура», и герой (который за столом выкажет недюжинный, вполне «бурсацкий» аппетит) произнесет: «— Пусти, бабушка, погреться <...> ...с дороги сбился. Погода, не приведи бог». А буквально через минуту выяснится, что фигура эта — совсем никакая не бабушка: «— Я не бабка. // И в самом деле, это была не бабка. Когда она тушила огонь, лицо ее осветилось и фельдшер... узнал Любку» [7; 312].

Еще один «уликовый» рефлекс «Вия» в чеховском рассказе — топографический. Селение, принадлежавшее сотнику — отцу панночки, располагалось у подножия «кругой горы» (да и вообще все было проникнуто хтоническим духом<sup>5</sup>): «При взгляде на нее снизу она казалась еще круче, и на высокой верхушке ее торчали кое-где неправильные стебли тощего бурьяна и чернели на светлом небе <...> С вершины вилась по всей горе дорога...»; и, когда Хома Брут измерил взглядом эту «страшную круть», то так и не смог понять, как, спускаясь с горы ночью, он с козаками сумел «...не полететь вверх ногами» [2; 195]. Чеховский же Ергунов вспомнит ту самую деревню Богалевку, в которой жили конокрады и откуда родом был один из Любкиных гостей — Калашников: «...лежит она в глубоком овраге, так что, когда едешь в лунную ночь... и взглянешь вниз, в темный овраг, а потом вверх на небо, то кажется, что луна висит над бездонной пропастью и что тут конец света. Дорога ведет

<sup>5</sup> См. об этом: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 139–140 и др.

вниз крутая, извилистая и такая узкая...» [7; 313]. Пространственная точка зрения у Чехова в сравнении с «Вием» перевернутая, но общий «эйдос» картины тот же самый. (Не исключено, правда, что здесь перед нами полигенетический претекст: сходный по своей фактуре ландшафт, к чему привлек внимание Л. А. Полякович, есть и в «Тамани».)

Но и на «Вие» интертекстуальная феерия в чеховском рассказе не завершается. Время действия в «Ворах» — зимнее, чего нет ни в одном из тех произведений Лермонтова, Тургенева и Гоголя, о которых мы уже говорили (при всех спорах о внутренней хронологии лермонтовского романа). Тургеневский Ергунов не просто заблудится, а потеряет дорогу из-за того, что начнется метель. И этот «метельный» контекст<sup>6</sup>, в особой его фабульной аранжировке, отсылает нас к еще одному произведению, которым Чехов, как известно, восхищался не меньше, чем «Таманью». Речь идет, разумеется, о «Капитанской дочке» (1836). Пушкинского героя метель также приведет на постоянный двор, больше похожий на «разбойническую пристань», где Гринев, как позднее и Ергунов, станет слушателем разных воровских разговоров. Более того, пушкинский Пугачев даже портретно во многом предвосхищает Мерика: и наяву, и в пророческом гриневском сне он предстает, в первую очередь, как «...мужик с черной бородою...». А в сновидении атрибутом этого мужика, «ласково» подзывающего к себе героя, служит топор (который и будет полномасштабно использован по назначению): «...мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины, и стал махать во все стороны <...> ...комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался и скользил в кровавых лужах...» [8; 289] (ср. еще реплику Пугачева в иносказательном разговоре с хозяином двора: «...заткни топор за спину: лесничий ходит» [8; 290]).

И тут особо нужно напомнить о том, что имя Мерик вместе с элементами биографии и характера героя перекочевали в рассказ «Воры» (как давно было замечено)<sup>7</sup> из запрещенного к печати и представлению драматического этюда Чехова «На большой дороге» (1885). Так вот, в этих сценах Мерик появляется ночью в кабаке с краденым топором за поясом, и затем топор

<sup>6</sup> О «метельной» универсалии русской литературы см.: Нагина К. А. Метельные пространства русской литературы. Воронеж, 2011. Ср. также о «святочном» снеге: Самсонова Н. В. Рождественский текст и его художественная антропология в русской литературе XIX — первой трети XX вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. С. 14–15.

<sup>7</sup> Ср. : Пиксанов Н. К. Романтический герой в творчестве Чехова (образ конокрада Мерика) // Чеховский сборник. М., 1929. С. 172–191.

сопутствует чуть ли не всем действиям Мерика — вплоть до того, что герой укладывает его рядом с собою на скамье спать: «Ложись, топорик, братик... Дай я тебе топорище укрою» [11; 190] (и все это происходит к тому же под аккомпанемент разговора о том, какие на самом деле бывают черти), а под занавес Мерика едва успевают остановить, когда он намеревался уже было пустить топор в ход. Но если Пугачев — это типичный сказочный «помощник» (и в частности — «вожатый» по «метельному» пространству), то Мерик — «вредитель»: пушкинская ролевая диспозиция у Чехова инвертируется в соответствии с той моделью, которую предлагают «Тамань», отчасти «Вий» и особенно «История лейтенанта Ергунова».

«Воры», однако, — не просто зимнее, но именно святочное произведение; соответствующий временной сигнал присутствует в первом же предложении рассказа, где говорится, что Ергунов возвращался домой «...в один из святых вечеров...» [7; 311]. Формально «Воры» не принадлежат к жанру святочного рассказа (и в исследовательских номенклатурах в таком качестве как будто бы не упоминаются)<sup>8</sup>, однако в них несложно обнаружить разнообразные знаки фольклорно-этнографического и литературного святочного текста, на некоторые из которых мы и укажем. Прежде всего, под таким углом зрения не случайно, что в первой редакции рассказ назывался «Черти»; в нем самом между героями заходит типично святочный разговор о нечистой силе, а Ергунов расскажет даже о своей встрече с одним «как будто вроде» чертом. Правда, тотчас же выясняется, что «чертом» был не кто иной, как Мерик, да и повествователь, начав со слов о Ергунове как о пустом хвастунке, потом еще специально заметит, что мужиками он «...раза два был уличен во лжи...» [7; 318]. Однако Мерик и на самом деле похож если не на черта, то на его собрата — ряженого: цыганская внешность — отсылка к ключевой святочной фигуре «цыгана» (кстати, в сценах «На большой дороге» и фамилия Мерик — перемененная, уворованная вместе с чужим «билетом»), а метафора «сажи» в портрете героя — такая же отсылка к одному из действий в святочном «антиэтикете», когда измазавшийся сажей или какой-нибудь грязью ряженый старался испачкать всех, кого попало (но особенно нарядно одетых девушек)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Ср. : Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995. С. 218–228; Капустин Н. В. Еще раз о святочных рассказах А. П. Чехова // Филологические науки. 2002. № 4. С. 3–13.

<sup>9</sup> См. : Ивлева Л. М. Ряженые в русской традиционной культуре. СПб., 1994. С. 62–65 и др.

Продолжает этот ряд и магистральный для рассказа «лошадиной» мотив, проявляющийся даже в том, что Калашников впервые предстает перед читателем сидящим за столом и рассматривающим старую книгу с картинками, на одной из которых (и именно ее он покажет Любке и Мерику) был изображен пророк Илия, правящий тройкой несущихся к небу лошадей. Мотив этот имеет, по крайней мере, двойную святочную маркировку: «кобылка» была популярной маской «ряженого антимира» (выражение Л. М. Ивлевой), а катание на санях было столь же привычной составной частью святочного быта, не раз запечатленной в святочных литературных текстах (в сюжетике которых значимо и вообще «конное» перемещение по «запутанному» пространству святок)<sup>10</sup>. Вполне определенные «жанровые» ассоциации вызывает и описание метели: «...великаны в белых саванах с широкими рукавами кружились и падали, и опять поднимались, чтобы махать руками и драться»; «...снежинки явственно складывались в разные фигуры: то выглядят из потемок белая смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь...» [7; 320, 323]. (Ср. к этому, напр., в «Страшном гаданье» А. А. Бестужева-Марлинского (1831) рассказанную в новогодний вечер историю о том, как один шутник украл у мертвеца саван, на белился известкою и пришел «мертвецом на поседки», а настоящий мертвец явился следом за ним требовать свой саван.)

Как можно предположить, не вовсе нейтральным в этом плане является и имя героини рассказа. В такой экспрессивной форме – Любка – оно используется в чеховских произведениях (если не считать именования эпизодической героини в небольшом рассказе «Свистуны» (1885), между прочим – певучи и плясучи) только в «Ворах». А в 1882 году в суворинском «Новом времени» (где вышла и первая редакция «Воров») был опубликован рождественский рассказ Н. П. Вагнера «Любка», и хотя ни фабульно, ни характерологически чеховский рассказ как будто бы не имеет с вагнеровским почти ничего общего, одно пересечение выглядит знаменательным. По своей нарративной организации вагнеровская «Любка» – рождественское повествование о святочных событиях из давнего – екатерининского – времени, которое все оценивается рассказчиком как прогоревший, оставилший после себя один угар «фальши-фейер». И по этому «огненному» основанию для сравнения в рассказе будут противопоставлены затем роскошный, залитый блеском святочный маскарад в Таврическом дворце

---

<sup>10</sup> См., к прим., тексты, собранные в антологии Е. В. Душечкиной и Х. Барана: Чудо рождественской ночи. Святочные рассказы. СПб., 1993.

(«По аллеям все разноцветная иллюминация зажжена — светло, словно днем» и пр.<sup>11</sup>) и вещее видение, проводником по которому для приехавшего на бал старинного дворянина и богача Турчинова послужит любимая им — тихая и безответная, как «рыбка немая», — крестьянская «крайушка» Любка, в тот самый момент покидающая в доме героя земной мир.

Тень героини перенесет Турчинова на десять лет вперед и сделает свидетелем пугаческого бунта, в котором погибнет его ближайшая родня, и это движение сквозь время сопровождается изменением зрительного плана от общего к крупному, приближением к разгорающемуся пламени: «...зарево все близится, ярче занимается и обхватило оно... чуть не полнеба...»; «И вдруг пламя вспыхнуло гораздо, понеслись головни и полымя прямо к небу... <...> ...и чудилось ему, что кого-то бросили в самое пламя и поднялся треск и хохот неистовый: «Любо! Любо!» — кричат...»<sup>12</sup> (отметим иронически зловещую омофоническую игру, в которую втягивается имя кроткой героини рассказа). Огненный nimbus, окружающий вагнеровскую Любку, и передаст к ее чеховской наследнице, но если героиня Вагнера выступает лишь вестником, который открывает Турчинову за фальшивым огнем праздника страшный огонь «русского бунта» и смерти, то героиня «Воров» сама становится причастной к огненному началу и в итоге оказывается его жертвой.

\* \* \*

Итак, чеховские «Воры», как мы могли удостовериться, до предела насыщены разнообразными и достаточно разнородными интертекстуальными следами, которые иногда друг друга корректируют, иногда друг на друга наслаждаются, а иногда просто сосуществуют. И такое столкновение, если не столпотворение «чужих» текстов на территории небольшого произведения, внешне не отличающегося особой «литературностью» и не содержащего ни одной открытой цитаты, нуждается в пристальной рефлексии. Если не считать классической работы М. П. Бицилли, то лишь в последнее время природа чеховской интертекстуальности была осознана в ее подлинном масштабе. И здесь можно было бы указать в первую очередь на два полемически заостренных и во многом противоположных по своему пафосу подхода<sup>13</sup>. Согласно

<sup>11</sup> [Вагнер Н. П.] Повести, сказки и рассказы Кота-Мурлыки. СПб., 1897. Т. 5. С. 71.

<sup>12</sup> [Вагнер Н. П.] Указ. соч. С. 72–73.

<sup>13</sup> Ср. также промежуточную по своей логике версию: Ронен О. Авторский корпус как целокупность // Русская филология. 15. Тарту, 2004. С. 22–25.

утверждению Е. Д. Толстой, творчество Чехова движимо «поэтикой раздражения», которое направлено «...на все предыдущее в литературе, включая предыдущего себя...»<sup>14</sup>. Тезис же М. Н. Золотоносова заключается, напротив, в том, что Чехов – это «собиратель» и «использователь», ориентирующийся на чужое как на то, что можно пустить в дело<sup>15</sup>. Сразу скажем, что из двух исследовательских позиций первая выглядит более убедительной (оставляем сейчас в стороне вопрос о том, насколько доказательно и последовательно соответствующие установки в книгах Е. Д. Толстой и М. Н. Золотоносова реализуются), однако и эта позиция требует существенного переосмысления, которое конспективно будет обозначено далее «с оглядкой» на интертекстуальный феномен «Воров».

В чеховских произведениях часто и охотно вспоминаются имена писателей, известные сюжетные ситуации, приводятся по тому или иному случаю цитаты из «классиков» и т. д. И хотя с разными авторами, да и с разными произведениями одного и того же автора Чехов обращается не совсем одинаково (и «кatalogизация» этого – задача будущего), некую общую стратегию его работы с «чужими» текстами все-таки возможно. Прежде всего, «литература» оказывается у Чехова как бы раздерганный на лоскутки, низведенной до отдельных, отрывавшихся от своих источников фраз, до смутного представления о находящихся на слуху героях (которые с легкостью уравниваются друг с другом), до школьного реквизита – одним словом, до социального антиквариата (больше похожего на беспорядочно сваленный хлам), который давно уже с реальностью никак не соприкасается и в силу этого делается годным разве лишь на то, чтобы реальность эту маскировать, фальсифицировать<sup>16</sup>.

Фон Корен в «Дуэли», иронически пересказывая оправдательные аргументы Лаевского, как раз и исходит из того, что проза жизни – это истина, а все прочее – не более чем литература: «Понимайте так, мол, что казенные пакеты по неделям лежат не распечатанными и что сам он пьет и других спаивает, а виноваты в этом Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека» [7; 370]. Но и сам

<sup>14</sup> Толстая Е. Д. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М., 2002. С. 12–13.

<sup>15</sup> Золотоносов М. Н. Другой Чехов. По ту сторону принципа женофобии. М., 2007. С. 24, 146, 249 и др.

<sup>16</sup> Ср. в ином плане: Сендерович С. А. П. Чехов и Л. И. Шестов. А также кое-что об экзистенциональной социологии // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 163–178.

Чехов умел воспользоваться таким фантомным, «фельетонным» бытованием готовой литературной продукции. Во второй чеховской записной книжке (1891–1896) есть выписка для задуманной (но так и не сочиненной) пьесы: «Из Тургенева: Здравствуй же, моя жена перед богом и людьми!» [17; 112]. А в письме А. С. Суворину (1894) эта инсаровская реплика получит осознанную характеристическую функцию и будет прикреплена к нас kvозь фальшивому персонажу-позеру, которого Чехов намеревался вывести в пьесе и который от тургеневского героя отстоит очень далеко: «Женщинам, которые его любят, он говорит, как Инсаров в “Накануне”: “Так здравствуй, жена моя перед богом и людьми!” Оставаясь на сцене solo или с женщиной, он ломается, корчит из себя Лассала, будущего президента республики; около же мужчин он молчит с единственным видом и при малейших столкновениях с ними делается у него истерики» [П5; 271–272] (подчеркнем, что в обоих текстах Тургенев цитируется не без некоторой небрежности, явно по памяти; должно было бы быть: «Так здравствуй же... моя жена перед людьми и перед богом!» [8; 95]).

Именно поэтому с обрывками «чужих» текстов зачастую и обходятся у Чехова весьма бесцеремонно. Конечно, следует учитывать, что такого рода вольности позволяют себе по преимуществу чеховские персонажи, которых они вполне понятным образом аттестуют. Если прибегнуть к тыняновскому различению, то в целом перед нами тут скорее «пародичное», чем «пародийное» использование «чужих» текстов, но рикошетом это явно оказывается и на их репутации. Ограничимся одним развернутым примером карикатурного, но очень показательного – в качестве тенденции – свойства. Связан он с Пушкиным. Рассказ «Не в духе» (1884) почти весь представляет собой внутренний монолог проигравшегося накануне в карты станового пристава, перебиваемый стихами из «Евгения Онегина», которые сын героя монотонно зубрит вслух в соседней комнате. Гротескный повествовательный монтаж напрямую стыкует две эти фабульно-тематические и стилистические линии:

- «Бразды пущистые взрывая, летит кибитка удалая... бразды пущистые взрывая...»
- «Взрывая... Бразды взрывая... бразды...» Скажет же этакую штуку! Позволяют же писать, прости господи! А все десятка, в сущности, наделала! Принесли же ее черти не вовремя!
- «Вот бегает дворовый мальчик... дворовый мальчик, в салазки Жучку посадив... посадив...»
- Стало быть, наелся, коли бегает да балуется... А у родителей нет того в уме, чтоб мальчишку за дело усадить. Чем собаку-то во-

зить, лучше бы дрова колол или Священное писание читал... И собак тоже развели... ни пройти, ни проехать! Было бы мне после ужина не садиться... Поужинать бы, да и уехать...

<...>

— ...Кто это сочинил? — спросил громко Прачкин.

— Пушкин, папаша.

— Пушкин? Гм!.. Должно быть, чудак какой-нибудь. Пишут-пишут, а что пишут — и сами не понимают. Лишь бы написать! [3; 149].

В результате возникает типичный эффект «остранения»: герой не в состоянии понять написанное неведомым ему сочинителем, и такое обессмысливание стихов Пушкина (чье имя называется лишь под конец) вдвойне усиливается за счет механического повторения отдельных слов и словесных цепочек, разрушающего вдобавок и ритмическую ткань пушкинской речи.

\* \* \*

На таком фоне «Воры» производят впечатление аномалии: Чехов в них как будто бы действительно — только «собиратель» и «использователь», причем неожиданно крайне скрупулезный и скрытный. Между тем подлинная суть «послания» этого рассказа иная, и ее помогает уловить одна совершаемая в «Ворах» принципиальная композиционная рокировка. В претекстах и Лермонтова, и Тургенева, и Гоголя главными жертвами становятся центральные герои: Печорин и Ергунов едва не лишаются жизни, а Хома Брут погибает всерьез. У Чехова же на особу его Ергунова никто и не собирается покушаться, и роль главной жертвы достается, вопреки всякой разумной «конфликтологике», Любке — «женскому» персонажу из партии антагонистов героя. Более того, чеховский Ергунов с самого начала, несмотря на некоторые опасения, мечтает о том, чтобы к этой партии присоединиться: «Фельдшеру было досадно, что Калашников и смуглый Мерик говорили между собой и не обращали на него никакого внимания... А ему хотелось поговорить с ними, похвастать, выпить, наесться и, если можно, то и пошалить с Любкой...» [7; 316]. Даже возвращаясь домой, без лошади, без вещей и с путающимися от полученных ударов по голове мыслями, герой неотступно будет вспоминать только о соблазнительной Любке и вольных мужиках: «Ах, вскочить бы на лошадь, не спрашивая, чья она, носиться бы чертом вперегонку с ветром... (обратим внимание на эту метафору! — А. Ф.) любить бы девушек, смеяться бы над всеми людьми...» [7; 325]. И апофеоз этого желания — финальные предложения рассказа. Глядя на кровавое зарево, Ергунов «...позвал Мерику», а

потом, по дороге в трактир, подумал: «...хорошо бы ночью за-браться к кому побогаче!» [7; 326].

Излишний объективизм (если не сказать — аморализм) подобного расклада, как известно, смутил А. С. Суворина, и Чехов ответил ему — в письме от 1 апреля 1890 года! — в обычной своей полуслугливой манере, но с некоторыми крайне любопытными акцентами: «Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть. Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это... почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе... рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам» [П4; 54]. Из письма следует, что рассказ написан как бы с точки зрения конокрадов (и это связывается — логически не слишком безупречно — с необходимостью придерживаться канона краткости) и что противозаконное занятие героев — не банальное воровство (порождаемое бедностью), а что-то вроде религиозного служения. На деле, однако, рассказ построен так, что на «воров» мы смотрим во многом глазами Ергунова (о котором в письме Суворину не говорится ничего вообще). «Тон» и «дух» вольной жизни воспроизводятся в определенном субъектном преломлении, и именно сомнительная «апология» конокрадства оказывается тем главным пунктом, по которому автор солидаризируется со своим центральным героем, отчужденным от этой жизни и исполненным по отношению к ней чувства зависти.

Но так или иначе фабульно кража лошадей, даже сакрализованная, никак «не дотягивает» до того изощренного интертекстуального действия, которое устраивается за фасадом событий рассказа (и цитированное письмо, с его противоречиями и недомолвками, только усиливает ощущение этой диспропорции). Окончательный ключ к пониманию такого несовпадения между видимым и скрытым дает один факт из текстологической истории «Воров». В первой редакции, когда рассказ еще назывался «Черти», его герой также носил другое имя — не Ергунов, а Ковров. Это другое имя Чехов перенес из рассказа 1883 года «Коллекция» (напечатанного в «Зрителе» в середине февраля), герой которого — журналист Миша Ковров — долгое время занимался тем, что собирал коллекцию из всевозможного мусора (обгоревших спичек, ногтей и т. п.), найденного им в разного рода изделиях из теста и прочих блюдах. Но самое интересное, что М. Ковров — это один из чеховских псевдо-

нимов, под которым в том же «Зрителе» в том же самом начале 1883 года были опубликованы три театральные рецензии-фельетона (причем две из них вышли в святочные дни, а третья появилась всего за одиннадцать дней до рассказа)<sup>17</sup>. И потому если именование героя «Коллекции» может рассматриваться как своеобразная игра с псевдонимом, отчасти доступная для внимательного читателя, то в первой редакции рассказа «Воры» (написанной спустя семь лет) имя Ковров превращается в настоящий чеховский криптоним (что бросает, безусловно, особый свет и на статус героя «Черного монаха» (1894) Коврина).

В такой перспективе переход от «Чертей» к «Ворам» (временной промежуток между которыми составляет одиннадцать лет) и, соответственно, от Коврова к Ергунову следует интерпретировать, с одной стороны, как вычеркивание из текста тайного авторского имени, а с другой — как «рассекречивание» одного из базовых претекстов. О «тактическом» смысле этого двойного жеста мы скажем чуть далее, а пока лишь констатируем, что имя поочередно включает героя в два классификационных ряда — авторский и интертекстуальный. И это, вместе с уже замеченным выше, заставляет предположить, что перед нами рассказ с «двойным дном»: за историей о конокрадах проглядывает иное — метатекстовое — измерение, в котором «Черти» / «Воры» выступают чем-то вроде причудливого путеводителя по русской литературе. И в этом плане «коллекцию» Миши Коврова нельзя не воспринимать — «задним числом» — как пародийное предвосхищение возникающего в рассказе коллажа из осколков «образцовых» литературных произведений и из вариаций на святочную тему.

Вполне угадывается и общая позиция автора «путеводителя». В известном письме А. С. Суворину (1888) Чехов, отчитываясь о своем пребывании на даче под Сумами, напишет: «Природа и жизнь построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уж о соловьях, которые поют день и ночь, о лае собак, который слышится издали, о старых запущенных садах, о забитых наглоухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин, не говоря уж о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках, о девицах, жаждущих самой шаблонной любви...» [П2; 277]. И внутренняя причина чеховского недовольства, чеховской иронии не в том, что окружающая реальность

---

<sup>17</sup> Е. О. Козюра высказал остроумную гипотезу, что фамилия эта была взята Чеховым из «Петербургских трущоб» (1864) В. В. Крестовского, где Ковров — главарь шайки отчаянных головорезов, вариант «джентльмена-разбойника».

оказалась разочаровывающе похожей на «заезженные шаблоны» литературы (в произведениях самого Чехова мы без труда обнаружим все перечисленное, и отнюдь не только в пародийном контексте), а в том, что шаблоны уже созданы, и на долю современного художника не остается ничего нового. Недаром Чехов, продолжая живописать Суворину свои дачные впечатления, с такой афишированной писательской изобретательностью возмется изобразить звуки голоса неведомой местной птицы (а потом приступит к подробному портретированию своих соседей): «Новизной повеяло на меня только от таинственной птицы – “водяной бугай”, который сидит где-то далеко в камышах и днем и ночью издает крик, похожий отчасти на удар по пустой бочке, отчасти на рев запертой в сарае коровы. Каждый из хохлов видел на своем веку эту птицу, но все описывают ее различно, стало быть, никто ее не видел» [П2; 277]. Собственно, неутешительный вывод, который напрашивается здесь сам собою, извлекается из последнего умозаключения при помощи простой перестановки образующих его суждений: описать по-новому возможно только то, чего еще никто никогда не видел. На этой почве перепроизводства шаблонов произрастают, вне всякого сомнения, и пресловутые чеховские лаконизм и метонимичность, рожденные стремлением оградить для себя никем не занятую территорию за пределом канонизированных русской литературой «больших нарративов» и развернутых описаний.

В этом смысле сгущенная интертекстуальность «Воров» прочитывается как признание невозможности прямого доступа к реальности. Право творческого первородства досталось предшественникам – тем, кто писал без оглядки на литературу, создавая поистине «новые формы», которым затем вынуждена подражать даже жизнь и наличие которых обрекает авторов позднейших времен на бессилие и зависть. На эту скрытую концепцию работают оба заглавия рассказа – и «Черти», и «Воры». В экспрессивном словоупотреблении поминание черта выражает, среди прочего, смешанное с некоторым осуждением восхищение (ср., к прим., у Чехова в рассказе «Шило в мешке» (1885): «Народ тут ловкий, ловкач на ловкаче!.. (имеются в виду чиновники-аферисты. – А. Ф.) Глядеть любо, что за черти!» [4; 257]; или в «Произведении искусства» (1886): «...придумают же черти такую штуку! (речь идет о малопристойном канделябре. – А. Ф.) Чудесно! Восхитительно!» [5; 449]). Но предшественники – не только черти: они еще и те самые воры, которые живут абсолютно свободной жизнью, никого ни о чем не спрашивают, берут, что хотят и где хотят, и надо всеми смеются. Не зря главный предмет воровского промысла в рассказе – кони

— традиционно ассоциировался со стихией вольности. И столь же характерно, что центральный герой — Ковров / Ергунов — в своем тщетном желании приобщиться к жизни конокрадов посягнет под конец всего лишь на чужой самовар.

Но особенно показательно, что симметрично этому распределется между героями и повествовательная компетенция. Каляшников не без успеха расскажет о славном молодце былых дней Филе, а Мерик — о том, как его самого, заподозрив в воровстве лошадей, протащили подо льдом из одной проруби в другую и избили (в святочном контексте это выглядит как своего рода вывернутый наизнанку крещенский ритуал). И Коврову / Ергунову тотчас же «...захотелось тоже рассказать что-нибудь необыкновенное, чудесное, и показать, что он тоже молодец и ничего не боится». Однако дальше первых слов история его не продвинется: «...мужики не обращали на него никакого внимания и даже перестали отвечать на его вопросы. Мало того, в его присутствии они пустились в такие откровенности, что ему становилось жутко и холодно...» [7; 318]. Клан рассказчиков высокомерно отторгает от себя тех, кто к нему не принадлежит.

(В более широком плане можно говорить о том, что метатекстовое измерение возникает, по всей вероятности, при соединении двух необходимых условий. В глубине текста должен наличествовать образующий его «подводную часть» объемный интертекстуальный слой (то, что Ю. Кристева называла «генотекстом»), а на поверхности должна быть «выложена» карта чтения претекстов. Так, имя Ергунов — это одновременно и открытая отсылка к тургеневскому претексту, и имя чеховского персонажа, чье сюжетное поведение задает ту модальность восхищения и творческой зависти, в которой претекст должен восприниматься и которая свидетельствует о литературной позиции автора. Метатекст проявляется лишь при таком непрерывном переключении внимания, позволяющем установить эквивалентность между видимым «своим» и скрытым «чужим». На подобное же предположение наводит и изучение столь различных писателей, как, к примеру, Ф. М. Достоевский или М. А. Булгаков<sup>18</sup>.)

Иными словами, зашифрованная в чеховском рассказе металлитературная ситуация сводится к такому положению вещей, когда автор, еще не начиная сочинять, чувствует себя заранее и безнадежно обворованным. То, на что, казалось бы, он мог

---

<sup>18</sup> Ср. : *Фаустов А. А. Диалог с Пушкиным в «Вечном муже» Достоевского // Текст и интерпретация*. Новосибирск, 2006. С. 86–96; *Иванышина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве М. А. Булгакова*. Воронеж, 2010.

бы притязать благодаря самому титулу художника, всегда уже оказывается присвоенным творившими до него. И ироническая ревизия у Чехова «литературного наследия» (некоторые образчики которой демонстрировались выше) представляет собой, очевидно, оборотную сторону такого отношения, своеобразный компенсаторный эффект. Поэтому глубоко закономерно, что рассказ «Черти» / «Воры» появился именно на рубеже 1880-х – 1890-х годов – в период смены вех в манере письма Чехова и повышенной рефлексии над собственным творчеством. Через десять лет, когда будет готовиться вторая редакция рассказа, острота переживания очерченной коллизии смягчится, и Чехов осуществит те ономастические замены, о которых мы говорили. Назвав теперь центрального героя не своим – авторским – именем, а чужим и попутно сделав заглавие менее экспрессивным, Чехов как бы попытался объективировать, отодвинуть от себя свой текст, даже ценой частичного разоблачения его генеалогии.

Наконец, немаловажно и еще одно обстоятельство. Как бы то ни было, в результате Чеховым был написан рассказ (для него уникальный), интертекстуальный коллаж в котором обнаруживается только под исследовательским микроскопом. Выяснение отношений с предшественниками превратилось в игру с читателями, так что само предъявление рассказа публике уже можно расценивать как залог хитроумной победы автора над всеми «чертятами» и «ворами». И в таком ракурсе переименование центрального героя может истолковываться как подсказка читателям, которые должны убедиться в виртуозности автора, на чужой территории одерживающего верх над своими предшественниками. Есть в чеховском творчестве и завуалированная модель такого рода восприятия. В святочном рассказе 1883 года «Кривое зеркало» (напечатанном, кстати, в том же номере «Зрителя», в котором был опубликован первый чеховский фельетон, подписанный псевдонимом М. Ковров) повествуется о том, как кривое зеркало в двух случаях столь удачно исказило глядящихся в него, что сначала прабабушка рассказчика, а потом и его жена не могли больше от зеркала оторваться: «...кривое зеркало покривило не-красивое лицо моей жены во все стороны, и от такого перемещения его черт оно стало случайно прекрасным. Минус на минус дало плюс» [1; 480]. Нечто подобное произошло и в «Ворах» (полной аналогии здесь, конечно, нет и быть не может: в рассказе перед нами не случай, а расчет, бессознательный или сознательный – несущественно). Искусно деформировав и перетасовав претексты, Чехов изменил их до неузнаваемости и создал произведение, которое должно было их превзойти. «Минус на минус» действительно дало «плюс».

\* \* \*

«Воровская» метафора, однако, имеет не только авторский, но и более широкий — историко-литературный, культурно-семиотический — смысл. Пройдет совсем немного времени, и у Федора Сологуба мы обнаружим целую серию высказываний, в которых будет прямо декларироваться та же модель «противозаконного» литературного наследования, только в обращенном ее варианте. Ворами здесь будут объявлены не процветающие предшественники, а успешные преемники. Ограничусь несколькими из таких реплик, сохраненными в воспоминаниях В. В. Смирнского (первой половины 1920-х годов): «Вся наша русская литература — сплошной плагиат. А если бы это было... не так: у нас не было бы великих поэтов, точно так же как не было бы ни Шекспира, ни Гете, которые, как известно, — всегда работали на чужих материалах»; «Будет время... когда придет настоящий разбойник в литературу. Он смело и открыто ограбит всех, и это будет великий русский поэт». Или даже — в духе своего рода заповеди: «Надо обирать предшествующих поэтов — самым бессовестным образом»<sup>19</sup>.

Оставляя пока за скобками вопрос о том, что кроется за этими, на первый взгляд, весьма эпатирующими формулировками, заметим, что в культуре Серебряного века вообще наблюдается явственный всплеск внимания к плагиату. (Распространение получают и сами слова «плагиат» и «плагиатор», ранее в русских литературных текстах почти не употреблявшиеся, так что еще в 1907 году В. Я. Брюсов сделает характерную оговорку: «Приемы, употребленные г. И. А. С., называются *плагиатом*, — я не хочу перевести этого слова на русский язык»<sup>20</sup>.) Так, конец 1900-х годов был означен рядом скандалов, связанных с обвинениями в плагиате Сологуба, А. М. Ремизова и др., и это существенно прежде всего не как проявление борьбы литературных группировок<sup>21</sup>, а как культурно-семиотический факт. «Ремизовской» историей, в частности, была инспирирована

<sup>19</sup> Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 405, 415, 407.

<sup>20</sup> Брюсов В. Я. Писать или списывать? // Весы. 1907. № 3. С. 80. Отметим в этом плане пристрастное внимание филологии начала XX века к проблеме влияний и очень симптоматичное заглавие незаконченной статьи М. О. Гершензона — «Плагиаты Пушкина» (впервые опубликована в 1925 году). Позднее появится отклик на нее. — статья В. В. Гиппиуса «К вопросу о пушкинских «плагиатах»» (где «плагиаты» будут уже взяты в кавычки и приравнены, да и то условно, к случаю не обозначенного в тексте, но сознательного цитирования — см.: Пушкин и его современники. 1930. Вып. XXXVIII—XXXIX. С. 42—43).

<sup>21</sup> Ср.: Данилова И. Ф. Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала) // История и повествование. М., 2006. С. 279—316.

незавершенная статья М. А. Волошина «О плагиате» (1909), суть которой сводится к тому, что в духовной сфере понятие собственности играет очень условную роль: «Плагиат — это основа всякой литературной эволюции». Гений — лишь скрепляющая, спасающая сила, которая кладет печать индивидуальности на материал, в котором может не быть ничего своего; в черновике статьи Волошин даже утверждает, что «...художник может с буквальной точностью повторить известную фразу или страницу, но уже то, что... он ее сказал от своего имени, придает ей новый смысл...»<sup>22</sup>

Столь позитивное отношение к литературному плагиату, равно как и интерес к этому явлению сам по себе (вне зависимости от оценочного знака), не может считаться, однако, исключительной приметой русского Серебряного века (не говорю уже о практике плагиата, которую поистине можно рассматривать в качестве универсальной). Сам Волошин ссылается на А. Франса, чей литературно-критический диптих «Апология плагиата» (1891) действительно послужил основой для целого ряда суждений и аргументов в статье. А не установленный комментаторами Волошина источник пропущенной автором цитаты из Т. Готье — это, возможно, статья о Сирано де Бержераке (1834), в которой французский писатель, солидаризируясь со своим героем в том, что плагиаторов нужно карать суровее, чем грабителей с большой дороги, тем не менее напишет: «...люди, которых принято называть гениями, в сущности говоря, ничего нового не выдумывают, — все их главнейшие идеи и вымыслы чаще всего можно найти у неизвестных, заурядных или просто бездарных авторов. Что же отличает гения от посредственности? Стиль и характер...»<sup>23</sup>.

Не углубляясь в многовековую историю плагиата и изменения его котировок в различные эпохи и в различных национальных культурах, рискнем предположить, что проблематизация этого «вечного» литературного института происходит все же при определенных условиях. К примеру, во Франции, насколько можно судить<sup>24</sup>, особо отмеченными являются, с занимающей нас точки зрения, вторая половина XVII века (когда в европейской традиции слово «плагиат» и начинает употребляться в рамках литературного дискурса) и эпоха романтизма. Назо-

<sup>22</sup> Волошин М. А. Собр. соч. М., 2008. Т. 6, кн. 2. С. 615, 939.

<sup>23</sup> Готье Т. Сирено де Бержерак // Бережерак С. де. Иной свет, или Государства и Империи Луны. СПб., 2002. С. 203–204.

<sup>24</sup> Ср., к прим.: Maurel-Indart H. Du plagiat. Paris, 1999; Welslau E. Imitation und Plagiat in der französischen Literatur; von der Renaissance bis zur Revolution. Berlin, 1995.

вем хотя бы пресловутого Ришесурса – автора «Маски оратора, или Способа скрыть фальшивыми одеждами все виды ораторской речи...» (1667) и создателя специальной «Академии философов-ораторов», в которой искусству плагиата обучали. Или сошлемся на Ш. Нодье, выпустившего двумя изданиями трактат «Вопросы литературной законности. О плагиате, присвоении чужих произведений, подлогах в книжном деле» (1812, 1828), в котором предпринимается детальнейшая дифференциация подражания, стилизации, цитаты, аллюзии, плагиата, бессознательного заимствования, случайного совпадения, публикации под чужим именем и т. д. Причем Нодье также разделяет мнение о том, что «...оригинальной может быть только форма; идеи нынче не изобретают, — а возможно, не изобретали никогда, и гений обречен представлять старые идеи в новом свете»<sup>25</sup>.

Между тем французский XVII век завершается знаменитым «спором о древних и новых», пафос которого был в том, что современное искусство ничуть не уступает классическому (если не превосходит его) и потому не нуждается в опоре на принцип подражания; романтизм же окончательно (хотя и не во всем последовательно) утверждает идею многообразия культур, полигенетичности традиции, сначала в особенности «под вывеской» антитезы Севера и Юга. Иначе говоря, первый шаг заключается в освобождении от диктата монолитного «старого», второй – в открытии плюралистичности самого этого «старого», а следовательно, в узаконении возможности занять личную – одну из многих – позицию по отношению к нему<sup>26</sup>. И, как кажется, именно такая разбалансировка привычных иерархических соотношений между «старым» и «новым» активизирует культурную роль и притязания плагиата.

Плагиатом, по самой его природе, движет уверенность в том, что имитация едва ли не выше оригинала (Вергилий находил «жемчужины в навозе Энния» и т. п.), и убеждение это поддерживается, но и умеряется наличием общепринятого набора образцовых текстов, единой шкалы литературных ценностей. Девальвация канона или его релятивизация усиливает соблазн обратить все литературное наследие в безраздельную добычу плагиатора и одновременно запускает механизм самооправдания, позволяющий подобному «грабителю» отклонить какие бы то ни было обвинения в свой адрес. И нечто

<sup>25</sup> Нодье Ш. Читайте старые книги. Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках, чтении. М., 1989. Кн. 1. С. 98.

<sup>26</sup> Ср. в более общем плане: Гроис Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 170–172.

подобное является собой ситуация Серебряного века, для которого русская литература XIX столетия была, в некотором роде, тем же, чем античность для Франции эпохи Людовика XIV (такой «античный» код неслучайно появляется и у Вяч. И. Иванова, и у О. Э. Мандельштама, и у К. К. Вагинова). Специфика русского модернизма на этом общем фоне заключается лишь в том, что преимущественный пафос его не столько положительный — апология нового или эманципация индивидуального (хотя было и такое), сколько отрицательный. Главенствующее переживание эпохи — усталость от каких бы то ни было канонов, сопровождающаяся, помимо всего прочего, непрерывно возобновляющимся конструированием своего прошлого. А потому плагиатор новейшей формации — фигура двойственная: восставая против ига истории и защищая право налагать на все, что угодно, печать своей личности, он в то же время ощущает индивидуально-случайностный характер такого покушения на традицию — воистину «покушения с негодными средствами».

В силу этого, с одной стороны, различие материи «украденного» и его формы — основной адвокатский аргумент идеологов плагиата — в модернистскую эпоху едва ли не достигает своего пика: форма редуцируется, в конечном счете, до подписи автора, удостоверяющей временное переприсвоение исходного текста. И за таким произволом — как у Сологуба, так и у Волошина — кроется то, что Ж. Батай впоследствии назовет «принципом траты». Настаивая на том, что «...есть нечто свое в каждом предмете», Сологуб возвещает: «Великое дерзновение... ничего не берет от людей. Ничего не бери — все отдай, — вот единственный путь властолюбия»<sup>27</sup>. И нечто сходное утверждает Волошин: «Мое только то, чем я могу пожертвовать. // Собственностью может быть только то, что неповторимо <...> // Человеку принадлежит только то, что он отдает»<sup>28</sup>. Понимание собственности как дара применительно к литературе представляет собой что-то вроде обращенного к художнику императива приносить написанное в жертву, включать его в непрекращающуюся, не знающую субъектных границ циркуляцию ценностей.

С другой стороны, исчезновение общей системы отсчета в делах литературных могло истолковываться существенно иначе и приводить к полярному взгляду на плагиат. В статье

<sup>27</sup> Сологуб Ф. Достоинство и мера вещей // Неизданный Федор Сологуб... С. 201, 205.

<sup>28</sup> Волошин М. А. Право собственности // Волошин М. А. Собр. соч. М., 2008. Т. 6, кн. 2. С. 661–662.

А. А. Блока «Душа писателя (Заметки современника)» (1909) говорится об утрате художником внутренней связи со «всеобщей душой» народа и о том, чем это чревато: «Собственный голос начинает смешиваться с голосами близких соседей, случается, что лица и души становятся похожими одно на другое... В литературном воздухе витает дух плагиата...»<sup>29</sup>. Плагиат тут – потеря индивидуальности незадачливыми «антекварными последышами», которые в этой господствующей стихии безличности невольно начинают копировать, клонировать друг друга. То, что у Сологуба и Волошина описывалось как апофеоз творческой личности, у Блока оборачивается полным ее поражением.

Преддверием культурных коллизий во Франции второй половины XVII века можно считать творчество М. Монтеня, в «Опытах» (1580–1588) которого пунктирно разыгрывается сценарий отставания автором своей независимости перед лицом традиции, переполненной богатствами и искушающей наделенных куда меньшими дарованиями наследников пуститься по пути заимствований («...отделаться от Платона мне гораздо труднее <...> ...он всегда тут как тут и протягивает вам свою неоскучивающую и щедрую руку, полную сокровищ и украшений. Меня злит, что всякий обращающийся к нему бесстыдно его обворовывает, да и я сам, когда бы его ни навещал, не могу удержаться, чтобы не стянуть хотя бы крыльышка или ножки»)<sup>30</sup>. Канон здесь еще обладает своей притягательной энергией и заставляет смотреть на него снизу вверх, вынуждая писателя прибегать ко всевозможным ухищрениям и самооправданиям в стремлении сохранить свою личность в неприкосновенности. Однако само это стремление уже – знак близящейся переоценки ценностей. Так вот, возвращаясь к тому, с чего мы начали, случай Чехова типологически отчасти может быть сближен со случаем Монтеня. Чехов – автор той эпохи, когда великая русская литература еще не сошла со сцены, но уже перестала быть абсолютной выразительницей нового «духа времени». И Чехов, преодолевая давление этой совсем близкой традиции и выстраивая свои отношения с ней, зашифрует их в «Ворах» как ту систему плагиата «навыворот», о которой мы и вели речь.

---

<sup>29</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 368.

<sup>30</sup> Монтень М. Опыты. М., 1980. Кн. 3. С. 87–88. О стратегиях независимости Монтеня ср.: Старобинский Ж. Монтень в движении // Старобинский Ж. Поэзия и знание. М., 2002. Т. 2. С. 108–142.

## В. И. Тюпа

### А. П. ЧЕХОВ: НОВАЯ СОЦИАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

Творчество Чехова является собой своеобразный мост между двумя эпохами русской и мировой художественной культуры: между романтико-реалистической классикой XIX столетия и постсимволистской неклассической художественностью века XX. Если символизм размежевал эти эпохи, то литературное наследие Чехова является собой феномен их взаимосвязи и исторической непрерывности.

Не последнюю роль в принадлежности писателя сразу обним контрастирующим периодам сыграл тот путь, каким последний русский классик пришел в литературу. Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Гончаров, Тургенев, Достоевский, Толстой с первых шагов своего литературного поприща оказывались в эпицентре художественной жизни, их ранние произведения уже принадлежали высокой литературе. Тогда как молодой Чехов долгое время работал в литературе низовой, в массовой беллетристике, где устаревающие художественные открытия литературных гениев «выпадают в осадок», спрессовываются, обезличиваются, приобретают фольклорную повторяемость и каноничность. Здесь проявился его редкостный талант стилизатора, послуживший своего рода «рудой» для выплавки поразительной художественной гениальности.

Попытка классического вхождения в российскую словесность с проблемно значительным произведением (ранняя пьеса под условным названием «Безотцовщина») потерпела неудачу. Однако яркая художественная оригинальность Чехова, долгое время сдерживаемая газетно-журнальной поденцией и вызревавшая под скорлупой пародийно-стилизаторского сочинительства, в конце 80-х годов взламывает эту скорлупу и вдруг далеко опережает современную ей литературу.

Общеизвестны слова Л. Н. Толстого: «Чехова, как художника, нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями – с Тургеневым, с Достоевским или со мною»<sup>1</sup>. Впрочем, Толстой имел в виду только «новые формы» литературного письма. Кардинальная же новизна чеховского «творческого поведения» вполне осознается только в XX веке. Причем это осознание на протяжении столетия нарастало и углублялось, при-

<sup>1</sup> Цит. по: Сергеенко П. А. Толстой и его современники. М., 1911. С. 228.

ведя к мысли, что Чехов «изобрел новый тип литературы»<sup>2</sup>. Теперь, из XXI столетия, он видится скорее конгениальным Пушкину зачинателем «серебряного» века русской литературы, чем сумеречным завершителем века «золотого».

Говоря о «новых путях», проложенных Чеховым<sup>3</sup>, как правило, имеют в виду его нарративное, стилистическое и жанровое новаторство, особенно в драматургии, стоящей у истоков радикальной трансформации театрального искусства в мире. В области же идей Чехову по большей части приписывали вполне традиционные – пессимизм или (реже) оптимизм.

Сам писатель за своим творчеством пессимизма решительно не признавал. Не разделял он и оптимизма некоторых своих героев, уверенных в неизбежности общественного прогресса и в том, что «через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной» (Вершинин в «Трех сестрах»). В произведениях Чехова озвучены практически все идеологемы, актуальные для России конца XIX в. Однако неоспоримо транскрибировать собственную идеологему чеховского творчества никому не удается. И все же, не примыкая ни к одному из течений общественной мысли, он противился и рассуждениям о его авторском «индифферентизме». Суть дела, по-видимому, в том, что чеховское литературное письмо привнесло в русскую художественную культуру непривычную для нее, новую социальность.

Современная Чехову критика, ставившая ему в вину отсутствие «общей идеи» (Н. К. Михайловский), «объединяющего идейного начала» (А. М. Скабичевский), судила его творчество в ценностном поле русской классической литературы с ее нормативной, императивно-пророческой социальностью. От Ломоносова, мыслившего содержание произведения как «учение о политике и о добрых нравах», и до Толстого, ценившего писательство Чехова за «новые формы», но отказывавшего ему в «содержании», русские авторы обязательно что-нибудь порицали в окружающей их социальной жизни и что-нибудь утверждали в ней или в ее исторической перспективе, от чего-то предостерегали и к чему-то призывали. Чехов этого не делает, хотя вся его писательская деятельность глубоко социальна, в известном смыслеозвучна и аналогична его подвижнической поездке на Сахалин.

Пожалуй, ни один русский классик не дал столь полной, хотя и мозаичной, картины российской общественной жизни:

<sup>2</sup> Страна В. Антон Чехов // История русской литературы. XX столетие. Серебряный век. М., 1995. С. 49.

<sup>3</sup> Ср.: «Чехова нужно осознать прежде всего как создателя новых путей в литературе» (Катаев В. Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 8).

его героями оказываются помещики и крестьяне, фабриканты и рабочие, купцы и воры, духовенство и чиновничество (высшее и низшее), солдаты и офицеры, ученые и учителя, врачи и юристы, актеры и художники, каторжники и сумасшедшие, «инородцы» и женщины всех социальных слоев, революционеры, дети и животные. Творческое воображение Чехова не коснулось, кажется, только императорской фамилии. Впрочем, в Николае II он увидел «просто обыкновенного гвардейского офицера»<sup>4</sup>. Такова была, на взгляд писателя, внутренняя социальность последнего российского императора. В сущности, социальность едва ли не каждого чеховского персонажа двоится на внутреннюю (экзистенциальную, личностную) и внешнюю (ролевую, характерную).

При всей поразительной наблюдательности Чехова в сфере внешней социальности как среди человеческого существования, его занимает внутренняя сторона социального бытия человека. Так, ключевая проблема острого социального рассказа «Жена»<sup>5</sup> не в том, что голодающим помогать нужно (в этом мучительно разобщенные персонажи как раз единны), а в том, что повествующий о своей жене герой по внутренней своей социальности – «скиф» (более поздний рассказ о субъекте с аналогичной жизненной позицией прямо называется «Печенег»).

Конечно, все подобного рода характеристики внутренней социальности в категориях социальности внешней – не более чем метафоры. Внутренняя социальность – это всегда «индивидуальный случай», никакая «общая идея» здесь не применима. Однако коренное единство человеческой природы, столь существенное для Чехова, позволяет ему делать индивидуальный опыт «личной тайны» своих персонажей общим достоянием. Именно так происходит, например, в finale рассказа «О любви», где исповедь героя, принципиально отказывающегося «обобщать», приводит его слушателей к единению (тогда как их собственные истории с обобщениями в двух первых рассказах трилогии только разобщают собеседников).

При этом и социальность самого чеховского авторства – сугубо внутренняя, вненормативная. В письме к А. Н. Плещееву от 9 апреля 1889 г. писатель выдвигал чисто художественную задачу показывать, как «жизнь отклоняется от нормы», но тут же подчеркивал неопределенности этой нормы: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас». Чеховская социальность – это социальность глубоко заинтересованного и от-

<sup>4</sup> Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1975. С. 216.

<sup>5</sup> «Я написал рассказ на злобу дня – о голодающих» (письмо А. С. Суворину от 27. 11. 1891).

ветственного соучастия художника в жизни, причастности к ее неабсолютным, субъективным, ограниченным «правдам», а не суда над нею с высот «настоящей правды», которой, как думает один из героев «Дуэли», «никто не знает». Мотив неведения подлинной истины бытия или высшей его справедливости широко распространен в творчестве писателя, но отнюдь не свидетельствует о скепсисе или релятивизме его ментальности. Для него истина, как и социальная справедливость, говоря словами М. М. Бахтина, «требует множественности сознаний, она принципиально невместима в пределы одного сознания... и рождается в точке соприкосновения разных сознаний»<sup>6</sup>. Чехов актуализирует своими произведениями социальность как солидарность субъектов жизни.

В наброске к неосуществленному роману, возражая устами одного из персонажей против прагматической социальности искусства, Чехов уподоблял гениальные художественные произведения «грозным, чудесным явлениям природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь». В литературе «серебряного» века эта принципиально новая социальность искусства, стремящегося из отражения и «учебника» жизни — тем или иным способом — превратиться в актуальное событие самой жизни, становится доминирующей, что предугадывалось, например, Владимиром Соловьевым.

Однако чеховский путь вхождения искусства в переживаемую действительность бытия весьма отличен от символистского «жизнестроения». Это путь солидаризирующегося понимания любой жизненной позиции как внутренне обоснованной. Колорит негативной авторской оценки достаточно очевиден лишь в случаях отсутствия такой солидарности у самого героя (таков Яша из «Вишневого сада»). Социальность жизненного поведения целого ряда зрелых чеховских персонажей состоит в преодолении ими единичности собственного сознания с его «личной тайной» и достижении столь редкого в чеховском мире состояния конвергенции с другим сознанием, с другой «личной тайной».

Рассуждение о «высших целях бытия» из «Дамы с собачкой» порой приписывают самому Чехову, отыскивая у него проявления привычной для русской классики авторской императивности, тогда как они принадлежат пока еще не пробудившемуся к солидарной жизни Гурову и дискредитируются всем художественным строем произведения. Преобразившийся Гуров, у

---

<sup>6</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 135.

которого «вдруг забилось сердце» и о котором теперь говорится неотделимо от Анны Сергеевны, «прежде... успокаивал себя всякими рассуждениями» (например, о высших целях бытия); «теперь же ему было не до рассуждений, он чувствовал глубокое сострадание» — «к этой жизни, еще такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть, как его жизнь». Социальность творческого поведения самого Чехова аналогична приведенному примеру: ментальная позиция авторского сознания — позиция сопричастности к жизни героя как жизни другого «я» во всей его самоценности.

Принципиальное обновление Чеховым литературной практики состояло в радикальной новизне осуществляемой им коммуникативной стратегии художественного письма. Тем более что аксиомой литературного сознания новой исторической эпохи, — аксиомой, закрепленной в статьях О. Мандельштама «О собеседнике» (1913), Н. Гумилева «Читатель» (рубеж 10–20-х гг.), А. Белецкого «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» (1922), — становится впервые сформулированная в трактате Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» (1898) мысль о преимущественно коммуникативной природе художественного творчества.

Новаторство Чехова в области коммуникативных стратегий имеет два аспекта. Во-первых, оно касается коммуникативного поведения большинства его героев, столь редко способных достигать взаимопонимания. Герои русской классики при всей принципиальности своих идеологических противостояний, как правило, слушают и слышат друг друга. Тогда как чеховские герои часто не слушают собеседника, а еще чаще не слышат его по существу. По справедливому замечанию А. Д. Степанова, «антагонисты Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского понимают позиции друг друга <...> они слушают и слышат Другого. Первым писателем, тематизировавшим провал коммуникации и сделавшим его центром своего творчества, был Чехов»<sup>7</sup>.

«Чехов, — писал по этому поводу З. С. Паперный, — отказывается от такого разговора героев, в котором ощущается их тесный, непосредственный контакт, их взаимозависимость. Диалог выступает не как слитный словесный массив, не как спор героев об одном и том же. Скорее, это разговор персонажа с самим собой»<sup>8</sup>. Несостоятельность общения в чеховском

<sup>7</sup> Степанов А. Д. Коммуникация и информация у Чехова // Дискурс. № 10. М.: РГГУ, 2002. С. 71.

<sup>8</sup> Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 191.

мире нередко достигает законченной автокоммуникативности. Так, персонаж рассказа «В усадьбе» Ращевич высказываетя, «наслаждаясь своими мыслями и звуками собственного голоса», и не переносит, когда говорят другие.

В мире чеховских героев, по наблюдению А. П. Скафтымова, «каждый среди других – один. И отношения между ними рисуются в подчеркнутой разрозненности и несливаемости»<sup>9</sup>. Весьма показателен жест Ольги в «Трех сестрах», которая в разговоре с сестрой (душевно близким ей человеком), «уходя к себе за ширму», произносит: «Оставь это. Я все равно не слышу». Подобные примеры легко могут быть многократно умножены.

Если на одном полюсе коммуникативного мира «Бабьего царства» – «глухонемая девица, которая стыдится чего-то и говорит: блы, блы...», то на другом – главная героиня, о которой сказано: «Ей нравилось, что она так хорошо говорит». Однако эта противоположность мнимая, ибо Анна Акимовна и сама непрерывно стыдится чего-то (своего богатства, неумения вести дела, желания выйти замуж), а ее столь удачная, как ей представляется, речь совершенно игнорируется преследующим собственный корыстный интерес собеседником и произносится в коммуникативной пустоте. Создавая эффект такой пустоты, Чехов охотно культивировал анекдотическое «глухонемое» слово, аналогичное по своим коммуникативным возможностям патологическому «блы, блы».

Литература XX века будет охотно экспериментировать с открытыми Чеховым эффектами «глухонемого» слова. Но собственные тексты писателя всей своей поэтикой ориентированы на принципиальную возможность взаимопонимания, преодолевающего некоммуникабельность чеховского человека. Иногда такие моменты чудом состоявшегося коммуникативного события становятся предметом художественного изображения, как в «Студенте», или в finale «маленькой трилогии», или в святочном рассказе «На святках», в чем собственно и состояла его «святочность», канонически предполагавшая счастливый конец трогательной истории.

Авторская коммуникативная стратегия Чехова состоит, пользуясь его же словами, в «правильной постановке вопросов» перед воспринимающим сознанием. Отсюда конструктивная особенность, которую П. М. Бицилли считал «главной» для чеховских произведений: «нет ‘развязки’, ‘завершения’, разрешения жизненной драмы»<sup>10</sup>. Не лишая читателя самостоятель-

<sup>9</sup> Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 353.

<sup>10</sup> Бицилли П. М. Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // П. М. Бицилли. Трагедия русской культуры. М., 2000. С. 205.

ности, чеховская поэтика формирует для него некоторую анфиладу вероятных смыслов, некоторый спектр допустимых, но инициативных прочтений. В частности, членение на главы в произведениях Чехова служит тонким орудием авторской адресации: сильная пауза конца главы создает для читателя семантически усиленное место в тексте.

Так, первая и вторая главы «Архиерея» завершаются одинаковыми репликами вечно недовольного Сисоя: «Не нздравится!» Глава третья завершается альтернативной по своей настроенности репликой самого преосвященного: «Как хорошо!» С этой же мыслью он и умирает. Однако следующая за его смертью финальная часть повествования амбивалентна по своему эмоциональному строю. Возникает некоторое поле эмоционально-волевой тональности, в котором читателю самому приходится позиционировать себя относительно его полюсов. После радостной картины солнечного пасхального утра текст завершается словами о том, что преосвященного Петра «совсем забыли. И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят...»

И ей в самом деле не все верили».

Обратим внимание на странности повествования в этом финальном фрагменте текста. О героине говорится отчужденно, как о некой старухе, чье материнство специально оговаривается, словно мы знакомимся с нею впервые. Будто и читатель уже забыл о героях рассказа. Тем самым личная память читателя оказывается противопоставленной всеобщему забвению и включенной в ситуацию выбора между верой и неверием (ибо «не все верили»). Другая странность состоит в явной несогласованности глагольных времен: старуха, которая «живет теперь» (единственный в тексте случай употребления настоящего времени в речи повествователя), «выходила», «сходилась», «начинала рассказывать», «говорила». Несогласованность настоящего времени придаточного предложения с прошедшим временем главного оставляет место для вопроса: а как же обстоит дело «теперь»? Но стоит читателю задаться подобным вопросом, как ответ на него приходится искать в себе самом: верю ли я лично в небесследность прожитой кем-то жизни?

Автор предлагает нам не меланхолическую исчерпанность одинокого существования, но его драматически напряженный, открытый финал. В «Архиерее» имеет место сквозное проти-

востояние двух лейтмотивов: давящих монастырских стен, потолков, ставен — с одной стороны, и поначалу лунного, а затем яркого солнечного света — с другой. В этом противостоянии складывается амбивалентный образ ухода героя из жизни: «А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он уже простой, обыкновенный человек, идет по полу быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!» Подобная рассогласованность внешней и внутренней сторон умирания инспиративна: за читателем оставляется право (или, скорее, на него возлагается ответственность) самостоятельного эстетического завершения созданной автором художественной ситуации пасхальной смерти — амбивалентной ситуации, пронизанной в равной степени мотивами как тоскливого одиночества, так и всеобщей праздничности.

Рассмотренный пример в высшей степени характерен для доминирующих в творчестве писателя так называемых открытых финалов. Их открытость вовсе не релятивистская, она — вероятностная; она отвечает сформулированному в физике XX века «принципу соотношения неопределенностей»: вероятности последующих изменений ситуации не произвольны (хотя и не однозначны), они — взаимодополнительны. Роль читателя при этом аналогична роли наблюдателя в квантовой физике. Отсюда столь значительные порой расхождения в истолковании одного и того же текста чеховедами самой высокой квалификации. Наиболее характерный казус — более чем вековое противостояние двух лагерей интерпретаторов «Душечки», читающих рассказ либо по-толстовски сентиментально, либо по-чеховски саркастически.

В неклассическом, «случайностном» мире Чехова в действительности нет ничего художественно случайного. Он искусно формирует все необходимые предпосылки для классической завершенности целого. Но заключительный акт смыслового завершения (ответ на «правильно поставленный вопрос») автор оставляет читателю, апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности. Между инстанциями автора и читателя чеховских произведений устанавливаются принципиально новые для литературы XIX века отношения. Если полифонический роман Достоевского, как было показано Бахтиным, привнес в литературу диалогизацию отношения авторского сознания к сознанию героя, то коммуникативная стратегия чеховского творчества привнесла диалогизированную открытость в соотношение авторского и читательского сознаний. В самых общих чертах это напоминает майевтику Сократа, ибо чеховская сверхзадача — «активизировать мысль человека, вну-

шить ему интеллектуальную тревогу за необходимость решения вопроса жизни»<sup>11</sup>. Поистине можно сказать, что не только читатель читает рассказ Чехова, но и сам чеховский рассказ «читает» своего читателя.

В особой степени новаторство такого рода коснулось драматургии писателя, чьи пьесы потребовали для себя фигуры режиссера-интерпретатора как неотъемлемого и ключевого условия художественной состоятельности спектакля. Так, «Вишневый сад» убедительно демонстрирует, как на смену Раневским приходят Лопахины, а могут прийти еще и Трофимовы. Но позитивна или негативна эта историческая перспектива, из текста комедии однозначно заключить невозможно: ценное эстетическое завершение развернутой автором ситуации остается за режиссером и исполнителями. При этом не следует забывать, что до Станиславского (без которого постановка зреющей чеховской драмы на сцене была обречена на провал, как это и случилось с «Чайкой» в Мариинском театре), до Мейерхольда, Гайдебурова, Вахтангова режиссеры в театре или отсутствовали (руководство спектаклем осуществлял «первый актер»), или играли сугубо служебную роль.

Инстанция адресата с его собственной социальностью, собственной «идеологемой» жизненной позиции в мире включается в коммуникативное событие чеховского произведения как неверbalная — когнитивная — составляющая его текста. Именно этим Чехов, в первую очередь, и пролагал новые пути художественного письма.

---

<sup>11</sup> Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 34.

### С. В. Савинков

#### **СУЩНОСТЬ И МНЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА**

В одном из ранних рассказов («Двое в одном» (1883)) представляется ситуация, которую в определенном смысле можно рассматривать в качестве универсальной для творчества Чехова сюжетной матрицы. Выглядит она чрезвычайно банально. Один и тот же человек в разных местах ведет себя совершенно по-разному: в департаменте он «маленькое, пришибленное, приплюснутое создание, живущее для того только, чтобы поднимать уроненные платки и поздравлять с праздником» (2, 9), а не на

службе — в конке — он совершенно другой — развязный и за-носчивый. Подобно хамелеону, меняющему свою окраску при цветовых изменениях в окружающей среде, этот чеховский персонаж меняет свое поведение, приспосабливаясь к той или иной обстановке. У лежащей на поверхности этого рассказа хамелеоновской темы есть глубинное основание: неизменно притягивающая к себе Чехова идея «вещи в себе». В чеховском изводе это идея такой вещи, о которой нельзя сказать ничего определенного либо из-за того, что у нее нет своего содержания («двоев в одном» — такое положение, при котором ни одно и ни другое не может претендовать на выражение сущности этого персонажа, а потому он оказывается как бы ее начисто лишенным — человеком с «нулевым» содержанием), либо из-за того, что содержание предмета подменяется мнениями о нем, которые складываются под влиянием причин, не имеющим прямого отношения к самому предмету<sup>1</sup>.

Наглядным примером второго варианта может служить рассказ «Хамелеон» (1884). Здесь есть предмет — собачка, укусившая за палец золотых дел мастера Хрюкина, и есть мнения о происшествии, которые у полицейского надзирателя Очумелова меняются в точном соответствии с амплитудой колебания в решении вопроса о принадлежности виновницы присшедшего. Не «предмет» подает себя различным образом, а мнение о нем расходятся так, что нет возможности определить, какое из них соответствует действительности. А так как эти два мнения являются по отношению друг к другу взаимоисключающими, то ни одно из них не может считаться соответствующим предмету. Это с одной стороны, а с другой, и сам ставящий свое мнение в зависимость от ситуации, Очумелов оказывается лишенным собственного мнения, а значит, и собственного содержания.

Особая вариация на тему соотношения содержания и мнения представлена в рассказе «Душечка» (1889).

Героиня рассказа «Душечка» Ольга Семеновна Племянникова испытывает постоянную потребность любить кого-нибудь. Сначала предметом ее привязанности становится Иван Петрович Кукин, антрепренер и содржатель увеселительного сада, затем, через три месяца после скоропостижной смерти мужа, — управляющий лесным складом Василий Андреевич Пустовалов, затем после смерти второго мужа (с которым она прожила шесть

<sup>1</sup> В известной книге В. Б. Катаева «Проза Чехова. Проблемы интерпретации» (1979) вопрос о соотношении мнения и истины в творчестве Чехова рассматривается в иной плоскости. Он поставлен с точки зрения чеховской гносеологии, связывающей способность ориентации человека в мире с условиями его индивидуального существования.

лет счастливого брака) – ветеринар Смирнин (из-за измены он разошелся с женой, и каждый месяц посыпает деньги на воспитание сына). Когда Оленька жила с антрепренером, она вслед за мужем всем говорила о театре как единственном месте, где можно стать образованным и гуманным. Работая в конторе второго мужа, она полностью разделяла его мнение и всем говорила, что лес – это самое важное и нужное в жизни, а в театрах нет ничего хорошего. Когда место управляющего лесным складом в сердце Оленьки занял жилиц Смирнин, она стала всем говорить об отсутствии в городе правильного ветеринарного надзора. Когда же Оленька на долгое время осталась одна, она перестала о чем-либо думать, и у нее уже не было никаких мнений, и это, как замечает повествователь, было хуже всего.

Особенность сюжета «Душечки» состоит в том, что его геройня, для того, чтобы иметь мнение о других предметах, нуждается в чужом мнении, которое тут же, как только появляется, становится для нее своим. Цепочка обрывается тогда, когда Душечка остается одна и без чужих мнений утрачивает возможность находить смысл в окружающих ее предметах. При отсутствии же тех, чье мнение, становясь ее мнением, определяло цель и назначение ее существования, она сама превратилась в лишенный смысла предмет: теперь о ней, как и о существующих без всякого мнения о них предметах, – бутылке, дождю, или мужику в телеге – ничего нельзя было сказать определенного: для чего она существует, какой смысл в ее существовании. И это привело к тому, что «теперь же и среди мыслей и в сердце у нее была такая же пустота, как на дворе. И так жутко, и так горько, как будто объялась полыни» (10, 109–110).

Что можно сказать о предмете, содержанием которого могут стать любые – даже и взаимоисключающие – мнения? Однако, как оказывается, сказать можно, поскольку сущность предмета обнаруживается у Чехова за пределами той плоскости, где располагаются мнения о нем. Сущность оказывается недоступной мнению.

Эта недоступность становится еще более очевидной в том случае, когда чеховские персонажи, следя не за предметами, а за авторитетными о них мнениями, подменяют предметы этими мнениями. Когда же предметы начинают вести себя своевольно и сопротивляются такому отношению к ним, их пытаются подогнать под заранее приготовленные рамки. Так, к примеру, и поступает Иван Дмитриевич Червяков, персонаж рассказа «Смерть чиновника». На протяжении всего рассказа чеховский персонаж озабочен тем, чтобы вернуть вышедшей из-под контроля сюжетной ситуации гоголевско-достоевские канонические черты.

В самом деле, с точки зрения литературного «канона», все в случившейся с героем истории с самого начала пошло по неправильному пути. Во-первых, чихнув на лысину генерала Бризжалова, Червяков (несмотря на говорящую фамилию его превосходительства) ожидаемого эффекта не получил. На него, в отличие от уж совершенно невинно пострадавшего Акакия Акакиевича, молниеносный гнев, как следовало бы ожидать, не обрушился. Во-вторых, и сам Червяков не испытал полагающихся *страха и трепета* пред величием его превосходительства — старичка с лысиной: он только лишь сконфузился. Не испытывал Червяков, как Макар Девушкин или Мармеладов, и умилительного блаженства, потому что так и не получил от Бризжалова ни «правильно» выраженного гнева, ни «правильно» выраженной милости. Никак не желая удовлетвориться таким состоянием дел, *экзекутор* (чин здесь омонимически связывается со словом *экзекуция*) Червяков и *не дает жизни*<sup>2</sup> генералу Бризжалову до тех пор, пока тот не совершил требуемого литературным каноном действия. Испытывает же он «облегчение» только тогда, когда доводит генерала до необходимой кондиции: Бризжалов во гневе синеет, трястется и топает ногами. А Червяков «млеет от ужаса», испытывая сразу все вместе: и гоголевский *страх и трепет*, и достоевское умиление. И этот верх его смертельного блаженства ни в коей мере не сравним с тем, которое он ощущал, глядя в бинокль со второго ряда кресел принесшие моду на канкан «Корневильские колокола».

Конечно, в «Смерти чиновника», как и в большинстве рассказов 1880-х годов, превалирует комическое начало. А вот в рассказах 1890-х годов коллизия несовпадения между предметом и мнением о нем имеет, как правило, трагическое разрешение.

Зинаида Федоровна, героиня «Рассказа неизвестного человека» (1893), уходит от мужа к другому человеку, руководствуясь мнением, почертнутым ею из литературы<sup>3</sup>, но с полным

<sup>2</sup> Это чеховское выражение. В письме к брату Александру (1885) Чехов высказался по поводу своего отношения к литературным «маленьким» людям: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты ниюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? И где ты там у себя в Азии находишь те муки, которые переживают в своих рассказах чиноши? Истинно тебе говорю, даже читать жутко! <...> Реальнее теперь изображать коллежских регистраторов, не дающих жить их превосходительствам». (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1974. Т. 1. С. 176–178.)

<sup>3</sup> О литературе как способе ухода от действительности в творчестве Чехова см.: Bäcker I. Die existentielle Unbehaustrtheit der Čechov'schen Drei Schwestern. Zum Wertestatus der Textrealität in der russischen Kultur // Kemper, Dirk / Žerebin, Aleksej / Bäcker, Iris (Hrsg.) (2011): Eigen- und fremdkulturelle Literaturwissenschaft. (Veröffentlichungen des Thomas-Mann-Lehrstuhls an der RGGU Moskau; Institut für deutsch-russische Literatur- und Kulturbefziehungen. Schriftenreihe; Bd. 3). München, 2011. Fink. 251–279.

убеждением в том, что это ее собственное мнение: «Нет выше блага, как свобода! — говорила она, заставляя себя сказать что-нибудь серьезное и значительное. — Ведь какая, подумаешь, нелепость! Мы не даем никакой цены своему собственному мнению, даже если оно умно, но дрожим перед мнением разных глупцов. Я боялась чужого мнения до последней минуты, но как только послушалась самой себя и решила жить по-своему, глаза у меня открылись, я победила свой глупый страх и теперь счастлива и всем желаю такого счастья» (8, 154). Свое мнение она составила и о предмете своей любви, и оно также имеет литературное происхождение. Однако Орлов, оказавшийся у Зинаиды Федоровны в сопряжении с ее возвышенными идеями, напрочь отказывается от того мнения, которое было составлено о нем романтически настроенной героиней, и сам говорит ей о ее жесточайшей ошибке: «Вся суть в том, что вы ошиблись и не хотите в этом сознаться вслух. Вы воображали, что я герой и что у меня какие-то необычайные идеи и идеалы, а на поверку-то вышло, что я самый заурядный чиновник, картежник и не имею пристрастия ни к каким идеям. Я достойный отпрыск того самого гнилого света, из которого вы бежали, возмущенная его пустотой и пошлостью. Сознайтесь же и будьте справедливы: негодуйте не на меня, а на себя, так как ошиблись вы, а не я» (8, 179). «Всю свою жизнь откращивался от роли героя, всегда терпеть не мог тургеневские романы и вдруг, словно на смех, попал в самые настоящие герои. Уверяю честным словом, что я вовсе не герой, привожу тому неопровергимые доказательства, но мне не верят. Почему не верят? Должно быть, в самом деле у меня в физиономии есть что-нибудь геройское» (8, 180).

По словам героя, своему поступку Зинаида Федоровна приписывает смысл, не соответствующий его подлинному содержанию, и что сама она хорошо знает, что «в законном и незаконном сожительстве, во всех союзах и сожительствах, хороших и дурных, — одна и та же сущность» (8, 178). А такое отклонение от *media res* объясняется тем, что для Зинаиды Федоровны, как и для других оказавшихся под влиянием литературы дам, эта объективно данная сущность показалась слишком откровенной и пугающе незамысловатой: «Вы, дамы, живете только для одной этой сущности, она для вас всё, без нее ваше существование не имело бы для вас смысла. Вам ничего не нужно, кроме сущности, вы и берете ее, но с тех пор, как вы начитались повестей, вам стало стыдно брать, и вы мечтесь из стороны в сторону, меняете, очертя голову, мужчин и, чтобы оправдать эту сумятицу, заговорили о ненормальностях брака» (8, 178).

Говоря о пагубном влиянии литературы на женский образ мыслей, Орлов не случайно упоминает Тургенева, имя которого стало чуть ли не притчей во языцах в связи с активно обсуждаемым в эпоху конца века женским вопросом. Тургенев оказался одним из тех, кто должен был понести ответственность за постигшее русское общество 1890-х годов плачевное изобилие неуравновешенных натур. Во всяком случае, Орлов (вслед за его возможным прототипом — издателем влиятельного «Нового времени» А. С. Сувориным<sup>4</sup>) в сложившейся у него с Зинаидой Федоровной ложной ситуации винит именно Тургенева: «Тургенев в своих произведениях учит, чтобы всякая возышенная, честно мыслящая девица уходила с любимым мужчиною на край света и служила бы его идее <...> — это *licentia poetica*; весь свет со всеми своими краями помещается в квартире любимого мужчины. Поэтому не жить с женщиной, которая тебя любит, в одной квартире — значит отказывать ей в ее высоком назначении и не разделять ее идеалов. Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай» (8, 156–157).

Для Орлова, как и для лермонтовского Печорина<sup>5</sup>, дорожившего своей свободой, Зинаида Федоровна оказывается такой же лишней, как и ее медные кастрюли и мечты о хорошем поваре и лошадях: «Она хочет, чтобы у меня в квартире пахло кухней и судомойками; ей нужно с шумом перебираться на новую квартиру, разъезжать на своих лошадях, ей нужно считать мое белье и заботиться о моем здоровье; ей нужно каждую минуту вмешиваться в мою личную жизнь и следить за каждым моим шагом, и в то же время искренно уверять, что мои привычки и свобода останутся при мне» (8, 158). Орлов живет с убеждением, что «в квартире порядочного, чистоплотного человека, как на военном корабле, не должно быть ничего лишнего — ни женщин, ни детей, ни тряпок, ни кухонной посуды...» (8, 155). Уравнивающее между собой людей, тряпки и посуду слово «лишний» неизбежно перекликается в заданном контексте с тургеневским, и тургеневское «лишний» (с его трагическо-героическим ореолом) при таком сравнении выглядит всего лишь *licentia poetica*.

<sup>4</sup> См. об этом: *Нымм Е.* К вопросу о личных взаимоотношениях А. П. Чехова и А. С. Суворина в 1880-е гг. // Русская филология. Тарту, 1998. № 9. С. 111–121.

<sup>5</sup> Для этого персонажа, как и для Печорина, весь мир представляется пищей, уготованной его ненасытному «я», и в то же время — давно прочитанной книгой. Недаром Орлов так неразборчив в отношении чтения: он проглатывает все без разбора.

В персонажной системе рассказа Орлову противостоит герой, выполняющий функцию его идейного противника и одновременно тайного соперника. Неизвестный (о котором поначалу известно только, что он пробрался в дом Орлова в качестве слуги только лишь для того, чтобы найти доступ к его отцу — важному государственному лицу) противопоставляется Орлову как его полный антипод. В отличие от Орлова, живущего прозаически-негероической жизнью, Неизвестный (а-ля байронический герой, судьба которого покрыта тьмой) имеет и героическое прошлое, и высокие идеи. И на Зинаиду Федоровну Неизвестный смотрит прямо противоположным Орлову образом. Если для Орлова Зинаида Федоровна — то лишнее, что может угрожать его независимости и свободе, то для Неизвестного она — то необходимое, без чего нет жизни такому человеку, как он.

Признав связь с Орловым роковой ошибкой, поставившей ее в безвыходное положение, Зинаида Федоровна сначала увидала свое спасение (а точнее, спасение своих литературных представлений) в Неизвестном (и здесь тургеневский след вновь становится очевидным: все происходит, как в романе «Накануне»: Зинаида Федоровна, подобно Елене Стаховой, готова посвятить свою жизнь великой идее, которую представляет и которой служит Неизвестный, и пойти за ним хоть на край света), но потом, вторично, испытала потрясшее ее до основания разочарование, узнав Неизвестного как Владимира Ивановича (герой, обываясь, обретает и реальное имя), которому, теперьльному и немощному (и здесь при первом приближении все, как в романе Тургенева, — и Италия, и болезнь героя, и самоотверженная подруга-сопатник), и дела нет до великой миссии, а есть дело только до Зинаиды Федоровны. (Постепенно выясняется и суть постигшего «байронического» героя перелома: оказывается, что героические бури и грозы остались в его прошлом, а для него нынешнего, усталого и тяжело больного человека, не может быть ничего более ценного уютной и спокойной семейной жизни).

Ситуация ложного положения повторяется, но меняется ее персонажная конфигурация: ранее Орлов чувствовал себя попавшим в ложное положение, находясь рядом с Зинаидой Федоровной, а теперь Зинаида Федоровна — рядом с Неизвестным. Зинаида Федоровна хотела видеть в Неизвестном нуждающегося в идейном соратнике героя, а он оказался простым Владимиром Ивановичем, нуждающимся не в соратнике, а в семейном гнезде: «Зачем обещали и зачем возбудили во мне сумасшедшие надежды? Убеждения ваши изменились, вы стали дру-

гим человеком <...> Мир идей! – повторила она... и лицо ее приняло негодующее, брезгливое выражение. – Все эти ваши прекрасные идеи, я вижу, сводятся к одному неизбежному, необходимому шагу: я должна сделаться вашею любовницей. Вот что нужно. Носиться с идеями и не быть любовницей честнейшего, идеинейшего человека – значит не понимать идей. Надо начинать с этого... то есть с любовницы, а остальное само приложится» (8, 205).

Сам же Владимир Иванович свое положение опять-таки определяет посредством литературы: как одновременно положение тургеневского «лишнего» человека (такого, к примеру, как в «Трех встречах», где судьба предоставила герою возможность приближения к чудесной незнакомке только лишь для того, чтобы продемонстрировать ему его абсолютную и окончательную лишность) и мечтателя (и здесь очевидны переклички с мечтателями Достоевского): «Когда она сидела таким образом, стиснув руки, окаменелая, скорбная, мне представлялось, что оба мы участвуем в каком-то романе, в старинном вкусе, под названием «Злосчастная», «Покинутая» или что-нибудь вроде. Оба мы: она – злосчастная, брошенная, а я – верный, преданный друг, мечтатель и, если угодно, лишний человек, неудачник, не способный уже ни на что, как только кашлять и мечтать, да, пожалуй, еще жертвовать собой... но кому и на что нужны теперь мои жертвы? Да и чем жертвовать, спрашивается?» (8, 199).

Вся коллизия «Рассказа неизвестного человека» основывается на несовпадении сути вещей и мнений о них. Характером и конфигурацией этого несовпадения определяются те или иные персонажные позиции, присущие и чеховской реальности в целом.

Такие персонажи, как Орлов (псевдо-печорины), имеют убеждение, что суть вещей неприглядна и безобразна, но, испытывая время от времени эгоистическую нужду в эстетике, они осознанно прикрывают исконно присущее вещам безобразие разного рода иллюзиями. «На любовь я прежде всего смотрю как на потребность моего организма, низменную и враждебную моему духу... Чтобы она была наслаждением, а не мучением, я стараюсь делать ее красивой и обставлять множеством иллюзий» (8, 157). Другие (такие, как Зинаида Федоровна или как Неизвестный) отождествляют вещи с мнениями об этих вещах: они видят не вещи, а подпитанные литературой их образы. Одни никогда не ошибаются, потому что, зная о безобразной сущности вещей, никогда и ни с кем не вступают ни в какие требующие хоть какой-то самоотдачи отношения: как «черные

дыры», они сориентированы исключительно на поглощение и потребление чужого. Другие зачастую обманываются, и происходит это потому, что они, как говорит герой из рассказа «Аriadна», предъявляют требования, «несоизмеримые с тем, что может дать действительность» (9, 107–108). Отождествляя мнения, иллюзии, идеи с «вещами», эти другие способствуют созданию таких ложных положений, когда свой может быть воспринят как чужой, а чужой как свой. И зачастую, когда такая подмена обнаруживается, оказывается, что ничего не изменить, не исправить уже нельзя. Жизнь проходит, а человек или вовсе не приближается к подлинной сути вещей или приближается, но, как правило, тогда, когда что-либо изменить уже невозможно<sup>6</sup>.

Женский вариант «черной дыры» представлен в рассказе «Аriadна». Имя и судьба мифической Ариадны становится контекстным фоном для Ариадны чеховской<sup>7</sup>. И благодаря ему становится очевидным разительное несоответствие между сутью этой героини и ее овеянным культурными коннотациями именем. Имя не выражает суть, а прикрывает ее. Чеховская Ариадна окружает себя литературно-таинственным флером с той же целью, что и Орлов, – для того, чтобы придать своему внутреннему безобразию эстетическую привлекательность. Смысл существования чеховской героини подчиняется исключительно принципу удовольствия, который в ее случае принимает форму животного инстинкта и достигает своего крайнего выражения в тесном соединении сексуального и гастрономического удовольствий. «Утром нам подавали *cafe complet*. В час завтрак: мясо, рыба, какой-нибудь омлет, сыр, фрукты и вино. В шесть часов обед из восьми блюд, с длинными антрактами, в

<sup>6</sup> С таким невозможно сталкивается, к примеру, профессор из «Скучной истории», который вынужден доживать свою жизнь с номинально близкими, а по сути, чужими ему людьми; при этом номинально чужой, а по сути, действительно близкий ему человек, так и остался по ту сторону его жизни. Запоздавшее приближение как этого не делает Гуров из «Дамы с собачкой» большую часть жизни прожил не своей, а чужой жизнью.

<sup>7</sup> Имя героини этого рассказа отсылает к мифологическим сюжетам, связанным с двумя мужскими персонажами – с Тесеем и Дионисом. Именно Ариадна, дочь критского царя Миноса, помогла Тесею, которого она любила, выбраться из лабиринта с помощью клубка ниток, но в результате он покинул ее спящей на острове Наксос. История же с Дионисом имеет другой разворот. Бог Дионис, влюбленный в Ариадну, похитил ее и на острове Лемнос вступил с ней в брак. Контаминация этих сюжетов представляет историю об Ариадне, сначала пострадавшей от любви (обманутой и покинутой), а затем вознагражденной. Как можно судить, среди особенно привлекательных для искусства сюжетов был сюжет об Ариадне обманутой.

течение которых мы пили пиво и вино. В девятом часу чай. Перед полуночью Ариадна объявляла, что она хочет есть, и требовала ветчины и яиц всмятку <...> За обедом она съедала суп, лангуста, рыбу, мясо, спаржу, дичь, и потом, когда ложилась, я подавал ей в постель чего-нибудь, например, ростбифа, и она съедала его с печальным, озабоченным выражением, а проснувшись ночью, кушала яблоки и апельсины» (9, 121). Потребность в эстетике, как оказывается, в случае с Ариадной тоже имеет животное происхождение: она индуцируется состоянием сытости: «...в промежутках между едой мы бегали по музеям и выставкам с постоянной мыслью, как бы не опоздать к обеду или завтраку... Мы, как сытые удавы, обращали внимание только на блестящие предметы, окна магазинов гипнотизировали нас, и мы восхищались фальшивыми брошками и покупали массу ненужных, ничтожных вещей» (9, 122).

И еще одно как бы обрамляющее все другие удовольствия удовольствие определяет жизнь Ариадны — удовольствие нравиться. И это удовольствие достигается ею с помощью «изумительного» лукавства, которое, как замечает повествователь, было «главным так сказать, основным свойством этой женщины» (9, 126). При этом у лукавства Ариадны какая-то наделенная особой органической эластичностью природа: в ней проглядывает что-то животное, дикое и первобытное:<sup>8</sup> «Она хитрила постоянно, каждую минуту, по-видимому, без всякой надобности, а как бы по инстинкту, по тем же побуждениям, по каким воробей чирикает или таракан шевелит усами. Она хитрила со мной, с лакеями, с портье, с торговцами в магазинах, со знакомыми; без кривляния и ломанья не обходился ни один разговор, ни одна встреча. Нужно было войти в наш номер мужчине, — кто бы он ни был, гарсон или барон, — как она меняла взгляд, выражение, голос, и даже контуры ее фигуры менялись» (9, 127). Пребывание Ариадны в состоянии безостановочной мимикрии указывает на отсутствие у нее ее собственного образа, ее собственного «культурного» содержания. Но в данном случае это отсутствие является не следствием хамелеонского приспособленчества к обстоятельствам (как это было у персонажей ранних рассказов), а следствием, вытекающим из ее абсолютной неспособности любить.

Композиционно сюжет «Ариадны» обрамляется таким образом, что на первом плане оказывается история человека, ко-

<sup>8</sup> Открыто о такой природе лукавства Ариадны говорится в черновиках: «И в этом обжорстве, и в этом лукавстве, и в этом желании нравиться, я видел... печальное явление атавизма. Передо мной была лукавая раба, ведущая подпольную борьбу со своим притеснителем мужчиной, это была женщина каменного периода или свайных построек» (9, 402).

ренным образом изменившего свое представление о женщине: Шамохин (для которого связь с Ариадной стала своеобразным лабиринтом без выхода), словно исповедуясь, рассказывает случайному попутчику о том, как из обожателя женщины он превратился в женоненавистника. И произошло это потому, что его *мнение* (обработанное многовековой культурной традицией) о женщине как об образце совершенства целиком и полностью оказалось несостоятельным. Женщина открылась ему как существо, за внешне привлекательной культурной оболочкой которого скрывается дикая, голая, плотоядная чувственность.

Как выясняется из рассказа Шамохина, радикальность произошедшего с ним переворота во многом была обусловлена тем, что в его изначальное идеальное представление о женщине никаким образом не вписывался образ женщины беременной. Беременность, соотносящая женщину с физиологией и животностью, воспринимается им как уродство. И Шамохин и Ариадна пребывают в состоянии зависимости. Одна пребывает в зависимости от низменной природы, другой — от культуры с ее фиктивным содержанием. И в том, и в другом случае речь идет о разных проявлениях рабства в мире, утратившем познаваемость, расплывшемся в потоке психических фактов и ощущений<sup>9</sup>, и о возможности свободы как самоопределения по другой их стороне.

В «Рассказе неизвестного человека» такая возможность обозначается. У Зинаиды Федоровны рождается дочь, которая сразу же остается без матери (не имея сил более выдерживать свое ложное положение, Зинаида Федоровна принимает яд), и уже в самом начале своей жизни оказывается для всех чужой — чужой для мужа Зинаиды Федоровны (потому, что она не его дочь, хотя носит его фамилию), чужой для Орлова (хотя она его дочь, но для него она лишняя), и только для Владимира Ивановича этот чужой и для него ребенок становится своим. И в этом соединении с оставшимся один на один с чужим миром ребенком, нуждающимся в любви и заботе, проявляется та подлинная суть, к которой чеховские герои чаще всего и не могут пробиться сквозь плотную паутину иллюзий, мечтаний и мнений, закрывающих от них эту суть. К такому пониманию и приходит Владимир Иванович. Однако не на этой оптимистической ноте Чехов завершает свой рассказ. Владимир Иванович не может пожертвовать собой так, как он этого хочет: его жизнь на исходе. И девочку ожидает (благодаря протекции Ор-

<sup>9</sup> См.: Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 2003.

лова, ее настоящего отца) бездомная жизнь в интернате среди чужих людей и чужого мира<sup>10</sup>.

Суть «предмета» — «для чего?» — раскрывается не в мнении о нем, а в движении его самого в сторону самоопределения и самоосуществления, и это оказывается возможным на путях следования к чужому как к своему.

Поэтому И сущность душечки не определяется теми «культурными» мнениями, которые она воспринимает как свое содержание. Подобно первоначальной бесформенной материи, Душечка<sup>11</sup> принимает на себя любые отпечатки, но сама в себе абсолютно бескачественна, *ничто-жна*. Ее сущность заключается не в ее содержании (оно такое же нулевое, как у персонажей таких рассказов, как «Двое в одном» или «Хамелеон»)<sup>12</sup>, а в желании и потребности — преображеных материнским инстинктом — принимать чужое как свое.

С приездом семьи Смирнина Олеся вновь оживает. Жена ветеринара вскоре уезжает к сестре в Харьков, сам Смирнин постоянно в отъездах, и Олеся берет их сына Сашу к себе во флигель. Мальчик становится новой привязанностью Олеся. Вместе с ним все как будто в ее жизни вернулось на круги своя: благодаря мальчику Олеся расцвела, помолодела и вновь обрела содержание. Теперь она рассказывает всем знакомым о преимуществах классического образования перед реальным и о том, как трудно стало учиться в гимназии. «...Она уже имела свои мнения и за ужином говорила с родителями Саши о том, как теперь детям трудно учиться в гимназиях, но что все-таки классическое образование лучше реального, так как из гимна-

<sup>10</sup> Ребенок в чужом мире — тема, имевшая для Чехова автобиографический план. С первых лет своей жизни он ощущал себя живущим в чужом, в чем-то даже враждебном ему мире. См. об этом: *Паперный З. С. «Он не с нами...» // Чеховиана: Чехов и его окружение*. М.: Наука, 1996. С. 5–14.

<sup>11</sup> Исследователи правомерно проводят параллель с ее архетипом — Психеей, считая Душечку ее приземленным небесным двойником, соответствующим более низкому уровню. См.: *Хайнади З. Русская Психея. Чехов «Душечка» // Литература — Первое сентября. 2005. № 16.; Лишаев С. А. А. П. Чехов: дух, душа и «душечка» (форма и материя по рассказу А. П. Чехова «Душечка») // Mikstura verborum' 99: онтология, эстетика, культура: Сб. статей, Самара, 2000. С. 117–138; Катаев В. Б. Сложность простоты: рассказы и пьесы А.П. Чехова. М., 1998. С. 29–40.*

<sup>12</sup> Казалось бы, между душечкой и персонажем рассказа «Двое в одном» нет большой разницы. Их общая черта — «нулевое» содержание. А между тем у душечки сущность есть, и сущность, по оценке Л. Н. Толстого, замечательная, а у персонажа «Двое в одном» ее нет. Значит, сущность предмета оказывается не тождественной его содержанию. И поэтому даже предмет с «нулевым» содержанием может обладать сущностью.

зии всюду открыта дорога: хочешь — иди в доктора, хочешь — в инженеры» (10, 111).

Однако в этом случае содержание обновленной Оленьки, конечно, не становится равным вновь обретенному очередному мнению. Более того, оно не имеет никакого отношения к мнению — оно имеет отношение к любви, к тому, что только и может соединить природу и культуру, реальность и литературу действительной и безошибочной связью.

В заключительной части рассказа есть «географический» эпизод, знаменующий наступление для Ольги Семеновны решающего момента воскресения. Душечка повторяет вслед за мальчиком определение острова, и это определение обретает статус ее первого собственного мнения, «которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях»: «Островом называется... часть суши, со всех сторон окруженная водою» (10, 109).

На самом же деле это определение в первый раз указывает не на мнение (по видимости похожее на формулы вроде «Волга впадает в Каспийское море»), а на подлинную самоопределившуюся сущность Душечки. Море — это, конечно, Оленька, обывающая одинокий остров со всех сторон своей — не умещающейся ни в одну форму — безграничной любовью. «За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает — почему?» (10, 111).

## А. И. Иваницкий

### СИМВОЛИКА «СЛУЖБЫ» У ЧЕХОВА И ЕЕ СМЫСЛОВЫЕ ПРОДОЛЖЕНИЯ

Два рассказа А. П. Чехова, «Беглец» (1887) и «По делам службы» (1899), принадлежат разным периодам его прозы, но вместе с тем выглядят симметричной парой. С одной стороны, они наделяют службу нравственным значением миссионерской деятельности интеллигента в «глуши». С другой стороны, они прямо противоположным образом соотносят «службу» и «глушь» в пространстве. Эти пространственные соотнесения задают различные, если не противоположные смысловые потенциалы, развиваемые, в том числе парадоксально, наследниками Чехова в XX веке.

Уездная больница в «Беглеце» — форпост цивилизации в глупши: центр не только облегчения страданий, но и просвещения страждущих от собственного невежества. Эту ипостась больницы мы видим глазами главного героя — семилетнего крестьянского ребенка Пашки, который привезен сюда матерью, очевидно, с запущенной гангреной локтевого сустава. Вначале он, таким образом, предстает только носителем страдания, подлежащим излечению. Просвещает же доктор Иван Николаевич его мать — браня ее за то, что она поздно собралась с сыном в больницу, хотя тот «болен с самой Пасхи»<sup>1</sup>: «Бить тебя, баба, да некому... Отчего ты раньше его не приводила? Рука-то ведь пропаща! Гляди-кась, дура, ведь это сустав болит!... // ...Стгноила парню руку...» (VI, 348).

Однако с того момента как мать оставляет Пашку в больнице, поскольку тому предстоит операция, детский взгляд героя на происходящее с ним становится, по сути, фольклорно-сказочным. Наиболее близко он перекликается с описываемым В. Проппом сказочным сюжетом посвятительной «запродажи» ребенка таинственному учителю (колдуны, черту) — зачастую «за море», фактически в потусторонний мир. Колдун обучает «запроданного» магическим вещам: понимать язык птиц, обращаясь зверем и т. п.<sup>2</sup>.

Вначале Пашка соглашается остаться в больнице без матери, поверив обещаниям доктора ввести его в мир зверей: «...Пусть мать едет, а мы с тобой, брат, тут останемся. У меня, брат, хорошо... Мы с тобой, Пашка, чижей пойдем ловить, я тебе лисицу покажу!...» (VI, 348).

В больничное царство доктора Ивана Николаевича Пашка переносится волшебно быстро, в мгновение ока: «...Подумав немного, он решил попросить доктора оставить в больнице и мать, но не успел он раскрыть рта, как фельдшерица уже вела его вверх по лестнице...» (VI, 348–349).

Вера ребенка в могущество и доброту доктора укрепляется угощением. Оно претворяется «вкусным» запахом самого дома: «...Шел он и, разинув рот, глядел по сторонам. Лестница, полы и косяки — все громадное, прямое и яркое, были выкрашены в великолепную желтую краску и издавали вкусный запах постного масла...» (VI, 348–349). «Вкусный запах» подтверждается «всамделишной» вкусной и сытной кормежкой, явно

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1976. Т. VI. С. 346. Далее ссылки на это издание — в тексте статьи. Римская цифра обозначает номер тома, арабская — номер страницы.

<sup>2</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 77–78, 85–88, 103, 108.

превосходящей домашнюю и качественно, и количественно, но, по сказочному правилу, исчезающей почти мгновенно: «Взглянув в миску, Пашка увидел жирные щи, а в щах кусок мяса, и опять подумал, что доктору живется очень недурно, и что доктор вовсе не так сердит, каким показался сначала. Долго он ел щи, облизывая после каждого хлебка ложку, потом... покосился на старика и позавидовал, что тот все еще хлебает. Со вздохом он принял за мясо, стараясь есть его как можно дольше, но старания его ни к чему не привели: скоро исчезло и мясо...» (VI, 349–350). Помимо пряничных и крендельных домиков злых волшебников, заманивающих детей в волшебных сказках, соответствующей функцией наделен в фольклоре кабак, служащий рубежом перехода в мир предков<sup>3</sup>.

Однако с наступлением ночи – традиционного времени пробуждения сил тьмы, Пашка обнаруживает ложность первичных посолов доктора (смотреть лису и тем более ловить щеглов уже поздно) – и, тем самым, его злонамеренность. Окружающие больные окончательно убеждают Пашку в том, что больница – ловушка нечисти для добрых людей. Прежде всего, это сосед в палате, умирающий Михайла, который несколько раз не отзыается на окрик санитара; а среди ночи его труп на глазах у проснувшегося Пашки выносят из палаты. При этом ребенка поражает обыденность этого дела для санитаров:

«Его разбудил шорох... При тусклом свете ночника и лампад возле кровати Михайлы двигались три фигуры. – Понесем с кроватью аль так? – спросила одна из них. – Так. Не пройдешь с кроватью. Эка, помер не вовремя, царство небесное! – Один взял Михайлу за плечи, другой – за ноги, и приподняли: руки Михайлы и полы его халата слабо повисли в воздухе. Третий... закрестился, все трое, беспорядочно стучали ногами и ступая на полу Михайле, пошли из палаты» (VI, 351).

Больница предстает Пашке своего рода «домом в лесу»<sup>4</sup>, который в сказке оказывается принадлежащим людоеду или бабе-яге. Смерть выступает в сознании ребенка неизбежной трагической компонентой больничной жизни, а ее тайной целью и смыслом. Больница же из места излечения болезни превращается в место ее превращения в скорую боль, неизбежно сопряженную с операцией. А боль, очевидно, должна закон-

<sup>3</sup> См.: Новичкова Т. А. Пир в кабаке. Эволюция одного поэтического канона // Русская литература и культура Нового Времени. СПб., 1994. С. 209, 224.

<sup>4</sup> См. фундаментальную работу о фольклорной символике «дома в лесу»: Лурье С. Я. Дом в лесу // Язык и литература. Л., 1932. Т. VIII. С. 172–173, 192.

читься смертью — как это на глазах Пашки произошло с Михайлой. Неизбежное в больнице превращение болезни в боль, а боли — в смерть делает последнюю фактической казнью. Соответственно, сама болезнь, случившаяся вдали от больницы, получает значение греха. А больница, в которую залучают обманом, выносит окончательный приговор и исполняет его.

Это толкает Пашку к побегу. Владеющий им ужас превращает попадающихся навстречу больных в младших, низших исполнителей больничного суда и расправы: «...он бросился в соседнюю палату. Тут свет лампадки и ночника еле прояснял потемки; больные, потревоженные смертью Михайлы, сидели на своих кроватях; мешаясь с тенями, вскоченные, они представлялись шире, выше ростом и, казалось, становились все больше и больше...» (VI, 352). Окончательно значение больницы как преддверия смерти подтверждают Пашке могильные кресты, которые белели за больничным корпусом (там же). Фольклорная связь усопших с бесами<sup>5</sup> возникает в сознании Пашки между могильными крестами и «чудовищными» лицами обитателей больницы.

Материнский дом объемлет для беглеца весь мир за пределами больницы: «...У него была одна мысль — бежать и бежать! Дороги он не знал, но был уверен, что если побежит, то непременно очутится дома у матери...» (VI, 352). Однако недолгий побег, оканчивающийся обмороком, приводит героя к тому самому доктору Ивану Николаевичу, которого он вначале считал добрым магом, а затем духом зла. Ярко освещенные окна докторского кабинета служат охваченному ужасом и смятением Пашке своеобразным маяком: «Яркое красное пятно в потемках казалось страшным, но Пашка, обезумевший от страха, не знающий, куда бежать, повернулся к нему... Пашка взбежал на ступени, взглянул в окно, и острая, захватывающая радость вдруг овладела им. В окно он увидел веселого, покладистого доктора, который сидел за столом и читал книгу. Смеясь от счастья, Пашка протянулся к знакомому лицу руки...» (VI, 352).

Доктор подтверждает свою миссию просветителя, укоряя Пашку теми же словами, каким ранее укорял его мать: «Ну и дурак, Пашка! Разве не дурак? Бить бы тебя, да некому» (там же). Соответственно, фольклорно-сказочный образ больницы как царства нечисти и места казни и является той духовной «тьмой» суеверий, которую доктор-«просветитель» призван рассеять.

В отличие от «Беглеца», рассказ «По делам службы» помещает последнюю в самое глушь — село Сырню, куда сквозь

<sup>5</sup> См.: Новичкова Т. А. Пир в кабаке... С. 214.

метель едут на следствие по самоубийству страхового агента Лесницкого уездный доктор Старченко и исправляющий должность судебного следователя Лыжин. Служитель, таким образом, – уже не очаг света, к которому стекаются страждущие невежды. Он сам идет «в народ», а его служба состоит в повседневном разделении тягот и страданий тех, на кого она направлена. Более того, для авторского протагониста Лыжина идеалом «служителя» оказывается в конечном итоге человек из народа – сотский Илья Лошадин по прозвищу «администрация». Во сне Лыжина сотский объединяется в символическую пару с Лесницким:

«...ему представилось, будто Лесницкий и сотский Лошадин шли в поле по снегу, бок о бок, поддерживая друг друга; метель кружила над ними, ветер дул в спины, а они шли и подпевали: “Мы идем, мы идем, мы идем... //...Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей и вашей... У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем...”. Лыжин проснулся и сел в постели. ... ему казалось, что у этого страхового агента и у сотского в самом деле есть что-то общее в жизни. Не идут ли они и в жизни бок о бок, держась друг за друга?.. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя неврастеник... и старик мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку... это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это...» (Х, 98–99).

Отступление от этого переднего края службы осознается Лыжином как дезертирство. Поддавшись на уговоры доктора Старченко провести остаток вечера в гостях у отставного прокурора Тауница, вдали от Сырни и лежащего в земской избе трупа самоубийцы, «...он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести... Мириться с этим, а для себя жалеть светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей... – это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, заброшенных... И опять: – Мы идем, мы идем, мы идем...» (Х, 100).

«Беглец» и «По делам службы» отчетливо отражают два противоположных концепта службы, которая для русского пореформенного интеллигента непреложно знаменовала подвижническую деятельность в «глуши» для народа. «Западнический» взгляд видел «глушь» полем просвещения народа и его постепенного подъема до уровня интеллигенции. «Народнический», наоборот, видел в народе и окружающей его «глухи» источник подлинной мудрости и морали, к которой интеллигент-«служитель»

должен приобщиться. Однако в XX веке смысловые потенциалы двух чеховских рассказов оказались развиты далеко за пределами их первичного идеологического контекста.

\*\*\*

Новелла Франца Кафки «Сельский врач» («Ein Landarzt»), давшая заглавие сборнику рассказов автора 1912 года, фактически переадресует фольклорные представления героя «Беглеца» самому врачу. Как и в рассказе «По делам службы», заглавный герой новеллы, сельский врач, подвижник своей службы, не принимает больных, а сам в метель отправляется из провинциальной клиники в деревенскую глушь: «...в деревне за десять миль ждал меня тяжелобольной; на всем пространстве между ним и мною мела непроглядная выюга... Моя собственная лошадка, не выдержав тягот и лишений этой суровой зимы, околела прошлой ночью; служанка бросилась в деревню поискать, не даст ли мне кто коня; безнадежная попытка, как я и предвидел, — и все гуще заносимый снегом и все больше цепенея в неподвижности, я бесцельно стоял и ждал... // ...Я... честно тружусь, можно даже сказать — через край. Хоть мне платят гроши, я охотно, не щадя себя, помогаю бедным...»<sup>6</sup>.

В деревне ему, как Ивану Николаевичу в «Беглеце», предстоит лечить мальчика, который, подобно чеховскому Пашке, страдает от гнойной раны. При повторном осмотре рана является врачу бездонной расширяющейся воронкой: «...в комнате больного нечем дышать; щелястая печь дымит; я решаю открыть окно, но сперва хочу осмотреть больного. Это худенький мальчик, без рубашки... он высовывается из-под пуховой перинки, обнимает меня за шею и шепчет на ухо: «Доктор, позволь мне умереть»... // ...тут я вижу: мальчик действительно болен. На правом боку, в области бедра, у него открытая рана в ладонь величиной. Отливая всеми оттенками розового, темная в глубине и постепенно светлея к краям, с мелко-пупырчатой тканью и неравномерными сгустками крови, она зияет, как рудничный карьер. Но это лишь на расстоянии. Вблизи я вижу, что у больного осложнение. Тут такое творится, что только руками разведешь. Черви длиной и толщиной в мизинец, розовые, да еще и вымазанные в крови, копошатся в глубине раны, извиваясь на своих многочисленных ножках и поднимая к свету белые головки. Бедный мальчик, тебе нельзя помочь! Я обнаружил у тебя большую рану; этот пагубный цветок на бедре станет твоей гибелью...»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. М., 1966. С. 177.

<sup>7</sup> Там же. С. 178.

Безграничный характер раны фактически выводит ее за пределы тщедушного тела мальчика, наделяя временным значением болезни *рода*, с которым безнадежно больной ребенок оказывается невидимо, но нерушимо связан собственным телом. Ср. его горестное признание: «...такова моя судьба — со всем мириться. Хорошенькой раной наградили меня родители; и это все мое снаряжение» (здесь и далее курсив мой. — А. И.)<sup>8</sup>. Для него, как младшего и последнего в роду, болезнь выступает символическим наказанием, которое он должен нести за родовую вину<sup>9</sup>.

Это и делает болезнь ребенка неизлечимой для врача, который, таким образом, наследует суеверные страхи Пашки в качестве страшной и «необъятной» в своем значении мифологической реальности: «... — Ты спасешь меня? — рыдая, шепчет мальчик, потрясенный ужасным видом этих тварей в его ране. Таковы люди в наших краях. Они требуют от врача невозможного. Старую веру они утратили, священник заперся у себя в четырех стенах и рвет в клочья церковные облачения; нынче ждут чудес от врача, от слабых рук хирурга...»<sup>10</sup>.

Более того, в наказание за бессилие своей рациональной науки перед мифологией именно врач становится, наряду с неизлечимо больным ребенком, ее последней искупительной жертвой: «...Что ж, как вам угодно, сам я в святыне не напрощивался; хотите принести меня в жертву своей вере — я и на это готов; да и на что могу я надеяться, я, старый сельский врач... // ...Все в сбore, семья и старейшины деревни, они раздеваются меня; хор школьников во главе с учителем выстраивается перед домом и на самую незатейливую мелодию поет: «Разденьте его, и он исцелит, / А не исцелит, так убейте! / Ведь это врач, всего лишь врач...». И вот я перед ними нагой... они берут меня за голову и за ноги и относят в постель. К стене, с той стороны, где рана, кладут меня...». Сам умирающий ребенок подтверждает бессильному врачу их общую жертвенную роль: «...Знаешь, — шепчет больной мне на ухо, — а ведь я тебе не верю. Ты такой же незадачливый, как я, ты и сам на но-

<sup>8</sup> Кафка Ф. Указ. соч. С. 179.

<sup>9</sup> Такой мотив неизлечимой болезни как искупления родовой вины фактически реализован у самого Кафки в новелле «Превращение». Необходимо превратившийся в гигантское насекомое Грегор Замза отягощает собою своих близких духовно и физически до тех пор, пока они не губят его и этим освобождают себя. Еще отчетливее мотив родовой вины / болезни, искупающей младшим в роду, развернут в сюжете повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» — по сути, составляя этот сюжет.

<sup>10</sup> Кафка Ф. Указ. соч. С. 181.

гах не держишься. Чем помочь, ты еще стеснил меня на смертном ложе! Так и хочется выцарапать тебе глаза...»<sup>11</sup>. Деревня, дом, мальчик и его рана оказываются ступенями воронки, заасасывающей врача.

Соответственно, статус потустороннего царства смерти переходит от больницы (как для «беглеца» Пашки) к самой деревенской глушви, куда сельский врач летит на нивесту откуда явившихся лошадях так же молниеносно, как Пашка попадает в палату: «...два могучих коня, прижав ноги к брюху и клоня точеные головы... играя крутыми боками, едва-едва друг за дружкой протиснулись в дверной проем. И сразу же выпрямились на высоких ногах; от их лоснящейся шерсти валил густой пар... // ...На такой отличной упряжке, как я замечаю, мне еще не приходилось выезжать, и я охотно сажусь... // ...равномерный пронзительный свист оглушает все мои чувства, наполняя глаза и уши. Но это длится лишь мгновение; не успеваю оглянуться, как я уже у цели, словно ворота моей усадьбы открываются прямо во двор больного; лошади стоят смирно; выуга утихла; светит луна...»<sup>12</sup>.

Обратно же, в цивилизованный мир своей больницы, он не вернется вовсе: «...Но пора было думать о моем спасении... Вскакиваю на лошадь. Упряжь волочится по земле, лошади еле связанные друг с другом, коляска треплетя из стороны в сторону, шуба последней бороздит снег. — Эй, залетные! — кричу, но какое там: медленно, словно дряхлые старики, тащимся мы по снежной пустыне... Этак мне уже не вернуться домой... // ...Голый, выставленный на мороз нашего злосчастного века, с земной коляской и неземными лошадьми, [...] в которых сам черт вселился] мыкаюсь я, старый человек, по свету...»<sup>13</sup>.

В потустороннюю глушь, по сути, «наклонена» земная плоскость: «Шуба моя свисает с коляски, но мне ее не достать, и никто из этой проворной сволочи, моих пациентов, пальцем не шевельнет, чтобы ее поднять... Послушался ложной тревоги моего ночного колокольчика — и дела уже не поправишь!»<sup>14</sup>.

На первый взгляд, «Сельский врач» иллюстрирует бессилие рационально-цивилизационного начала урегулировать и выправить иррациональные (родовые и потому роковые) отношения «глушки». Однако в эту глушь врач «...назначен <...> районными властями...»<sup>15</sup>. Более того, принесение его в жертву является в

<sup>11</sup> Кафка Ф. Указ. соч. М., 1966. С. 181.

<sup>12</sup> Там же. С. 177.

<sup>13</sup> Там же. С. 182.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 179.

то же время и административным наказанием / заменой: «...на моей обширной практике можно поставить крест; мой преемник меня ограбит, хоть и безо всякой пользы, ведь ему меня не заменить...»<sup>16</sup>.

Таким образом, представляемая и управляющая врачом «цивилизация» оказывается механизмом осуществления логики мифа. А врач как «низший» носитель рационально-цивилизационного порядка предназначен стать «последней» жертвой порядка мифологического.

\*\*\*

Больница как оазис цивилизации в сельской глупши в «Тьме египетской» М. Булгакова (1926) в целом повторяет экспозицию «Беглеца». Схожа с чеховской новеллой и основная коллизия рассказа: доктора вынуждены сражаться в больнице не только с телесными недугами приходящих к ним обитателей «глупши», но и с их дремучим невежеством, которым они усугубляют свои хвори. На застолье по случаю именин врача-рассказчика фельдшер и акушерки весело описывают о приманивании рождающегося младенца сахаром, забивании рта роженицы щетиной, прикладывании горчичника поверх одежды, единовременном приеме всего курса прописанных лекарств и т.п. Последний рассказ оказывается «вещим»: поступивший больной малярией проглатывает разом весь полагающийся ему хинин и едва не умирает<sup>17</sup>.

Воображаемый рассказчиком эпилог, героическое миссионерское странствие его самого и его коллег, почти аллюзивно перекликается с рефреном из рассказа «По делам службы» («Мы идем...») — повторяясь дважды, до и после эпизода с отправлением хинином: «“Ну, нет, — раздумывал я, — я буду бороться с египетской тьмой ровно столько, сколько судьба продержит меня здесь, в глупши. Сахар-рафинад... Скажите пожалуйста!...” ... // ... “Ну, нет... я буду бороться...”. И сладкий сон после трудной ночи охватил меня. Потянулась пеленою тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом... Иду... борюсь... в глупши. Но не один. А идет моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Иванна. Все в белых халатах, и все вперед, вперед...»<sup>18</sup>.

Цель странствия, искоренение «тьмы» невежества, соотносит рассказчика опять-таки не с Лыжином, а с доктором Иваном Николаевичем из «Беглеца», вынужденного одновременно

<sup>16</sup> Кафка Ф. Указ. соч. С. 182.

<sup>17</sup> Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. I. С. 120.

<sup>18</sup> Там же. Т. I. С. 117, 120.

врачевать и просвещать. Между тем символизирующая невежество «тьма египетская» получает у Булгакова неявное, но отчетливое значение исторического катаклизма. Действие разворачивается в первые годы после гражданской войны, соотнося «тьму» с революцией, то есть божьим наказанием. Она фактически возвращает мир из цивилизации в глушь. Соответственно, невежество оказывается не только непременным свойством обитателей глуши, но и «разрухой в головах». А рыцарское странствие врачей обретает исторический смысл рассеяния невесть откуда упавшей «тьмы».

Как и чеховские герои, попавшие в глушь (Сырню) «По делам службы», булгаковский доктор мечтает о городской «светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей». Но эта «шумная» жизнь не отгораживается от глуши, а призвана в конечном счете заместить ее собою: «В мечтаниях, рожденных при свете лампы под зеленым колпаком, возник громадный университетский город, а в нем клиника, а в клинике громадный зал, изразцовый пол, блестящие краны, белые стерильные простыни, ассистент с остроконечной, очень мудрой, седеющей бородкой»<sup>19</sup>.

Таким образом, Кафка и Булгаков доводят до логического конца противоположные смысловые потенциалы двух чеховских рассказов. Погружение интеллигента в «глушь» предполагает либо исчезновение в ее родовых мифологических глубинах либо изведение самой глуши как «тьмы египетской».

---

<sup>19</sup> Булгаков М. А. Указ. соч. Т. I. С. 117.

К. А. Нагина

## ТОПОС «ПЕРЕПЛЕТАЮЩИХСЯ ВРЕМЕН»: САД Л. ТОЛСТОГО НА ФОНЕ Е. БАРАТЫНСКОГО И Н. НЕКРАСОВА

Сад – одна из самых распространенных универсалий русской литературы. Подспудная мифологичность сада задает его смысловую многоплановость: он может рассматриваться как «микрокосм», «сакральная модель вселенной», выступать как пространство самопознания и постижения «теологической правды», но может быть и пространством любви, местом увеселений и забав, в котором доминируют радость и блаженство<sup>1</sup>. Подобная

---

<sup>1</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2003. С 83.

многоплановость наделила сад практически неисчерпаемыми потенциями: начиная с XVIII века, он представлял в поэтических и прозаических текстах в самых разных своих ипостасях, все же имеющих глубинное родство, восходящее к сакральной природе локуса. Последнее позволило В.Н. Топорову заявить, что «сады русской поэзии слились в один сад, и множество текстов “сада” преобразилось в единый его текст. В высших своих достижениях он обозначил предельное – сад-космос и соприсутствующее ему состояние духа <...> сад-эпификация, сад-откровение, сад-искупление, даруемый тому, кто молит о нем <...>. Но это и сад, наделенный милыми тенями, сад-воспоминание, сад-свидание, сад-поэзия, сад-надежда, сад-бессмертие...»<sup>2</sup>. Свою страницу в этот «текст» вписал и Лев Толстой.

Сад становится непременным местом действия во многих художественных произведениях писателя: повестях «Детство», «Юность», «Два гусара», «Семейное счастье», «Казаки», романах «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», неоднократно упоминается в религиозно-философских трактатах в качестве сакрального локуса, в котором разворачивается зачастую драматическое взаимодействие Бога и человека.

Спектр значений толстовских садов разнообразен: садовый ландшафт располагает и к томлению по Божественному, и к любовным переживаниям. Несколько слов необходимо сказать об описаниях садов. Самые развернутые из них даны в повестях «Юность», «Два гусара», «Семейное счастье» и романе «Воскресение». Одним из вариантов является фруктовый сад: например, в «Юности» это яблочный сад и малинник, в «Семейном счастье» – вишневый сад, в «Казаках» – виноградник. Но основным вариантом является сад / парк, причем его атрибуты переходят из произведения в произведение и всегда легко узнаемы: это «темные аллеи», чаще всего липовые, реже – березовые, небо, светила, пруд, лужайка, птицы, и все это пространство наполнено звуками – «чаханьем» соловьев / жужжанием комаров / кваканьем лягушек. Приведем одно из таких описаний: «... я ложился на свою постель, лицом к саду <...> слушал звуки ночи и мечтал о любви и счастии. Тогда все получало для меня другой смысл: и вид старых берез, блестевших с одной стороны на лунном небе своими кудрявыми ветками, с другой – мрачно застилавших кусты и дорогу своими черными тенями, и спокойный, пышный, равномерно, как звук, возраставший блеск пруда, и лунный блеск капель росы на цве-

<sup>2</sup> Топоров В. Н. *Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья // Облик слова: Сб. статей. М.: РАН. Ин-т рус. яз., 1997. С. 306.*

так перед галереей, тоже кладущих поперек серой рабатки свои грациозные тени, и звук перепела над прудом <...> и жужжание комара... и падение зацепившегося за ветку яблока на сухие листья, и прыжки лягушек <...> все это получало для меня странный смысл — смысл слишком большой красоты и какого-то недоконченного счаствия» («Юность»)<sup>3</sup>. Подобное описание сада вполне традиционно для русской усадебной литературы; в русских имениях XIX века сады разбивались по английскому образцу, особая роль в них отводилась «липовым аллеям», которые становились «обязательным топосом любого имения, а также топосом его литературного описания»<sup>4</sup>, березовым аллеям — со второй половины XIX века, лужайкам и прудам как месту меланхолических размышлений. Так называемый «аглицкий» сад, разбитый Волконским, являлся частью собственного имения Льва Толстого Ясная Поляна. Заметим, что мифологические корреляты сада — Аркадия, Эдем — препрезентировались через эти же типические черты: «дерево, источник, лужайка, лес, сад, ковер цветов»<sup>5</sup>.

В некоторых произведениях писателя сад не получает развернутого описания; его «присутствие» восстанавливается по отдельным атрибутам, которыми чаще всего являются аллея, пруд, небо, лужайка, птицы. Т.В. Цивьян замечено, что в античной поэзии, где «тема сада» является «неотъемлемой частью лирики», слово «сад» появляется сравнительно редко: в основном речь идет о «садообразном пейзаже»<sup>6</sup>. В связи с этим исследователь поднимает вопрос о критериях, позволяющих судить о степени мифологичности описываемого сада. Этот вопрос может возникнуть относительно сада, описанного Л.Толстым в повести «Детство». Г. Лесскисом замечено, что в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстым найден центральный персонаж «едва ли не большинства» его произведений: мятущаяся личность, утратившая свой «рай», скорбящая о его утрате и стремящаяся его вновь обрести<sup>7</sup>. Так и хочется добавить, что топосом, эмпирически и эмblemатически воплощающим этот «рай», становится сад, в одном из главных своих значений — «утраченный рай» для всех потомков Адама и Евы.

<sup>3</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978. Т. I. С. 392. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>4</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 360.

<sup>5</sup> Там же. С. 144.

<sup>6</sup> Цивьян Т. В. VERG. GEORG. IV, 116–148: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 147.

<sup>7</sup> Лесскис Г. Лев Толстой (1852–1869). Вторая книга цикла «Пушкинский путь в русской литературе». М.: ОГИ, 2000. С. 94.

Независимо от Г. Лесскиса, Р. Густафсон выдвигает свою версию прочтения знаменитой трилогии, утверждая, что сад — «это сквозной» ее «образ, ее символический лейтмотив»<sup>8</sup>. Повторим, что развернутых описаний сада в первой части трилогии, в отличие от последней, нет, но образ сада, обозначенный все теми же мнемоническими знаками, действительно является в ней центральным, а персонаж — генетически связанным с ним.

Имплицитное «присутствие» сада обнаруживается уже в первой главе «Детства». Всякий раз, делая уроки в классной комнате, Николенька Иртеньев взгляывает в окно. Перед описанием вида, открывающегося из окна, Толстой сообщает о чувстве жалости, возникающем у его персонажа по отношению к учителю Карлу Иванычу: мотив сиротства, автопсихологический для Толстого и характерный для его творчества в целом, открывает старый немецкий «сирота»: «Бедный, бедный старик! — думает о нем Николенька, которому самому предстоит в ближайшем времени лишиться матери. — Нас много, мы играем. Нам весело. А он — один-одинешенек, и никто-то его не приласкает <...> ужасно быть в его положении!» (1, 14). За минутой жалости к Карлу Иванычу следует описание наказания, во время которого Николенька сам переживает минуты одиночества и отчуждения: «Забыл про меня Карл Иваныч: ему, должно быть, покойно сидеть в мягким кресле <...> а каково мне?» Чувство одиночества сопряжено у Николеньки с острым желанием очутиться среди близких людей: «Когда же я буду большой, перестану учиться и всегда буду сидеть не за диалогами, а с теми, кого я люблю?» (1, 15). Первой в ряду тех, кого любит мальчик, стоит его матушка, именно ее «черную головку» он видит, глядя из окна: «Последняя стена была занята тремя окошками. Вот какой был вид из них: прямо под окнами дорога, на которой каждая выбоина, каждая колея давно знакомы и милы мне; за дорогой — стриженная липовая аллея, из-за которой кое-где виднеется плетеный частокол; через аллею виден луг <...> Из окна направо видна часть террасы, на которой сиживали обыкновенно большие до обеда. Бывало, покуда поправляет Карл Иваныч лист с диктовкой, выглянешь в ту сторону, видишь черную головку матушки, чью-нибудь спину и смутно слышишь оттуда говор и смех; так сделается досадно, что нельзя там быть <...> досада перейдет в грусть, и, бог знает отчего и о чем, так задумаешься, что и не слышишь, как Карл Иваныч сердится за ошибки» (1, 15). Эта цитата нуждается в комментарии.

<sup>8</sup> Густафсон Р. Ф. Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб.: Академ. проект, 2003. С. 43.

Тот локус, где среди других взрослых присутствует матушка, Толстой не называет садом, но «садовые» ассоциации здесь уместны и подкрепляются последней частью трилогии, теми ее главами, в которых описывается приезд повзрослевшего Николеньки в родовое имение. Усадебному пространству, примыкающему к дому в Петровском, где находится терраса / «тенистая галерея», на которой отдыхают и пьют чай, в главе «Юность» уделяется особое внимание. На этой галерее, представленной как часть сада, Николенька спит теплыми летними ночами, точнее, не спит, но мечтает, глядя в сад: «После ужина и иногда ночной прогулки с кем-нибудь по саду <...> я уходил одни спать на полу на галерею, что <...> доставляло мне большое удовольствие <...> я оставался совершенно один и, робко оглядываясь по сторонам, не видно ли где-нибудь, подле клумбы или подле моей постели, белой женщины, — русью бежал на галерею. И вот тогда-то я ложился на свою постель, лицом к саду, и, закрывшись, сколько возможно было, от комаров и летучих мышей, смотрел в сад, слушал звуки ночи и мечтал о любви и счаstии» (1, 291). В «Детстве» Толстым намечается связь между образом маман и локусом сада, и эта связь поддерживается им в «Юности». В приведенной цитате из первой главы «Детства» Николенька видит матушку из окна классной комнаты, а в «Юности» он смотрит через балконную дверь гостиной в сад и вспоминает матушку: «...вглядываясь в растворенную дверь балкона в кудрявые висячие ветви высоких берез, на которых уже заходит вечерняя тень, и в чистое небо, на котором, как смотришь пристально, вдруг оказывается как будто пыльное желтоватое пятнышко и снова исчезает <...> я вдруг живо вспоминаю и Наталью Савишину, и маман, и Карла Иваныча, и мне на минуту становится грустно. Но душа моя так полна в это время жизнью и надеждами, что воспоминание это только крылом касается меня и летит дальше» (1, 290).

В завершающей части трилогии сад становится репрезентантом Петровского. Одна из семи глав, повествующих о жизни Николеньки «в деревне», «Юность», целиком посвящена описанию сада и психологического состояния персонажа, навеянного этим локусом. В первой из семи глав («В деревне») упоминается о саде, который виден из окон гостиной — комнаты, в большей степени, чем другие, ассоциирующейся в сознании Николеньки с образом матери (эти ассоциации поддерживают главы первой части трилогии: «Маман», «Занятия в кабинете и гостиной», «Детство»): «Гостиная была все та же, светлая, высокая комната с желтеньким английским роялем и с большими открытыми окнами, в которые весело смотрели

зеленые деревья и желтые, красноватые дорожки сада» (1, 277). Через три главы следует «Юность»: в ней персонаж вспоминает в саду *taman*, Наталью Савишину, Карла Иваныча, а также переживает эпифанические мгновения, о чем речь пойдет ниже, а завершает эпизод поездки в Петровское глава «Как мы приняли это известие», речь в которой идет о женитьбе отца. Здесь вновь возникает образ сада, причем сад опять же виден из гостиной — через ее балконную дверь. Место *taman* в Петровском должна занять «простая молодая барышня» (1, 302) (курсив автора. — К. Н.), и сад всем своим существом противится этому: «Дверь в сад была открыта, на почтенневшем от мокроты полу террасы высыхали лужи ночного дождя. Открытая дверь подергивалась от ветра на железном крючке, дорожки были сыры и грязны; старые березы с оголенными белыми ветвями, кусты и трава, крапива, смородина, бузина с вывернутыми бледной стороной листьями бились на одном месте и, казалось, хотели оторваться от корней; из липовой аллеи, вертясь и обгоняя друг друга, летели желтые круглые листья и, промокая, ложились на мокрую дорогу и на мокрую темно-зеленую отаву луга. Мысли мои были заняты будущей женитьбой отца <...> Меня возмущала мысль, что посторонняя, чужая и, главное, молодая женщина <...> вдруг займет место <...> покойницы матушки!» (1, 302). Из приведенных примеров видно, что Толстой тем или иным способом — напрямую или ассоциативно — постоянно поддерживает связь сада с образом матушки.

Теперь вернемся к первой части трилогии, к тому ее исходному для «текста сада»<sup>9</sup> моменту, когда Николенька смотрит на маменьку из окна классной комнаты. Р. Ф. Густафсон, не проясняя своих ассоциаций, уверенно называет ту часть усадебного пространства, где находится матушка, садом: «Мальчик выглядывает из окна классной комнаты и видит дорогу, липовую аллею, луг, лес и террасу, где его мать разговаривает с другими взрослыми. Ему кажется, что уроки не дают ему попасть в этот “райский сад”, к матери, и он мечтает о том дне, когда вырастет и сможет быть “с теми, кого он любит”... Отчуждение сменяет чувство спасительного единства. Теперь Николенька сидит в комнате, чуждый тому миру, в котором ему хотелось бы жить. В саду за окном семейного гнезда в Петровском находится необходимое ему счастье. Вся трилогия — это путь к обретению того счастья, образом которого и является сад за окном»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Топоров В. Н. Указ. соч. С. 306.

<sup>10</sup> Густафсон Р. Ф. Указ. соч. С. 42.

Присутствие матушки или воспоминание о ней неизменно поддерживает персонажа в моменты «отчужденного отчаяния», помогая вернуться к гармоничному восприятию мира. Оканчившись во время мазурки на именинах бабушки в Москве, осмеянный всеми мальчик призывает свою маменьку: «Вот будь тут мамаша, она не покраснела бы за своего Николеньку...» (1, 83). Ее «милый образ» тут же продуцирует целый ряд воспоминаний о Петровском, и сад играет в нем существенную роль: «Я вспомнил луг перед домом, высокие липы сада, чистый пруд, над которым вьются ласточки, синее небо, на котором остановились белые прозрачные тучи, пахучие копна свежего сена, и еще много спокойных радужных воспоминаний носилось в моем расстроенном воображении» (1, 83). «Гармония природного мира <...> восстанавливает благополучие, — комментирует этот эпизод Р. Густафсон. — Чужак становится Обитателем»<sup>11</sup>. Нельзя не согласиться с исследователем, который вскрывает автопсихологическую природу образа сада: сад всегда «для Толстого обладал особым нравственным и религиозным смыслом». В этой связи Густафсон цитирует дневниковую запись писателя, сделанную в 1908 году, из которой следует, что «сад — это то место, где вспоминают “маменьку”»<sup>12</sup>: «Нынче утром обхожу сад и, как всегда, вспоминаю о матери, о “маменьке”, которую я совсем не помню, но которая осталась для меня святым идеалом. Никогда дурного о ней не слышал. И идя по березовой аллее, подходя к ореховой, увидел следок по грязи женской ноги, подумал о ней, об ее теле. И представление об ее теле не входило в меня. Телесное все оскверняло бы ее. Какое хорошее к ней чувство!»<sup>13</sup>.

Эта запись, сделанная восьмидесятилетним писателем, обнажает непосредственную связь образа «маменьки» и садового локуса, впервые закрепленную в «Детстве». Желание и способность любить, которые ассоциируются у Толстого с мыслью об его утраченной матери, метонимически переносятся на сад: «В саду Толстой вспоминает, что может любить других и чувствует, что любить других — это его призвание, — заключает Р. Ф. Густафсон. — Поэтому в саду Толстой обретает ясное понимание себя самого и своего предназначения. Сад — это место веры, это не часть физического мира, но образ мира любви, где он и будет жить. Все великие мгновения веры в про-

<sup>11</sup> Густафсон Р. Ф. Указ. соч. С. 42.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.-Л., 1928–1958. Т. 56. С. 133.

изведениях Толстого, эпифании самости и предназначения происходят на фоне природы, которую в данном случае и представляет этот сад»<sup>14</sup>.

Сад в повести «Детство» — центр того идиллического топоса, которым является Покровское и который, по М. М. Бахтину, характеризуется «органической прикрепленностью, приращенностью жизни и ее событий»<sup>15</sup>. Эта функция сада в повести во многом обусловлена наличием мощного идиллического пласта, которому, кроме указанной особенности, свойственны «строгая ограниченность» «основными немногочисленными реальностями жизни (любовь, смерть, рождение, брак, религия); сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни»<sup>16</sup>. Сад, в свою очередь, как раз и способствует реализации в произведении указанных М. М. Бахтиным особенностей идиллического хронотопа в силу собственной семантики: «Сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раю на земле, Эдемом <...> сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении»<sup>17</sup>; «Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно «прочесть» Вселенную <...> но сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности»<sup>18</sup>. Как уже упоминалось ранее, необходимые атрибуты толстовского сада — высокие липы, пруд, птицы, луг перед домом, небо, небесные светила — одновременно являются непременными атрибутами идеального ландшафта — *locus amoenus*, Аркадии, которая, благодаря Вергилию, трансформировалась в мифологему — «идиллическое место вечной весны и любви» и символ «визионерской религиозности»<sup>19</sup>. С семантикой сада как *locus amoenus* корреспондирует и неоднократно отмечаемая исследователями сосредоточенность автора трилогии на любви и религии как «основных реальностях жизни», в кульминационные свои моменты замыкающихся на топосе сада. В последней части трилогии сад

<sup>14</sup> Густафсон Р. Ф. Указ. соч. С. 43.

<sup>15</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 374.

<sup>16</sup> Там же. С. 374–375.

<sup>17</sup> Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей; сад как текст. М.: «Согласие», ОАО Типография «Новости», 1998. С. 11.

<sup>18</sup> Там же. С. 24.

<sup>19</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 144–145.

расширяется до «необъятного пространства», в котором Иртеньев приобретает первый опыт переживания Божественного. Восходящее движение от эмпирического, земного локуса к Божественному, рождающему трансцендентальное переживание, посредствующим звеном имеет образ матери. Именно «матушка» запускает этот механизм движения от сада к Богу — «источнику всего прекрасного и благого», потому что именно она устойчиво ассоциируется в сознании персонажа не только с садом, но и с религиозным чувством. Детская религиозность (обладающая почти идеальными характеристиками в мире Толстого) сформирована маменькой и оттого любовь к Богу отождествляется с любовью сыновней: «После того, как, бывало, придешь на верх и станешь перед иконами, в своем ваточном халатце, какое чудесное чувство испытываешь, говоря: “Спаси, господи, папеньку и маменьку”. Повторяя молитвы, которые в первый раз лепетали детские уста мои за любимой матерью, любовь к ней и любовь к богу как-то странно сливались в одно чувство» (1, 54). Это детское чувство, по утрате которого, как по утрате Эдема, тоскуют повзрослевшие толстовские персонажи, включает в себя тоску по раю на земле, эквиваленту всеобщего счастья: детские мечты «неуловимы, но исполнены чистой любовью и надеждами на светлое счастье. Вспомнишь, бывало, о Карле Иваныче и его горькой участи — единственный человек, которого я знал несчастным, — и так жалко станет. Так полюбишь его, что слезы потекут из глаз, и думаешь: “Дай бог ему счастья, дай мне возможность помочь ему, облегчить его горе; я всем готов для него пожертвовать” <...> Еще помолишься о том, чтобы дал бог счаствия всем, чтобы все были довольны <...> мысли и мечты перепутаются, смешаются, и уснешь тихо, спокойно, еще с мокрым от слез лицом» (1, 54).

Родительская забота — ключевое понятие в толстовской трактовке Божественного. «Все главные герои Толстого, кроме Наташи и Николая Ростовых, сироты, — заключает в этой связи Р. Ф. Густафсон, — многие переживают утрату одного из родителей. Христос Толстого — незаконнорожденный ребенок, земной отец которого неизвестен; непорочное зачатие — это позднейшая легенда, призванная прикрыть позорное рождение, и всевышнее отцовство — объяснение, которого умный, покинутый своим отцом ребенок выдвигает перед друзьями, у которых есть “плотские” отцы (24, 49–52; 1884)»<sup>20</sup>. Бог для Толстого, особенно позднего, не только полновластный Хозя-

<sup>20</sup> Густафсон Р. Ф. Указ. соч. С. 28.

ин бытия, но и, судя по дневниковым записям, любящий Отец и заботливая мать, поддерживающая своего питомца: «Бога узнаешь не столько умом, даже не сердцем, но по чувствуемой полной зависимости от него, в роде того чувства, которое испытывает грудной ребенок на руках матери. Он не знает, кто его держит, кто греет, кто кормит, но знает, что есть кто-то, и мало того, что знает — любит его»<sup>21</sup>; «Но опять и опять с разных других сторон я приходил к тому же признанию того, что не мог же я без всякого повода, причины и смысла появиться на свет, что не могу я быть таким выпавшим из гнезда птенцом, каким я себя чувствовал. Пускай я, выпавший птенец, лежу на спине, пишу в высокой траве, но я пишу оттого, что знаю, что меня выносила мать, высиживала, грела, кормила, любила. Где она, эта мать? Если забросила меня, то кто же забросил? Не могу скрыть от себя, что любя родил меня кто-то. Кто же этот кто-то? — Опять Бог»<sup>22</sup>. В свете сказанного очевидно справедливой выглядит мысль Р. Ф. Густафсона о том, что «не отец, а любящая, заботливая мать, не известная самому Толстому — вот подлинное представление Толстого о Боге <...> место обитателя всего мира, исполненного экстатической любви ко Всему, — в объятиях его матери. Если это безумно и невозможно, тогда именно в сыновстве отца, каким бы “холодным” оно ни было, Толстой обретет свое подлинное “я” и предназначение, и обитель его — только в Царстве Отца»<sup>23</sup>.

Смерть матери, которой заканчивается детство Николеньки Иртеньева, означает и утрату Эдема, сада, символизировавшего счастливый период детства. Смерть еще более укрепляет связь образа матери с садом; с темой утраты смыкается мотив воспоминания, опять же предопределенный самой мифологией сада.

Размышляя о «времени сада», И. И. Свирида пишет: «Сад выделился из природы и формировался как особый локус, обладающий развитой семантикой, благодаря не только его функциям и пространственным характеристикам, но и особым формам времени. Время сада — не просто длительность его существования <...>, а синтез различных временных форм, которые, проявляясь ассоциативно, обнаруживают себя также визуально в облике растительности, архитектурных построек, в принципах садовой композиции, поэтике сада в целом. Богатство временных форм — результат его положения на пограничье природы и культуры, а также причастности древнейшим мифологи-

<sup>21</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 52. С. 156–157.

<sup>22</sup> Там же. Т. 16. С. 150.

<sup>23</sup> Густафсон Р. Ф. Указ. соч. С. 29.

ческим истокам, память о которых постоянно актуализировалась в садовых концептах разных эпох»<sup>24</sup>. Как конкретный локус, сад сохраняет в себе следы его обитателей и зримо воплощает связь поколений. «В эстетике XVIII в. искусство сада вообще понято как само воплощение хрупкости, что, впрочем, и составляло его очарование: сад питается временем и находится в явном соотношении со смертью»<sup>25</sup>, сад – это единство прошлого, настоящего и будущего. Эта мысль поддерживает и сближение кладбища с садом, следы которого отмечаются в европейской литературе XVII–XVIII веков: «Кладбища воспринимаются в это время нередко как род сада-усадьбы (все тот же *hortus conclusus*), где ввиду смерти единственно возможно размышление о благости Божьей»<sup>26</sup>. В усадебных парках и садах существовали реальные гробницы, сооружались мемориалы и монументы, сохранялись и воссоздавались руины, ибо «в глазах прогуливающихся они олицетворяли картину человеческой жизни и человеческой мысли» и довершали «воспитание чувств»<sup>27</sup>. «Мемориальная функция была присуща садам с древности, здесь происходили погребения, похоронные ритуалы», – пишет И. И. Свирида. В качестве иллюстрации к сказанному выступают Тополиный остров в Эрменонвиле – «сначала с гробницей Руссо, а после перенесения его праха в Пантеон с кенотафом»; Елисейские поля в Стou, где «появилась галерея великих людей»; варшавские Лазенки с их Амфитеатром, украшенным бюстами знаменитых драматургов; Царское Село, «где оказались увековечены важнейшие события времени Екатерины» и др.<sup>28</sup> Подобную семантику сада иллюстрирует «диалог со временем, то есть со смертью»<sup>29</sup>, возникающий в «Славянке» В. А. Жуковского. Во время своей прогулки по Павловску поэт «фиксирует особое внимание на гробницах и мавзолеях, навевающих размышления о текучести жизни, ее бренности»<sup>30</sup>: «Все к размышлению здесь влечет невольно нас, / Все в душу томное уныние вселяет; / Как будто здесь она из гроба важный глас / Давно минувшего внимает»<sup>31</sup>.

<sup>24</sup> Свирида И. И. Время сада // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда: Сб. статей. М.: Институт славяноведения РАН, 2009. С. 181.

<sup>25</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 176.

<sup>26</sup> Там же. С. 176.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Свирида И. И. Указ. соч. С. 187–188.

<sup>29</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 180.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Жуковский В. А. Сочинения: В 2 т. М., 1902. Т. 1. С. 101.

Сад — топос «переплетающихся времен». «Все типы садового времени, сливаясь, создают особую атмосферу, дающую богатство мироощущения, постоянно влекущую человека в сад, вызывающую желания не покидать его и вечно в него возвращаться в поисках утраченного рая»<sup>32</sup>. Эта слияньность, сплоченность времен в саду дает Толстому возможность в женском «следке», оставленном, видимо, крестьянской ногой на сырой земле «березовой аллеи», увидеть след своей маменьки и воскресить ее образ. Садовая аллея хранит следы ее присутствия, потому что эта аллея «не только пространство суггестивной памяти, но еще и памяти осознательной: человек не просто созерцает аллеи, он еще и физически проходит по ним; и даже когда сентиментальная память силится стереть возникающие воспоминания, физическая память оживляет их»<sup>33</sup>.

Память оживляет воспоминания об отце у лирического субъекта элегии Е. А. Баратынского «Запустение». Точно так же, как и в дневниковой записи Л. Толстого, движение — реальная прогулка по саду, хранящему «физическую память», — запускает механизм воспоминания. Идеальный образ матери у Толстого связан с идеальным топосом — утренним садом, умытым либо росой, либо дождем, судя по «грязи», на которой оставлен «следок». Иначе у Баратынского, эмпирическая прогулка по саду которого связана с другим сезоном — осенью. «Осень жизни и осень природы словно объединяются... у Баратынского с естественным умиранием усадьбы, основные признаки которого — заросший пруд, обвалившаяся беседка — он и исчисляется»<sup>34</sup>: «С прохладой резко дышал / В лицо мне запах увяданья; / Но не весеннего убранства я искал, / А прошлых лет воспоминанья... / Пруда знакомого искал красивых вод, / Искал прыгучих вод мне памятной каскады; / <...> Вот-ще! Лишенные хранительной преграды, / Далече воды утекли, / Их ложе поросло травою <...> / Иду я: где беседка тлеет / И в прахе перед ней лежат ее столпы, / Где остов мостика дряхлеет»<sup>35</sup>. Однако этот «заглохший Элизей» исполнен «обаянием могучим», что объясняется особой ролью топоса: сам сад является памятником своему создателю, отцу лирического субъекта. Как Толстой не помнит внешности своей матери, так и он не помнит облика своего отца: «Мне память образа его не сохранила». Толстому мать представляется воплощением немате-

<sup>32</sup> Свирида И. И. Указ. соч. С. 192.

<sup>33</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 66.

<sup>34</sup> Там же. С. 187.

<sup>35</sup> Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. М., 1957. С. 169.

риальной духовности: «...подумал о ней, об ее теле. И представление об ее теле не входило в меня. Телесное все оскверняло бы ее. Какое хорошее к ней чувство!»<sup>36</sup>. Похожее чувство питает и лирического субъекта Баратынского: «...Но здесь еще живет его доступный дух, / Здесь, друг мечтанья и природы, / Я познаю его вполне. / Он вдохновением волнуется во мне...» Связь материнского (для Толстого) и отцовского (для Баратынского) начал с садом задает перспективу Божественного. В первом случае — это возможность всеобнимающей, божественной любви: «Как бы я хотел такое же чувство иметь ко всем: и к женщинам, и к мужчинам. И можно. Хорошо бы, имея дело с людьми, думать так о них, чувствовать так к ним. Можно. Попытаюсь»<sup>37</sup>. У второго — это присутствие Вечности: «Я признаю его вполне: / Он вдохновением волнуется во мне, / Он славить мне велит леса, долины, воды; / Он убедительно пророчит мне страну, / Где я наследую несрочную весну, / Где разрушения следов я не примечу, / Где в сладостной тени невянущих дубров, / У нескудеющих ручьев, / Я тень священную мне встречу»<sup>38</sup>. Благодаря «физической памяти» об отце сквозь эмпирический сад просвечивает мифологический, «воплощение уникального архетипа», каким был Эдем для «иудейско-христианского мира, Элизий для греческого, острова блаженых в Океании, легендарный сад гипербореев — все они представлялись как богатый садовый ландшафт, усеянный золотыми цветами, розовыми кустами и цветущими деревьями, воплощая собой идеальную гармонию»<sup>39</sup>.

Иные ассоциации запустение сада вызывает у Н. А. Некрасова, у которого этот локус также связан с родительским началом — материнским, как и у Л. Толстого. Если у Баратынского «заглохший Элизей» по-прежнему «обаятелен» и по-прежнему способен переводить размышления о бренности жизни в регистр Вечного бытия и Вечной памяти, то разрушение усадьбы / сада у Некрасова вызывает гневную «отраду», являя собой символическую смерть уже покинувшего этот мир хозяина усадьбы — тирана, «палача», того, «кто всех собой давил, / Свободно и дышал, и действовал, и жил». Усадебное пространство в стихотворении «Родина» (1846) разведено по полюсам; оба полюса связаны с родительским началом, один — «темный, темный сад» — с женским, матерью и сестрой лирического субъекта, другой — «серый, старый дом» — с мужским — его

<sup>36</sup> Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 56. С. 133.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Баратынский Е. А. Указ. соч. С. 170–171.

<sup>39</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 149.

же отцом. Сад, а именно его «аллея дальняя», выполняет мемориальную функцию: храня «физическую память» о матери, он являет «меж ветвей» ее «болезненно-печальный» «лик», залианный слезами о погубленной жизни. Как и Толстому, лирическому субъекту Некрасова мать представляется воплощением высокой духовности: в жестокой действительности раба своего мужа-тирана, она обладает «гордой, упорной и прекрасной душой», являя собой идеал христианской кротости и смиренния: «И все, что вынести в тебе достало сил, / Предсмертный шепот твой губителю прости!». Сестра лирического субъекта, повторяющая ужасную судьбу матери, наследует ее душевые качества: «Но, матери свою печальную судьбу / На свете повторив, лежала ты в гробу / С такой холодною и строгою улыбкой, / Что дрогнул сам палач, заплакавший ошибкой»<sup>40</sup>. Сад / усадьба у Некрасова превращается в Антиаркадию; воспоминания детства и юности лирического субъекта не просто далеки от идиллических, они антиидилличны: «Нет! В юности моей, мятежной и суровой, / Отрадного в душе воспоминанья нет; / Но все, что, жизнь мою опутав с детских лет, / Проклятьем на меня легло неотразимым, — / Всему начало здесь, в kraю моем родимом!»<sup>41</sup> Отсюда — такая редкая в русской литературе «отрада», возникающая в его душе при виде упадка и разорения отеческого дома: «Вот серый, старый дом... теперь он пуст и глух: / Ни женщин, ни собак, ни гаеров, ни слуг / <...> И с отвращением кидая взор, / С отрадой вижу я, что срублен темный бор.../ <...> И набок валится пустой и мрачный дом...»<sup>42</sup>.

Антиаркадия Некрасова является собой один из вариантов темы «смерти усадьбы», которая, как данность, «начинает ощущаться еще задолго до преддверия революционного истребления “дворянских гнезд”»<sup>43</sup>. Однако общая тенденция здесь принципиально иная. Ощущение «эфемерности» усадебной жизни, как пишут Е. Дмитриева и О. Купцова, рождено именно идиллическими представлениями о ней, восприятием усадьбы как «гнезда», «приюта», «спасения»<sup>44</sup>: «Собственно, “усадебный мир”, можно сказать, с самого начала сопровождает тема “конца”. Усадебное пространство суггестирует тему смерти и само оказывается пространством смерти. Во всяком случае, совершен-

<sup>40</sup> Некрасов Н. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худ. лит., 1965–1967. Т. 1. С. 69.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 174.

<sup>44</sup> Там же. С. 174–175.

но очевидно, что в русской усадебной литературе тема конца усадьбы, запустения, царящего в ней, возникает задолго до реального исчезновения дворянских гнезд. И когда в 1890–1900 гг. эта тема встанет в реальности с особой остротой, в литературе она окажется лишь повторением мифологем, уже освоенных словесностью не только XIX, но даже XVIII столетий»<sup>45</sup>.

Н. А. Некрасов на «смерть усадьбы» смотрит с противоположного берега: она подается с революционно-демократических позиций, с которых сама усадьба представляется средоточием социального зла. Впрочем, в Антиаркадии Некрасова встречаются и общие для темы «смерти усадьбы» тенденции. К ним относится состояние неподвижности, сна, в котором пребывают и усадьба, и ее обитатели. Оно сродни той «странной мечтательности», которая охватывает гоголевских персонажей – Шпоньку и старосветских помещиков. Эта «странная мечтательность», по наблюдению Е. Дмитриевой и О. Купцовой, позволяет им «прозреть свой рай», но «поворгает их в то же время в состояние неподвижности, сродни бесовскому наваждению, нападающему и на других гоголевских героев. И тогда получается, что Аркадия, рай <...> предполагает, как это сформулировал еще совсем юный Пушкин, а за ним повторил и Гоголь, странную остановку во времени»<sup>46</sup>. Продолжая тему остановившегося времени, исследователи приводят слова И. С. Тургенева, уговаривающего Флобера «почти в стиле гоголевского Шпоньки, отправиться с ним в путешествие по русской деревне»: «Я думаю, что действительно путешествие в Россию вдвоем со мной было бы для Вас полезно; в аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремотных солнечного света и теней; а кругом-то – двести десятин волнующейся ржи – превосходно! Невольно замираешь в каком-то неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом, в котором соединяются в одно и то же время и жизнь, и животность, и Бог»<sup>47</sup>. У Некрасова эта дремотная неподвижность, эта «остановка во времени» превращается в знак Антиаркадии и подается в негативном ключе, исполненном социального смысла.

В поэме «Мать» (1877) лирический субъект возвращается в родительскую усадьбу и наблюдает в ней эту «остановку во времени»: «Все те же вы – и нивы, и народ... / И та же все река моя родная... / Заметил и новинку: пароход! / Но лишь на миг мелькнула жизнь живая. / Кипела ты – зубчатым колесом /

<sup>45</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 175.

<sup>46</sup> Там же. С. 164.

<sup>47</sup> Там же. С. 165.

Покрытая — дорога водяная, / А берега дремали кротким сном. / Дремало все: расшивы, коноводки, / Дремал бурлак на дне завозной лодки, / Проснется он — и Волга оживет!»<sup>48</sup>. Это пагубное состояние всеобщей сонливости передается и лирическому субъекту, попадающему в застывший локус: «Охвачен вдруг дремотою и ленью, / В полдневный зной вошел я в старый сад...»<sup>49</sup>.

Еще одним традиционным маркером «смерти усадьбы» и «смерти в усадьбе» является наличие могил или кенотафов. Им также пользуется Некрасов, помещая в центр садового локуса могилу матери: «Я рад, что ты не под семейным сводом / Погребена — там душно, солнца нет; / Не будет там лежать и твой поэт»<sup>50</sup>, что соответствует поэтике Некрасова в целом. «...Этот могильный <= тюремный> комплекс (теснота, темнота, сырость) — болезненный центр притяжения некрасовской образности»<sup>51</sup>, — замечает А. А. Фаустов и демонстрирует, как «черты этого страшного замкнутого пространства переносятся у Некрасова и на совсем не предрасполагающие к этому объекты», к примеру, на сад: «Луна глядела в пруд; На стебле роковом / Стояли лопухи недвижно над прудом. / Так узникиглядят из каземата...». «Для некрасовского человека, — поясняет А. А. Фаустов, — едва ли не весь мир задернут траурной *сеткой*»<sup>52</sup> (курсив автора. — К. Н.).

Встреча с призраком матери в саду разворачивается по тому же сценарию, что и в «Родине», только происходит это ночью: «Глухая ночь! Иду поспешно в сад... / Ищу ее, обнять желаю страстно... / Луна взошла и сад осеребрила, / Под сводом лип недвижно я стоял... / <...> Я ждал ее — и не напрасно ждал... / Она идет...»<sup>53</sup> Рассказ о жизни матери и о ее нравственном и духовном облике также повторяет схему, представленную в «Родине», однако он более развернут. Упоминание о «гордой, упорной и прекрасной» материнской душе превращается в описание «подвижничества», которым оборачивается все земное существование «страдалицы»: «И не вотще среди безводной степи / Струился ключ — он жаждущих поил. / И не вотще любовь твоя сияла...»; «Душа твоя — она горит алмазом, / Раздробленным

<sup>48</sup> Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. 2. С. 366.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Там же. С. 367.

<sup>51</sup> Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы: Середина XIX века. Воронеж: Изд-во Воронежского пед. ун-та, 1998. С. 43.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. 2. С. 367.

на тысячи крупиц / В величины дел, неуловимых глазом. / Я понял их — я пал пред ними ниц...»<sup>54</sup>. И в череде этих «дел» — утешении «рабов», благотворном влиянии на душу своего мужа «властелина» — едва ли не самым важным оказывается «спасение» «живой души» собственного сына-поэта, наполнившего свою жизнь борьбою «за идеал добра и красоты». В этом Н. А. Некрасов определенно смыкается с Л. Толстым, для которого образ матери исполнен абсолютной духовности. Только идеалы, сформированные матерями, разнятся. Для Некрасова это не только абстрактный идеал «добра и красоты», но и социальный — справедливость; для Толстого — вера, любовные отношения людей друг к другу и всеобщая гармония, в которой есть место и толстовскому персонажу как «обитателю» этого прекрасного мира.

Таким образом, если усадьба в «Родине» и «Матери» Некрасова определенно наделена чертами Антиаркадии, то образ матери возвращает саду некоторые черты идеального топоса. И все же в некрасовском саду господствует смерть, пропступающая в самых неожиданных, если воспользоваться выражением А. А. Фаустова, «безобидных» его атрибутике. Детство Николеньки Иртеньева, в противоположность детскому лирического субъекта Некрасова, как раз абсолютно аркадийно, и конец этого детства также вписывается в литературную традицию, отмеченную Е. Дмитриевой и О. Купцовой. «Сюжетно конец аркадийского детства часто связан с болезнью или смертью кого-то из близких (смерть матери Николеньки Иртеньева в «Детстве» Л. Н. Толстого, смерть отца в «Детстве Темы» И. Гарина-Михайловского) или отъездом из усадьбы в город («Детство Никиты» А. Н. Толстого)<sup>55</sup>. Повесть «Детство» заканчивается описанием смерти Натальи Савищны, одним из вариантов «смерти прирученной», уравновешивающей трагическую кончину матерей. Наталью Савищну хоронят, по ее просьбе, рядом с часовней, «которая стоит на могиле матушки». Завершает «Детство» рассказ повествователя — взрослевшего Николеньки Иртеньева — о посещениях им кладбища, семантика которого сближается с садом — *hortus conclusus*<sup>56</sup>. Повествователь иногда молча останавливается «между часовней и черной решеткой», которая огораживает могилу Натальи Савищны. Его переживания сформированы самим локусом, предполагающим религиозные медитации и размышления о вечном: «Мне приходит мысль: неужели

<sup>54</sup> Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. 2. С. 372.

<sup>55</sup> Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Указ. соч. С. 220.

<sup>56</sup> Там же. С 176.

провидение для того только соединило меня с этими двумя существами, чтобы вечно заставить сожалеть о них?» (1, 107).

Благодаря образу сада и неразрывно связанныму с ним образу маменьки, толстовская повесть прочитывается как «трагедия утраты исходного Эдема, которая со времен грехопадения праородителей повторяется в личном опыте каждого человека»<sup>57</sup>. Все тот же образ сада побуждает толстовского человека к поиску путей возвращения в утраченный рай, стимулируя к духовным открытиям — к воскресению, соединяя первую повесть писателя с его последним романом.

---

<sup>57</sup> Лесскис Г. Указ. соч. С. 102.

## Д. А. Ольшанский

### ВЗГЛЯД И СМЕРТЬ У ЛЬВА ТОЛСТОГО

Понятие «*pulsion scopique*» («скопическое влечение» или «влечения взгляда») Лакан вводит в семинаре 1964 года, где проблематизирует взгляд в качестве частичного влечения и ставит его в один ряд с влечениями, описанными Фрейдом, — оральным и анальным. Лакан говорит о влечении взгляда как о «безымянной субстанции, из которой я сам, видящий, себя извлекаю. Из световых тенет светотени, частью которой я поначалу являюсь, я возникаю в качестве глаза — возникаю, беря свое начало, каким-то образом, в том, что позволительно было бы назвать функцией подглядывания» [Лакан 1964: 91]. Таким образом, влечение взгляда позволяет субъекту собрать свою идентичность и сформировать целостный образ своего тела.

В текстах Льва Толстого, как и в его личной истории, тесно сплетаются темы взгляда и смерти. Наиболее яркий пример этой связи дает уже первое произведение — «Детство», в седьмой главе которого автор рассказывает об одном эпизоде раннего детства своего автобиографического героя-рассказчика:

Я остановился у двери и стал смотреть; но глаза мои были так заплаканы и нервы так расстроены, что я ничего не мог разобрать; все как-то странно сливалось вместе: свет, парча, бархат, большие подсвечники, розовая, обшитая кружевами подушка, венчик, чепчик с лентами и еще что-то прозрачное, воскового цвета. Я стал на стул, чтобы рассмотреть ее лицо; но на том месте, где оно находилось, мне опять представился тот же бледно-желтоватый прозрачный предмет. Я не мог верить, чтобы это было ее лицо. Я стал вглядываться в него пристальнее и мало-помалу стал узнавать в нем знакомые, милые черты. Я вздрогнул от ужаса, когда убедился, что это была она; но от-

чего закрытые глаза так впали? отчего эта страшная бледность и на одной щеке черноватое пятно под прозрачной кожей? отчего выражение всего лица так строго и холодно? отчего губы так бледны и склад их так прекрасен, так величествен и выражает такое неземное спокойствие, что холодная дрожь пробегает по моей спине и волосам, когда я вглядываюсь в него?.. Я смотрел и чувствовал, что какая-то непонятная, непреодолимая сила притягивает мои глаза к этому безжизненному лицу. Я не спускал с него глаз, а воображение рисовало мне картины, цветущие жизнью и счастьем. Я забывал, что мертвое тело, которое лежало предо мною и на которое я бессмысленно смотрел, как на предмет, не имеющий ничего общего с моими воспоминаниями, была она. Я воображал ее то в том, то в другом положении: живою, веселою, улыбающейся; потом вдруг меня поражала какая-нибудь черта в бледном лице, на котором остановились мои глаза: я вспоминал ужасную действительность, содрогался, но не переставал смотреть. И снова мечты заменяли действительность, и снова сознание действительности разрушало мечты. Наконец воображение устало, оно перестало обманывать меня, сознание действительности тоже исчезло, и я совершенно забылся. Не знаю, сколько времени пробыл я в этом положении, не знаю, в чем состояло оно; знаю только то, что на время я потерял сознание своего существования и испытывал какое-то высокое, неизъяснимо-приятное и грустное наслаждение. [Толстой 1952: 156]

Несмотря на то, что описанную сцену легко воспринять как ключ к прочтению всего творчества Толстого и его моральной философии: неприязнь сексуальных отношений, отвращение перед женским телом, связь между привлекательностью и злом, и т.п., — поставим вопрос о функции взгляда в этой сцене. Как можно судить по тексту, герой захвачен зрелищем этой прозрачной вещи воскового цвета, одновременно запретной, внушающей страх и в то же время приносящей странное болезненное наслаждение. Само по себе это не является специфической чертой, поскольку любой сексуальный объект связывает в себе отвращение и трепет прикосновения к священному. Можно заметить, что сам герой является в этой сцене объектом: «...какая-то непонятная, непреодолимая сила — сила влечения — притягивает мои глаза к этому безжизненному лицу». Зритель сам оказывается вписан в сцену, подчинен ее логике, зрелище смотрит на него, хотя собственные глаза героя «были так заплаканы и нервы так расстроены», что он «ничего не мог разобрать». Но ему и не нужны глаза для того, чтобы видеть, поскольку в этой сцене взгляд принадлежит не ему: «Я потерял сознание своего существования»: нечто «высокое» и «неизъяснимое» обладало им в этот момент. На первый план выступает функция взгляда, который захватывает героя полностью,

мальчик растворяется в нем, самосознание оставляет его тогда, когда он встречает этот взгляд. Не случайно Лакан говорит о взгляде как об изнанке сознания.

В этом же описании прослеживается действие описанного Лаканом механизма расщепления между глазом и взглядом. Глядя на странный бледно-желтоватый прозрачный предмет и сам оказываясь захваченным тем, на что он смотрит, герой словно говорит о двух сценах, между которыми не находит связи, — сцене зрелища и сцене воображения: «Я не спускал с него глаз, а воображение рисовало мне картины, цветущие жизнью и счастьем». Но на какой из них находится он сам? И кто является субъектом повествования — смотрящий или воображающий? Именно взгляд, находящийся на стороне вещей, вносит в мир героя расщепление, лишает идентичности, сознания, но прямо указывает на его желание, балансирующего на грани первверсии. Влечение взгляда становится для Толстого тем привилегированным целостным влечением — *Die ganze Sexualstrebung* (если использовать понятие Фрейда), под приматом которого объединяются все прочие. Именно взгляд позволяет вплотную приблизиться к объекту его наслаждения, поскольку именно он напоминает о смерти. Любое влечение, как мы знаем, направлено к смерти, взгляд — в данном случае.

Эта первосцена заложила ту фундаментальную связь между страхом прикоснуться к мертвой женщине и наслаждением от разглядывания ее тела, отблески которой можно встретить во многих произведениях Толстого. Не случайно поэтому сексуальные отношения его героев часто разворачиваются именно в перспективе созерцания, фокусирования, подглядывания, высматривания, скрывания, выставления напоказ.

Так, например, сцена соблазнения Наташи в «Войне и мире» происходит в опере, переполненной пристальных и аффективных взглядов, когда ощущение того, что «сотни глаз смотрят на ее обнаженные руки и шею, вдруг и приятно и неприятно охватило ее, вызывая целый рой соответствующих этому ощущению воспоминаний, желаний и волнений» [Толстой 1869: 681], а сама сцена начинается с нарциссической встречи Наташи со своим отражением в зеркале. В театре героиня сама становится частью зрелища, обращается в объект для заинтересованного и пристального разглядывания, она смотрит в зал (так же расфокусированно, как в сцене из «Детства»), но видят ее другие: «Она смотрела на толпу, никого не отыскивая» [Толстой 1869: 682]. Взгляд принадлежит не ей — он находится на стороне толпы. И это желание видеть себя чужими глазами, «зеркалить» общественное мнение, узнавать себя в чужих взгля-

дах и заново собирать свой образ Толстой считает ловушкой соблазна, в которую угодила его героиня. Наташа оказывается захваченной оптическими играми высшего света, в поле зрения которого хочет удержаться, и теряет голову в ложной идентификации, в ошибочном узнавании себя в общественном поле зрения. Толстой при этом выносит нравственную оценку и, несомненно, испытывает досаду из-за слабости Наташи и ее впадения в прелесть лживого высшего света. Для Лакана же любая идентичность представляет собой оптическую иллюзию, поскольку связана с присвоением отчужденного взгляда, ложным узнаванием – *méconnaissance* – обознанием себя в зеркале. Только этим обманчивым чувством собственности и может быть объяснена скорбь в связи с «утратой себя». Любая идентичность представляет собой визуальную ловушку, а приманкой в ней служит тот самый зеркальный образ, который оказывается настолько соблазнителен, что субъект присваивает его себе и не может отказаться от него. Их расщепление – разделение тела и образа («бледно-желтоватого прозрачного предмета» и «лица матери») или сознания себя и прелести растворения во взгляде Другого – вызывает тревогу, которую так точно улавливает Толстой. «Чувство тщеславного удовольствия, что она нравится ему, и страх от отсутствия нравственных преград между *ею* и им охватило ее» [Толстой 1869: 699]. Утрата границ собственной идентичности и вписанность во взгляд, принадлежащий Другому, связаны одновременно с наслаждением и страхом. Соблазн как раз и представляет собой игру со взглядом, которая состоит в том, что вписать субъекта в уже готовую мизансцену. Если «*grand dame* должна иметь любовника», то сделать ее этим объектом, позволить идентифицировать себя, «припечататься» к «*grand dame*», нашупать означающее, «предмет неустойчивого равновесия» (как выражается сам Толстой), – и есть конечная цель соблазнителя. Проще говоря, соблазн подобен гипнозу и представляет собой подчинение взгляду, которого ты сам не замечаешь.

Аналогичный пример визуально-любовной ловушки можно найти в повести «Два гусара», в диалоге графа Турбина и Лизы, сопровождающемся неизменным «стеклышиком», которое профессиональный соблазнитель то вставляет в глаз, то «выбрасывает» из него. Окошко, из которого Лиза собирается любоваться на ночной пруд и через которое Турбин намеревается попасть в ее спальню, выполняет ту же функцию отчужденного взгляда. Вся эта оптическая игра подсматривания, прохождения сквозь монокль, сквозь окно, отражение лунного взгляда в пруду представляет собой изысканную эротическую игру, которая,

кажется, сама по себе удовлетворяет все влечения Лизы. Выпавший монокль, сияние луны, распахнутое в сад окно — все те же самые метафоры отчуждения взгляда. Подобно Наташе, Лиза оказывается захвачена своим нарциссическим идеалом и не желает расстаться с ним: «Нет, не то», — говорила она сама себе. Идеал ее был так прелестен! Это был идеал, который среди этой ночи, этой природы, не нарушая ее красоты, мог бы быть любимым, — идеал, ни разу не обрезанный для того, чтобы слить его с какою-нибудь грубою действительностью» [Толстой 1856: 107].

Фантазии о целостном, «не обрезанном», не кастрированном влечении взгляда, направленном на свой собственный образ, не позволяют героине перейти к «грубой действительности». Она слишком очарована своим образом: Я-либидо превышает объектное либидо, если использовать понятия Фрейда. Неограниченное наслаждение для нее стоит на стороне этого взгляда, презентированного в облике луны, сада, природы, немых свидетелей ее возможного любовного приключения «в таинственном соединении с природой» [Толстой 1856: 108]. Соприкосновение с реальным всегда связано с крушением Я-идеала, что для Лизы оказывается невозможным. Она настолько вжилась в иллюзию собственного Я, что смена перспективы, ритма, фокуса идентичности просто немыслима для нее. Нарциссическое «наслаждение созерцания своих богатств» тесно связано у Лизы с влечением к смерти, нежеланием делиться с другим своими прелестями, замыканием, оцепенением, впадением в сон. Последнее является в данном случае двойной метафорой — смерти и преданности взгляду Другого: «она так и задремала с мокрыми (ничего не видящими. — Д. О.) глазами» [Толстой 1856: 108].

Героиня растворилась в природе, отдалась ее оку. «Дай Бог, чтобы она до гроба наслаждалась этим скучным счастьем» [Толстой 1856: 107] — подводит итог Толстой. Только засыпая, Лиза может избегнуть сцены соблазна, выпасть из инородной оптики графа Турбина. Сон-смерть хранит героиню от нравственного падения, является ее оберегом — такова логика Толстого. Эротика для писателя представляет собой определенный вид оптики, раздвоенной между глазом (беспомощным, слепым, заплаканным) и возвышенным, чистым взглядом, который для Толстого является основанием нравственности, а в поздние годы прямо атрибутируется Богу.

Ту же формулу — я не вижу себя там, куда я смотрю, — можно встретить и в «Отце Сергие», где герой переживает ошибочность своей саморепрезентации, разоблачение своего обра-

за, из которого выпадает взгляд (в данном случае вмененный Богу): «Я жил для людей под предлогом Бога, она живет для Бога, воображая, что она живет для людей» [Толстой 1898: 337]. Толкование сновидения – королевская дорога в бессознательное – обнажает перед отцом Сергием трещину внутри собственного его образа, и это становится нитью на пути поиска героя. Встреча со взглядом Другого оказывается настолько травматичной для героя повести, что ему уже не удается просто устраниться из диалектики Я и Другого, подобно Лизе из «Двух гусаров».

Здесь же мы сталкиваемся и с опустошенным взглядом Другого, несущим в себе угрозу и разоблачение, вселяющим страх и наслаждение одновременно: «Глаза их встретились и узнали друг друга. Не то чтобы они видели друг друга: они никогда не виделись, но во взгляде, которым они обменялись, они (особенно он) почувствовали, что они знают друг друга, понятны друг другу. Сомневаться после этого взгляда в том, что это был дьявол, а не простая, добрая, милая, робкая женщина, нельзя было». [Толстой 1898: 308]. Взгляд не принадлежит глазу: герои смотрят друг на друга, но видят их Другой; они узнают друг друга не потому, что видимы друг для друга, а потому, что принадлежат одном и тому же полю зрения – дьявольскому взгляду, в котором легко узнают подобных себе. Они оба захвачены дьявольской оптикой, в которой сами являются объектами; не случайно поэтому и отец Сергей «чуял опасность погибели» и «ей самой становилось жутко» [Толстой 1898: 308]. Как мы знаем, возникновению такого рода аффекта субъект обязан своей встрече с двойником: они слишком похожи друг на друга в глазах дьявола, поэтому жуткое чувство возникает не из-за подавленной сексуальности отца Сергия или целибата, который стоит между ними, а, напротив, в силу того, что барьер исчезает: герои признаны и вписаны в одну и ту же сцену, доставляющей Другому (в данном случае дьяволу) мертвящее визуальное наслаждение.

По этой причине отец Сергей и сравнивает себя с Орфеем, которому заповедан взгляд на свою женщину: герои мифа под страхом смерти не должны встретиться глазами, между тем как вписаны в одну и ту же мизансцену. Орфею как раз и предложены исключительно лакановские условия любви: он должен давать то, чего не имеет, а именно взгляд. Когда же он этот взгляд получает, то тут же лишается объекта любви. Так и отец Сергей скрывается от женщины за стеной, полагая, что если он не будет на нее смотреть, то избегнет соблазна. Однако совсем не обязательно смотреть, чтобы принадлежать взгляду, – и этому учит нас и история Орфея, и история отца Сергия.

Рано или поздно расщепление между глазом и взглядом становится для героев невыносимым, и любопытство, желание присвоить себе взгляд (пусть даже это влечет за собою смерть) берет верх. Очарование смерти и для Орфея, и для отца Сергея оказывается притягательнее, чем любовное томление.

В чем герой не может себе признаться, так это в том, что он уже мертв. Кастрационная сцена с отрубанием пальца может быть прочитана двояко — не только как отчаянная попытка подавления страстей плоти, но и как желание эту живую плоть обрести. Герой отрубает себе палец словно для того, чтобы почувствовать боль, удостовериться в наличии жизни, однако, «он удивился тому, что боли нет» и его тело на проверку оказалось мертвым. Кроме того, боль нужна ему еще и для того, чтобы отстраниться от чувственного дьявольского взгляда, выйти за пределы его зрительного поля, разрушить зеркальный эффект узнавания, присвоения и двойничества. Так что отец Сергей не просто кастрирует свою похоть, но рушит тот целостный мужской образ, который, по замыслу дьявола, как пазл, должен был встроиться в образ женский. Поскольку символический закон оказывается слишком слаб, герою приходится прибегать к направленному против своей плоти реальному действию: то, что не состоялось внутри, появляется извне [Лакан 1962/63: 93]. Отрубает он себе не что иное, как живую плоть, и таким образом идентифицирует себя со Словом Божиим («смертью смерть по-прав»), целиком вписываясь в божественный объектив. А в следующей сцене он, исполненный благодати, уже проповедует грешнице со светящимися тихим радостным светом глазами: «Она взглянула в его побледневшее лицо и ей стало стыдно» [Толстой 1898: 318]. Машина соблазна оказалась сломана. Но мизансцена искушения была сыграна перед Богом идеально. Истинный Зритель, как и полагается, остался незнанным.

Отец Сергий целует свой отрубленный палец точно так же, как герой «Детства» прикасался ко лбу своей покойной матушки, и в этом акте работа скорби соединяется с телесным наслаждением. Не удивительно, что многие толстовские герои получают удовольствие от утрат, лишений, от того, что не позволили себе преступить границу запретного. Остаться по эту сторону закона, нарциссизма, «созерцания своих богатств» в качестве объекта для Другого — является для Толстого целью человека. Его идеалом становится субъект, переживший соблазн, шагнувший было в сторону греха, но повернувший назад и обретший преображение, просветление и проникновенность взглядом Другого.

го. Фрейд утверждал, что у тела матери встречаются самые сильные чувства — любовь и голод. В версии русского классика их место занимают влечение смерти и влечение взгляда.

Лакан 1962/63 — *Лакан Ж. Семинары. Книга X: Тревога* (пер. Черноглазова А. К.). М.: Логос/Гнозис, 2010;

Лакан 1964 — *Лакан Ж. Семинары. Книга XI: Четыре основные понятия психоанализа* (пер. Черноглазова А. К.). М.: Логос/Гнозис, 2004;

Толстой 1852 — *Толстой Л. Н. Детство*. М.: Азбука, 2006;

Толстой 1856 — *Толстой Л. Н. Два Гусара*. М.: Азбука, 2005;

Толстой 1869 — *Толстой Л. Н. Война и мир*. М.: Эксмо, 2004;

Толстой 1898 — *Толстой Л. Н. Отец Сергий*. М.: Азбука, 2005.

### A. A. Кретов

#### Л. Н. ТОЛСТОЙ: ПУБЛИЦИСТ ИЛИ ХУДОЖНИК?

В творчестве Л. Н. Толстого публицистика и художественная проза представлены почти в равных долях: 42 % текстов составляет публицистика и около 58 % — художественная проза. При этом речь идет лишь о произведениях Л. Н. Толстого, предназначенных для печати.

Но и при таких ограничениях мы имеем дело с объемным корпусом текстов: 681.253 словоупотреблений — публицистических и 952.529 словоупотреблений — художественных, что в сумме составляет 1.633.782 словоупотреблений. Попросту говоря, из 16 томов сочинений Л. Н. Толстого 7 томов приходятся на публицистику и 9 — на художественные произведения.

Именно этот корпус текстов и будет объектом нашего исследования, цель которого состоит в выяснении влияния типа текстов на состав маркем<sup>1</sup>, выделяемых в них, а главное — в выяснении роли публицистического и художественного начал в творчестве Л. Н. Толстого.

Поиск ответа на этот вопрос начнем с определения корпуса маркем в публицистических и художественных текстах Л. Н. Толстого. После этого сопоставим «публицистические» и «художественные» маркемы. Затем определим долю тех и других в полном корпусе текстов Л. Н. Толстого. Выявим (среди 111 русских литераторов XVIII — начала XX вв.) авторов, наиболее близких к Л. Н. Толстому по набору и «весу» маркем. И наконец, проследим литературный контекст и генезис творчества Л. Н. Толстого, опираясь на маркемный анализ текстов Л. Н. Толстого и других авторов XVIII — начала XX вв.

## МАРКЕМЫ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Л. Н. ТОЛСТОГО

Приведем маркемы вместе с абсолютными частотами (первое число) и весами – значениями Индекса тематической маркированности (ИнТеМом – второе число): совершенствование, 25, 0.60995; недоброжелательство, 7, 0.48968; распространение, 17, 0.45371; жизнепонимание, 39, 0.43037; противоположность, 11, 0.41627; последовательность, 11, 0.41627; удовлетворение, 23, 0.40765; восстановление, 19, 0.39612; благосостояние, 9, 0.39323; представление, 67, 0.38196; несправедливость, 15, 0.37998; существование, 61, 0.37957; действительность, 45, 0.37150; прелюбодеяние, 13, 0.36754; подтверждение, 33, 0.36112; безнравственность, 7, 0.35671; предопределение, 7, 0.35671; предостережение, 7, 0.35671; происхождение, 29, 0.35605; провозглашение, 11, 0.35136; ответственность, 21, 0.33938; недоразумение, 21, 0.33938; бессмысленность, 20, 0.33651; доказательство, 121, 0.33126; удобопреклонность, 6, 0.33103; противоречие, 112, 0.33033; приготовление, 17, 0.32589; непротивление, 16, 0.32165; освобождение, 58, 0.31866; установление, 58, 0.31866; противоположение, 4, 0.31415; несоответствие, 8, 0.31187; постановление, 14, 0.31131; нравственность, 39, 0.30777; справедливость, 36, 0.30490; несостоятельность, 5, 0.29761; противодействие, 5, 0.29761; благоустройство, 7, 0.29179; самоотвержение, 7, 0.29179; непогрешимость, 21, 0.27968; человечество, 155, 0.27860; осуществление, 10, 0.27797; предположение, 10, 0.27797; сопротивление, 10, 0.27797; необходимость, 86, 0.27160; определение, 79, 0.27010; неповторяемость, 6, 0.26611; продолжение, 63, 0.26569; неизменяемость, 9, 0.26541; заблуждение, 62, 0.26528.

Из списка маркем нами (быть может, неоправданно) были исключены маркемы, отражающие религиозную специфику публицистики Л. Н. Толстого: жертвоприношение, 13, 0.49866; священнодействие, 10, 0.47200; мздовоздаяние, 11, 0.35136; богочтение, 17, 0.32589; богоугождение, 14, 0.31131; христианство, 161, 0.27887; рукоположение, 9, 0.26541; воскресение, 39, 0.25265. К этому списку можно добавить также оставшееся слово удобопреклонность, 6, 0.33103.

## МАРКЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ Л. Н. ТОЛСТОГО:

противоположность, 12, 0.34050; несправедливость, 23, 0.33467; представление, 40, 0.30520; удовлетворение, 13, 0.29378; действительность, 28, 0.29151; обстоятельство, 27, 0.28980; ответственность, 23, 0.28160; подтверждение, 23, 0.28160; предположение, 23, 0.28160; существование, 22, 0.27916; воспоминание, 84, 0.27171; неудовольствие, 19, 0.27002; самоотвер-

жение, 10, 0.26708; расположение, 41, 0.25465; усовершенствование, 3, 0.24938; преступление, 35, 0.24932; справедливость, 35, 0.24932; распоряжение, 34, 0.24826; последовательность, 6, 0.24785; благословение, 12, 0.23317; прикосновение, 12, 0.23317; удовольствие, 140, 0.23042; впечатление, 118, 0.22841; предложение, 109, 0.22746; торжественность, 11, 0.22425; продолжение, 85, 0.22388; присутствие, 83, 0.22346; необходимость, 77, 0.22206; спокойствие, 65, 0.21882; самоуверенность, 10, 0.21400; направление, 51, 0.21307; столкновение, 17, 0.21146; настроение, 47, 0.21079; беспокойство, 44, 0.20881; наслаждение, 41, 0.20666; покровительство, 9, 0.20096; чувствительность, 9, 0.20096; пространство, 32, 0.19806; образование, 31, 0.19676; замешательство, 14, 0.19616; недоброжелательство, 3, 0.19411; самопожертвование, 3, 0.19411; привлекательность, 6, 0.19360; предчувствие, 13, 0.18955; воображение, 26, 0.18870; состояние, 145, 0.18708; разочарование, 8, 0.18545; деятельность, 116, 0.18453; неприятность, 21, 0.17704; благодарность, 19, 0.17087.

### СОПОСТАВЛЕНИЕ «ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ» И «ХУДОЖЕСТВЕННЫХ» МАРКЕМ

Наложим друг на друга два приведенных выше множества (по 50 маркем в каждом). Зона их пересечения невелика: 15 маркем, т.е. 30 %. Общие для публицистики и художественной литературы маркемы представлены в таблице 1.

Т а б л и ц а 1

*Маркемы, встречающиеся как в публицистических,  
так и в художественных текстах Л. Н. Толстого*

Маркемы	Значения ИнТеМа		
	Публ.	Худож.	Разность
Недоброжелательство	0.48968	0.19411	0.29558
Последовательность	0.41627	0.24785	0.16842
Удовлетворение	0.40765	0.29378	0.11388
Существование	0.37957	0.27916	0.10041
Действительность	0.37150	0.29151	0.07999
Подтверждение	0.36112	0.28160	0.07952
Представление	0.38196	0.30520	0.07676
Противоположность	0.41627	0.34050	0.07578
Ответственность	0.33938	0.28160	0.05778
Справедливость	0.30490	0.24932	0.05558
Необходимость	0.27160	0.22206	0.04954
Несправедливость	0.37998	0.33467	0.04531
Продолжение	0.26569	0.22388	0.04181
Самоутверждение	0.29179	0.26708	0.02471
Предположение	0.27797	0.28160	-0.00362

Как видим, по меньшей мере, два слова из этих 15-ти принадлежат обоим множествам чисто номинально: маркема *недоброжелательство* явно преобладает в публицистических текстах, а маркема *предположение*, хотя и не столь явно, – в художественных.

Если отсортировать маркемы в порядке убывания разности их ИнТеМов, мы получим наглядное представление специфики публицистических и художественных маркем.

Это распределение представлено на рис. 1.

Рисунок 1 дает богатую информацию для анализа. Распределение естественным образом разделяется по трем интервалам: от 0,7 до 0,2, от 0,2 до -0,1 и от -0,1 до -0,3.

Первый интервал содержит маркемы публицистических текстов, второй – общие маркемы, за исключением упоминавшегося выше *недоброжелательства*, третий интервал содержит маркемы художественных текстов.

Сразу же следует обратить внимание на то, что практически все «общие» маркемы лежат в положительном интервале, т.е. чаще употребляются в публицистических текстах. Из этого следует, что публицистическая составляющая, несмотря на то, что она составляет меньшую половину всех текстов Л. Н. Толстого, в его творчестве превалирует.

Сравним противоположные концы графика. Максимальную положительную разность ИнТеМов имеет маркема *совершенствование*. Назовем ее *публицистической доминантой* текстов Л. Н. Толстого. А максимальную (по модулю) отрицательную разность ИнТеМов имеет маркема *обстоятельство*. Назовем ее *художественной доминантой* текстов Л. Н. Толстого.

Примечательно, что художественная доминанта текстов Л. Н. Толстого совпадает с доминантой всей последней трети XIX века.

Сопоставим все маркемы, характеризующие художественные тексты Л. Н. Толстого, с доминантами последней трети XIX века, расположив их в порядке убывания значений ИнТеМа (т.е. по рангам).

Из таблицы 2 хорошо видно, что в художественных текстах Л. Н. Толстого практически совпадают ранги маркем *образование, обстоятельство, состояние, спокойствие и беспокойство*.

Значительно превышают среднюю значимость по срезу специфичные для Л. Н. Толстого маркемы *направление, неудовольствие, воспоминание, наслаждение, пространство, преступление, деятельность, расположение*.

При этом Л. Н. Толстой оказывается равнодушен к модным в конце века маркемам импрессионизма: *воображение, настроение, впечатление, удовольствие*.

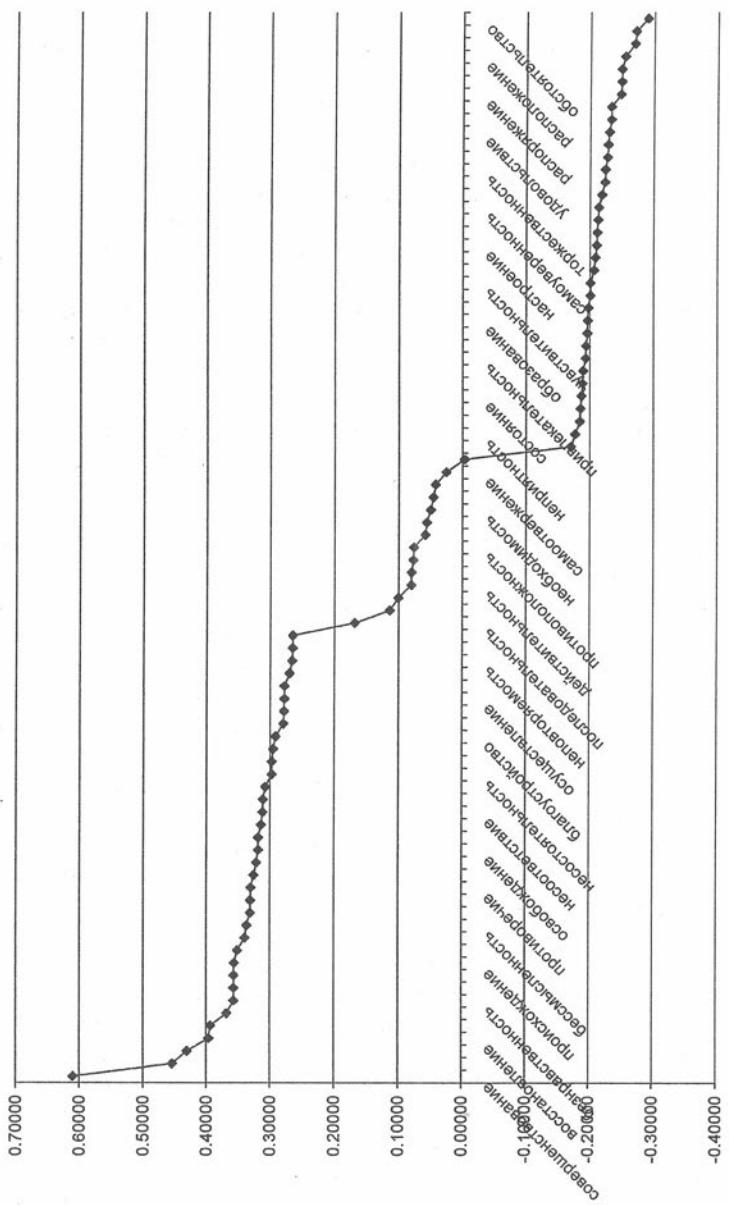


Рис. 1. Распределение «публицистических» и «художественных» маркем Л. Толстого по разности ИНТЕМов

Таблица 2

*Общие маркемы для последней трети XIX века  
и художественных текстов Л. Н. Толстого*

Маркемы	Ранги маркем		
	X-ЛП	4 срез	Разность
<i>Направление</i>	17	50	-33
<i>Неудовольствие</i>	3	29	-26
<i>Воспоминание</i>	2	19	-17
<i>Наслаждение</i>	21	35	-14
<i>Пространство</i>	24	38	-14
<i>Преступление</i>	6	18	-12
<i>Деятельность</i>	33	43	-10
<i>Расположение</i>	4	12	-8
<i>Беспокойство</i>	20	22	-2
<i>Образование</i>	25	25	0
<i>Обстоятельство</i>	1	1	0
<i>Состояние</i>	31	31	0
<i>Спокойствие</i>	15	14	1
<i>Удовольствие</i>	10	3	7
<i>Впечатление</i>	11	2	9
<i>Настроение</i>	19	10	9
<i>Воображение</i>	30	13	17

Уникальными для художественной прозы Л. Н. Толстого по сравнению с маркемами последней трети XIX века оказываются маркемы (после маркемы указывается ранг): усовершенствование, 5; распоряжение, 7; прикосновение, 8; благословение, 9; предложение, 12; торжественность, 13; присутствие, 14; самоуверенность, 16; столкновение, 18; чувствительность, 22; покровительство, 23; замешательство, 26; самопожертвование, 27; привлекательность, 28; предчувствие, 29; разочарование, 32; неприятность, 34; благодарность, 35; предположение, 36.

При этом маркемы благословение, торжественность, самоизрекование, благодарность вполне представимы в публицистико-религиозных текстах Л. Н. Толстого.

Особое удивление вызывает маркема усовершенствование, противостоящая как художественная публицистической доминанте совершенствование.

Рассмотрим контексты употребления маркемы усовершенствование в художественной прозе Л. Н. Толстого:

— Как это удивительно делают мыло, — сказал он, оглядывая и развертывая душистый кусок мыла, который для гостя подготовила Агафья Михайловна, но который Облонский не употреблял. — Ты посмотри, ведь это произведение искусства.

— Да, до всего дошло теперь всякое усовершенствование, — сказал Степан Аркадьевич, влажно и блаженно зевая. (Анна Каренина).

На *m-lle Bourienne* тоже появилось уже незаметно какое-то усовершенствование наряда, которое придавало ее хорошенъкому, свеженъкому лицу еще более привлекательности. (Война и мир).

Она занималась детьми меныше, не с таким отчаянием, как прежде, но большие и большие занималась собой, своей наружностью, хотя она и скрывала это, и своими удовольствиями, и даже усовершенствованием себя. Она опять с увлечением взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено. С этого все и началось. (Крейцерова соната).

Я сказал, что дружба моя с Дмитрием открыла мне новый взгляд на жизнь, ее цель и отношения. Сущность этого взгляда состояла в убеждении, что назначение человека есть стремление к нравственному усовершенствованию и что усовершенствование это легко, возможно и вечно. (Юность).

Как видим, из 5 употреблений только 2 имеют отношение к нравственному усовершенствованию, причем оба употреблены в одном контексте.

В свете этого факта всё объясняется: внутреннее, духовное совершенствование преобладает в публицистике, а материальное и внешнее усовершенствование — в художественной прозе.

Специфику толстовской публицистики отражают (в порядке важности) маркемы: *совершенствование, распространение, жизнепонимание, восстановление, благосостояние, прелюбодеяние, безнравственность, предопределение, предостережение, происхождение, провозглашение, недоразумение, бессмысличество, доказательство, удобопреклонность, противоречие, приготовление, непротивление, освобождение, установление, противоположение, несоответствие, постановление, нравственность, несостоятельность, противодействие, недоброжелательство, благоустройство, непогрешимость, человечество, осуществление, сопротивление, определение, неповторяемость, неизменяемость, заблуждение*. Выделены слова, отражающие, на наш взгляд, специфику толстовской публицистики. Показательно, что все слова в приведенном списке образованы тремя формантами: *-ij(e), -ств(o)* и *-ость*, характерными для церковнославянского языка.

## ВКЛАД «ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ» И «ХУДОЖЕСТВЕННЫХ» МАРКЕМ В ИНТЕГРАЛЬНЫЙ СПИСОК МАРКЕМ Л. Н. ТОЛСТОГО

Сравним три списка маркем: «публицистический» — полученный при обработке публицистики Л. Н. Толстого, «художественный» — полученный при обработке художественной прозы Л. Н. Толстого, и «интегральный» — полученный при обработке тех и других вместе.

Сравнивать будем попарно: сначала «публицистический», а затем «художественный» список с «интегральным».

### СРАВНЕНИЕ «ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО» СПИСКА С «ИНТЕГРАЛЬНЫМ»

Приведем «интегральный» список маркем всех текстов Л. Н. Толстого с указанием частоты маркемы и значения ИнТеМа: *совершенствование, 26, 0.49009; недоброжелательство, 10, 0.40706; противоположность, 33, 0.39155; распространение, 28, 0.38325; последовательность, 27, 0.38106; жертвоприношение, 13, 0.38016; священное действие, 10, 0.35136; благосостояние, 17, 0.34942; жизнепонимание, 43, 0.34743; несправедливость, 41, 0.34569; удовлетворение, 40, 0.34483; безнравственность, 15, 0.33879; восстановление, 25, 0.32216; представление, 118, 0.31866; существование, 94, 0.31522; действительность, 79, 0.31186; прелюбодеяние, 19, 0.30359; подтверждение, 57, 0.30357; самоутверждение, 18, 0.29970; ответственность, 46, 0.29708; происхождение, 39, 0.29103; предположение, 36, 0.28791; обстоятельство, 35, 0.28669; провозглашение, 15, 0.28431; недоразумение, 32, 0.28265; противодействие, 9, 0.28193; бессмысленность, 26, 0.27160; доказательство, 141, 0.27050; противоречие, 132, 0.26962; приготовление, 24, 0.26696; воспоминание, 100, 0.26567; предопределение, 8, 0.26536; освобождение, 81, 0.26190; справедливость, 79, 0.26129; непротивление, 21, 0.25780; установление, 63, 0.25601; мздовоздаяние, 11, 0.25240; неудовольствие, 19, 0.25061; преступление, 48, 0.24782; предостережение, 7, 0.24576; нравственность, 44, 0.24479; расположение, 44, 0.24479; расположение, 44, 0.24479; непоследовательность, 4, 0.24431; благословение, 17, 0.24196; богопочитание, 17, 0.24196; осуществление, 16, 0.23708; постановление, 16, 0.23708; подразделение, 15, 0.23133; употребление, 31, 0.23038.*

Сравнение «интегрального» списка с «публицистическим» показывает их совпадение на 80 %: 40 из 50-ти маркем имеются в обоих списках: *совершенствование, недоброжелательство, противоположность, распространение, последовательность, жертвоприношение, священное действие, благосостояние, жизнепонимание, несправедливость, удовлетворение, безнравственность,*

*восстановление, представление, существование, действительность, прелюбодеяние, подтверждение, самоотвержение, ответственность, происхождение, предположение, провозглашение, недоразумение, противодействие, бессмысленность, доказательство, противоречие, приготовление, предопределение, освобождение, справедливость, непротивление, установление, мздовоздаяние, предостережение, нравственность, богоочитание, осуществление, постановление.*

При этом следует иметь в виду, что из этих 40 маркем «публицистическими» и «художественными» одновременно являются 13: *недоброжелательство, последовательность, удовлетворение, представление, несправедливость, существование, действительность, подтверждение, ответственность, противоположность, справедливость, самоотвержение, предположение.*

### **СРАВНЕНИЕ «ХУДОЖЕСТВЕННОГО» СПИСКА С «ИНТЕГРАЛЬНЫМ»**

Эти два списка совпадают на 40 %, имея 20 общих маркем. Учитывая, что 40 маркем из «интегрального» списка являются либо «публицистическими», либо общими для художественных и публицистических текстов, индивидуальный вклад художественных текстов составляет всего 10 маркем (10 %): *обстоятельство, воспоминание, неудовольствие, преступление, расположение, распоряжение, непоследовательность, благословение, подразделение, употребление.*

На рис. 2 наглядно представлен вклад художественных и публицистических текстов в интегральный список маркем.

Верхняя часть графика указывает на вклад художественных текстов, средняя – от 0,1 до -0,2 – на вклад публицистических текстов, а нижняя – от -0,2 до -0,4 – на те «публицистические» маркемы, которые не вошли в интегральный список. К ним относятся: *человечество, христианство, непогрешимость, благоустройство, несостоятельность, противоположность, богоугождение, несоответствие, противоположение, удобопреклонность.*

Подведем промежуточный итог: индивидуальный вклад художественных текстов в интегральный список маркем составляет 20 % (10 маркем), вклад публицистических текстов (меньших по объему) составляет  $80 - 26 = 54\%$  ( $40 - 13 = 27$  маркем). Таким образом, индивидуальный вклад публицистических текстов в интегральный список маркем в 2,7 раза превышает вклад текстов художественных. Это позволяет нам сделать предварительный вывод, что публицистическое начало в творчестве Л. Н. Толстого почти в 3 раза преобладает над художественным.

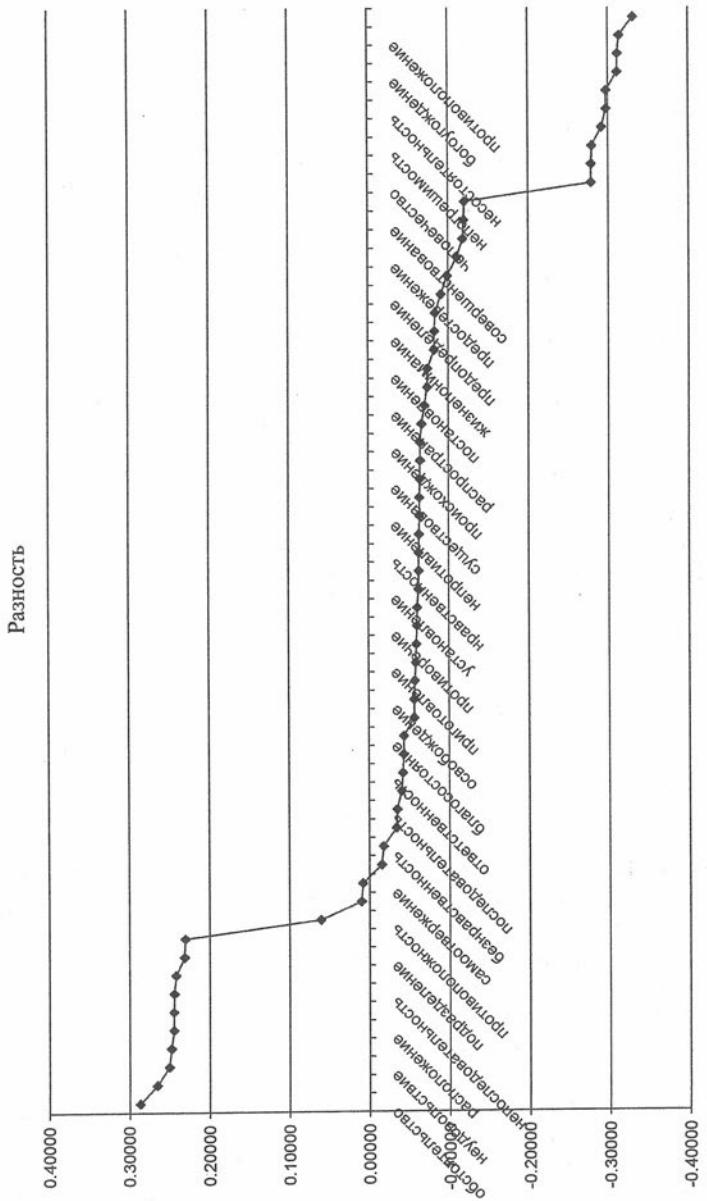


Рис. 2. Разность ИнтеМов «интегрального» и «публичистического» списка маркем текстов Л. Н. Толстого

## СОСЕДИ Л. Н. ТОЛСТОГО В МАРКЕМНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Если взять набор маркем Л. Н. Толстого за точку отсчета и сравнивать с ним наборы маркем других авторов XVIII – начала XX вв., то по степени совпадения этих наборов маркем и их ИнТеМов можно измерить (в условных единицах) расстояние между набором маркем Л. Н. Толстого и 111 авторов русской литературы исследуемого периода. Эту условную единицу назовем *мерой близости* (МБ). При этом МБ = 1,0 будет означать полное совпадение маркем и их ИнТеМов, т.е. фактически – тождественность автора самому себе, а МБ = 0,0 означает полное отсутствие общих маркем у двух авторов.

В порядке убывания МБ по отношению к набору маркем Л. Н. Толстого авторы располагаются следующим образом:

19\_3\_Добролюбов, 0.58; 19\_2\_Белинский, 0.50; 19\_3\_ДостоевскийФ, 0.48; 19\_3\_Писарев, 0.47; 19\_3\_Чернышевский, 0.47; 20\_1\_Ходасевич, 0.42; 19\_2\_Тургенев, 0.42; 19\_3\_УспенскийГ, 0.42; 19\_3\_Михайловский, 0.39; 19\_3\_ЛеонтьевК, 0.37; 19\_2\_Островский, 0.34; 19\_2\_ТолстойА, 0.33; 19\_3\_СоловьевВл, 0.32; 19\_2\_Анненков, 0.30; 19\_3\_Страхов, 0.30; 19\_2\_Фет, 0.29; 20\_1\_Бунин, 0.29; 20\_1\_Кузмин, 0.29; 20\_1\_Мандельштам, 0.27; 19\_2\_Салтыков-Щедрин, 0.25; 19\_2\_ГригорьевА, 0.25; 19\_3\_СоловьевВс, 0.25; 19\_1\_Нарежный, 0.24; 20\_1\_Анненский, 0.24; 20\_1\_Мережковский, 0.23; 20\_1\_Розанов, 0.22; 19\_3\_ДостоевскийМ, 0.20; 20\_1\_Маяковский, 0.19; 20\_1\_Сологуб, 0.18; 20\_1\_Гумилев, 0.18; 19\_2\_Дружинин, 0.17; 20\_1\_Белый, 0.16; 19\_2\_Писемский, 0.16; 19\_2\_Киреевский, 0.16; 19\_3\_Слепцов, 0.15; 19\_2\_АксаковК, 0.15; 19\_3\_Мельников-Печерский, 0.14; 19\_1\_Одоевский, 0.14; 19\_2\_Хомяков, 0.13; 19\_3\_Лесков, 0.13; 19\_2\_Герцен, 0.12; 19\_3\_Эртель, 0.12; 19\_3\_Помяловский, 0.12; 20\_1\_Горький, 0.11; 19\_2\_Полонский, 0.11; 19\_2\_Григорович, 0.10; 20\_1\_Ахматова, 0.10; 20\_1\_Цветаева, 0.09; 19\_3\_Апухтин, 0.09; 19\_1\_Гоголь, 0.09; 19\_3\_УспенскийН, 0.09; 19\_3\_Короленко, 0.09; 18\_Фонвизин, 0.09; 19\_2\_Никитин, 0.08; 20\_1\_Андреев, 0.08; 19\_2\_Майкова, 0.08; 19\_3\_Чехов, 0.08; 18\_Радищев, 0.08; 18\_Карамзин, 0.08; 19\_1\_Давыдов, 0.08; 20\_1\_Есенин, 0.07; 19\_3\_Случевский, 0.07; 19\_2\_АксаковС, 0.07; 19\_1\_Полевой, 0.07; 18\_Новиков, 0.07; 19\_1\_Бестужев-Марлинский, 0.07; 20\_1\_Шмелев, 0.07; 19\_2\_Гончаров, 0.07; 19\_2\_Плещеев, 0.06; 20\_1\_Брюсов, 0.06; 19\_1\_Загоскин, 0.05; 19\_1\_Дельвиг, 0.05; 20\_1\_Волошин, 0.05; 19\_1\_Пушкин, 0.05; 19\_1\_Погорельский, 0.04; 19\_1\_Баратынский, 0.04; 19\_1\_Кюхельбекер, 0.04; 20\_1\_Пастернак, 0.04; 19\_2\_Некрасов, 0.04; 19\_3\_Гаршин, 0.04; 19\_1\_Рылеев, 0.04; 18\_Крылов, 0.03; 18\_Львов, 0.03; 20\_1\_Ива-

новВяч, 0.03; 19\_1\_Батошков, 0.03; 20\_1\_Блок, 0.03; 19\_1\_Веневитинов, 0.02; 19\_1\_Грибоедов, 0.02; 19\_1\_Гнедич, 0.02; 20\_1\_Бальмонт, 0.02; 19\_1\_Языков, 0.02; 19\_1\_Жуковский, 0.01; 19\_1\_Вяземский, 0.01; 19\_1\_Лермонтов, 0.01; 18\_Богданович, 0.00; 18\_Державин, 0.00; 18\_Дмитриев, 0.00; 18\_Кантемир, 0.00; 18\_Капнист, 0.00; 18\_Княжнин, 0.00; 18\_Ломоносов, 0.00; 18\_Майков, 0.00; 18\_Муравьев, 0.00; 18\_Сумароков, 0.00; 18\_Тредиаковский, 0.00; 18\_Хемницер, 0.00; 18\_Херасков, 0.00; 19\_1\_Кольцов, 0.00; 19\_2\_Тютчев, 0.00; 19\_3\_Надсон, 0.00; 19\_3\_Фофанов, 0.00.

Его содержание отражено на рис. 3.

Нетрудно заметить, что самым близким к Л. Н. Толстому по набору маркем является литературный критик Добролюбов, за ним следует еще один литературный критик – Белинский, за тем – Ф. М. Достоевский, в творчестве которого публицистика занимает немалое место (вспомним хотя бы «Дневник писателя»). Далее следуют еще два критика: Писарев и Чернышевский, а еще через три автора – еще один критик – Михайловский, следом за которым идет К. Леонтьев, также отдавший немалую дань публицистике.

Как видим, в окружении Л. Н. Толстого преобладают публицисты. Полезную информацию дает расположение этих данных на шкале времени (см. рис. 4.)

На рис. 4 хорошо видно, что Л. Н. Толстой прежде всего – автор своего времени. Ему очень близка вторая половина XIX века. Первая половина XIX века его интересует в 2 раза меньше, чем вторая, а XVIII век – в два с лишним раза меньше, чем начало XIX в. При этом его близость XX веку не намного уступает его близости к современникам и ближайшим предшественникам.

Из современников ему ближе всего Добролюбов, затем – примерно одинаково близки Ф. М. Достоевский, Писарев, Чернышевский, за которыми с интервалами следуют Г. Успенский, Михайловский, К. Леонтьев, Вл. Соловьев и Страхов.

В предшествующем поколении ему ближе всех В. Г. Белинский, за которым со значительным отставанием следуют Тургенев, затем – Островский, А. Толстой, Анненков, Фет, Салтыков-Щедрин и А. Григорьев.

В первой трети XIX века самыми близкими Л. Толстому авторами являются Нарежный и В. Ф. Одоевский.

Набор авторов, близких Л. Толстому в XVIII веке, весьма красноречив: Фонвизин, Радищев, Карамзин и Новиков.

В начале XX века Л. Толстому близки: Ходасевич, а затем – с незначительной разницей – Бунин, Кузмин, Мандельштам.

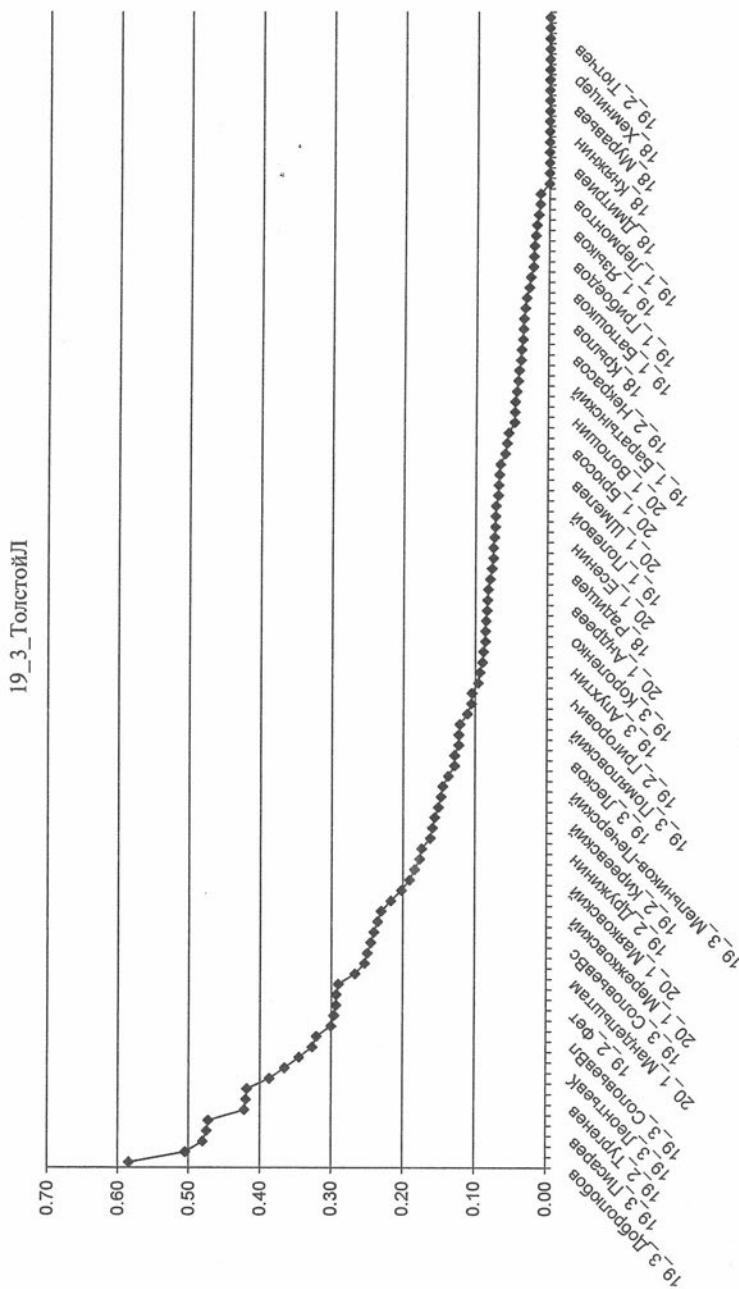


Рис. 3. Ранжирование авторов по близости их маркем к маркемам Л. Н. Толстого

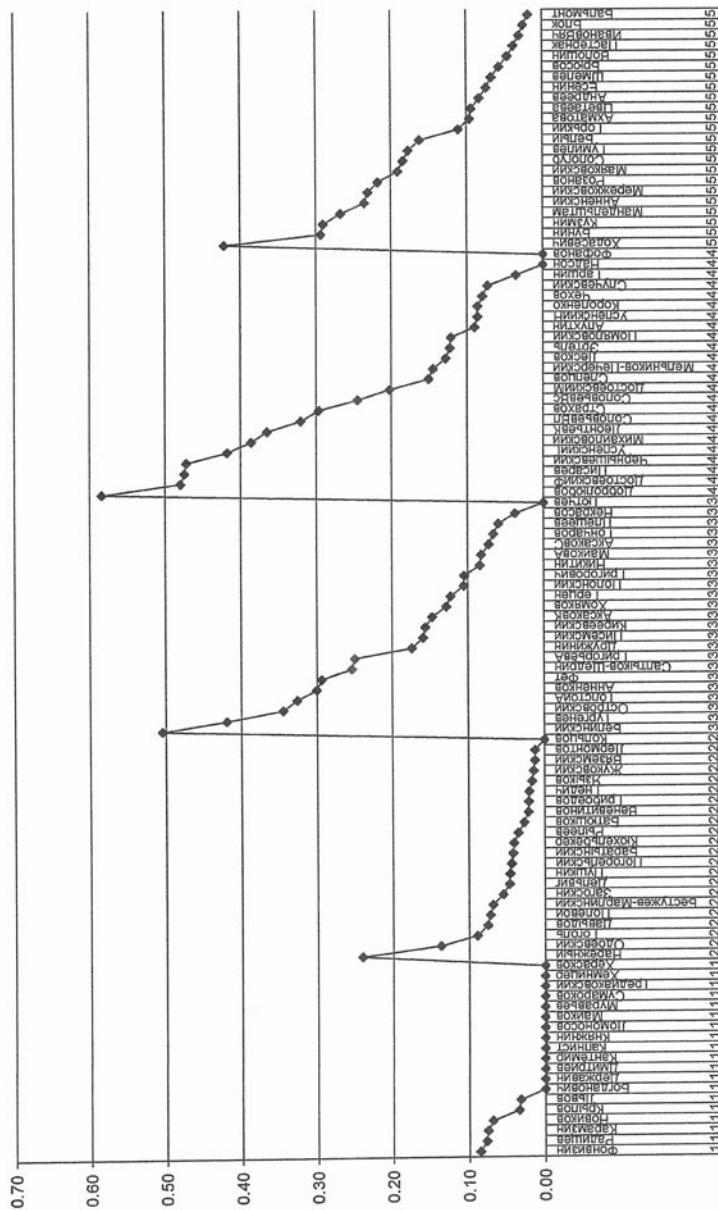


Рис. 4. Расположение русских авторов по МБ к Л. Н. Толстому на шкале времени с XVIII в. по начало XX в.

Почти или совсем не имеют общих с Л. Толстым маркем 20 авторов — поэтов по преимуществу: Жуковский, Вяземский, Лермонтов, Богданович, Державин, Дмитриев, Кантемир, Капнист, Княжнин, Ломоносов, Майков, Муравьев, Сумароков, Тредиаковский, Хемницер, Херасков, Кольцов, Тютчев, Надсон, Фофанов.

Красноречиво положение Л. Н. Толстого на карте литературы последней трети XIX века (рис. 5).

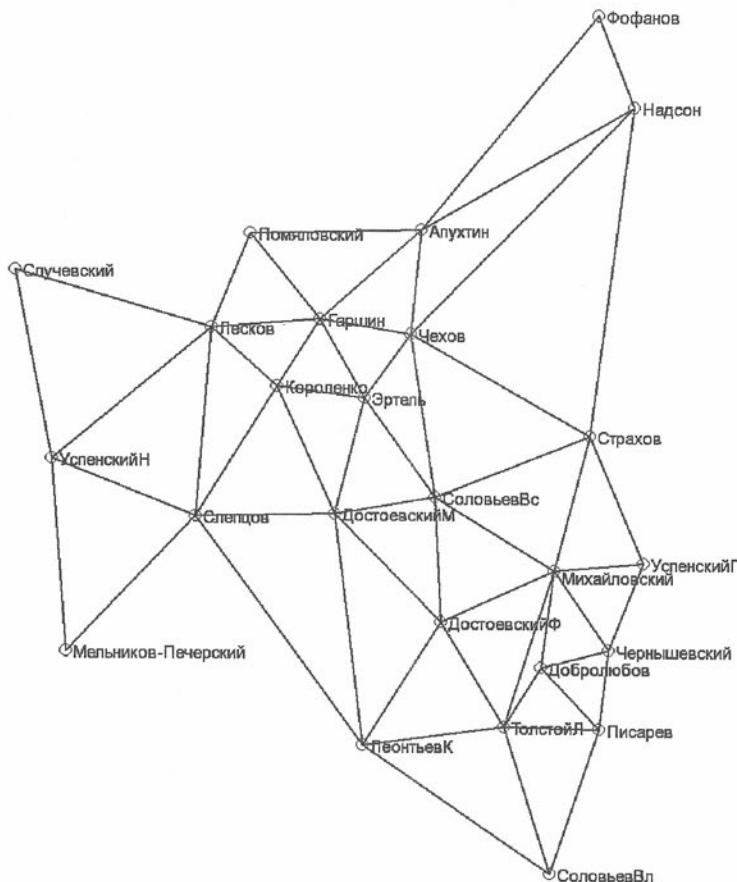


Рис. 5. Карта русской литературы последней трети XIX в.

На этой карте четко выделяется «публицистический угол», отделяющий авторов-публицистов от остальных авторов. Разделение проходит по линии К. Леонтьев — Ф. Достоевский — Михайловский — Страхов. Эти же «пограничные» авторы обеспе-

чивают связь «публицистического угла» со всеми остальными авторами конца XIX в.

Кроме указанных авторов, к кластеру «публицистов» относятся Л. Толстой, Добролюбов, Чернышевский, Писарев, Г. Успенский и Вл. Соловьев. Центральное место в этом кластере занимают Л. Толстой и Добролюбов. Такое расположение вполне оправдано близостью указанных авторов к Л. Толстому, как об этом свидетельствуют рассмотренные выше значения МБ.

В непосредственной близости от Л. Толстого на карте среза оказываются Добролюбов – 27 общих маркем: *безнравственность, благосостояние, вознаграждение, действительность, доказательство, миросозерцание, несправедливость, неудовольствие, нравственность, обстоятельство, ответственность, последовательность, представление, преступление, происхождение, противодействие, противоположность, противоречие, расположение, распространение, самоотвержение, самопожертвование, совершенствование, существование, удовлетворение, усовершенствование*.

Писарев имеет 23 общих с Л. Толстым маркемы: *безнравственность, благосостояние, вознаграждение, действительность, миросозерцание, неудовольствие, нравственность, обстоятельство, ответственность, подтверждение, последовательность, преступление, происхождение, противоположность, противоречие, распоряжение, распространение, самоотвержение, совершенствование, справедливость, существование, удовлетворение, усовершенствование*

Столько же общих маркем у Л. Толстого с Ф. Достоевским: *вознаграждение, воспоминание, действительность, доказательство, недоразумение, несправедливость, нравственность, обстоятельство, освобождение, ответственность, предположение, представление, преступление, происхождение, противоположность, раздражительность, расположение, самопожертвование, самосовершенствование, самоуверенность, справедливость, существование, удовлетворение*.

18 общих с Л. Толстым маркем у Михайловского: *благосостояние, действительность, миросозерцание, недоразумение, обстоятельство, освобождение, осуществление, ответственность, представление, преступление, привлекательность, противоположность, противоречие, распространение, самоотвержение, справедливость, существование, удовлетворение*.

Столько же общих маркем у Л. Толстого и с К. Леонтьевым: *благосостояние, воспоминание, восстановление, действительность, недоброжелательство, несправедливость, нравственность, обстоятельство, освобождение, осуществление, ответственность, последовательность, представление, противоположность, расположение, распространение, справедливость, существование*.

Наименьшее количество общих маркем из непосредственных соседей на карте среза у Л. Толстого с Вл. Соловьёвым – 14: восстановление, действительность, миросозерцание, осуществление, подтверждение, предположение, представление, преступление, противоположность, противоречие, совершение, существование, удовлетворение, усовершенствование.

На карте русской литературы XVIII – начала XX вв. (рис. 6) положение «клантера публицистов» изменилось следующим образом.

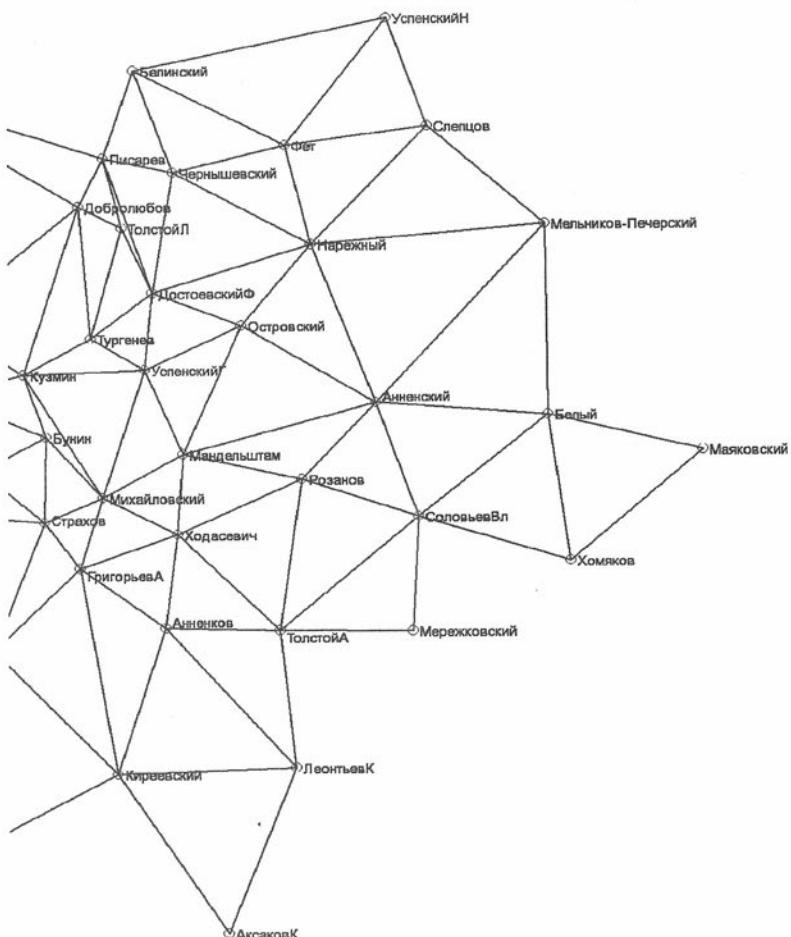


Рис. 6. Карта русской литературы XVIII – начала XX вв. (фрагмент)

Во-первых, целостность кластера была нарушена: от графа Л. Толстой – Добролюбов – Писарев – Чернышевский – Ф. Достоевский – Г. Успенский – Михайловский–Страхов «откололись» Вл. Соловьёв и К. Леонтьев.

От Страхова К. Леонтьева отделили А. Григорьев и Анненков, а от Михайловского – Ходасевич и А. К. Толстой.

Вл. Соловьёв отделен от Михайловского и Г. Успенского Мандельштамом и Розановым, а от Ф. Достоевского – А. Островским и Анненским.

Таким образом, четыре автора второй трети XIX века и 4 автора начала XX века *вклинились* внутрь «публицистического кластера» и нарушили его целостность.

Во-вторых, «публицистический кластер» оказался *окружен* авторами второй (Белинский, Тургенев, Фет) и даже первой половины XIX века – Нарежный, а также – начала XX века: Бунин, Кузмин.

В-третьих, непосредственным соседом Л. Толстого оказался Тургенев – 21 общая маркема: *благосостояние, воспоминание, действительность, доказательство, недоразумение, несправедливость, неудовольствие, обстоятельство, ответственность, подтверждение, представление, происхождение, противоречие, раздражительность, расположение, самоотвержение, самопожертвование, самоуверенность, справедливость, существование, усовершенствование*.

Эти изменения не должны нас удивлять: Ходасевич и Тургенев ближе к Л. Толстому по МБ, чем К. Леонтьев, а А. Островский и А. Толстой – ближе, чем Вл. Соловьёв.

Постоянное сравнение, творческая ревность и внутреннее отталкивание Л. Толстого от Ф. М. Достоевского и Тургенева общеизвестны.

### ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕНЕЗИС ТВОРЧЕСТВА Л. Н. ТОЛСТОГО

Генетические связи в русской литературе XVIII – начала XX вв. описаны в другой нашей статье<sup>3</sup> и представлены на рис. 7.

Литературным отцом Л. Н. Толстого (автором в предшествующем временном срезе, с которым у Толстого максимум общих маркем и максимальный МБ) является Белинский – 22 общих маркемы: *безнравственность, воспоминание, действительность, доказательство, мироустроение, несправедливость, нравственность, обстоятельство, осуществление, подтверждение, последовательность, предположение, представление, происхождение, противоположность, противоречие, раздражительность, распространение, самоотвержение, справедливость, существование, удовлетворение*.

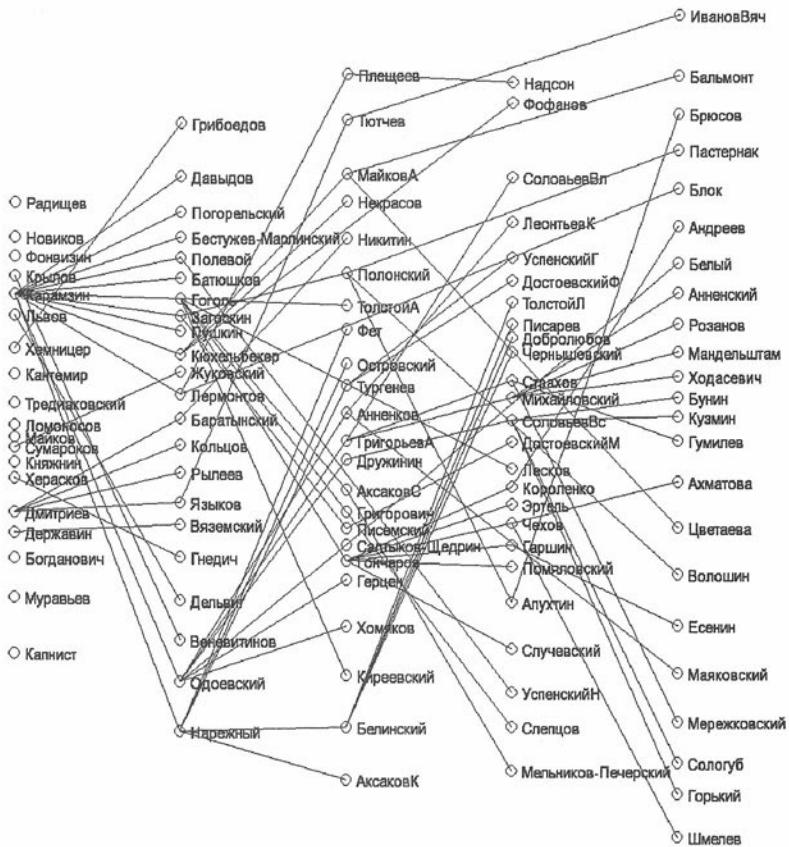


Рис. 7. Древо литературной генеалогии русских писателей XVIII – начала XX вв.

Прямых упоминаний Белинского у Толстого не очень много, но некоторые из них весьма показательны: имя Белинского притягивает имена Чернышевского, Писарева, Добролюбова, Герцена и противопоставляется Гоголю.

«Просвещенные учителя стараются возвысить его над его природной средой, с этой целью ему дают читать **Белинского**, Маколея, Льюиса и т. д.; все это не потому, чтобы он имел к чему-нибудь исключительную склонность, а чтобы вообще развить его, как они это называют».

На лекции смотрят обыкновенно так же, как солдаты смотрят на учение; на экзамен так же, как на смотр, как на скучную необходимость. Программа, составляемая кружком, в последнее время мало

разнообразна; большею частью она состоит в следующем: чтение и повторение чтений старых статей Белинского и новых статей Чернышевских, Антоновичей, Писаревых и т. п.;

И тоже не дураки были хотя бы наши Герцены, Станкевичи, Белинские.

2 января. Утром читал Белинского, и он начинает мне нравиться.

Подумал о том, что преподается в наших школах, гимназиях: главные предметы: 1) древние языки, грамматика — ни на что не нужны; 2) русская литература, ограничивающаяся ближайшими, то есть Белинский, Добролюбов и мы, грешные.

Белинский без религии — из нижнего этажа. Гоголь религиозный — из верхнего.

Много думал о Гоголе и Белинском. Очень интересное сопоставление. Как Гоголь прав в своем безобразии, и как Белинский кругом не прав в своем блеске, с своим презрительным упоминанием о каком-то боже. Гоголь ищет бога в церковной вере, там, где он извращен, но ищет все-таки бога, Белинский же, благодаря вере в науку, столь же, если не более нелепую, чем церковная вера (стоит вспомнить Гегеля с его “alles, was ist, ist vernünftlich” [все существующее разумно (нем.)]), и несомненно еще более вредную, не нуждается ни в каком боже.

Родными литературными братьями Л. Толстого являются столь близкие к нему по МБ Добролюбов, Писарев и Чернышевский: всем им в предыдущем срезе также ближе всех Белинский.

Близость к этим авторам Ф. Достоевского и Г. Успенского тоже не случайна: они происходят от Тургенева, приходящегося Белинскому литературным братом: оба родственны Нарежному. Следовательно, Ф. Достоевский и Г. Успенский являются «двоюродными литературными братьями» Л. Толстого, Добролюбова, Писемского и Чернышевского.

Кроме Тургенева, «литературными дядьками» Л. Толстого являются Островский, Фет и К. Аксаков, происходящие от того же Нарежного.

Близость Страхова, Михайловского и Вл. Соловьёва также имеет объяснение: все трое «происходят» от А. Григорьева.

К. Леонтьев происходит от Анненкова, однако также имеет общее со Страховым, Михайловским и Вл. Соловьевым — общего «литературного деда»: и А. Григорьев, и Анненков (как и Герцен, Дружинин, Салтыков-Щедрин и Хомяков) происходят от В. Ф. Одоевского.

Что же общего есть у литературных потомков В. Ф. Одоевского и Нарежного?

Позитивный ответ на этот вопрос даст только специальное исследование. Негативный же ответ можно дать прямо сейчас:

только то, что они не являются литературными потомками Гоголя. Косвенным аргументом является то обстоятельство, что литературные потомки Гоголя также проявляют тенденцию к объединению в свой собственный кластер<sup>4</sup>.

И хотя Гоголь, Нарежный и В. Ф. Одоевский являются «братьями по общему литературному отцу» – Карамзину, проведенное исследование наводит нас на предположение, что в русской литературе XIX века наряду с «гоголевским направлением» существовало еще и «не-гоголевское».

Как ни неожиданно, к этому «не-гоголевскому» направлению относятся Нарежный, Белинский, Салтыков-Щедрин, Островский, Тургенев, А. Григорьев, Анненков и все авторы «публицистического кластера» последней трети XIX века, включая Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Предварительное исследование ближайшего окружения Нарежного и В. Ф. Одоевского показывает, что антиподом Гоголю является скорее Нарежный, чем В. Ф. Одоевский. Последнего, видимо, следует рассматривать как своего рода буферную фигуру, примиряющую и смягчающую противопоставленность двух направлений.

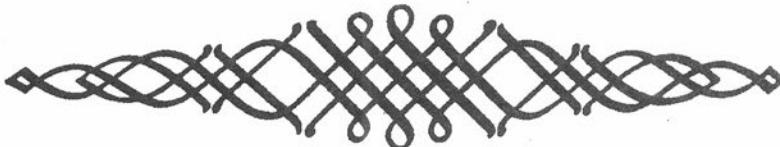
Таким образом, на вопрос, поставленный в заголовке, можно ответить так: Л. Н. Толстой прежде всего и по преимуществу – публицист и лишь затем – художник.

<sup>1</sup> Определение маркемы и принципы выделения маркем см. в работе: Кретов А. А. Понятие маркемы: методика выявления и практика использования // Универсалии русской литературы 2: Сборник статей / Под ред. А. А. Фаустова: Воронежский государственный университет. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. С. 138–153.

<sup>2</sup> См.: Кретов А. А. Динамика маркем в русской литературе XVIII – начала XX веков как отражение социокультурных процессов // Политическая лингвистика / Гл. ред. А. П. Чудинов; ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». Екатеринбург, 2010. Вып. 3(33). С. 141–150.

<sup>3</sup> Кретов А. А. Лингвостатистическая генеалогия в русской литературе XVIII – начала XX вв. / А. А. Кретов, М. В. Катов, А. А. Фаустов // Проблемы компьютерной лингвистики: Сборник научных трудов / под ред. А. А. Кретова. Воронеж, 2010. Вып. 4. С. 114–125.

<sup>4</sup> Кретов А. А. Опыт лингвистической генеалогии (на примере Н. В. Гоголя) / А. А. Кретов, М. В. Катов, А. А. Фаустов // Проблемы изучения живого русского слова на рубеже тысячелетий: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции / [А. Д. Черенкова (науч. ред.); ред. кол.]. Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 76–83.



## ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

С. А. Шульц

### ТРАГИКОМИЗМ ЗЛА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДОСТОЕВСКОГО

Когда Мартина Хайдеггера в 1969 году спросили, напишет ли он когда-нибудь «Этику», мыслитель ответил: «“Этику”? Кто может себе это позволить сегодня и от имени какого авторитета предложить ее миру?»<sup>1</sup>

Впрочем, идея недопустимости осуждения, которую в том числе подразумевает здесь Хайдеггер, — если перейти в русский контекст — скорее толстовская, чем достоевская. Оба писателя поднимали проблему зла, но для Л. Толстого человек был, согласно концепции Руссо, по природе добр, а Достоевский находил зло внутри человека, при этом не только допуская и «оправдывая» это зло как проявление свободы, но и подразумевая абсолютную же необходимость его обличения.

Н. О. Лосским отмечено, что в философии обычно принято выделять три вида зла: метафизическое, нравственное и физическое: «Под метафизическими злом разумеется ограниченность тварных существ; нравственным злом называется грех, т.е. нарушение нравственных норм; под физическим злом разумеются физические страдания и несовершенства»<sup>2</sup>. Здесь надо заметить, что грех скорее онтологическое, чем нравственное зло. Он нарушает мировую гармонию, космический порядок. По мысли Шеллинга, «грех стремится сокрушить слово (т.е. Божественное Слово. — С. Ш.), посягнуть на основу творения и профанировать мистерию»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге / пер. Н. С. Плотникова. М., 1991. С. 152.

<sup>2</sup> Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 346.

<sup>3</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах / Пер. М. И. Левиной и А. В. Михайлова // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 136.

После Гегеля, Ницше, Ибсена, Толстого, после процитированного выше Хайдеггера все разговоры в ракурсе этики осуждения сомнительны<sup>4</sup>. Однако, как показано именно Гегелем, это совершенно не отменяет — наоборот — необходимости совести.

Одновременно Лосский высказал мнение, что «ограниченность тварных существ не есть зло» (с этой позицией Достоевский не согласился бы, о чем ниже), а кроме зла нравственного и физического существуют «различные виды зла душевной жизни, существует социальное зло, существует катаринское зло, и вообще в каждой ступени бытия <...> возможны своеобразные виды зла»<sup>5</sup>. Последнее мнение можно разделить.

Поль Рикер, отвергая вслед за Гегелем узкоморальное видение мира, рассуждает о «неэтическом облике зла». Этот облик Рикер называет трагическим: «<...> на самом низком уровне символики, на уровне изначальных символов, исповедание в грехах признает зло уже существующим, зло, в котором я рождаюсь, которое я нахожу в себе до пробуждения моего сознания, зло, не поддающееся анализу с точки зрения индивидуальной виновности и совершаемых в настоящее время поступков»<sup>6</sup>.

Противопоставляя трагическое в зле идею первородного греха в качестве будто бы «ложного знания», Рикер все же не вполне уходит от этой идеи. Свою концепцию трагизма зла он ставит в определенную зависимость именно от идеи первородного греха. «Трагическое» в зле, по Рикеру, — во многом в реакции на последнюю.

Если подытожить мысль французского философа, трагизм зла — в его предшествовании разумному существованию личности, в том, что зло способно господствовать над личностью словно помимо ее воли.

Взгляд Рикера, конечно, не нов. Созвучны трагическому пониманию зла были и гностики, и Шеллинг, и многие романтики, и декаденты-неоромантики рубежа XIX–XX веков<sup>7</sup>.

Отчасти близки все эти подходы и постромантику Достоевскому, в том числе в связи с идеей первородного греха. Против нее восстает, в частности, Иван Карамазов, и его оценка именно трагична: «Я хотел заговорить о страдании человечества

<sup>4</sup> Ср. у Осипа Мандельштама: «В осужденье судьи и свидетеля...» (*Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 1. С. 244*).

<sup>5</sup> *Лосский Н. О. Указ. соч. С. 347.*

<sup>6</sup> *Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. И. С. Вдовиной. М., 2008. С. 426–427, 420.* Выделено Рикером.

<sup>7</sup> Хотя и не всегда с акцентом на идею первородного греха, но так же, как и Рикер, во многом с выходом за пределы «этики».

вообще, но лучше уж остановимся на страданиях одних детей. <...> Но, во-первых, деток можно любить даже и вблизи (т.е. не как взрослых, «больших», которых, согласно Ивану, можно любить только издалека. — С. III.) <...> Во-вторых, о больших я и потому еще говорить не буду, что кроме того, что они отвратительны и любви не заслуживают, у них есть и возмездие: они съели яблоко и познали добро и зло и стали «яко бози». Продолжают и теперь есть его. Но деточки ничего не съели и пока еще ни в чем не виноваты. <...> Если они на земле тоже ужасно страдают, то уж, конечно, за отцов своих, съевших яблоко, — но ведь это рассуждение из другого мира, сердцу же человеческому здесь на земле непонятное» (14, 216–217)<sup>8</sup>. Последняя фраза еще более ставит Божественное предопределение («другой мир») и здешнюю реальность<sup>9</sup>, фиксируя непостижимость наличия зла с точки зрения сугубо рационалистического мышления.

Шеллинг, Байрон, Лермонтов, впоследствии Бердяев рассматривали проблему зла в контексте идеи свободы. Данний контекст безусловно и абсолютно задан и у Достоевского. Но в случае теории Ивана зло, казалось бы, не может оцениваться в рамках одного из возможных проявлений свободы. Но это не вполне так. Свобода допускает выбор добра или зла независимо от идеи первородного греха. Трагизм свободы совершения зла проявляется здесь в том, что последствия зла отрицают саму же свободу вообще. Впрочем, по замечанию Иосифа Бродского, Достоевский показал скорее постоянное колебание человеческой души между добром и злом наподобие маятника, чем какой-то определенный ее выбор.

<sup>8</sup> Произведения Достоевского цитируются по изданию: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Том и страница указываются в основном тексте в круглых скобках.*

<sup>9</sup> Мы, безусловно, не отождествляем взгляды писателя и его героев, но в полифоническом произведении каждая идея, каждая мысль показаны в качестве самоценных. Они могут и не отражать напрямую мировоззрение писателя, но они бытийствуют в созданном им мире и в этом отношении принадлежат автору не как эмпирической, а как экзистенциально-эстетической целостности. Как говорил в своем докладе, прозвучавшем в петербургском Литературно-мемориальном музее Достоевского, С. Г. Бочаров (2000 год), Достоевский мог позволить себе помыслить любую мысль, но далеко не с каждой мыслью он мог согласиться. Когда же, например и в частности, И. И. Лапшин отождествляет смех над высоким, раздающимся из уст героев-злодеев, с позицией самого Достоевского, он подразумевает автора именно в виде эмпирического человека (Лапшин И. И. Комическое в произведениях Достоевского // О Достоевском / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933. Сб. II).

Дополняя акцентирование исследователями в творчестве Достоевского трагического начала<sup>10</sup>, П. М. Бицилли ввел остроумное понятие «романа-трагикомедии»<sup>11</sup>. М. М. Бахтин, потрясающе глубоко рассмотрев мир Достоевского в карнавальном русле, т.е., в бахтинской терминологии, в русле «серьезно-смехового» (а это не просто «комическое» и даже вообще не «комическое», если подходить к нему в рамках традиционной эстетики, справедливо подвергнутой деструкции Хайдеггером и Гадамером), также тем самым касается проблемы трагикомического. Категория карнавального – из низовой, народной смеховой культуры. Категория трагикомического – из культуры высокой. Эти категории не во всем совпадают, но они пересекаются. У Достоевского трагикомическое сосуществует рядом со серьезно-смеховым, пытается им; во многом сливается с ним.

Сразу же необходимо заметить, что исток трагедии – фаллические шествия и дионаисийские мистерии – имеет и определенное комическое измерение. Культ Диониса содержал не только прямо явленное, но и скрытое, нам не вполне известное. Дионису как богу плодоносящих сил природы, вина, виноградорства и оргиастического экстаза свойственно и смеховое начало. На Великих Дионисиях в Аттике состязались и трагические, и комические поэты<sup>12</sup>. Празднества в честь Диониса неотделимы от «хмельной эйфории» «жизни во всей ее полноте»<sup>13</sup> и веселья. Поэтому в дополнение к известной концепции О. М. Фрейденберг о комедии как пародии-двойнике трагедии добавим, что здесь нет только пародирования, ведь трагедия сама основывалась в том числе на «комическом». Это изначально переплетает трагическое и комическое: трудно отдать одно-

<sup>10</sup> См. известные работы: Шестов Л. Достоевский и Ницше. Философия трагедии. СПб., 1903; Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой; Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия; Булгаков С. Н. Русская трагедия; Гессен С. И. Трагедия добра в «Братьях Карамазовых» Достоевского; Франк С. Л. Достоевский и кризис гуманизма // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990; Бердяев Н. А. Мироисозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2; Пумпянский Л. В. Достоевский и античность: Достоевский как трагический поэт // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000; и др.

<sup>11</sup> Бицилли П. М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Годишник на Софийский университет. Историко-филологический факультет. София, 1946. Т. XLII. С. 27.

<sup>12</sup> Лосев А. Ф. Дионис // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. М., 1991. Т. 1. С. 381.

<sup>13</sup> Элиаде М. История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий / Пер. Н. Н. Кулаковой, В. Р. Рокитянского, Ю. Н. Стефанова. 2-е изд. М., 2009. С. 442, 440.

---

значное первенство рождения чему-то одному, трудно рассматривать их исключительно изолированно, лишь в качестве реакции одного на другое.

Слияние трагического и комического предполагает, помимо прочего, соединение высокого и низкого, утверждения и отрицания, иронии и «противоиронии» (термин М. Н. Эпштейна), понимания и уличения. Такое слияние, нередкое в мировом искусстве, амбивалентно — и на уровне изображения, и на уровне изображаемого. Тем более оно существует в полифоническом произведении, с его открытостью и диалогизмом.

Итак, наряду с темой трагизма вообще и конкретно с темой трагизма зла, допустимо говорить и о трагикомизме зла.

Для верной постановки вопроса напомним вкратце контуры определения трагического и комического у Аристотеля. По словам философа, «...трагедия есть подражание действию важному, <...> подражание <...> посредством действия <...>, совершающее путем сострадания и страха очищение <...> аффектов»<sup>14</sup>, т. е. приведение к катарсису.

Формулировка комедии дана в «Поэтике» в следующем виде: «воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное»<sup>15</sup>. Раздел трактата Аристотеля о комическом утерян, но иногда в развитие его мысли справедливо рассуждают о комическом катарсисе, подчеркивая, что комическому не чужды превращенные формы очищения страстей, комического «сострадания» и понимания и комического «страха».

По мнению Л. В. Карабасева, из определения Аристотеля следует «...в усмотрении, обнаружении смеющимся в том, над чем он смеется, некоторой «меры» зла»<sup>16</sup>. Но Аристотель не говорит однозначно и четко, что «безобразие» («зло») — только в предмете смеха, а не в самом смехе. Здесь заметны некоторые элементы архаического, мифологического неразличения предмета сознания и самого сознания.

Нужно разграничивать комическое, существующее в качестве способа восприятия (в виде эстетической и экзистенциальной реакции), и комического в качестве черты, присущей самому предмету восприятия. Эти планы хотя и коррелируют, но они не всегда могут совпадать, что часто не учитывается.

---

<sup>14</sup> Аристотель. Риторика. Поэтика / Пер. В. Г. Аппельрота; под ред. Ф. А. Петровского. М., 2005. С. 172.

<sup>15</sup> Там же. С. 171–172.

<sup>16</sup> Карабасев Л. В. Философия смеха. М., 1996. С. 14.

С другой стороны, Аристотелем схвачена особая моделирующая функция смеха, способного представлять свой объект в смешном виде так, что он действительно приобретает элементы смешного уже изнутри себя<sup>17</sup>. Такова одна из тайн смеха. Поэтому интерпретация комического феномена включает оба указанных плана — в тождестве и различии.

Вслед за Аристотелем смех и зло сближали многие отцы Церкви, а также Гоббс, Кант, Гегель, Шопенгауэр, в самое недавнее время — С. С. Аверинцев<sup>18</sup>. Резюмируя эту линию философии смеха, Л. В. Каравес указывает: «Смех не может быть источником зла, хотя его постоянный контакт со злом и способен вызвать подобную иллюзию»<sup>19</sup>.

Что же, смех не обязательно является источником зла, но он бывает имманентно присущ злу. Комическое многообразно, вероятна и вышеуказанные его разновидность. При трагикомизме смеха на один из первых планов выступают осознаваемые нередко им же самим относительность, неполнота, противоречивое желание не только оттолкнуть добро, но и попробовать вернуться к нему, хотя и на своих условиях. Кроме того, наряду с этой вариацией имманентно-трагикомического существует трагикомическое восприятие зла извне, в виде экзистенциально-эстетической реакции. Трагикомичным в качестве реакции может быть также злой смех, овнешняющий личность, отказывающий ей в признании.

В мире Достоевского существует несколько вариантов имманентного трагикомизма зла. Это, во-первых, зло, взятое в своем мифологически-архетипическом истоке; затем, во-вторых, зло в ключевой плоскости своей неабсолютности, относительности, ограниченности; в-третьих, зло, выпячивающее свою амбициозность; в-четвертых, зло в плане несовпадения внутренне заданного и данного; и, наконец, в-пятых, зло в ракурсе карнавального начала — в качестве подчиненного последнему элемента. Все эти разновидности имманентного трагикомизма переплетены между собой и тесно взаимосвязаны вплоть до взаимоперехода.

---

<sup>17</sup> В качестве варианта развития этой темы вспоминаются слова Гоголя: «То, что сделалось смешным, не может быть опасно».

<sup>18</sup> См.: Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // Бахтин как философ. М., 1992; Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе. Сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. Из полемических отзывов см.: Тамарченко Н. Д. Было ли отношение Бахтина к смеху антихристианским // Диалог. Карнавал. Хронотоп. М., 2001, № 4; Паньков Н. А. Теория карнавала и «русское отношение к смеху» // Вестник МГУ. Серия 9, Филология. 2005. № 2.

<sup>19</sup> Каравес Л. В. Указ. соч. С. 41.

Начнем со зла, показанного в аспекте своей архетипически-мифологической природы. Такой показ может быть и бессознательным, т.е. проявляться на уровне исторической поэтики и ее эпифеномена — мифопоэтики. Это зло ведет свое начало от демонически-комического двойника «культурного героя» — трикстера. Поступая наоборот, он сеет хаос и разрушение и однако же имеет в себе не только негативное, поскольку он «дополняет» единичную противоположность в виде добра и создает тем самым некий целостный образ мироздания<sup>20</sup>. В проявлении названной архетипики бывают моменты самого настоящего «комического ужаса», «комического страха», напоминающего также об архаическом прямом «паническом» ужасе.

От фигуры трикстера идет трагизм (например, в паре «Христос — Антихрист»)<sup>21</sup> и трагикомизм двойничества (берущий начало от безумия разделенного Диониса и проецирующийся на многоразличные виды неклинического безумия)<sup>22</sup>.

От трикстера же — и смешной черт фольклорной традиции, хорошо известный нам, например, по раннему Гоголю. В этом же ряду гетевский Мефистофель и булгаковский Воланд со своей свитой. Фольклорного смешного черта (с элементами пародирования байроновского высокого демонизма, превращаемого Достоевским в низкий и даже банальный<sup>23</sup>) прямо напоминает черт, явившийся Ивану Карамазову. Он мечтает превратиться в семипудовую купчиху.

Одной из реализаций древнего архетипа трикстера становится профанирующее, мироотрицающее и самоотрицающее балагурство и «шутовство», «адский хохот».

В «Подростке» читаем: «Чаше всего в смехе людей обнаруживается нечто пошлое, нечто как бы унижающее смеющегося, хотя сам смеющийся почти всегда ничего не знает о впечатлении, которое производит. <...> Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную. Даже бесспорно умный смех бывает иногда отвратителен. <...> Только с самым высшим и с самым счастливым развитием человек умеет веселиться сообщительно, то есть неотразимо и добродушно» (13, 285). И далее писатель принципиально уточняет: «Я не про умственное его развитие говорю, а про характер, про

<sup>20</sup> См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.

<sup>21</sup> Ср.: Жирар Р. Насилие и священное / Пер. Г. Дащевского. 2-е изд. М., 2010. С. 189–221.

<sup>22</sup> Ср. апологию неклинического сумасшествия как особой, глубокой экзистенциальной формы существования личности в небожественном мире у Ж. Делеза и Ф. Гваттари в их книге «Капитализм и шизофрения» (СПб., 2006).

<sup>23</sup> Вспоминаются позднейшие слова Ханны Арендт о банальности зла.

целое человека» (13, 285). Связь смеха именно с «целостным» человеком вообще, с глубинным ядром личности была для Достоевского очевидна.

Злобным шутовством отмечен, например, Федор Павлович Карамазов, обладающий к тому же соответствующей внешностью «фавна» и «сатира».

Что касается «шута» Опискина, то, превратившись в карнавального тирана, фигуру амбивалентную и далеко не однозначную, он в конечном счете выступает в роли истинного «благодетеля» по отношению к Ростаневу и Настеньке, что возвышает его образ.

Второй возможной разновидностью трагикомизма зла является его принципиальная неабсолютность, относительность, внутренняя ограниченность.

Об этом, в частности, свидетельствует то, что притязания Раскольникова, Свидригайлова, Ставрогина в конечном счете так или иначе развенчиваются ими же самими, хотя и разными путями. Раскольникову в finale даруется возможность воскресения. Свидригайлов и Ставрогин кончают жизнь самоубийством, что для христианина Достоевского означает полную гибель души<sup>24</sup>. Явившийся Ивану черт ощущает себя «невоплощенным», т. е. недействительным, несущим<sup>25</sup>. Н. А. Бердяев справедливо отмечает его пошлость и ничтожество<sup>26</sup>.

В этом же ряду и изображение «зла болезни», упомянутое Лосским. Достоевский показывает в том числе зло безумия (Голдкин, Ставрогин, Иван Карамазов). Оно, о чём уже говорилось, восходит к двойнической природе архаического трикстера. Как постромантник, Достоевский помнит о традиции высокого романтического безумия и поэтому представляет умопомешательство в ореоле не только снижения и отрицающего смеха, но и в ореоле загадочной иррациональности, впрочем, как двойника-близнеца своего мнимого оппонента — рациональности. За топикой безумия в произведениях Достоевского в том числе встает проблема амбивалентной, бездонной внутренней глубины личности. Но автор и решает эту проблему амбивалентно, двусмысленно.

<sup>24</sup> Совсем иным было отношению к самоубийству у Толстого, но его христианство, как известно, неканонично.

<sup>25</sup> По замечанию немецкого философа, «зло никогда не может достигнуть осуществления» (Шеллинг Ф. В. Й. Указ. соч. С. 124).

<sup>26</sup> Бердяев Н. А. Мироустроение Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 73. Вероятно, в этой оценке — влияние работ Мережковского о Гоголе, где черт рассматривался именно как проявление пошлости.

Напомним эпизод с нездоровой выходкой Ставрогина в клубе: «Николай Всеволодович <...> вдруг подошел к Павлу Павловичу, неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага» (10, 38–39). Возможно, данная сцена восходит к ситуации, моделируемой в одном из монологов шекспировского Гамлета:

<...> Или я трус?

Кто скажет мне: «подлец»? Пробьет башку?

Клок вырвав бороды, швырнет в лицо?

Потянет за нос?<sup>27</sup>

Рассматривая различные виды возможного оскорблении со стороны других, Гамлет стоически-скептически готов принять его. Здесь заложена вся глубокая иррациональность и вместе с тем смехотворность будущего ставрогинского поступка. Ставрогин словно бы поступает по шекспировскому сценарию, совершая действие, могущее быть произведенным подразумеваемым Гамлетом негодяем.

Одновременно в finale «Бесов» после указания на самоубийство Ставрогина говорится: «Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» (10, 516). Однако безумие и не может быть обнаружено при вскрытии, это прежде всего духовное состояние. Достоевский тем самым — нередкий у него момент — спиритуализирует плоть.

Особенной является ситуация болезни Мышкина, фиксирующая и его клинический статус, и, в большей степени, его выделенность среди остальных людей, дающую «князю-Христу» возможность абсолютного понимания другого<sup>28</sup>. «Трагикомизм» Мышкина — в том, что мир сей не принимает его.

В смысловом поле болезни — но и, конечно, шире его — Достоевский постоянно осмыслияет проблему смерти как высшего проявления зла. Здесь ставится вопрос не только о физическом, но и метафизическом зле.

Что касается страдания, часто рассматриваемого в качестве вариации физического зла, то Достоевский не оценивал первое как зло. Писатель подчеркивал позитивное, исцеляющее значение страдания, хотя и вписывая его в более широкий экзистенциально-эмоциональный комплекс амбивалентного восприятия своей и чужой боли, перехода эмпатии в издевательство и наоборот. В рамках данного комплекса страдание могло принимать элементы трагикомизма.

<sup>27</sup> Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 6 / Пер. М. Л. Лозинского. С. 66.

<sup>28</sup> Совершенно нельзя согласиться с наметившейся в последнее время тенденцией (у Т. А. Касаткиной и др.) прижимать и вообще дискредитировать облик Мышкина.

Существование метафизического зла Достоевский, в отличие от Лосского, не отрицал. Ограничность человека как тварного существа показана, например, в «Идиоте» (внешнее поражение князя Мышкина), «Кроткой» («Косноть! О, природа! Люди на земле одни — вот беда»), «Сне смешного человека» (разрушение гармонии лишь одним испорченным сознанием<sup>29</sup>), в «Братьях Карамазовых» (разложение тела старца Зосимы, шокирующее Алешу). Однако в перечисленных случаях комическое значительно редуцировано, в tandemе трагикомизма преобладает трагическое.

В-третьих, трагикомизм проявляется в ни на чем не основанной амбициозности зла, выражющейся в посягательстве на свободу и права других, т.е. в узурпации.

Речь идет прежде всего о зле индивидуализма. Может показаться, что этот вид зла Достоевский рассматривает исключительно в нравственном контексте. Но это не так. Зло индивидуализма, после Вячеслава Иванова, Бахтина, Хайдеггера (работы которых были вдохновлены и Достоевским), мы можем сказать, есть отказ от единого и единственного места в бытии, в бытии-в-мире, от проявления человеком своей подлинной сущности как соответствия самому бытию, как раскрытия бытия в его неподобаенности. Данная проблема является онтологической<sup>30</sup>.

В беседе с Тихоном Ставрогин прекрасно осознает свой собственный комизм и трагикомизм: «Стало быть, я показался вам очень комическим лицом по прочтении моего «документа» (т.е. исповеди — С. Ш.), несмотря на всю трагедию?» (11, 26); «То есть, <...> вы находите весьма смешною фигуру мою...» (11, 27). Тихон не оспаривает этих восклицаний.

«Принц Гарри», «Иван-Царевич» — эти прозвища Ставрогина показаны, конечно, с иронией, они смешны несовпадением именования и сущности, претенциозностью, едва ли адекватным апеллированием к литературным (Шекспир; в этой

<sup>29</sup> В контексте проблемы трагикомизма надо особо обратить внимание на то, что герой рассказа назван именно «смешным». Он смешон не только извне, но и изнутри, смешон сам себе и вместе с тем для тех, кто мог бы посмотреть на него в его финальной метаморфозе овнешняющим взглядом — взглядом зла. Здесь злой смех — одно из проявлений вариации связи смеха со злом.

<sup>30</sup> Показательно определение метода Достоевского с помощью термина «онтологический реализм» (Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 301). Возможно, сама внешняя форма термина не очень удачна, но она четко фиксирует онтологическое напряжение творческой мысли писателя.

связи приведенная выше апелляция к «Гамлету» получает подтверждение) и фольклорным (сказка) истокам. Вместе с тем, будучи лишенным простого отрицания, смех Достоевского в данном случае указывает на внутреннюю загадочность Ставрогина, чьи «цветы зла», если вспомнить образ Шарля Бодлера, имеют с декадентской точки зрения привлекательность. Именно эта позиция косвенно отразилась в бердяевской апологии Ставрогина<sup>31</sup>.

Ущербно-смешным показан один из нечестных у Достоевского образ полного, абсолютного злодея — князя Валковского (хотя в беседе с протагонистом «Униженных и оскорбленных» Валковский и намекает на то, что некогда пробовал «играть» в филантропию). К этому типажу близок также достаточно единичный и уже прямо демонизированный пример Петра Верховенского, всегда подхихикающего, гримасничающего и даже внешне напоминающего черта.

В мире Достоевского индивидуалистически мелочно-демоничны и карикатурны почти все образы иностранцев (кроме англичан — таков Астлей в «Игроке» и полуангличанка Нелли из «Униженных и оскорбленных»<sup>32</sup>) — немцев в «Униженных и оскорбленных» (показанных отчасти с авторским перехлестом) и в «Бесах» (роковая и какая-то наивно-зловещая фигура фон Лембке), французов и поляков в «Игроке». Будучи завзятыми авантюристами, последние прямо воспроизводят восходящий к трикстеру архетип пикаро из плутовского романа<sup>33</sup>, с которого некоторые исследователи начинают историю жанра романа вообще. Ср. также определение Валковского как «князя»-«плута» (3, 333).

В-четвертых, трагикомизм проявляется в контрасте между данным и заданным (изнутри самого же предмета). Об этом противоречии, в частности, писал Серен Кьеркегор, хотя и не фиксируя здесь трагического: «<...> когда <...> некто говорит о добрे, стало быть, он его понял; но затем ему приходится действовать, и мы видим, что он совершаet зло... какой бесконечный комизм»<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Бердяев Н. А. Ставрогин // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2.

<sup>32</sup> В finale «Униженных и оскорбленных» возникает намек на то, что отцом Нелли является князь Валковский, но это все же не снимает элементов английского «кода» в структуре ее образа.

<sup>33</sup> См.: Шульц С. А. «Игрок» Достоевского и «Манон Леско» Прево (аспект исторической поэтики) // Русская литература. 2004. № 3.

<sup>34</sup> Кьеркегор С. Болезнь к смерти / Пер. С. А. Исаева // Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 316. В связи с пассажем Кьеркегора ср. также: «Признаюсь, я чувствовал радость, видя, как смешны благонаме-

Достоевский исследует зло на примере попытка реализации различных метафизических, теологических, идеологических и т.п. доктрин («идей»), в которых цель и средство или расходятся, или с самого начала являются одинаково ложными. Так это в связи с проблемой католицизма («Поэма о Великом инквизиторе», которая, впрочем, шире, чем простое «обличение» западного христианства<sup>35</sup>), в связи с искажениями православия (отец Ферапонт из «Братьев Карамазовых», мрачный агеласт, всюду видящий черта и являющий собой пародийную фигуру), так это по случаю превращения мнимо благих намерений разных видов утопизма в нечто прямо противоположное.

При тематизации проблемы утопизма возникает глобальная, универсальная (и, к сожалению, не всегда воспринимающаяся масштабно) топика Петербурга<sup>36</sup> — сердца империи и при этом источника расползающегося по стране и миру и в свою очередь черпающего свои идеи из «чуждой» земли Запада (по аналогии с которым и создан, впрочем, Петербург) нигилизма как явления всемирно-исторического, метафизическую сущность которого, не без опоры на Достоевского и во многом в согласии с ним, амбивалентно раскрыл и выразил Фридрих Ницше.

Петербургский хронотоп по-двойнически моделирует свой порядок, стремясь узурпировать права на устройение мира. Будучи хаотичным и хтоничным, он покушается на гармонию космоса. Однако единственным и неопровергимым доказательством его, пусть и сомнительного, и обреченного, права на существование для Достоевского была свобода. Свобода выбора добра и зла.

В-пятых, Достоевский изображает — в русле богатой архаической традиции, восходящей к аграрным праздникам и ритуалам средиземноморских народов, но уже отличной от линии

---

ренные слова в устах плуга и как уморительно смешна стала всем <...> надетая им маска» (Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 4. С. 421). Кьеркегор имеет в виду возможное бессознательное противоречие между декларацией и делом, Гоголь же ведет речь о демагогии, намеренном обмане и лжи.

<sup>35</sup> Франк С. Л. Легенда о Великом инквизиторе // О Великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1991. С. 244.

<sup>36</sup> В. Н. Топоров в получившей в последнее время широкую известность интересной концепции «петербургского текста русской литературы», к сожалению, в основном обходит указанный глобализм темы. Но может ли и быть иначе при семиотическом подходе? Вместе с тем, безусловно, многие труды этого выдающегося исследователя выходят за рамки семиотики (например, исследования по мифопоэтике).

трикстера, хотя и во многом пересекающейся с нею, — редуцированное присутствие и одновременно снятие зла в карнавальном потоке жизни, понятой в виде витально-духовной внутрипротивоборствующей целостности с ее пафосом смены и обновления<sup>37</sup>. Карнавал приручает зло, лишает его претензий на самодостаточность, на привилегию быть единственным в мире, вводит его в единый план незавершенного и неготового настоящего, последнее слово о котором еще не сказано. В связи с карнавальной архетипикой Достоевский, согласно Бахтину, напоминает о том, что всегда рано спешить с выводами.

А. Ф. Лосев (а вслед за ним и многие другие) назвал бахтинскую теорию карнавала оправданием сатанинства. С этим совершенно не приходится соглашаться<sup>38</sup>. Это подход агеласта.

В концепцию Бахтина вложен и момент внешнего истолкования зла в виде смеха как эстетически-экзистенциальной реакции. Это род «комического катарсиса», избавляющегося от негативного посредством смеха. Проявляющийся здесь замечательный идеализм Бахтина, его своего рода «этический солиппизм» (термин самого исследователя, впрочем, предлагающий превращенное восприятие этического), выражен в следующих его словах: «Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преображение бытия)»<sup>39</sup>.

Мы начали разговор о трагикомизме зла в мире Достоевского с архаически-мифологического архетипа трикстера и завершаем его новым обращением к архаической традиции, на этот раз карнавальной. Это лишний раз подчеркивает, что все виды трагикомического зла в интерпретации писателя тесно соединены и связаны друг с другом, один переходит в другой. В пафосе трагикомизма зло, будучи понято в том числе в качестве одно-

<sup>37</sup> В этом отношении бахтинскую философию карнавала вполне возможно и даже необходимо сопоставить с хайдеггеровской концепцией истины как самого бытия, с его непогащенностью и одновременно утавливанием, сочетанием открытого и скрытого, «явного» и «тайного» — см., в частности: *Хайдеггер М. Парменид / Пер. А. П. Шурбелеева. СПб., 2009.*

<sup>38</sup> Констатацию глубокой внутренней близости карнавальной теории Бахтина христианству см. в работе: *Coates R. Christianity in Bakhtin. God and the Exiled Author. Cambr., 1998. P. 126–151.*

<sup>39</sup> Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 367.

го из возможных проявлений свободы, во многом преодолевается и снимается.

Смех Достоевского не снижает трагизма, он переплетается с ним, переводит его в новое, более глубокое качество, обращая трагизм к его же собственным «комическим» истокам<sup>40</sup> или, наоборот, комическим превращениям, к истории европейского человечества в ее истоках и ее постоянном движении и обновлении.

<sup>40</sup> В этой связи надо заново поставить вопрос о связи карнавального начала с дионисийским (это уже делала венгерская исследовательница Л. Силард).

### С. Л. Фокин

#### К «УРОКУ О ДОСТОЕВСКОМ» В «ПЛЕННИЦЕ» М. ПРУСТА

Книги Достоевского входят в круг чтения М. Пруста в годы критического осмысливания поэтики классического романа, в рамках которой оставался незавершенный «Жан Сентей»<sup>1</sup>. Следует полагать, что Пруст читал статью А. Жида о переписке Достоевского, опубликованную в мае 1908 г. в «Гранд Ревю». В 1911 г. он едва ли мог пропустить нашумевшую премьеру «Братьев Карамазовых» по инсценировке Ж. Копо, с которым поддерживал до того тесные отношения, что в 1913 г. приобрел у него три акции театра «Старой голубятни» по тысяче франков за каждую. Во всяком случае, Пруст, который к этому времени завершил свои труды по переводу Д. Рескина, должен был прекрасно понимать, что его знакомство с Достоевским по «красивым и неверным» переводам Ж.-Б. Бинштока остается достаточно приблизительным, так что когда в мае 1917 г. он обратился к А. Бибеско с просьбой прислать ему новый перевод «Братьев Карамазовых»<sup>2</sup>, в его сознании уже могли сложиться достаточно определенные представления о творчестве русского писателя, равно как «русского романа» вообще, которые он хотел, по всей видимости, обновить и задействовать в своем главном произведении<sup>3</sup>. Так или иначе, но

<sup>1</sup> Таганов А. Н. Русская тема в творчестве Пруста // Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века / Отв. ред. С. Л. Фокин. М.: Наука, 2005.

<sup>2</sup> Proust M. Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb. T. XVI. Paris : Plon, 1989. P. 138.

<sup>3</sup> Hassine J. Proust à la recherche de Dostoïevski. Paris: Nizet, 2000.

---

наиболее развернутое размышление о Достоевском Пруст вкладывает в уста своего Альтер-эго в романе «Пленница», где анонимный Рассказчик дает импровизированный урок литературы своей плененной возлюбленной Альбертине.

Следует напомнить, что весь «цикл Альбертины» навеян переживанием сильнейшей внутренней драмы, связанной с исчезновением из жизни Пруста секретаря и шофера А. Агостиnelли. Вот почему в повествовании прорываются временами надрывные интонации того, кто словно бы винит себя, пытается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку», как определял эту напряженную манеру Достоевский в предисловии к «Кроткой». Словом, здесь как никогда прежде сближаются, вплоть до совершенной неразличимости, фигуры рассказчика, персонажа и автора.

На нескольких страницах «Пленницы» Пруст излагает достаточно сложную концепцию творчества Достоевского, которая, как по манере представления в виде задушевной беседы двух интимно связанных людей, так и по характеру высказанных мыслей, напрямую связанных с его пониманием призыва литературы, явственно перекликается с лучшими литературоведческими этюдами автора «Поисков» о Бальзаке, Бодлере, Жерарре де Нервалье, Рескине, Сент-Бёве, Стендале и Флобере. Подчеркнем наконец, что «урок о Достоевском» преподносится под самый занавес всего драматического действия «Пленницы», которое сводится, в конечном итоге, к своего рода «истории одной борьбы» за пленение и обладание не только телом, но и душой любимой. Едва Франсуаза произносит «Мадмуазель Альбертина уехала!», как Рассказчика пронзает мысль, что «страдание психологически сильнее самой психологии»<sup>4</sup>.

Не будет большого преувеличения, если сказать, что Пруст воспринимает Достоевского прежде всего в свете своей заветной идеи о несовпадении публичного облика человека с теми внутренними и зачастую неведомыми силами, что составляют само его существо. Вместе с тем, в этом импровизированном уроке словесности он высказывает ряд принципиальных положений собственной эстетики романа, которая, направляя взгляд художника на мельчайшие детали внешнего существования, призвана представить не «микроскопическое», а объемно «телескопическое» видение человека в окружении людей, вещей, ощущений, запахов, звуков, красок, цветов<sup>5</sup>. Не имея возмож-

---

<sup>4</sup> Proust M. *A la recherche du temps perdu* VI. Albertine disparue. Ed. présentée, établie et annotée par P.-E. Robert. Paris : Gallimard, 1989. P. 3.

<sup>5</sup> Proust M. *A la recherche du temps perdu* VII. M. Le temps retrouvé. P. 346.

ности привести здесь этот фрагмент полностью, хотя он того, безусловно, заслуживает, тем более что в бытующем русском переводе романа встречаются непростительные погрешности, упущения и вольности, заметим, что основные положения «урока о Достоевском», представленного на страницах «Пленницы», можно сгруппировать вокруг шести условных семантических точек, соединенных между собой некоей воображаемой линией, соответствующей общей поэтике «живописания заблуждений», которой следует писатель в «Поисках утраченного времени». В перспективе этой поэтики на первый план всегда сначала выходит какое-то самое первое, самое броское, самое эффектное впечатление, которое затем если и не развеивается полностью, то, по меньшей мере, расплывается, разряжается, обнаруживая на заднем плане более отчетливые, резкие или более глубокие и насыщенные семантические фигуры. Итак, вот шесть подпунктов урока по Достоевскому из «Пленницы»:

1) По мысли Альбертины, Достоевский настолько заворожен идеей убийства, что многие его романы могли бы называться «История одного преступления». В ответ на наивный вопрос возлюбленной, был ли сам Достоевский убийцей, Рассказчик пускается в длинное объяснение, в котором высказывает такую мысль, что хотя писатель не может не знать грехов обыкновенных людей, вопрос не столько в том, был или не был сам Достоевский преступником, сколько в том, почему творца могут увлекать формы жизни, которых ему в реальности, возможно, не доводилось знать:

«Тем не менее, я признаю, что в этой озабоченности Достоевского убийством есть нечто необыкновенное, в силу чего он остается мне чуждым. Мне уже не по себе, когда я слышу от Бодлера:

Коль пожары, насилия, ножи и отравы...

Значит, души у нас — что поделать! — трухлявы.

Но тут я хотя бы могу думать, что Бодлер неискренен. В то время как Достоевский... Все это кажется мне как нельзя более чуждым, ежели только нет во мне таких свойств, которых я еще сам за собой не знаю, ведь познаем мы себя не иначе, как по ступеням. У Достоевского я нахожу непомерно глубокие колодцы, правда, по уединенным уголкам человеческой души»<sup>6</sup>.

2) В мире Достоевского идея преступления связана таинственными нитями с образом женщины-матери, и в этом от-

<sup>6</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu VI. La prisonnière. Ed. présentée, établie et annotée par P.-E. Robert. Paris : Gallimard, 1989. P. 364. Ср. русский перевод Н. М. Любимова: Пруст М. Пленница. Пер. с франц. Н. М. Любимова; прим. О. Е. Волчек, С. Л. Фокина. СПб.: Амфора. С. 447–452.

ношении речь в его книгах идет не столько о преступлении и наказании обычновенных людей, сколько о вечном сюжете Мщения и Искупления, восходящем к античному искусству:

«Но разве это не скульптурный и простой мотив, достойный наименования искусства, что-то вроде прерывистого и повторяющегося фриза, на котором запечатлены фигуры Мщения и Искупления, я имею в виду преступление Карамазова-отца, обрюхатившего несчастную дурочку, а также этот таинственный, животный, необъяснимый порыв, в котором мать, будучи неведомо для себя орудием мщения судьбы, а также втайне повинуясь материнскому инстинкту, быть может, также смеси злопамятства и физической призательности насильнику, идет рожать к дому Карамазова-отца?».

3) Согласно убеждению Рассказчика, женщина Достоевского, в противоположность поверхностным трактовкам, в которых делается упор на необычайности, экзотичности или фантастичности ее обликов, несет в себе идеал вечной, неизменной красоты, новизна которой определяется не случайными сюжетами, а неповторимыми, оригинальными красками, а также манерой представления, изображения. Красота женщины Достоевского неразрывно связана с добротой, хотя последняя может выступать под покровом порока:

«Так вот, эта новая красота остается одинаковой во всех произведениях Достоевского: женщина Достоевского (столь же особенная, что и женщина Рембрандта) с ее таинственным лицом, пригожая красота которого вдруг преображается, словно бы до того она лишь ломала комедию доброты, в устрашающую дерзость (хотя в глубине она, похоже, скорее добра), так вот, разве она не всегда одна и та же — идет ли речь о Настасье Филипповне, строчащей любовные послания Аглае и признающейся, что ненавидит ее, или о том визите, что напосыпьт Грушенька, сама любезность, — все повторяется, когда Настасья Филипповна оскорбляет родителей Гани — Катерине Ивановне, а ведь та почитала ее за изверга, которая вдруг обнаруживает свою злобу, оскорбляя Катерину Ивановну (хотя в глубине души Грушенька добра)? Грушенька, Настасья Филипповна — фигуры столь же оригинальные, столь же таинственные, как и куртизанки Карпаччо, более того — как Вирсавия Рембрандта».

4) Эта обманчивая, обворожительная красота, сопровождающая женщин Достоевского, определяется особенностями художественного метода, направленного на воссоздание бытия через иллюзию:

«Случилось так, что г-жа де Севинье, как и Эльстир, как и Достоевский, вместо того, чтобы представлять вещи в логическом порядке, то есть, начиная с причины, показывают нам сначала следствие, поражающую нас иллюзию».

В этом отношении персонажи Достоевского являются как фантастическими, так и в высшей степени реалистическими:

«Но он великий творец. Похоже, что мир, который он живописует, был создан под него. Все эти шуты, которые возникают снова и снова, все эти Лебедевы, Карамазовы, Иволгины, Сергеевы, вся эта невероятная процессия представляет собой человечество более фантастическое, чем то, что населяет «Ночной дозор» Рембрандта. И очень может быть, что фантастическим оно является в том же смысле, то есть, в силу освещения и одеяний, а в сущности остается вполне обычным».

5) Мастерство Достоевского-романиста заключается не только в этой импрессионистической манере живописания впечатлений, но и в особенном, предусмотреленном параллелизме повествования, в силу которого с каким-то одним характерным эпизодом всенепременно соотносится другой. В этом смысле насилию отца Карамазова над Лизаветой Смердящей и диким родам, дающим жизнь выродку преступной страсти, соответствует вся последующая цепь смертей романа:

«Эти роды составляют первый эпизод – таинственный, величественный, даже величавый, как фигура Женщины на скульптурах Орвиетто. И как реплика – эпизод второй, более чем через двадцать лет, убийство Карамазова-отца, позора всей семьи, Смердяковым, сыном этой дурочки, а за ним воспоследует вскоре поступок столь же скульптурный и необъяснимый в своей таинственности, красоты столь же сумрачной и естественной, что и роды в саду Карамазова-отца, то есть когда Смердяков, совершив свое преступление, вешается».

6) По мысли Рассказчика, в творческой манере Достоевского важны не эффектные «образы-идеи», в которых он скорее слаб или неоригинален, а именно внимание к предметной реальности, к материальной обстановке, в которой разыгрываются страсти человеческие. В этом отношении та новая красота, которую Достоевский принес в мир, это, помимо прочего, красота человеческого жилища:

«...Подобно тому, как у Вермеера есть место созданию некоей души, некоего колорита тканей и местностей, у Достоевского имеет место создание не только существ, но и жилищ, и дом Убийства в «Преступлении и наказании» вместе с его дворником столь же восхитителен, как этот другой шедевр дома Убийства у Достоевского – этот сумрачный и такой вытянутый, и такой высокий, и такой просторный дом Рогожина, где он убивает Настасью Филипповну. Это новая и страшная красота дома, эта новая красота, к которой примешивается красота женского лица – вот та уникальность, которую Достоевский принес в мир...».

Французские текстологи пока не пришли к согласию относительно датировки «урока Достоевского» в общем корпусе «Пленницы»: некоторые ученые, например, Б. Брен, относят его к 1917 г., когда Пруст обратился к А. Бибеско с просьбой одолжить ему новый перевод «Братьев Карамазовых»<sup>7</sup>. Вместе с тем, имеются основания думать, что весь этот пассаж является более поздней вставкой, относящейся к 1921 г. или даже 1922 г., когда Пруст, ощущая наступление смерти, лихорадочно правил «Пленницу» по машинописи, делая местами пространные рукописные добавления: так, например, в окончательном тексте «Пленницы» появилась та патетическая сцена смерти писателя Бергота перед картиной Ван Меера «Вид Дельфта», в которой Пруст по свежим впечатлениям воссоздал приступ недомогания, который сам испытал во время посещения выставки голландского живописца в зале «Жё де Помм» в 1922 г.<sup>8</sup> Так или иначе, но доподлинно известно, что 26 сентября 1921 г. Ж. Ривьер, главный редактор «Нового французского обозрения», обратился к Прусту с просьбой написать этюд к столетию русского писателя, отмечать которое готовилась французская литературная общественность. Высоко оценивая статьи Пруста о Бодлере и Флобере, что появились к тому времени на страницах «Нового французского обозрения», Ж. Ривьер явно провоцировал Пруста на следующую главу его литературоведческих штудий: «Чем не повод дополнить эту книгу литературной критики, над которой, по вашим словам, вы размышляете? Получился бы славный триптих: Флобер, Бодлер, Достоевский глазами Марселя Пруста». Пруст ответил на следующий день директору издательства Гастону Галлимару: «Non possum descendere, magnum opus facio... Страстно восхищаюсь великим русским, но знаю его недостаточно. Надо бы его перечитать, читать и читать, но мой главный труд прервался бы на месяцы»<sup>9</sup>. Тем не менее, в черновиках писателя сохранился фрагмент незавершенной статьи о Достоевском, точная датировка которого также не установлена, хотя некоторые французские текстологи склонны относить его к году смерти писателя, когда он правил уже упоминавшуюся машинопись «Пленницы» и

<sup>7</sup> Брен Б. Русская классическая литература в рабочих тетрадях Марселя Пруста // Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века / Отв. ред. С. Л. Фокин. М.: Наука, 2005. Proust M. Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb. T. XVI. Paris : Plon, 1989. Р. 138.

<sup>8</sup> Moriak K. Пруст. М.: Независимая газета, 1999. С. 172.

<sup>9</sup> Proust M. Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb. T. X. Paris : Plon, 1989. Р. 476, 479.

когда в его статьях возникает ряд несколько неожиданных упоминаний о русском писателе, фигура которого прежде вообще не наблюдалась на горизонте его литературоведческих штудий<sup>10</sup>.

Некоторые риторические элементы текста, в частности, легкая пикировка с А. Жидом и Ж. Ривьером, которые к этому времени являются наиболее видными пропагандистами творчества автора «Братьев Карамазовых» во Франции, позволяют связать этот фрагмент с торжествами по случаю столетия русского писателя в театре «Старой голубятни» (24 декабря 1921 г.) или, по меньшей мере, со статьями А. Жида и Ж. Ривьера, появившимися в февральском номере «Нового французского обозрения» за 1922 г. Но особенно важно то, что в этом наброске встречаются прямые переклички или даже повторы из урока о Достоевском в «Пленнице», что дает основания рассматривать оба текста как две версии единой рефлексии Пруста, навеянной Достоевским: и если в романе некоторые идеи распределены между голосами Рассказчика и Альбертины, то в неоконченной статье Пруст пытается говорить от своего имени.

В этом отношении весьма характерным представляется зачин фрагмента, где Пруст напрямую связывает опыт Достоевского-политкаторжанина, для которого тяжелейшим испытанием несвободы была невозможность побыть наедине с собой, с собственным опытом болезни, которая принуждала писателя к уединенному образу жизни, к своего рода заточению себя в себе. Не менее любопытной в этом свете выглядит и концовка, в которой Пруст, полемизируя с «идеологической» трактовкой Ж. Ривьера, делает упор на «художественности» мышления Достоевского, сказывающейся, в частности, в исключительно rationalной композиции его романов: очевидно, что эта оборванная мысль развивается в «Пленнице», где Пруст устами Рассказчика излагает концепцию особого «параллелизма» в композиции романов Достоевского, где, собственно говоря, повторяется главный аргумент авторской защиты «Поисков утраченного времени», в которых первые критики прустовского романа увидели лишь аморфные и несвязные воспоминания<sup>11</sup>. Но особенно интересным в этом фрагменте является беглое замечание о переписке Достоевского, в котором проговаривается не только возможное знакомство с ранней статьей Жида о

<sup>10</sup> Ср. примечания к новейшему изданию литературной критики Пруста: *Proust M. Essais et articles. Edition établie par P. Clarac et Yves Sandre. Présentation de T. Laget. Paris : Gallimard, 1994. P. 474.*

<sup>11</sup> *Haddad-Wotling K. L'illusion qui nous frappe : Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée. Paris : H. Champion, 1995.*

французском переводе писем русского писателя, но и постоянное, неослабевающее внимание Пруста к биографиям писателей, то есть та направленность творческого метода Пруста, которая внешне выступая «против Сент-Бёва», внутренне сохраняла связь с биографическим методом восприятия литературы.

Поскольку в русской версии этого фрагмента, опубликованной в весьма спорном российском издании книги «Против Сент-Бёва»<sup>12</sup>, допущен целый ряд абсурдных неточностей, имеет смысл привести его здесь целиком в новом переводе:

В ряду самых страшных испытаний своей четырехлетней жизни заключенного Достоевский называет невозможность побывать одному. Пожалуй, однако, что даже среди неотступного присутствия людей возможно-таки уединиться, абстрагироваться. На это способен каждый человек, и должно быть, что Достоевский был на это способен больше, чем кто бы то ни было, поскольку умопомрачительная мощь воображения позволяла ему столь прекрасно разделаться со всем, что его окружало. Во всяком случае, есть присутствия, от которых гораздо тяжелее отделяться, чем от присутствия людей, которые, по крайней мере, остаются вовне вас, они могут смущать, но не препятствовать работе мысли. Речь о присутствиях внутренних. Человек, внутри которого засела болезнь, который на протяжении этих самых четырех лет (а зачастую и много дольше) испытывает страшные страдания, непрестанно находится во власти вызванного постоянной горячкой отупляющего недомогания, в силу которого даже попытка подняться с постели требует огромного усилия, так вот, человек этот намного менее одинок, чем Достоевский среди прочих заключенных, которые, впрочем, его не занимали, как и он не занимал их. Тогда как горячка, боль принуждают вас ими заниматься.

Весьма возможно, что принудительные работы оказались для Достоевского благоприятным поворотом судьбы, открывшим для него жизнь внутреннюю. Занятно, что с этого времени его переписка начинает напоминать переписку Бальзака: просьбы о деньгах, обещания расплатиться в стократном размере, основанные на упновании на грядущую славу. «Идиот» будет прекрасной книгой», как «Лилия долины», ибо он ощущает, что в нем рождается новый человек. Что бы там ни говорил Жид, повествование перемежается интеллектуальными вставками, например, в «Идиоте» это пространные размышления о смертной казни.

Все романы Достоевского могли бы называться «Преступление и наказание» (равно как все романы Флобера, а особенно «Госпожа Бовари» — «Воспитание чувств»). Но может статься, что он делит на двоих то, что в реальности было с одним человеком. В его жизни

<sup>12</sup> Пруст М. Против Сент-Бёва. Статьи и эссе / Пер. с франц. Т. В. Чугуновой; вступ. ст. А. Д. Михайлова; comment. О. В. Смолицкой, Т. В. Чугуновой. М.: ЧеРо, 1999. С. 178–179.

наверное было преступление и наказание (может быть, и не связанное с этим преступлением), но он предпочел разделить надвое, в крайнем случае, переложить впечатления наказания на самого себя («Записки из Мертвого дома»), а преступление на других. Оригинальность его не в том, в чем усматривает ее Ривьер, но в композиции»<sup>13</sup>.

При оценке этого текста важно понимать, что речь идет именно о черновом наброске, в котором мысль Пруста продвигается буквально на ощупь; писатель как будто опробует различные подходы к фигуре Достоевского, бросается рискованными формулировками, основанными, что очевидно, на весьма приблизительном знакомстве с текстами русского писателя и фактами его биографии, горячится и спорит с воображаемыми оппонентами. Существенным, однако, представляется то, что в этом незавершенном этюде о Достоевском Пруст в общем следует тому методу, которого придерживался в своих лучших литературоведческих очерках, где он, прежде всего, пытается сблизить или даже отождествить свой опыт с опытом великих предшественников, после чего старательно выводит соответствующие расхождения, ищет различия. Разумеется, что для Пруста Достоевский не столь близок, как Бальзак, Бодлер, де Севинье или Флобер, но уже то, что творчество русского писателя воспринимается в семантической ауре главных учителей Пруста в литературе, свидетельствует о том, что урок Достоевского, представленный в «Пленнице» и в этом фрагменте, был не случайной прихотью творческого сознания французского писателя, а диктовался глубокой потребностью в открытии новых внутренних миров.

---

<sup>13</sup> Proust M. Essais et articles. Edition établie par P. Clarac et Yves Sandre. Présentation de T. Laget. Paris : Gallimard, 1994. P. 340–341.

## В. И Мельник

### И. А. ГОНЧАРОВ И А. К. ТОЛСТОЙ: ХРИСТИАНСКИЙ ДИСКУРС<sup>1</sup>

В период подготовки к изданию в журнале «Вестник Европы» романа «Обрыв» (1869) Гончаров сближается с замечательным поэтом и писателем, автором поэмы «Иоанн Дамаскин»,

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке РГНФ. Грант 08-04-00079а «И. А. Гончаров и мировой литературный процесс».

графом Алексеем Константиновичем Толстым. Первое упоминание о завязавшихся приятельских отношениях мы находим в письме А. К. Толстого к жене — от 27 июня 1864 года. Толстой сообщает из Карлсбада о высокой оценке, которую дал Гончаров роману «Князь Серебряный» и о чтении ему своей драмы «Смерть Иоанна Грозного»<sup>2</sup>.

А. К. Толстой был, несомненно, человеком оригинальным, во многих отношениях выламывающимся из рамок своей среды. В частности, он отличался высокими духовными запросами. О нем известно, что он приезжал на исповедь и за благословением к оптинскому старцу Макарию, ученику Паисия Величковского<sup>3</sup>. Все творчество А. К. Толстого проникнуто православным духом<sup>4</sup>. В стихотворении «И. С. Аксакову» (1859) он пишет:

Смотрю с любовию на землю,  
Но выше просится душа...

При этом Толстой акцентирует мысль о красоте Божьего создания. Его лирика одухотворена вездеприсутствием Бога, которому поэт слагает радостные, светлые гимны. Даже любовная лирика Толстого проникнута мыслью о спасении человеческой души, о высшем смысле человеческой жизни. Стихотворение «О, не спеши туда, где жизнь светлей и чище...» (1858) внешним сюжетом имеет настроение-призыв к любимой не расставаться, не спешить в небесные обители, «помедлить здесь... на пепелище ... надежд земных». Настроение драматическое. Однако это не стон, не жалоба, а глубоко христианский взгляд на жизнь и любовь. Поэт понимает, что жизнь земная — всего лишь «пепелище». Но и его просьба «не спешить» с этого пепелища аргументируется не чувственными желаниями, не страстными порывами, а чисто христианскими представлениями о любви:

Слиясь в одну любовь, мы цепи бесконечной  
Единое звено,  
И выше восходить в сиянье правды вечной  
Нам врозв не суждено!

Таким образом, любовь как единство двух душ, по А. К. Толстому, дается для совместного спасения и совместного духов-

<sup>2</sup> Толстой А. К. Полн. собр. соч. Т. IV. СПб., 1907. С. 111.

<sup>3</sup> Молитва Иисусова. Опыт двух тысячелетий. Учение святых Отцов и подвижников благочестия от древности до наших дней. М., 2006. Т. 1. С. 319.

<sup>4</sup> См.: Никитин В. А. Христианская поэзия А. К. Толстого // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 183–191.

ногого роста, «восхождения в сиянье правды вечной». Этот христианский взгляд на мир сквозит во всех произведениях Толстого, который постоянно обращается к религиозным сюжетам. То, что Гончаров сошелся с ним в период завершения «Обры-ва», весьма характерно. Думается, в разговорах о современном нигилизме у них находились серьезные точки соприкосновения.

Отношения с А. Толстым и его женой, Софьей Андреевной Толстой, развивались в течение ряда лет довольно интенсивно. Так, 3 декабря 1865 года Гончаров читает у А. В. Никитенко драму Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Драма производит на Гончарова сильное впечатление. В декабре того же года он по поручению Толстого передает драму «Смерть Иоанна Грозного» С. С. Дудышкину для опубликования в «Отечественных записках»<sup>5</sup>, а уже 7 января 1866 года посыпает ее А. В. Никитенко с просьбой представить ее в Академию наук на соискание Уваровской премии. Гончаров всегда выделял это произведение А. Толстого. Так, в статье «Опять “Гамлет” на русской сцене» он напишет: «На сцене отвыкли говорить обыкновенным языком образованного общества. Явилась *превосходная пьеса* “Смерть Иоанна Грозного” графа Толстого — и талантливым артистам не удалось стать на высоту характеров героев и взвышенного тона характерного и в то же время реального языка этой *блестательной драмы-хроники* (курсив наш. — В. М.)»<sup>6</sup>.

В 1868 году наступает период особенного сближения Гончарова с А. Толстым. Это связано с романом «Обрыв» и его подготовкой к печати. Мнению А. Толстого, его вкусу Гончаров доверяет — и это во многом подстегивает его к работе. Насколько романист ценит художественный талант А. Толстого, говорит ряд его высказываний. В письме к М. М. Стасюлевичу от 7 июня 1868 года Гончаров сравнивает А. Толстого с самыми высокими для себя авторитетами — Пушкиным и Гоголем: «...К тому, что я Вам рассказал, прибавилось многое, но такое смелое и оригинальное, что если напишется, то я буду бояться прочесть Вам, чтоб Вы не засмеялись моей смелости. Такая смелость может оправдаться только под пером первоклассного писателя — как Пушкин, Гоголь — и как никто больше: разве граф Алексей Толстой, которому дано много пафоса...» (VIII, 386). Но не только за дар неподдельного высокого пафоса ценил Гончаров А. Толстого, но и за редко встречающиеся «искренность, благородство и прямоту чувств и убеждений»: «Припомнишь Тютчева, графа А. Толстого — и задумаешься.

<sup>5</sup> Толстой А. К. Драматическая трилогия. Л., 1939. С. 531.

<sup>6</sup> Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952–1955. Т. 8. С. 199. Далее ссылки на это издание даны в тексте.

Новое время мало дорожит этим качеством, без которого всякий поэт — не полон (как ни будь талантлив), а лирический просто невозможен» (VIII, 479).

Между тем отношения с Толстыми становятся у Гончарова все ближе. В письме к И. С. Тургеневу от 10 февраля 1868 года он пишет: «...Буду на днях читать Толстым... Мы часто видимся с Алексеем Толстым: он с женой живет недалеко от меня, на набережной, и имеет четверги. У него приятно, потому что не похоже на другие салоны. Гости разнообразные: музыка, чтения — все его любят, все едут к нему, и даже Василий Петрович<sup>7</sup> говорит, что это лучший салон здесь, что там разговор вяжется и т. д. Толстой перевел отлично две баллады Гете<sup>8</sup>, между прочим “Коринфскую невесту”, и медленно оканчивает “Феодора Иоанновича”...» (VIII, 371).

1 марта 1868 года Гончаров у В. П. Боткина присутствует на чтении Толстым новой драмы «Царь Федор Иоаннович», а 28 марта уже Гончаров читает у Толстых роман «Обрыв» в присутствии М. М. Стасюлевича... Более того, в письме к М. М. Стасюлевичу от 7 мая 1868 года Гончаров признается, что отъезжающие в одно из своих имений Толстые приглашают его с собой: «Зовут меня и внутрь России, между прочим общие наши знакомые Алексей Константинович и соседи их Бобриńskie...» (VIII, 373).

Толстой, в свою очередь, активно переживает за судьбу гончаровского романа. Так, в его письме к Гончарову от 24 ноября выражено одобрительное отношение к работе над подготовкой романа «Обрыв» к печати. Но главное свидетельство сочувственного отношения Толстого к роману заключается в том, что Гончаров — очевидно, с согласия или даже по предложению Толстого — поместил в 5-й части «Обрыва» перевод стихотворения Гейне:

Довольно! Пора мне забыть этот вздор!  
Пора воротиться к рассудку!  
Довольно с тобой, как искусный актер,  
Я драму разыгрывал в шутку.

Расписаны были кулисы пестро,  
Я так декламировал страстно;  
И мантии блеск, и на шляпе перо,  
И чувство — все было прекрасно!

<sup>7</sup> Имеется в виду В. П. Боткин.

<sup>8</sup> Имеются в виду «Коринфская невеста» («Вестник Европы», 1868, № 3) и «Бог и баядера» («Русский вестник», 1867, № 9). И. С. Тургенев нейодобрительно отнесся к переводу «Коринфской невесты», этому замечательному труду А. Толстого, ставшему классикой перевода.

Теперь же, хоть бросил я это тряпье,  
Хоть нет театрального хламу,  
Все так же болит еще сердце мое,  
Как будто играю я драму.

И что за поддельную боль я считал,  
То боль оказалась живая —  
О Боже, я раненный насмерть — играл,  
Гладиатора смерть представляя!

К предисловию к роману «Обрыв» (ноябрь 1869 года) Гончаров сделает приписку: «Долгом считаю с благодарностью заявить, что превосходный перевод стихотворения Гейне, помещенного в 5-й части в виде эпиграфа к роману Райского, принадлежит графу А. К. Толстому, автору драм «Смерть Иоанна Грозного» и «Феодор Иоаннович» (VIII, 169).

Очевидно, что отношения двух писателей были весьма доверительными, об этом свидетельствует стихотворение «И. А. Гончарову» (1870):

Не прислушивайся к шуму  
Толков, сплетен и хлопот,  
Думай собственную думу  
Иди себе вперед.

До других тебе нет дела,  
Ветер пусть их носит лай!  
Что в душе твоей созрело —  
В ясный образ облекай!

Тучи черные нависли —  
Пусть их виснут — черта с два!  
Для своей живи лишь мысли,  
Остальное трин-трава!

Это стихотворение появилось как реакция А. Толстого на жалобы Гончарова по поводу непонимания романа «Обрыв» современной революционно-демократической критикой. Сразу после выхода романа в 6-м номере журнала «Отечественные записки» за 1869 год появилась статья М. Е. Салтыкова-Щедрина (без подписи) «Уличная философия». Вслед за ней в 8-м номере журнала «Дело» за 1869 год — статья Н. В. Шелгунова с характерным названием «Талантливая бесталанность» и пр. Все эти спешно и весьма тенденциозно написанные статьи сильно ранили Гончарова. И именно потому, что в «Обрыв» были заложены самые затаенные, самые глубокие идеи романиста. Ни в одном из своих романов Гончаров не пытался столь концентрированно выразить свое миропонимание, его христианскую основу. Поэтому непонимание «Обрыва» стало для писателя не

рядовым литературным фактом, а личной драмой, а между тем и драмой России. Журнальная тенденция в указанных отзывах обозначила прямой путь к «Обрыву» в русской истории. Отсюда глубокие личные переживания Гончарова.

Эти-то переживания и пытается сгладить единомышленник романиста А. К. Толстой, весьма сочувственно воспринявший роман «Обрыв» и, несомненно, выражавший свое восхищение этим произведением автору (VIII, 394). Толстой и сам переживал за судьбу романа и выраженных в нем идей. Очевидно, существовало письмо А. Толстого к Гончарову, в котором он писал, что «кричат против него (Волохова. — В. М.) те, кто на него более или менее похож» (VIII, 427).

Степень близости двух литераторов обозначилась и в известном письме Гончарова к Толстым от 11 ноября 1870 года. В этом письме как никогда откровенно<sup>9</sup> высказывает Гончаров свои национально-патриотические, антикосмополитические взгляды. Очевидно, эти взгляды во многом были схожими у авторов «Обрыва» и «Князя Серебряного».

Гончаров, как и многие из его современников, не воспринял близко аскетическую сторону Православия, напротив, он уповал на Бога как Творца-Преобразователя, наделяющего людей способностью к историческому творчеству, чувством изящества и красоты. В частности, позиция Гончарова явно сближается по этим признакам с позицией Толстого, также акцентировавшего светлую, жизнерадостную, творческую сторону христианства. Если Гончаров создал лишь отдаленную тень образа «старца-пустынножителя» в Илье Обломове, осудив последнего за грех «невоплощения» Божих даров, «захоронения» их в могиле погибшей души, то Толстой более активен в своем неприятии аскезы. Антиаскетический пафос его творчества, в частности, выражен в поэме «Иоанн Дамаскин», где есть слова, к которым Гончаров, думается, мог бы искренно присоединиться:

На то ли жизни благодать  
Господь послал своим созданьям,  
Чтоб им бесплодным истязаньем  
Себя казнить и убивать?  
Он дал природе изобилье,  
И бег струящимся рекам,  
Он дал движенье облакам,  
Земле цветы и птицам крылья...<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Гончаров даже делает приписку: «Вы примете это как следует... но не употребите эту мою болтовню во вред, не огласите ее и вместе с нею меня — не измените моей старчески-детской доверенности к Вам...» (VIII, 440).

<sup>10</sup> Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 1. С. 502.

Там, где для Толстого важны лишь красота и творчество, у Гончарова еще прибавляется труд как средство творчества исторического. Это творчество воплощено для автора «Фрегата “Паллады”» и «Обрыва» в образе-символе: это образ сада, возникающего на месте пустыни. Это образ, идущий из глубины христианской традиции, — причем имеется в виду не только мифологема «Рая», «Райского сада», заключенная в Библии. Гончаров осмысливает земную жизнь и самую землю как сад и работу в нем. Отсюда-то к мысли о Райской красоте у него постоянно прибавляется мысль о труде, о возвращении через труд и преобразующую деятельность Богу его даров (возвращение «долга»). Возвращение Богу «плода» от брошенного «зерна» — эта мысль заключена уже в Библии, например, в книге пророка Исаии (55. 10-11): «Как дождь и снег исходит с неба и туда не возвращается, но напоит землю и делает ее способною рождать и произрашать... так и слово Мое, которое исходит из Уст Моих, — оно не возвращается ко мне тщетным, но исполняет то, что Мне угодно, и совершает то, для чего я послал его».

Все более доверительная дружба Толстого и Гончарова обервалась со смертью поэта в сентябре 1875 года. Но и после этого автор «Обрыва» сохраняет очень теплую память об А. Толстом<sup>11</sup>.

Как дружба, так и творческая близость с А. К. Толстым для романиста не были случайными. Их объединяло то, что можно назвать творческой несуettностью, большой избирательностью предмета искусства, исключительный художественный вкус, где оба они были прежде всего наследниками Пушкина. В настоящей заметке мы затронули лишь один — христианский — дискурс их творческих взаимоотношений. Более обширная картина их творчества, взаимно посылаемых творческих импульсов — тема другой работы.

---

<sup>11</sup> Гончаров, в частности, ведет переписку с П. М. Третьяковым по поводу фотографии Толстого, необходимой Третьякову для копирования с нее портрета маслом. С. А. Толстая дарит ему новое издание стихотворений мужа и т. д.

**И. В. Пантелеев**  
**ЗЕМНОЕ И НЕБЕСНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ**  
**И. С. ШМЕЛЕВА**  
**(на примере произведений «Росстани» и «Глас в ноши»)**

Центральной темой творчества И. С. Шмелева является тема существования Бога и человеческого бессмертия, соотношения

Промысла Божьего и свободной воли человека. Особенно четко она, на наш взгляд, раскрывается в произведениях «Росстани» и «Глас в ноши».

Цель статьи — попытаться установить, как личный религиозный опыт Шмелева, его осознание путей России и отдельно взятого человека отразились в художественных произведениях писателя.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу текста произведений, необходимо хотя бы коротко охарактеризовать особенности становления религиозного мировоззрения писателя.

И. С. Шмелев родился в 1873 году в Москве в патриархальной семье, в которой строго соблюдались законы Русской православной церкви. Религиозность Шмелевых была не внешней — поступаю так потому, что это выгодно при существующем строе и сложившихся обстоятельствах, — а внутренней, идущей из глубины сердца. Эту искренность чувств при восприятии Бога и Его мира, неспособность к лицемерию, вынесенные из детства, Шмелев сохранит на всю жизнь.

И хотя в годы студенчества Шмелев увлечется революционными идеями, этот период духовных исканий будет недолгим, и вскоре на смену ему придет осознание того, что революционный путь преобразования мира ведет в тупик и что революция и христианство — две вещи несовместимые. Этому в немалой степени способствовали октябрьский переворот 1917 года, не оправдавший надежд писателя, и смерть расстрелянного в Крыму большевиками единственного сына Сергея, офицера Добровольческой армии, который не захотел покинуть Россию, поверив в обещанную советской властью амнистию. Напомним: в результате этой кровавой бойни, учиненной в Крыму советскими вождями — Л. Д. Троцким и Бела Куном, — 40 тысяч солдат и офицеров Российской армии были расстреляны и брошены в море<sup>1</sup>.

Душевные и физические страдания не озлобили Шмелева, не настроили против Бога, а напротив, привели его к Творцу, потому что писатель, не мудрствуя лукаво, не умом, а сердцем постиг евангельское учение и принял слова Спасителя: «Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам» (Мф. 6: 33), — за руководство к действию. Так, во время вынужденного сидения в Крыму, захваченном большевиками, писатель, страдая от голода и холода, от неизвестности о судьбе сына и видя собственными глазами, как

---

<sup>1</sup> Костиков В. В. Не будем проклинать изгнанье... (Пути и судьбы русской эмиграции). М.: Международные отношения, 1990. С. 197, 460.

представители новой власти, неся в массы демократию и свободу, без разбора возраста, пола и национальности сотнями убивали ни в чем не повинных людей, находил утешение в чтении Евангелия, которое осталось у него единственной книгой, чудом не реквизированной революционными матросами. Именно Евангелие вселяло в него надежду на то, что этот кошмар закончится, и укрепляло веру в бессмертие человеческой души.

Примечательно, что поворот от революционного к религиозному наметился в творчестве Шмелева еще задолго до революции, подтверждением чего является повесть «Росстани», опубликованная в 1913 году. Уже в самом названии произведения чувствуется нечто потустороннее, напоминающее человеку о скоротечности земной жизни и необходимости подготовки к жизни вечной. С годами эта особенность творчества Шмелева еще больше усиливается, что и отметит православный философ и друг писателя И. А. Ильин: «Заглавия Шмелева всегда символически существенны и центральны: они выражают главное содержание художественного предмета»<sup>2</sup>.

Так что же означает слово *росстани*? Если мы обратимся к «Толковому словарю живого великорусского языка» В. И. Даля, то найдем в нем такое объяснение: «прощание, проводы, угоженье перед разлукой, последнее свиданье с отывающим; распутье, раздорожица, перекресток, до которого обычно проводят отпускаемых в путь, где разлучаются, расстаются»<sup>3</sup>.

Для тех, кто читал повесть «Росстани», очевидно, что в заглавии произведения писатель использовал это слово в обоих значениях, присущих «Толковому словарю...» В. И. Даля, потому что в повести говорится не только о последних неделях жизни купца Лаврухина и о его прощании с родными и односельчанами, но и о том нравственном выборе, перед которым Данила Степаныч оказался в конце жизненного пути: оставаться верным земным делам и заботам или же оставшееся время посвятить покаянию и стяжанию вечной жизни.

Данила Степаныч Лаврухин выбирает последнее. После долгого отсутствия, будучи старым и больным, он отходит от дел, оставляя состояние сыну, и возвращается в родную деревню, надеясь, что именно здесь, а не на заморских курортах, ему станет лучше и он еще протянет несколько лет. В Ключевую приехал Лаврухин не как хозяин, хотя почти все население

<sup>2</sup> Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6, кн. 1. М.: Русская книга, 1996. С. 363.

<sup>3</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: современное написание: В 4 т. М.: ООО «Изд. АСТ»: ООО «Изд. Астрель», 2002. Т. 4. С. 111.

деревни работает у него, а как равный к равным, как земляк к землякам, почему и радуются его приезду односельчане. Тишиной и смирением веет от Данилы Степаныча: к старости стяжал он дух мирен и возблагодарил за все Бога, который милует и питает и богатых, и бедных, и судит каждого беспристрастно по делам его: «И было ему покойно: было все хорошо теперь, а будет... и будет тоже все хорошо. Слава тебе, Господи... слава твоему солнышку!..»<sup>4</sup>.

Но больше всех обрадовалась возвращению Данилы Степаныча его сестра Арина, восьмидесятилетняя старуха, которая одиночко доживала свой век в родной деревне. В жизни Арина руководствовалась словом Христовым: «Просяющему у тебя дай, и от хотящего занять у тебя не отвращайся» (Матф. 5: 42), поэтому «всех приючала <...>, давала хлеба, протягивала из окошка ломоть и никогда не смотрела, кто там, слушая два голоса — тот, что шел с воли, и другой, что говорил в ней: дай, не смотри»<sup>5</sup>. Радовалась Арина не тому, что веселее ей будет с братом, а тому, что «нет гордости в братце, совсем помягчел Данила Степаныч, свой совсем стал, и не скучно ему будет теперь»<sup>6</sup>.

И в самом деле, не скучно было Даниле Степанычу: беседуя с односельчанами, занимаясь крестьянским трудом — сам пытается вскопать в палисаднике грядку, на которой сажает подсолнухи, — любуясь красотой Божьего мира, он задумывается о смысле жизни и горестно осознает, что жил не так, как хотел, и стремился не к тому, что было нужно. И сейчас, стоя на краю могилы и не испытывая нужды ни в больших деньгах, ни во влиятельных знакомых — все это есть, и в то же время уже не нужно, — Данила Степаныч сердцем постигает, а не умом — ум всегда расчетлив, — что все нажитое им — от Бога и что ни домов, ни денег он с собой не возьмет, и не домами и не деньгами спасется, а милостыней.

Понять это помогает ему не только сестра Арина, но и бывшие товарищи по детским играм и забавам, которые хоть и не разбогатели, но зато вовремя сумели постичь главное: деревенский пастух Хандра-Мандра и Серега Калягин, в прошлом ругатель и драчун, а в настоящем молчальник схимонах Сысои. Именно неграмотный Хандра-Мандра в беседе с ним, влиятельным купцом, полуслугою, полуусерзно подводит итог ими прожитой жизни:

<sup>4</sup> Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Солнце мертвых. М.: Русская книга, 1998. С. 162.

<sup>5</sup> Там же. С. 192.

<sup>6</sup> Там же. С. 166.

— Эх и стары же мы с тобой стали, Степаныч!...

Оба в дураки выписались...

— Что ж это ты так... — нахмурился Данила Степаныч.

— А то как! Я вон весь век за коровами, ты за рублем ходил... При том и остались: у тебя рубли, у меня коровы...<sup>7</sup>.

Сказанное Хандрой-Мандрой сначала обижает Данилу Степаныча, но после встречи с отцом Сысоем он убеждается, что пастух прав и что не сделал он в жизни главного: «Ехал Данила Степаныч <...> и думал о Сысое. Думал, что вот готовится человек, важное у него есть, свое, за жизнью. К этому важному и готовится. И стало ему грустно и тревожно. А он-то что же не готовится? Тот уже давно готовится, тридцать лет...»<sup>8</sup>.

И стал Данила Степаныч, помня наказ отца Сысоя — «милостыньку твори» — творить милостыню, подражая своей сестре Арине, потому что увидел он въяве, что жить ему немного осталось. Осознание неизбежности конца земного пути не пугает Данилу Степаныча, потому что он, освободившись от прежних забот и будучи не привязан к деньгам — капитал давно уже отошел к сыну, — заботится теперь не о дальнем, а о горнем, стараясь наверстать упущенное. И милостыня Данилы Степаныча не сводится только к подаянию денег нищим, которых все больше и больше приходит в Ключевую. Впервые за много лет Лаврухин вспоминает ближнюю и дальнюю родню, друзей детства и просто знакомых, и устраивает их судьбу, делая соответствующие распоряжения в завещании. Малое время отвелось на искупление прежних грехов Даниле Степанычу, — всего несколько недель, — но и за это малое время он делает для спасения души больше, чем за прожитые годы, потому что «в милостыне <...> ты бросаешь серебро, а берешь греховное разрешение; даешь деньги, а собираешь дерзновение к Богу; доставляешь хлеб и одежду, а за это тебе приготовляется Царство Небесное и бесчисленные блага»<sup>9</sup>.

Шмелев не рисует предсмертных мучений своего героя, как это делает Лев Толстой в повести «Смерть Ивана Ильича», потому что они не нужны ни по сюжету произведения, ни по своей сущности. Внутренне Данила Степаныч, в отличие от Ивана Ильича, готов к принятию смерти, потому что остаток дней своих употребил для приготовления к жизни вечной. Поэтому и похороны купца Лаврухина лишены надрыва и мелочной су-

<sup>7</sup> Шмелев И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Солнце мертвых. М.: Русская книга, 1998. С. 171.

<sup>8</sup> Там же. С. 189.

<sup>9</sup> Сокровищница духовной мудрости / Сост. М. Нейгум., протоиер. М.: Руслъ, 2001. С. 460.

еты, а последние проводы, сопровождаемые пением заупокойной молитвы, которая «сбивалась бабьими голосами на песню», похожи на «праздничный гомон деревенского крестного хода»<sup>10</sup>.

С годами в произведениях Шмелева все отчетливее звучит мысль о том, что земное и небесное неразрывно связаны, что человек, с чистым сердцем просящий у Господа помощи, неизменно получает ее. Причина такого восприятия окружающего мира кроется не только в религиозности сознания Шмелева, но и в его личном мистическом опыте: в 1934 году писатель по горячей молитве к преподобному Серафиму Саровскому исцелился от мучившей его язвы. Знаменательно, что вера в чудеса, происходившие с обычными людьми в годы массовых репрессий и гонений на православную церковь, была присуща не только Шмелеву, но и многим его современникам, оставшимся в Советской России. Несмотря на то, что после революции 1917 года быть православным в православной стране стало смертельно опасно, русские люди не отказались от православной веры и не побоялись открыто заявить об этом. Так, по результатам переписи, проведенной большевиками перед Второй мировой войной, 90 миллионов человек в анкете на вопрос о вероисповедании написали «православные», что составляло больше половины всего населения тогдашней России<sup>11</sup>.

Да и сами произведения, в которых присутствует чудесное, не выдуманы писателем, а взяты из реальной жизни, как бы записаны со слов очевидцев, участников или свидетелей тех событий. Именно так обстояло дело с рассказом «Глас в нощи», написанным в 1937 году, о чем сам Иван Сергеевич писал Ивану Ильину, близкому другу и единомышленнику, в письме от 8 апреля 1937 года. В этом же письме Шмелев говорит и о том, что он принимает «чудо – как естество!»<sup>12</sup>. В ответном письме к Ивану Шмелеву от 19 апреля 1937 года Иван Ильин пишет: «“Чудо” (так называемое) я приемлю с легкостью и простотою. И не потому, что отмечаю его чудесность, а потому, что испытываю его реальность как духовную *естественность*. Это так же, как помогающая, спасающая молитва. Это так же, как реальность Бога и иных из Его “способа быть” излучающих сил»<sup>13</sup>.

Но если у самого Шмелева чудо произошло от веры, то у героев его произведения – интеллигентов-скептиков – вера про-

<sup>10</sup> Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Солнце мертвых... С. 210.

<sup>11</sup> Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7... С. 398.

<sup>12</sup> Ильин И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1935–1946). М.: Русская книга, 2000. С. 186.

<sup>13</sup> Там же. С. 188.

исходит от чуда. Рассказывая о чудесном, Шмелев меньше всего выступает как моралист и проповедник, надеющийся привести к Богу всякого рода «реалистов, рационалистов», которые теперь и «воставшим мертвым» не поверят (орфография автора. — И. П.)<sup>14</sup>. Просто он иносказательно напоминает позабытые многими из его современников слова Господа, обращенные к пророку Иезекиилю: «Не хочу смерти грешника, но чтобы грешник обратился от пути своего и жив был» (Иез. 33: 11).

Таковыми грешниками, один из которых, несомненно, «обратился от пути своего», и являются герои рассказа «Глас в ноши» Григорий Афанасьевич Спирько — «остряк и великий циник»<sup>15</sup> — и помещик Праедалов, от лица которого и ведется повествование, отправившиеся зимой к соседнему помещику Лихотину в гости, в надежде сытно пообедать и весело провести время. До этой поездки Спирько и Праедалов не задумываются о существовании Бога и человеческого бессмертия, поскольку для них земные радости гораздо ближе и понятнее, чем жизнь вечная. И только угроза скорой и неожиданной смерти — из-за внезапно разыгравшейся метели они сбиваются с дороги и чуть не замерзают в степи — заставляет Праедалова задуматься о Боге и смысле человеческого существования: «И тут, впервые в жизни, подумалось: «как же я так и не собрался *все* обдумать, столько еще надо разрешить, *тех* вопросов... о Боге, о бытии, о — будущем. Есть — или *ничего*? От этого и жутко стало, что без “подготовки”, сразу, как на внезапном экзамене, и будет присутствовать “сам министр”»<sup>16</sup>.

Однако и здесь рационалистическое начало на некоторое время берет верх, и Спирток, вместо того чтобы просить Бога о помощи, острит по слухаю их скорой кончины, а Праедалов, подобно купцу Брехунову, герою повести Л. Толстого «Хозяин и работник», безуспешно пытается вывести лошадей на дорогу. И только возница, крестьянский парнишка Власка, в полной мере осознает опасность их положения и с горячей молитвой о спасении обращается к Пресвятой Богородице. Вслед за ним «попробовал вспомнить, как молятся» и Праедалов, и не вспомнил: «до половины только «Богородицу» знал», а «Отче наш» <...> до «хлеба насущного» дошел, а дальше — как отшибло»<sup>17</sup>. Символично, что «Молитву Господню» Праедалов помнит только до «хлеба насущного» — ведь за хлебом, земными благами он

<sup>14</sup> Ильин И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1935–1946). М.: Русская книга, 2000. С. 186.

<sup>15</sup> Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Рождество в Москве... С. 209.

<sup>16</sup> Там же. С. 212.

<sup>17</sup> Там же. С. 213.

и отправился в путь, в чем потом и признается: «низменный <...> мотив поездки, — пожрать»<sup>18</sup>, — а покаянные слова забывает, поскольку ранее они были для него не существенны.

Спасение приходит к замерзающим путникам оттуда, откуда они и не ждали. Старому сельскому батюшке отцу Симеону трижды — первые два раза он не поверил увиденному и услышанному — является во сне Богородица, сначала с просьбой, а потом с приказанием звонить в церковный колокол, потому что в степи замерзают путники. Выполнив наказ Божьей Матери, отец Симеон зажигает на окне свечу, кипятит самовар и садится ожидать гостей.

Праедалов не дает однозначного ответа на вопрос, почему к ним пришло избавление: «Может быть, ради Власки, а может быть, ради простецкой веры нашего попика Семена. А может быть, для того, чтобы я рассказал вам здесь, для укрепления?»<sup>19</sup>. Косвенный ответ на этот вопрос мы находим у отца Сергея Булгакова: «Она (Пресвятая Богородица. — И. П.), принадлежа земле и тварному миру, сидит в небесах одесную Сына Своего. В Ней есть Бог всяческая во всех, Она и на суд не приходит, но присутствует на нем лишь как *заступница и представительница рода человеческого* (курсив мой. — И. П.). <...> Она есть оправдание и спасение мира в тварном его естестве...»<sup>20</sup>. Но одно Праедалов после этого случая понял твердо: Господь знает помыслы людей Своих, все у Него учтено и о каждом человеке Он имеет Свой Промысел. Задача же человека состоит лишь в том, чтобы не оттолкнуть, а принять Господа, откликнуться на Его зов и уверовать. Поэтому и заканчивает Шмелев рассказ словами: «И путники добрели, — “по гласу в ноши”, во славу Господа»<sup>21</sup>.

В заключение отметим: земное и небесное тесно переплелись не только в творчестве И. С. Шмелева, но и в его жизни: он умер от сердечного приступа 24 июня 1950 года в обители Покрова Пресвятой Богородицы в Бюсси-ан-Отт, куда писатель приехал в надежде закончить последний роман «Пути небесные». Позднее монахиня матушка Феодосия, которая присутствовала при кончине Ивана Сергеевича, напишет: «Мистика этой смерти поразила меня — человек приехал умереть у ног Царицы Небесной под ее покровом»<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Там же. С. 210.

<sup>19</sup> Там же. С. 213.

<sup>20</sup> Булгаков С. Н. Благодатные заветы Преподобного Сергия русскому богословству // Сергий Радонежский. М.: Патриот, 1991. С. 362–363.

<sup>21</sup> Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Рождество в Москве... С. 215.

<sup>22</sup> Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. Пути небесные... С. 14.

Л. М. Рура

## БИБЛЕЙСКАЯ ТЕМА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Несмотря на свою сложность (а может быть, и благодаря ей), *Мастер и Маргарита* не теряет своей притягательной силы ни для читателей, ни для исследователей. Некоторые считают роман своего рода ребусом (Соколов 1996), другие пытаются установить связь между булгаковскими персонажами и реально существовавшими людьми (Барков 1994–2003), но роман с трудом поддается «расшифровке» и порой порождает больше вопросов, нежели дает ответов на них. По свидетельствам последней жены писателя известно, что Булгаков горячо желал, чтобы роман достиг читателя, и трудно себе представить, что он оставил в наследие книгу-головоломку, доступную лишь избранным. Тот же вывод напрашивается, если взглянуть на другие произведения Булгакова, которые при наличии некоторой иносказательности, совсем не похожи на мистические сообщения.

Ершалаимские главы занимают всего четыре из тридцати двух глав романа. Булгаковскую версию смерти Христа порой называют «Евангелием от Воланда». Одним из ранних заглавий книги и было «Евангелие от Воланда» и «Черный богослов» (Waegemans 2007: 25). Тем не менее вряд ли было бы правильным представлять, что ершалаимские главы являются пересказом евангельских событий, намеренно искаженным сатаной. Логичнее было бы считать ершалаимские главы «Евангелием от Булгакова», как и утверждает сербский исследователь Йованович (1980), считающий роман собственным булгаковским апокрифом. Если согласиться с Йовановичем, что ершалаимские главы действительно представляют собой булгаковскую версию евангельских событий, то сразу возникает ряд вопросов о роли этой версии в романе. Во-первых, с какой целью Булгаков включил версию смерти Христа в свой роман, действие которого происходит в Москве, во-вторых, в чем заключаются различия между булгаковским описанием евангельских событий и каноническими Евангелиями, и, в-третьих, какова идеальная подоплека этих различий?<sup>1</sup>

\*\*\*

«...так кто же ты, наконец? Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Данная цитата из *Фауста*,

<sup>1</sup> Текст Евангелий, равно как и правописание имен, взято из синодального перевода Библии на сайте <http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.htm>. Содержание ершалаимских глав романа сравнивается только с каноническими Евангелиями, тексты апокрифов во внимание не принимались. Цитаты из романа взяты из текста окончательной редакции Булгакова (2006).

служащая эпиграфом к роману, явно была выбрана автором не случайно. По свидетельствам современников, Булгакову очень нравился *Фауст* Гете, он слушал оперу «Фауст» раз пятьдесят (Waegemans 2007: 81). Подобно Гете, Булгаков изначально стал писать роман о дьяволе, о чем свидетельствуют первоначальные, черновые заглавия романа (Waegemans 2007: 25, 45). Однако булгаковский роман о дьяволе все же значительно отличается от *Фауста*. В самой цитате, выбранной в качестве эпиграфа, заключается первое принципиальное различие между произведениями Гете и Булгакова. Если задаться вопросом, соответствует ли действительности ответ Мефистофеля на вопрос доктора Фауста в романе Гете, то становится очевидно, что это не так: гетеевский Мефистофель добра вовсе не творит, напротив, он помогает Фаусту соблазнить Гретхен, что приводит к падению и смерти девушки. Мефистофель превращает доктора Фауста в высокомерного, бессовестного и безразличного человека и пытается в конце романа захватить душу Фауста, чтобы забрать ее с собой в ад.

Булгаковский Воланд, в отличие от Мефистофеля, действительно творит добро: он наказывает людей за их злодеяния, спасает мастера и вообще является в романе единственным персонажем, активно борющимся со злом (Van Poucke 2000: 288–289). Воланд фактически выполняет функцию Бога. Поэтому эпиграф к роману Булгакова может быть истолкован вполне буквально. Воланд предстает обаятельным, разумным и во многих ситуациях склонным к прощению. В целом Воланд производит впечатление гораздо более цивилизованной личности, нежели его противники. Как персонаж, олицетворяющий зло в традиционном, библейском смысле слова, он явно противопоставляется реальному злу повседневной советской действительности: низости, подлости, невежеству, предательству и т. д.

Роман Булгакова во многом расходится с *Фаустом*. Булгаковский мастер не похож на доктора Фауста, гордого и самоуверенного ученого, жаждущего острых ощущений, которому наскачили мир и наука (Гете 1960). Мастер – человек скромный и нетребовательный, он не занимает важным постов, не является уважаемым членом общества, он – скорее мечтатель, пишущий роман о Понтии Пилате.

Когда Левий называет Воланда «дух зла и повелитель теней», последний отвечает презрительно и насмешливо: «Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» (Булгаков 2006: 907). Можно задаться вопросом: если Воланд олицетворяет зло и тьму, то как же тогда автор представляет добро и свет? Возмож-

но, что ответ на этот вопрос как раз и кроется в «Евангелии от Булгакова», т. е. в ершалаимских главах романа.

\*\*\*

С уверенностью можно сказать, что Булгаков был знаком с официальной церковной точкой зрения и хорошо знал Священное Писание, ибо он происходил из семьи священнослужителей и духовенства (Барков 1994–2003, гл. 42). Поэтому отступления автора от версий канонических Евангелий неслучайны и заслуживают особого внимания.

Автор как бы возвращается к началу, к тому, что было до Библии: к примеру, Иерусалим у него становится Ершалаимом, что намного ближе к арамейскому и ивритскому наименованию города (Ерушалим); своего Иисуса он называет Иешуа, что опять же соответствует арамейскому и ивритскому произношению этого имени. Звук «ш» был намного позднее заменен на «с» в греческом переводе Евангелий (Барков 1994–2003, гл. 39). Другим признаком того, что Булгаков хотел воссоздать первоначальную обстановку времен Иисуса Христа, является тот факт, что Иешуа общается на «ты» с могущественным Пилатом, как и должно быть, ибо более вежливое обращение «вы» отсутствует как в арамейском, так и в иврите. Возвращаясь в Иерусалим эпохи Иисуса Христа, Булгаков как бы незаметно отступает от церковной версии повествования. Он делает это, не только по-иному излагая события, но и воссоздавая живые, красочные картины двухтысячелетней давности.

Известно, что Булгаков вложил много усилий в исследование исторических персонажей и облика Иерусалима в эпоху Христа (Галинская 2003б; Барков 1994–2003, гл. 39). Источники, использованные им для воссоздания Иерусалима библейского периода, служат предметом многих научных споров. С уверенностью можно сказать только то, что Булгаков использовал энциклопедический словарь Брокгуаза и Эфрана. Г. Эльбаум считает, что Булгаков также использовал труды Иосифа Флавия, Тацита и Гая Плинния младшего (Эльбаум 1981: 3–5, 23, 73), а также Талмуд, откуда он почерпнул имена, топографические названия и прочие детали, как, например, знаменитый иерусалимский розарий (Эльбаум 1981: 11), с которым по смыслу связано то самое розовое масло, запах которого преследует Пилата в самом начале ершалаимского рассказа. Галинская полагает, что Булгаков также использовал библейскую энциклопедию архимандрита Никифора (Галинская 2003в), а также макет Иерусалима работы Е. Виппера (Галинская 2003б) для воссоздания топографических данных библейского Иерусалима.

Булгакову были также знакомы несколько произведений, описывающих данный исторический период, к примеру «*Jésus contre Dieu*» Анри Барбюсса, «Жизнь Христа» Фредерика Уильяма Фаррара, «Жизнь Иисуса» Ренана и т.д. (Там же). Возможно, автор также использовал ранние евангелия и апокрифы (Галинская 2003в).

\*\*\*

Кураев (2004) упрекает Булгакова в том, что его Иешуа лишен ореола славы, совершенства и торжественности, которыми он наделен в представлении православной и католической церкви, хотя автор на самом деле не сильно отклоняется от канонических Евангелий в своем описании Иешуа. Новозаветный Иисус прославлен лишь после воскресения и является во всей своей славе лишь в откровениях Иоанна. Образ Иисуса не нов и лишен оригинальности, если принять во внимание, что протестантство как раз изначально и опиралось на скромный евангельский образ Христа и призывало отойти от католического, приукрашенного образа Бога и вернуться к евангельской трезвости и простоте.

Евангельский Иисус смиренен и скромен, в Евангелии от Матфея он говорит: «возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим» (Матфей 11:29), а евангелист Марк описывает его как милосердного и смиренного слугу: «И, сев, призвал двенадцать и сказал им: кто хочет быть первым, будь из всех последним и всем слугою» (Марк 9:35). В Евангелии от Луки подчеркивается человеческая сущность Иисуса: «вложите вы себе в уши слова сии: Сын Человеческий будет предан в руки человеческие» (Лука 9:44); и т. д.

Данный евангельский образ мало чем отличается от образа Иешуа в романе, который так же, как и Иисус, считает, что все люди «добрьи», он кроток, честен, никого не судит и представляется почти наивным идеалистом (Van Poucke 2000: 289), причем это несколько наивное впечатление присутствует и в Евангелиях, где проповеди Иисуса часто наталкиваются на удивление и неверие слушателей.

Эльбаум считает, что Иешуа не мессия, а молодой проповедник, восставший против иудейского духовенства и римлян (Эльбаум 1981:123), созданный Булгаковым под влиянием толстовского взгляда на христианство (Эльбаум 1981: 43). Барков также усматривает в образе Иешуа влияние Толстого, но считает, что Булгаков создал его как пародию на толстовское представление (Барков 1994–2003, гл. 51–52). Мнения исследователей о том, чьим воплощением является Иешуа, сильно рас-

ходятся. Некоторые считают его карикатурой на Христа (Ардов 1992), (Икрамов 1993), другие видят в нем как раз истинного, освобожденного от всего наносного Иисуса (Колтунова 1994).

Кураев (2004) возмущается тем, что Булгаков изобразил Иешуа трусливым и слегка сумасшедшим философом «лет двадцати семи» (Булгаков 2006: 657). Однако, наверное, не стоит «вырывать» эти слова из контекста. Боязливость Иешуа – не более чем впечатление, произведенное им на Пилата, властного, закаленного и гордого римлянина, который не может воспринять смиренение иначе, как слабость. Образ сумасшедшего философа – это тоже восприятие Пилата, для которого не только Иешуа с его идеями, но и вообще вся иудейская религия с ее пророками, заповедями и праздниками кажется бессмысленной и безумной (более подробно об этом в 2.2 – Л. Р.). Приблизительный возраст Иешуа – «лет двадцать семь» – является опять-таки впечатлением Пилата и других присутствующих на балконе дворца.

Интересно также и «прозвище» Иешуа, Га-Ноцри, что на современном иврите буквально означает «христианин», однако это значение вряд ли могло существовать в арамейском. Именно этим именем назван Иисус и в Талмуде (Зеркалов 1986:47). Некоторые исследователи утверждают, что прозвище Га-Ноцри означает «из Назарета» **לְצָרֵת** – Нацерет на иврите. В Новом Завете Иисус упоминается как Назорей (Матфей 2:23) или Назарянин (Марк 14:67). Подобный перевод в любом случае более правилен, нежели «из Назарета», ибо слово «Га» – artikelъ, а не предлог как в арамейском, так и в иврите.

Назарет, согласно Евангелиям, – это город, в котором вырос Иисус; упоминания Назарета встречаются во всех четырех Евангелиях. «Народ же говорил: Сей есть Иисус, Пророк из Назарета Галилейского» (Матфей 21:11); «и, увидев Петра греющегося и всмотревшись в него, сказала: и ты был с Иисусом Назарянином» (Марк 14:67); «И пришел в Назарет, где был воспитан, и вошел, по обыкновению Своему, в день субботний в синагогу, и встал читать» (Лука 4:16); «Филипп находит Нафанаила и говорит ему: мы нашли Того, о Котором писали Моисей в законе и пророки, Иисуса, сына Иосифова, из Назарета» (Иоанн 1:45).

Однако Альфред Барков утверждает, что Назарет не упоминается в других исторических источниках, как, допустим, у Иосифа Флавия (Барков 1994–2003, гл. 39). Барков считает, что город стал называться Назаретом лишь впоследствии, и что прозвище Га-Ноцри или библейское имя Назорей указывает на sectу назореев. Может быть, потому, что Назарет не был извес-

тен в библейские времена, Булгаков и упоминает Гамалу, а не Назарет, как родной город Иешуа; с подобными сведениями он мог познакомиться у Фаррара или Барбюса (Галинская 2003б).

Булгаков также наделил Иешуа весьма скромным происхождением, что порой вызывает негодование православных критиков (Ардов 1992; Кураев 2004), но и здесь особенного разногласия с Евангелиями нет, ибо новозаветный Иисус был скромного происхождения и его отец вполне мог быть назван сирийцем, ибо вся римская провинция в то время называлась Сирия (Барков 1994–2003, гл. 39), что упоминается и у Иосифа Флавия (Галинская 2003в).

Несмотря на всю кажущуюся прозаичность образа Иешуа, он все-таки наделен божественными качествами и способностями, как, к примеру, способностью исцелять телесные недуги, в данном случае головную боль Пилата (Булгаков 2006: 660). Иешуа также высказывается о предначертании судьбы:

«— Ну, хотя бы жизнью твою, — ответил прокуратор, — ею клясться самое время, так как она висит на волоске, знай это.

— Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? — спросил арестант, — если это так, ты очень ошибаешься.

Пилат вздрогнул и ответил сквозь зубы:

— Я могу перерезать этот волосок.

— И в этом ты ошибаешься.... — согласясь, что перерезать волосок уж наверное может лишь тот, кто подвесил?» (Булгаков 1987: 662).

Евангелие от Иоанна тоже содержит упоминание о подобной беседе Иисуса с Пилатом: «Пилат говорит Ему: мне ли не отвечаешь? не знаешь ли, что я имею власть распять Тебя и власть имею отпустить Тебя? Иисус отвечал: ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше; посему более греха на том, кто предал Меня тебе» (Иоанн 11:10–11).

Пожалуй, самое разительное различие между булгаковским Иешуа и евангельским Христом — это их позиция по отношению к государственной власти. В то время как Христос ее принимает: «...Тогда говорит им: итак отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Матфей 22:21), — Иешуа ее категорически отвергает: «...всякая власть является насилием над людьми и... настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» (Булгаков 2006: 664).

Особого внимания заслуживает сцена в романе, в которой Левий Матвий просит Воланда дать мастеру и его возлюбленной покой:

«— А что же вы не берете его к себе, в свет?

— Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий» (Булгаков 2006: 908). Ответ Левия Матвея можно прямо назвать загадочным и многие исследователи, например, Барков, Макарова и Абрашкин, Кураев и Waegemans, выдвигают разные гипотезы о возможных проступках мастера, за которые он наказан отлучением от света. Однако возможно еще и другое объяснение, а именно, что мастер ни в чем не повинен: ведь награда, как правило, подразумевает заслугу, а не проступок. И если гипотетически исходить из того, что мастер невиновен, тогда напрашивается вывод, что проблема заключается не в мастере и его проступках, а в сущности Бога, блистающего своим отсутствием в московских главах романа.

\*\*\*

Waegemans считает, что противодействие Пилата смертному приговору Иешуа и попытки его спасти являются выдумкой, позаимствованной Булгаковым у Фаррара (Waegemans 2007:60). Тем не менее булгаковская версия позиции Пилата полностью соответствует евангельскому повествованию. Евангелие от Матфея, к примеру, содержит такие строки: «итак, когда собрались они, сказал им Пилат: кого хотите, чтобы я отпустил вам: Варавву, или Иисуса, называемого Христом? *ибо знал, что предали Его из зависти* (жирный шрифт и курсив в цитатах здесь и впоследствии мой. — Л. Р.). Между тем, как сидел он на судейском месте, *жена его послала ему сказать: не делай ничего Праведнику Тому*, потому что я ныне во сне много пострадала за Него» (Матфей 27:17–19), и далее: «Правитель сказал: какое же зло сделал Он? Но они еще сильнее кричали: да будет распят. Пилат, видя, что ничто не помогает, но смятение увеличивается, взял воды и умыл руки перед народом, и сказал: *невиновен я в крови Праведника Сего; смотрите вы*» (Матфей 27:23–24). Более или менее та же версия событий повторяется в Евангелиях от Марка (Марк 15:9–11,15) и от Луки (Лука 23:13–25).

Евангелист Иоанн даже упоминает, что иудейские первосвященники шантажировали Пилата, заставляя его утвердить смертный приговор Христа: «Пилат опять вышел и сказал им: вот, я вывожу Его к вам, чтобы вы знали, что я не нахожу в Нем никакой вины. Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им Пилат: се, Человек! Когда же увидели Его первосвященники и служители, то закричали: распни, распни Его! Пилат говорит им: возьмите Его вы, и распните; ибо я не нахожу в Нем вины. Иудеи отвечали ему: мы имеем закон, и

по закону нашему Он должен умереть, потому что сделал Себя Сыном Божиим. Пилат, услышав это слово, больше убрался. И опять вошел в преторию и сказал Иисусу: откуда Ты? Но Иисус не дал ему ответа. Пилат говорит Ему: мне ли не отвечаешь? не знаешь ли, что я имею власть распять Тебя и власть имею отпустить Тебя? Иисус отвечал: ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше; посему более греха на том, кто предал Меня тебе. *С этого времени Пилат искал отпустить Его. Иудеи же кричали: если отпустишь Его, ты не друг кесарю; всякий, делающий себя царем, противник кесарю.* Пилат, услышав это слово, вывел вон Иисуса и сел на судилище, на месте, называемом Лифостротон, а по-еврейски Гаввафа. Тогда была пятница перед Пасхой, и час шестой. И сказал Пилат Иудеям: се, Царь ваш! Но они закричали: возьми, возьми, распни Его! Пилат говорит им: Царя ли вашего распну? Первосвященники отвечали: нет у нас царя, кроме кесаря. Тогда наконец он предал Его им на распятие. И взяли Иисуса и повели» (Иоанн 19:4–16).

Сам по себе факт, что именно этот момент весьма подробно описывается во всех четырех Евангелиях, в целом отличающихся лаконичностью, приводит к заключению, что Булгакову не приходилось ничего выдумывать о роли Пилата в казни Иисуса, он основывал свое повествование на Евангелиях. Пилат – высокомерный и, как можно полагать, в других ситуациях безжалостный римский прокуратор, предстает у Булгакова не палачом, а трусом. Он поддается давлению и шантажу Каифы, боясь поставить под угрозу свое благополучие, но он все же делает попытку спасти Иешуа, также как и евангельский Пилат пытался спасти Иисуса. За свою трусость Пилат жестоко наказан, две тысячи лет он снедает угрозами совести, пока не получает прощение от мастера.

Наверное, следует обратить внимания на слова о трусости, которые были последними словами Иешуа, после его смерти переданными Пилату Афраинем: «в числе человеческих пороков одним из самых главных он (Иешуа. – Л. Р.) считает трусость» (Булгаков 2006: 867). Осуждение трусости встречается в разных частях романа и перекликается с исторической обстановкой, в которой был написан роман. В Советском Союзе, где значительная часть населения стала жертвами репрессий, достигших особо широкого размаха в сталинский период, обстановка общего террора создавалась не сразу, а постепенно. И вина за это лежала не только на руководстве страны и карательном аппарате, но, косвенно, и на пассивных наблюдателях, не прини-

мавших непосредственного участия в репрессиях. Тот же выбор между добром и злом стоит и перед Понтием Пилатом. Ответственность за свои поступки возлагается и на других персонажей романа, к примеру, на Фриду. В наказание ей каждый день напоминают о совершенном преступлении в воландовском царстве теней. Некоторые исследователи (Барков 1994–2003; Кураев 2004) проводят параллель между трусостью Пилата и трусостью мастера, прекратившего писать и сжегшего свой роман. Однако подобная параллель представляется надуманной, так как масштаб обоих поступков вряд ли сравним.

Если образ Пилата в целом соответствует Евангелиям, то его месть Иуде из Кириафа действительно полностью придумана автором, она не упоминается ни в одном библейском или историческом источнике. Действия Пилата скорее соответствуют духу романа и действиям Воланда в Москве. Как в московских, так и в ершалаимских главах герои романа отступают от христианского принципа: «Ударившему тебя по щеке подставь и другую, и отнимающему у тебя верхнюю одежду не препятствуй взять и рубашку» (Лука 6:29). Зло в романе наказывается немедленно, а не в неизбримом будущем. Месть Пилата, хоть и запоздалая, но все же восстановливает справедливость. Пилат рад, что он отомстил Иуде раньше, чем это мог сделать Левий (Булгаков 2006: 885).

Следует также отметить сильную неприязнь Пилата к иудеям, к их вере и к городу Ершалаиму. Эта неприязнь порой истолковывается как признак антисемитизма Булгакова (Барков, 1994–2003, гл. 7). Однако подобный вывод кажется поспешным, если подумать, что отвращение Пилата к иудаизму является естественной реакцией римлянина. Пилат предстает в романе типичным римлянином, практичным и трезвым. Римляне верили во многих богов, но не отличались особой фанатичностью, им было непонятно, почему иное религиозное течение или другая вера может восприниматься как угроза и вызывать столько ненависти.

\*\*\*

Левий Матвей – единственный ученик Иешуа в романе вместо двенадцати учеников Христа в Евангелии. Наличие всего лишь одного ученика вполне соответствует скромному образу Иешуа. Булгаковский герой приходит в Ершалаим один, без осла, сопровождаемый лишь Левием Матвеем и отнюдь не приветствуемый толпой, как в Евангелии: «привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их. Множество же народа постилали свои одежды по дороге, а другие резали ветви с дерев и постилали по дороге; народ же,

предшествовавший и сопровождавший, воскликнул: «Осанна! Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!» (Матфей 21:7–9). Булгаковский Левий — тоже мытарь, как и его евангельский прообраз. Трудно сказать, почему автор выбрал именно Матфея в качестве прообраза ученика Иешуа, может быть, потому, что Матфей в церковной традиции считается автором самого первого и раннего из четырех Евангелий, что как бы ставит его ближе всего к Иисусу. Левий — единственный, но не очень смышленный ученик Иешуа, он — человек с «козлиным пергаментом», на котором он записывает всё, что говорит Иешуа, но, как свидетельствует Пилату сам Иешуа, записанное не соответствует тому, что было сказано (Булгаков 2006: 659). Однако, с другой стороны, Левий безгранично предан Иешуа, и сам факт, что ему не удалось уберечь своего учителя от ареста и мучительной смерти, ввергает его в такое отчаяние, что он проклинает Бога. Упоминание «козлинного пергамента», где все перепутано, наводит на мысль от том, что в канонических Евангелиях, возможно, тоже все исказено, и не потому, что их содержание — намеренный вымысел, а потому, что ученики не поняли, чему их учил учитель, не смогли объять сказанного своим простым человеческим умом. Евангельский Иисус неоднократно сетует на непонимание учеников: «Иисус, уразумев, говорит им: что рассуждаете о том, что нет у вас хлебов? Еще ли не понимаете и не разумеете? Еще ли окаменено у вас сердце? Имея очи, не видите? имея уши, не слышите? и не помните?» (Марк 8:17–18).

Левий Матвей не склонен к прощению, как Иешуа: первое о чем он думает, добившись погребения для своего учителя, — это месть. Он не желает прощать Пилата и отказывается сменить свое нищее существование на беспечную жизнь библиотекаря в его роскошной резиденции:

«— Почему? — темнея лицом, спросил прокуратор, — я тебе неприятен, ты меня боишься?

Та же плохая улыбка исказила лицо Левия, и он сказал:

— Нет потому, что ты меня будешь бояться. Тебе не очень-то легко будет смотреть в лицо мне после того, как ты его убил» (Булгаков 2006: 884).

\*\*\*

Из всех значительных персонажей ершалаимских глав булгаковский Иуда из Кириафа, пожалуй, больше всего отличается от своего евангельского прообраза Иуды Искариота. Евангельский Иуда — один из учеников Иисуса, апостол, поддавшийся дьявольскому искущению и предавший Христа: «Вошел же сатана в Иуду, прозванного Искариотом, одного из числа две-

надцати, и он пошел, и говорил с первосвященниками и начальниками, как Его предать им. Они обрадовались и согласились дать ему денег; и он обещал, и искал удобного времени, чтобы предать Его им не при народе» (Лука 22:3–6) или «И во время вечери, когда диавол уже вложил в сердце Иуде Симонову Искариоту предать Его» (Иоанн 13:2). Иуда в романе – совершенно посторонний для Иешуа человек, это провокатор, выдавший Иешуа исключительно ради наживы. Вот как его описывает начальник тайной стражи Афраиний в разговоре с Пилатом:

«— Скажите, характеристику его вы можете мне дать? Фанатик?  
— О нет, прокуратор....  
— А еще? Имеет, может быть, какую-нибудь страсть?....  
— У него есть одна страсть, прокуратор... Страсть к деньгам» (Булгаков 2006: 868).

Роль Иуды-проводника в романе вряд ли случайна и, скорее всего, навеяна историческим контекстом. В советское время, особенно в период сталинских репрессий, страна была наводнена провокаторами, доносившими ради наживы или продвижения по службе. Параллель между Иудой из Кириафа и советской жизнью разительна. Если посмотреть, как автор описывает провокаторов и как он их наказывает в своем повествовании, то нетрудно прийти к заключению, что они вызывали у него глубокое отвращение и заслуживали в его глазах суровой кары. Оба провокатора в романе убиты – как барон Майгель, так и Иуда. Причем в случае Иуды опять-таки наблюдается большое расхождение с Евангелиями, в которых Иуда, снедаемый угрызениями совести, кончает жизнь самоубийством: «Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он осужден, и, раскаявшись, возвратил тридцать сребреников первосвященникам и старейшинам, говоря: согрешил я, предав кровь невинную. Они же сказали ему: что нам до того? смотри сам. И, бросив сребреники в храме, он вышел, пошел и удавился» (Матфей 27:3–5). Различие заключается и в том, что евангельский Иуда, раскаявшись, сам возвращает полученные за предательство деньги, в то время, как булгаковский Иуда и не собирался этого делать: убить Иуду и подбросить проклятые деньги Каiffe придумал Пилат (Булгаков 2006: 868). Иуда же в приподнятом настроении готовился к наступающему празднику. Любопытен и тот факт, что он гибнет от руки другого предателя – вероломной красавицы Низы. В этом автор как бы следует принципу «поднявший меч от меча и погибнет», а не евангельскому принципу всепрощения.

В Евангелии от Матфея упоминается, что Иуда получил тридцать сребреников за свое предательство: «Тогда один из две-

надцати, называемый Иуда Искариот, пошел к первосвященникам и сказал: что вы дадите мне, и я вам предам Его? Они предложили ему тридцать сребреников; и с того времени он искал удобного случая предать Его» (Матфей 26:14–16). В *Мастере и Маргарите* речь идет о тридцати тетрадрахмах (Булгаков 2006: 878), в связи с чем автор бельгийского сайта о романе Vanhellemont выдвигает мнение, что сумма в романе намного больше, чем в Евангелии (2007). Однако в тексте ясно указано, что Иуда предал Иешуа за незначительную сумму денег:

«— Сколько там, интересно? — спросил Пилат, наклоняясь к мешку.

— Тридцать терадрахм.

Прокуратор усмехнулся и сказал:

— Мало» (Булгаков 2006: 878).

Интересно также отметить, что булгаковский Иуда убит в Гефсиманском саду (Булгаков 2006: 875), именно там, где он, согласно Евангелиям, и совершает предательство.

\*\*\*

Одни исследователи, придерживающиеся православных убеждений (Кураев, 2004, Ардов, 1992), считают изложение евангельских событий в романе святотатством, другие утверждают, что Булгаков был как раз очень верующим человеком (Макарова и Абрашкин, 1997), третьи видят в ершалаимских главах протест против русской церкви и официальной церковной догмы (Барков, 1994–2003).

Как Булгаков относился к вере? Известно, что был родом из очень верующей семьи, хорошо знал Библию и был знаком с церковными обрядами и православным взглядом на бытие. Чудакова пишет, что будучи в целом весьма заурядным гимназистом, юный Булгаков отлично успевал лишь по двум предметам, в том числе по закону Божьему (Чудакова 1988: 32). Однако к окончанию гимназии и после смерти отца отношение к религии в семье Булгаковых изменилось: одна из его сестер стала атеисткой, а он сам начал постепенно отходить от веры (Чудакова 1988: 37–38). «В марте 1910 года в дневнике сестры Булгакова Надежды Афанасьевны засвидетельствован отход старшего брата от обрядов (он не хочет соблюдать пост перед Пасхой, не гоуеет)» (Чудакова 1998: 41). Кураев также пишет, что Булгаков юношей уже не носил нательного крестика (Кураев 2007: 11). Однако это совсем не означает, что Булгаков стал атеистом, напротив, после революции его по-настоящему школировала разнозданная антирелигиозная и антицерковная пропаганда, захлестнувшая всю страну. О чувствах верующих никто не заботился, наоборот, их старались как можно сильнее уко-

лоть и унизить. У Булгакова это вызывало отвращение (Чудакова 1988: 381), его особенно раздражал поэт Демьян Бедный (Лосев в: Булгаков 2006: 8), и он упорно отказывался писать антирелигиозные произведения (Кураев 2004: 11). Тем не менее это тоже не означает, что он стал глубоко верующим, об этом не упоминал никто из его близкого окружения. К тому же известно, что он в последние месяцы своей жизни часто хотел покончить с собой, что самоубийство представлялось ему формой эвтаназии, поскольку как врач он понимал, что его ждет очень мучительная смерть: «через много лет, в конце 1939 г., больной Булгаков, твердо зная, как врач, о неизбежности своей скорой и мучительной смерти, напишет приятелю киевских лет А. Гдешинскому: «Как известно, есть один приличный вид смерти — от огнестрельного оружия, но такового у меня, к сожалению, не имеется» (Чудакова 1988: 505–506). Верующий человек вряд ли бы рассматривал такой вариант ухода из жизни. Его третья жена написала следующие строки об отношении Булгакова к вере: «Верил ли он? Верил, но, конечно, не по-церковному, а по-своему. Во всяком случае, когда болел, верил — за это я могу поручиться» (Кураев 2004: 11). В своем дневнике писатель записал: «19 октября 1922. Итак, будем надеяться на Бога и жить. Это единственный и лучший способ... 26 октября 1923. Нездоровье мое затяжное. Оно может помешать мне работать. Вот почему я боюсь его, вот почему я надеюсь на Бога... 27 октября 1923. Помоги мне, Господи». «Каждое утро воссыпаю моленья о том, чтобы этот надстроенный дом простоял как можно дольше — качество постройки несколько смущает». «В конце жизни пришлось пережить еще одно разочарование — во врачах-терапевтах... А больше всего да поможет нам всем больным Бог!» (Там же). Булгаков, видимо, не отступил от веры до конца своих дней, если его жена писала, что он в последние дни периодически пытался перекреститься, но руки его уже не слушались (Кураев 2004: 7, 18).

Важно понять, присутствует ли Бог в романе. Для этого следует обратить внимание на два аспекта. Во-первых, на историческую и общественно-политическую обстановку, в которой Булгаков жил и работал. Многие современники Булгакова, писатели, интеллектуалы находились в тот период в состоянии полного отчаяния. Многих арестовывали, преследовали, в прессе велись клеветнические пропагандистские кампании (Чудакова 1998: 575–613). Некоторые писатели и поэты кончили жизнь самоубийством, как Марина Цветаева, другие, как Хармс, переживали глубокий кризис, почти ничего не писали и находились в состоянии сильной подавленности. Булгаков с

его происхождением, образованием и убеждениями вряд ли мог чувствовать себя лучше. Исследователи Кураев, Макарова и Абрашкин, судящие об авторе в настоящее время и осуждающие его за то, что он в определенный момент сжег свой роман, считая это проявлением трусости, могут судить об обстановке тех лет лишь понаслышке. Кроме того, в современном восприятии Булгакова большую роль играет возрождение «ортодоксального» православия в России, с точки зрения которого трудно принять позицию не отличавшегося фанатизмом писателя.

Во-вторых, исследователи во многом основывают свое мнение на цитатах, взятых из черновиков романа. Однако роман сильно изменился за долгие годы, которые автор потратил на его написание: менялись заглавия, содержание, и наверное, отношение самого автора ко многим вещам. Скорее всего, менялся и сам Булгаков: он сам отказывался от старых версий и переписывал роман, имея на то свои основания. С одной стороны, имеются свидетельства о том, что Булгаков вносил изменения в роман, надеясь сделать его более приемлемым для цензуры, и вычеркивал слишком критичные абзацы: «В дневнике Е. С. Булгаковой (осень 1937 года): «Мучительные поиски выхода... откорректировать ли роман и представить?.. Миша правит роман» (Кураев 2004: 7). С другой, — трудно поверить, что писатель серьезно верил в то, что роман опубликуют в сталинский период, когда не печатали даже гораздо менее критичные произведения. Он не мог не понимать, что *Мастер и Маргарита* может увидеть свет только в будущем: 15 июня 1938 года, в письме к Е. С. Булгаковой «писатель давал роману свою оценку — первое и едва ли не единственное из дошедших до нас такого рода свидетельство: «Передо мною 327 машинных страниц (около 22 глав). ... «Что будет?» — ты спрашиваешь? Не знаю. Вероятно, ты уложишь его в бюро или в шкаф, где лежат убитые мои пьесы, и иногда будешь вспоминать о нем. Впрочем, мы не знаем нашего будущего. Свой суд над этой вещью я уже совершил, и если мне удастся еще немного приподнять конец, я буду считать, что вещь заслуживает корректуры и того, чтобы быть уложенной в тьму ящика. Теперь меня интересует твой суд, а буду ли я знать суд читателей, никому не известно» (Чудакова 1988: 615–616).

\*\*\*

Важно понять, зачем Воланд посещает Москву. Ответ на этот вопрос логичнее всего искать в его действиях: он карает людей за их грехи — за ложь, алчность, злоупотребление властью, трусость, предательство и т. д. Его роль в принципе со-

отвечает библейской роли дьявола. Эта роль сама по себе довольно примечательна: хотя Бог и дьявол — непримиримые врачи, дьявол вместо того, чтобы поощрять людей в их грехах, наказывает их за проступки перед Богом, и таким образом косвенно служит орудием Божьей воли: «И был день, когда пришли сыны Божии предстать перед Господом; между ними пришел и сатана. И сказал Господь сатане: откуда ты пришел? И отвечал сатана Господу и сказал: я ходил по земле и обошел ее. И сказал Господь сатане: обратил ли ты внимание твое на раба Моего Иова? ибо нет такого, как он, на земле: человек непорочный, справедливый, богобоязненный и удаляющийся от зла. И отвечал сатана Господу и сказал: разве даром богобоязен Иов? Не Ты ли кругом оградил его и дом его и все, что у него? Дело рук его Ты благословил, и стада его распространяются по земле; но прости руку Твою и коснись всего, что у него, — благословит ли он Тебя? И сказал Господь сатане: вот, все, что у него, в руке твоей; только на него не простирай руки твоей. И отошел сатана от лица Господня» (Ветхий Завет, книга Иова 1:6–12).

Данная сцена почти полностью воспроизводится в *Фаусте*:

Господь  
Ты знаешь Фауста? ...  
Он мой раб...

Он служит мне, и это налицо,  
И выбьется из мрака мне в угоду.  
Когда садовник садит деревцо,  
Плод наперед известен садоводу.

Мефистофель  
Поспоримте! Увидите воочью,  
У вас я сумасброда отбью,  
Немного взявши в вычку свою.  
Но дайте мне на это полномочья.

Господь  
Они тебе даны. Ты можешь гнать,  
Пока он жив, его по всем уступам.  
Кто ищет, вынужден блуждать....

Он отдан под твою опеку!  
И, если можешь, низведи  
В такую бездну человека,  
Чтоб он ташился позади.  
Ты проиграл наверняка.

Чутьем, по собственной охоте  
Он вырвется из тупика.

Мефистофель  
Поспорим. Вот моя рука,  
И скоро будем мы в расчете.  
Вы торжество мое поймете,  
Когда он, ползая в помете,  
Жратъ будет прах от башмака,  
Как пресмыкается века  
Змея, моя родная тетя. (Гете 1960)

Подчиненная роль дьявола по отношению к Богу просматривается и у Булгакова, когда Левий Матвей просит Воланда наградить мастера и его возлюбленную покоем, и Воланд погинает. Однако булгаковский Воланд не искушает и не старается погубить мастера. В этом заключается еще одно весьма значительное различие с *Фаустом* Гете: Воланд появляется в романе не для того, чтобы испытать героя или свернуть его с верного пути, он, как бы между прочим, помогает ему по просьбе Маргариты и Левия Матвея, что еще раз подтверждает, что Воланд в романе творит добро.

Появление дьявола в Москве может быть связано с еще двумя причинами. С одной стороны, в России существует суеверие, что дьявол может материализоваться, если имя его упоминается вслух, даже ненароком, в виде ругательств или проклятий («чертыхания»). В послереволюционный период подобного рода выражения были в моде. С другой стороны, появление дьявола в московских главах романа может быть объяснено полным отсутствием Бога в них.

\*\*\*

Бог полностью отсутствует в московских главах: он никого не наказывает за злодеяния. Обиженным ждать от него нечего, он либо забыл об их существовании, либо их судьба ему безразлична, либо он, следуя евангельскому принципу, «подставляет другую щеку» и пускает все на самотек. Фантасмагория советской реальности достигла своего пика к концу 30-х годов, и многим интеллигентным людям вполне могло казаться, что наступил конец света, и Бог никоим образом этому не препятствует.

В подобной обстановке не так уж и странно возложить всю надежду на дьявола (Лосев в: Булгаков 2006: 19–20), который все бы поставил на свои места и воздал злодеям по заслугам. Воланд помогает мастеру, воссоединяет его с возлюбленной и спасает его роман. Булгаковский дьявол полон решимости и

готовности к действию (Van Poucke 2000: 289), он – настоящий герой в отличие от Иешуа с его пассивностью.

Существуют разные гипотезы о возможной вине мастера и о том, почему он не заслужил свет, а заслужил лишь покой. Эти гипотезы сами по себе уже свидетельствуют о том, что их авторы исходят из традиционной христианской позиции, а именно из того, что мастер должен быть в чем-то повинен, если его не взяли в свет.

Waegemans считает, что мастер струсил, когда он отверг свое призвание писателя (2007: 122, 127). Барков же изначально считает мастера отрицательным персонажем: даже само слово «мастер» для Баркова исполнено отрицательного значения, исследователь считает это слово унизительным прозвищем для писателя, синонимом подмастерья, писаки, а не настоящего таланта (Барков 1994–2003, гл. 1–2). Барков полагает, что грех мастера заключается в его слабости и трусости, в том, что он отказался писать, после того как его освободил Воланд. Исследователь идет дальше в своих рассуждениях и заявляет, что покой, которым награжден мастер, – совсем не награда, а вечное наказание и мука (там же, гл. 3).

Макарова и Абрашкин усматривают вину мастера в том, что он, подобноFaусту, исказил слово Божье, т. е. Евангелие, в своем романе (1997: 28). Доктор Faуст занимался переводом Евангелия на немецкий, в процессе чего он, может быть, тоже невольно исказил его содержание. Мастер отступил от веры, а потом поддался давлению со стороны современных «фарисеев» и стал искать убежища в психиатрической больнице. Возлюбленная же мастера заключила пакт с дьяволом, чтобы заполучить назад своего любовника. Поэтому, по мнению исследователей, они оба заслужили лишь покой, а не свет (Макарова и Абрашкин 1997: 30–32).

Кураев полагает, что мастер наказан за отступничество от веры. Изобразив Иешуа в своем романе слабым, мирским человеком, достойным сожаления, а не божественным и великим, как подобает Иисусу, мастер потерял право на милость Божью и вынужден довольствоваться лишь тем, что Воланд и его собственный жалкий персонаж Иешуа ему могут предложить. Данный в награду мастеру покой, согласно Кураеву, – не поощрение, а завуалированное наказание за сожжение романа, соавтором которого является сатана. Так называемый покой – не что иное, как вечная мука, бесцельное, бесплодное существование вместе с распутной ведьмой Маргаритой (Кураев 2004: 111–126).

Примечательно то, что вышеупомянутые исследователи не задаются вопросом, не заключается ли причина того, что мас-

тера не взяли в свет, не в мастере, а в Боге. Если взглянуть на жизнь Булгакова и его современников в Советской России, вчитаться в письма автора Сталину и Свидерскому (из кремлевского архива Сталина), в которых он предстает человеком, доведенным до крайнего отчаяния, то трудно себе представить, что Булгаков мог считать мастера малодушным за отказ от писательской деятельности, за сожжение романа. В вышеупомянутых письмах Булгаков действительно говорит, что настоящий писатель должен продолжать писать, пока он еще в состоянии это делать, но письма эти датированы 1931 годом (Van Poucke 2000: 293; Waegemans 2007). Его точка зрения могла претерпеть изменения в последующие годы, ведь он однажды тоже сжег свой роман (Waegemans 2007: 14). Автор скорее сочувствовал мастеру, талантливому, но сломленному человеку, ведь он сам испытал на себе силу отчаяния. В таком свете психологическое бегство мастера и его уход в психиатрическую больницу были не проявлением малодушия, а покорением судьбы со стороны человека, брошенного Богом на произвол судьбы.

Булгаковский Бог — пассивная потусторонняя сила, от которой помочи ждать не приходится и которая автору явно не импонирует. Он, вероятно, верит в его существование, ибо он выступает в романе против атеизма, но его симпатии скорее находятся на стороне другой потусторонней силы, которая действует, а не проповедует и не медлит с восстановлением справедливости. Выжидательная позиция Бога в романе может быть истолкована как безразличие: он в принципе хочет помочь мастеру и Маргарите, но лишь наполовину (наградить их покоем, а не светом) и лишь после того, как Воланд извлек мастера из сумасшедшего дома и воссоединил его с возлюбленной. Бездействие Бога видно и в finale романа, когда после исчезновения Воланда из Москвы безумная советская жизнь опять возвращается на круги своя.

События романа наводят на мысль, что надеяться на Бога бесполезно и что единственное избавление возможно через смерть и покой. Смерть несет мастеру, а может быть, и самому автору спасение, освобождение, конец физическим и моральным страданиям. Такое отношение к смерти просматривается в свидетельстве мемуариста, память которого удержала следующие слова умирающего писателя: «Мне мерещится иногда, что смерть — продолжение жизни. Мы только не можем себе представить, как это происходит. Но как-то происходит...» (Чудакова 1988: 647). Иными словами, у человека все-таки есть выход, путь к свободе через смерть. Писатель Икрамов считал,

что Булгаков отвергает Бога и что роман является мечтой слабого человека о достижении справедливости любой ценой (Икрамов 1993). Однако из вышесказанного скорее напрашивается вывод о том, что Булгаков отвергал не Бога, а евангельскую пассивную проповедь всепрощения, развязывающую руки злу и что роман — это мечта отчаявшегося человека, считающего достижение справедливости любой ценой лучше, чем ее полное отсутствие.

### Литература

1. *Ардов М.* Прочтение романа, 1992, Столица (92 (100)): 55–57.
2. *Барков А.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: алтернативное прочтение, 1994–2003, Киев: А. Н. Барков, [Online], <http://menippea.narod.ru/>
3. Библия, синодальный перевод, 1999–2008, [Online], <http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.htm>
4. *Булгаков М.* «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита». Вступ. статья Виктора Лосева, 2006, М.: Варгиус.
5. *Van Puke П.* Великий провокатор в русской литературе 1920-х годов. 2000, Slavica Gadesia (27).
6. *Галинская И. Л.* (а). Неразрешимый спор в булгаковедении. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Отв. ред. Л. В. Скворцов, 2003, М., [Online], [http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b\\_nerazr.htm](http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b_nerazr.htm)
7. *Галинская И. Л.* (б). Ершалам и его окрестности в романе Булгакова «Мастер и Маргарита». Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Отв. ред. Л. В. Скворцов, 2003, М., [Online], [http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b\\_ersh.htm](http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b_ersh.htm)
8. *Галинская И. Л.* (в). Литературные источники черновых вариантов «древних» глав «Мастера и Маргариты». Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Отв. ред. Л. В. Скворцов, 2003, М., [Online], [http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b\\_istoch.htm](http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b_istoch.htm)
9. *Галинская И. Л.* (г). «Древний» главы романа «Мастер и Маргарита» в восприятии булгаковедов. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Отв. ред. Л. В. Скворцов, 2003, М., [Online], [http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b\\_drevgl.htm](http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/b_drevgl.htm)
10. *Гете, И.-В.* Фауст, перевод: Борис Пастернак, Вступ. статья и комментарии: Н. Вильмонт, М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960, [Online], <http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust.txt>
11. *Зеркалов А.* Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри. Наука и религия. 1986. № 9. С. 47–52.
12. *Икрамов К.* Трагедия затаенного стыда. К вопросу о трансформации источников // Независимая газета. 1993. 3 марта. С. 5.
13. *Йованович М.* Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Зборник за славистику. Нови Сад, 1980. № 8. С. 109–123.

14. Колтунова М. В. О концепции личности в романе «Мастер и Маргарита» // Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии. Самара, 1994. С. 55–64.
15. Кураев А. За Христа или против?, 2004 М.: Издательский совет Русской православной церкви, [Online] <http://www.interfax-religion.ru/bulgakov/>
16. Макарова Г., Абрашкин А. Тайнопись в романе «Мастер и Маргарита», 1997, Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета.
17. Сахаров В. Из кремлевского архива Сталина. М. А. Булгаков, Культурный центр «Булгаковский дом», [Online] <http://bulgakov.km.ru/arc1.htm>
18. Соколов Б. Булгаковская Энциклопедия. 1996, М., Алгоритм.
19. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова, 2-е изд., доп., Вступ. статья Фазиля Искандера, 1988, М.: Книга, [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/CH/CHUDAKOVA\\_Marietta\\_Omarovna/\\_Chudakova\\_M.\\_O.html#02](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/CH/CHUDAKOVA_Marietta_Omarovna/_Chudakova_M._O.html#02)
20. Эльbaum Г. Анализ Иудейских глав «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова, 1981, Michigan: Ann Arbor.
21. Яновская Л. Треугольник Воланда. К истории романа «Мастер и Маргарита», 1992, Киев: Лыбидь.
22. Vanhellemont J. The Master & Margarita, 2007, Website. [Online], <http://www.masterandmargarita.eu/en/03karakters/personagesbijbel.html>
23. Waegemans E. De meester en Margarita, Michail Boelgakov, een sleutel tot de roman. 2007, Antwerpen: Benerus vzw.

**Е. А. Иваньшина**

### **ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ И «ОБУЧЕНИЕ КУЛЬТУРЕ»**

**(к проблеме перевода в творчестве М. А. Булгакова)**

Практически все булгаковские тексты объединены профессиональной темой и представляют мир в образе мастерской (зоологической, медицинской, швейной, театральной, химической). В мастерской изготавливается некая «вещь», которая становится мостом, соединяющим настоящее с прошлым. Памятные «вещи» аккумулируют память как «свернутое» прошлое, которое, разворачиваясь вновь как иное, провоцирует на узнавание. Места памяти – опорные пункты воспоминания, поочередно служащие слабеющей памяти или безмолвно заменяющие утраченную память<sup>1</sup>. Место памяти функционирует как оптический прибор, удваивающая и искажающая машина (ср. с камерами Персикова–Иванова). Удвоения и деформации, которые производит машина памяти, связаны с неизбежным на-

---

<sup>1</sup> Рикёр П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 68.

слоением воображаемого на реальное; возвращение деформирует прошлое, создавая его по образу настоящего<sup>2</sup>.

Места памяти соотносимы с театром<sup>3</sup>. Театр сам по себе есть место повторения, возвращения<sup>4</sup>. О традиции понимания театра как «места памяти», мнемонического устройства пишет Ф. Йейтс<sup>5</sup>. Память — театр теней (видений, призраков). М. А. Булгаков — театральный художник, всё его творчество — сплошной театральный роман, в котором главным артистом является сам автор, разыгрывающий перед читателем процесс собственной творческой рефлексии, то есть выступающий в осознании своей культурной роли, своих творческих принципов, своей позиции по отношению к материалу, с которым он работает. Булгаковское художественное пространство актуализируется как пространство театральное, даже если действие непосредственно не связано с театром. О театре (сначала Большом, затем анатомическом) вспоминает Юный Врач в зачинном рассказе «Записок юного врача» («Полотенце с петухом»), зреющие устраивают в своей квартире Филипп Филиппович Преображенский<sup>6</sup> и Зоя Пельц, со спектаклем соотносится путешествие на машине времени, то же можно сказать о бале в квартире Берлиоза. Театральный код является доминирующим в романе «Мастер и Маргарита» и выводится «на рамку» в спектакле в Варьете и сне Никанора Ивановича Босого.

Булгаковские театральные сюжеты объединяют изображение репетиционного процесса. Мы рассмотрим здесь те произведения, в которых театр и репетиция тематизированы в разной степени: в пьесах «Багровый остров» (1927) и «Полоумный Журден» (1932) театральная репетиция — фабульная основа действия, тогда как в инсценировке «Дон Кихота» (1938) и кино-

<sup>2</sup> См.: Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 131. «Возвращение и повторение всегда основываются на различии, на невозможности повторить буквально. Время вписывает это различие в повторение как деформацию жеста, деформацию линии, деформацию зрения» (там же, с. 135).

<sup>3</sup> Помимо театра, традиционными локусами памяти являются дом, сад и город. Выполняя мнемоническую функцию, эти места тоже театрализуются, организуясь как сцены видения.

<sup>4</sup> См.: Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). С. 148. В то же время М. Ямпольский отмечает, что подлинное повторение противостоит театру, который по определению выступает как дурное повторение существующего текста, отрепетированных мизансцен и жестов (там же, с. 149).

<sup>5</sup> См.: Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб., 1997.

<sup>6</sup> В роли зрителя здесь сначала оказывается Шарик, который потом, как и Босой, становится участником представления.

сценарии по «Ревизору»<sup>7</sup> (1934–1935) театрально-репетиционная специфика становится «внутренней формой» сюжета, его структурным принципом. Репетиция — повторение. Смысл репетиции в том, чтобы что-то выучить, запомнить; у Булгакова репетиция — повод вспомнить. В условиях смены культурной парадигмы репетиция у Булгакова выполняет функцию культурной памяти, или «обучения культуре» (Ю. М. Лотман). Обучаемыми являются, с одной стороны, персонажи: туземцы учатся сберегать свои природные ресурсы (жемчуг), труппа Геннадия Панфиловича постигает азы новой драматургии; мещанин Журден обучается дворянству у многочисленных репетиторов; Санчо Панса и близкие Дон Кихота усваивают язык рыцарских романов; Хлестаков репетирует роль ревизора. С другой стороны, обучаемым является читатель, к культурной памяти которого апеллирует автор и чьи реакции изображает в реакциях персонажей. Обучение культуре разыграно в театральном сюжете как обмен ценностями, который осуществляется внутри мира персонажей, между текстом-рамкой и интекстом и между автором и читателем. Обмен аналогичен смешению языков и приводит к образованию нового текста как результату их взаимодействия (при этом в новом тексте экспонируются старые гены).

В пьесе «Багровый остров» [далее — БО] ситуация культурного обмена, в котором задействованы *разные ценности*, разыграна серийно. Специфика языкового смешения здесь — в совмещении хронотопов театра (рамка) и острова (интекст). Эти хронотопы подобны, как подобны имена *Лидии Иванны* и *леди Гленарван*; театр и остров соотносятся как две сокровищницы: остров подобен шкатулке с жемчугом, который хотят присвоить иностранцы, театр — лавке «древностей», в разряд которых попали декорации и костюмы снятых с репертуара спектаклей. И на туземном острове, и в театре Геннадия Панфиловича происходит смена власти, в результате которой туземцы теряют жемчуг, а театр в ситуации вынужденной перемены декораций — репертуар.

Наряду с теми сокровищами, вокруг которых разыгрывается действие в пьесе Дымогацкого, в булгаковской пьесе спрятаны другие — театральные — сокровища, образующие систему ценностей, которые являются безусловными для автора. К этим (утаенным) сокровищам ведет путь, заданный рядами перекодировок в списке действующих лиц<sup>8</sup>. В ходе репетиции осуществляются не только ролевые перекодировки (см. «афишу»), но

<sup>7</sup> Киносценарий написан в соавторстве с М. Каростиным.

<sup>8</sup> Подробно об этом см.: *Иваншина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова*. Воронеж, 2010. С. 208–248.

и пространственные: актеры путают себя с ролью, вследствие чего театр как бы превращается в остров, а остров — в театр<sup>9</sup>. Конфликт вокруг жемчуга, разыгрывающийся на острове, проецируется на ситуацию в театре, где жемчугу соответствует пьеса Дымогацкого. «Багровый остров» — пьеса о волшебном мире театра, который оккупирован репертуркомом (Савва Лукич), подобно тому как заповедный Туземный остров захвачен европейскими колонизаторами. С другой стороны, Савва подобен туземному вождю (недаром в финале спектакля он усаживается на бывшем троне Сизи<sup>10</sup>), которого по силам обмануть опытному Геннадию (он же — по роли — лорд Гленарван). Цель разыгрываемой перед театральным генералом репетиции — скрыть истинную ценность пьесы и предложить Савве ширпотреб (аналогичным образом поступают иностранцы, обменивая жемчуг на тухлые сардинки и огненную воду), чтобы добиться от него драгоценного разрешения на спектакль.

Обе ситуации (и островная, и театральная) сопряжены с переводом как присвоением «чужого» или отчуждением «своего». Перевод вынесен «на рамку» и представлен как процесс межтекстовых перекодировок, означенных в афише. Чужие на острове — иностранцы, чужой в театре — цензор Савва Лукич; у туземцев отнимают жемчуг, у театра — репертуар (жемчуг и репертуар эквивалентны как сокровища); и то, и другое надо удержать (лучше всего — спрятать). Посредником в общении с иностранцами на острове выступает придворный проходимец Кири-Куки, которого иностранцы научили письму, тогда как в театре посредником между старой и новой культурой оказывается драматург Дымогацкий (авторская маска) со своей пьесой, который тоже учится письму у иностранцев (в частности, у Жюля Верна). Роль Кири в отсутствие главного актера труппы достается Дымогацкому, который становится, таким образом, переводчиком вдвойне<sup>11</sup>. Директор театра (другая авторская маска) в целях экономии использует отыгранный рекви-

<sup>9</sup> О. Д. Есипова сравнивает Багровый остров пьесы и фантастический остров Театра. См.: Есипова О. Д. Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 178.

<sup>10</sup> См.: Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. С. 338. Далее ссылки на пьесу «Багровый остров» даются по этому изданию в основном тексте с указанием страниц в круглых скобках.

<sup>11</sup> Пьеса Дымогацкого — перевод на новый лад известного литературного (жюльверновского) материала, неслучайно псевдоним Дымогацкого — гражданин Жюль Верн. Ср.: в подзаголовке фельбетона «Багровый остров» значится: «Роман тов. Жюля Верна с французского на эзоповский перевел Михаил Булгаков».

зит, так что новая пьеса оказывается «сшитой» из старого материала. Культурная память, которую несет в себе используемый материал (пьеса и театральный реквизит), реанимируется в процессе репетиции, наполняя происходящее в театре мемориальным смыслом, который подрывает изнутри тот революционный смысл, который разыгрывается на сцене<sup>12</sup>. Пьеса Дымогацкого — модель новой культуры, эпоха которой начинается в театре Геннадия Панфиловича. Однако именно в процессе репетиции, которая является «кухней» будущего спектакля и проясняет происхождение его элементов, видно, как сталкиваются языки разных культур, «из которых каждый стремится преобразовать противоположный по своему образу и подобию, трансформировать его в “перевод на себя”»<sup>13</sup>. Читатель БО имеет дело с переводом в обе стороны: если Дымогацкий и Геннадий переиначивают старое на новый лад, то задача читателя — найти в новой пьесе старые подтексты (обратный перевод). В БО репетиция — способ реанимации памяти читателя, которого автор отсылает к подлинным театральным ценностям, память о которых оживает в процессе репетиции. Процесс *репетиции* обретает особый смысл как *повторение «пройденного»*, воспоминание, то есть как событие, связанное с культурной археологией. Если функция Саввы — отменить старый репертуар, заменив его новым, то усилия автора направлены в противоположную сторону: в обход Саввы напомнить читателю о старых театральных шедеврах, отсылками к которым (явными и скрытыми) главным образом и интересна большая пьеса. Тот жемчуг, который не может (и не должен) найти в пьесе Дымогацкого *чужой* Савва как представитель интересов новой культуры, должен найти в булгаковской пьесе *свой* читатель.

Столкновение двух культурных парадигм — века нынешнего и века минувшего — основа конфликта в «Горе от ума» — пьесе, которая является фоном генеральной репетиции и одним из подтекстов БО. Еще одним подтекстом является «Ревизор»: на ситуацию ревизора спроектирован приезд в театр Саввы Лукича, который не должен увидеть в новом спектакле признаков старого (контрреволюционного) репертуара. Однако для читателя ревизия представлена, наоборот, как актуализация *старого* реквизита в *новой* постановке. Используемый вторично театраль-

<sup>12</sup> Ср. с сомнением Геннадия по поводу пьесы Дымогацкого (пьесы-интекста), являющимся по сути метаописательным диагнозом булгаковского «Багрового острова» (пьесы-текста): «Снаружи аллегория, а внутри такой меньшевизм, что хоть топор повесь». См.: Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. С. 300.

<sup>13</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 419.

ный реквизит соотносим с подтекстом; по мере освоения подтекста перед читателем возникают призраки старого театра, в числе которых – Сумароков, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Чехов, Чайковский.

Театральное пространство у Булгакова во всех театральных сюжетах подобно котлу, в котором смешиваются разные языки (коды культурной памяти). Моделью языкового смешения как механизма текстопорождения является список действующих лиц пьесы<sup>14</sup>. Эквивалентности, в ряду которых оказывается театр в БО, – остров сокровищ, кухня, буфет и вулкан. Вулкан – метафора исторического катаклизма; извержению вулкана на острове соответствует культурная революция в театре, диктующая перемены в репертуаре. Вулкан на острове подобен кипящему котлу; сам остров – тоже котел: происходящие на нем события «подогреваются» вулканом (в частности, в результате извержения погибает вождь Сизи-Бузи). Кири называет вулкан *чертовым примусом*: помимо соотнесения с кухней интересен и перевод слова *primus* (первый=образцовый=мастерский). Как мастерская, в которой сотворяется «материальная часть» спектакля, театр в репетиционный период подобен кухне – лаборатории новых форм, в которой химичит Геннадий Панфилович. Перед началом репетиции Геннадий дает указание Метелкину сервировать стол с самоваром для Саввы Лукича (самовар подобен вулкану). Цепочка подобий является манифестацией кода: котел (вулкан, примус, самовар) – театральная эмблема (в театральном «кotle» Геннадия Панфиловича старые тексты наскоро преобразуются в новые), модель, выполняющая функцию автометаописания (театр в театре).

М. Ямпольский пишет о вулканах как важном компоненте культурного сознания, связанном со специфическим видением. В частности, он приводит описания извержений Везувия,ставленные Шатобрианом, Гете, Ж. де Стель. Согласно приведенным свидетельствам, в культуре существовал своего рода куль вулканов, которые в середине XVIII века начинают всё более устойчиво ассоциироваться с театральным зрелищем<sup>15</sup>. Например, в книге Гамильтона извержения описываются «в эстетических категориях прекрасного и возвышенного. Везувий

<sup>14</sup> Такой список, в котором актер и роль представлены как эквивалентные элементы, как бы способствует неразличению двух планов. Сценическую и внеценническую реальность не различают и Савва Лукич, который предпочитает досматривать спектакль со сцены, а затем принимает истерику Дымогацкого за театральный монолог.

<sup>15</sup> См.: Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 98.

и Этна систематически сравниваются с фейерверками и спектаклями, а несчастных жертв извержений, называемых «зрителями», английский лорд жалеет за то, что они проявляли нечувствительность к красоте сцен, заботясь более о собственной безопасности»<sup>16</sup>. Основным объектом внимания были световые эффекты, контрасты огня и дыма, изменения освещенности, постоянная трансформация пейзажа под воздействием огня. «К концу XVIII века сравнение Везувия с театром и фейерверком становится общим местом. Главным фактором в эстетическом освоении вулканических извержений безусловно является световая метаморфоза, коренным образом отличающая вулкан от иных чудес природы»<sup>17</sup>. Эффект трансформации дал повод для сравнения Неаполя или Помпей с волшебным фонарем (Э. Виже-Лебрен) или с игрушкой наподобие театрального ящика (Э. Бульвер-Литтон)<sup>18</sup>. Вулкан становится метафорой всяческих изменений<sup>19</sup>. Кроме того, хаос катастрофы в описаниях Шатобриана связан с актуализацией памяти.

Декорация — материальная часть спектакля, на которой держится вся конструкция в целом; язык декораций проясняет язык пьесы как основанный на монтажных («лоскутных») смыслах. Заплаты, о которых говорит Геннадий, эквивалентны цитатам, которые переносятся из спектакля в спектакль и выполняют в новом контексте функцию культурной памяти<sup>20</sup>. Пояснения Геннадия, касающиеся декораций, — указание на центонный принцип текстопорождения большой пьесы (элемент автометаписания). Театр изображен здесь подобно лавке старьевщика, в которой оживают тени прошлого. Такое оживление соотносимо с пробуждением спящего вулкана. Гора Аарат, из которой сделан вулкан для нового спектакля, выступает в функции аллегорического реквизита: изъятая из первоначального контекста (снятой с репертуара пьесы о потопе) и сваленная в сарае с другим реквизитом, гора соотносима с руиной, тогда как реквизиторская напоминает лавку старьевщика. Такая лавка, в свою очередь, сама по себе является театром — магическим театром, вызывающим тени прошлого; время лавок старья связано с областью памяти<sup>21</sup>. По правилу аллегорического рек-

<sup>16</sup> Там же. С. 99.

<sup>17</sup> Там же. С. 100.

<sup>18</sup> Там же. С. 101.

<sup>19</sup> Там же. С. 100.

<sup>20</sup> Аналогичный принцип был использован в постановке «Мастера и Маргариты» Ю. П. Любимовым, где были задействованы декорации из других спектаклей театра (в частности, занавес из «Гамлета»).

<sup>21</sup> См.: Ямпольский М. Б. Наблюдатель. С. 38.

визита, вещь как раз должна быть вырвана из органического контекста<sup>22</sup>; перенесенная в другой контекст, она превращается в мнемонический знак, актуализирующий культурную память, образы которой вторгаются в созерцаемую картину, постепенно вытесняя ее из поля зрения<sup>23</sup>. М. Ямпольский отмечает, что во Франции и Англии между 1830 и 1860 годами сложился театральный миф, в котором театр предстает как место хаотического нагромождения атрибутов и масок минувших времен, как костюмерная ролей, отыгранных в феодальную эпоху. В связи с этим представлением М. Ямпольский приводит высказывание Теофиля Готье, так определяющего характер времени: «Наши времена обвиняют <...> в том, что они не имеют своего собственного лица и вдохновляются модами прошлого; при этом забывают, что их оригинальность как раз состоит в том, что они являются карнавалом минувших эпох. Это эпоха пародий»<sup>24</sup>. Театр эпохи пародий представляет и М. Булгаков (эмблемой пародии является семисотрублевый попугай).

В числе прочих значений, гора — местопребывание богов и хранилище богатств. Нередко в образе горы воплощается основатель традиции<sup>25</sup>. Как место инициации гора сопоставима с царством мертвых и связана с культом предков. Одним из таких предков является Жюль Верн, который как бы *оживает* в лице Дымогацкого и которому отводится роль посредника, представляющего в одном лице великую литературную традицию. Гора в БО — аналог культуры: она строится снизу (а разрушается сверху), и за ее возрастающую во времени ценность отвечают мертвые *первые*. Проснувшийся вулкан подобен воскресшему мертвецу. Мотив воскресения обыгран в булгаковской пьесе в истории потонувших туземцев, в появлении в эпилоге не согласного с преждевременной гибелью своего персонажа Сундучкова (он же Сизи-Бузи), в разрешении только что запрещенной (убитой Саввой) пьесы. Но главное воскресительное событие пьесы — реанимация культурного подтекста. Восстановление культурной памяти аналогично возвращению ковчега, сброшенного с горы в начале действия.

Продукт театральной кухни подгоняется под рецепт репертуарного (под вкус Саввы). На время репетиции театр превращается в буфет, где наскоро сервируется стол с самоваром и «бутербродами побогаче»<sup>26</sup>. Но и буфет используется в пьесе по

<sup>22</sup> См.: Ямпольский М. Б. Наблюдатель. С. 22, 33.

<sup>23</sup> Там же. С. 97.

<sup>24</sup> Там же. С. 21.

<sup>25</sup> См.: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 314.

<sup>26</sup> Ср. с тухлыми сардинками, которыми европейцы угощают туземцев.

типу аллегорического реквизита: он связывает текст-рамку и интекст. В «Багровом острове» два буфета: один — с самоваром для Саввы Лукича — размещен прямо на сцене (хотя имеет отношение не к островной, а к театральной фабуле), другой принадлежит семейству Гленарванов. В нем, в числе прочего, хранится голубая чашка Марии-Антуанетты. Во второй картины третьего акта Ликки и Тохонга, сбегая из-под ига Гленарванов, грузят в паровой катер<sup>27</sup> буфет и шкаф, клетку с попугаем, бочонок с водой и рояль (с. 331). Все эти «коробки» напоминают склад театрального реквизита. Интересно, что в эпизоде погрузки в репликах персонажей проявляются мотивы силы и памяти<sup>28</sup>.

БЕТСИ. Боже, какая у вас сила... Но что скажет лорд?

ЛИККИ. Молчать!.. Пардон, мадмуазель. Что он скажет?.. Он грабитель. Одна жемчужина, которую он уволок с острова, стоит дороже, чем все это барахло. Принимай. (*Бросает в окно Тохонге кресла, стол, ковер, картины.*)

БЕТСИ. Вы... вы замечательный человек.

ЛИККИ. Молч... когда с тобой... Что, бишь, еще... не забыть бы... ПОПУГАЙ. Не забыть бы (с. 331).

Увидев пустую комнату, Гаттерас размышляет: «Ведь не на подводах же уперли они все это?» (с. 332). Подвода, или телега, как и корабль — архаическая форма театра<sup>29</sup>. Строго говоря, этот эпизод с погрузкой вещей никак не связан с развитием внешнего действия, скорее даже тормозит его, на фоне борьбы туземцев с колонизаторами такая запасливость вызывает некое недоумение даже с практической стороны (судно рискует потонуть под грузом барахла). Но тот же эпизод имеет особый смысл в пьесе о театре, где рефреном из уст Геннадия Панфиловича звучит: «театр — это храм». Корабль — «театр в театре», выполненный в вещном (кукольном) масштабе. Эта конфискация имеет смысл и как ответное действие по отношению к тому изъятию жемчуга, которое иностранцы провели на острове. Содержимое катера и жемчуг уравниваются как сокровища. Здесь происходит обмен дарами, причем обменный характер этой операции оговорен Ликки.

<sup>27</sup> Пар позволяет соотнести катер, с одной стороны, с вулканом и самоваром, а с другой — с Дымогацким.

<sup>28</sup> Сила и память взаимосвязаны в булгаковском мире: память — сила, которая проявляется подобно бессознательному.

<sup>29</sup> Корабль — морской ящик — О. М. Фрейденберг соотносит с гробом и кивотом. Телега и корабль — передвигающийся храм и существующее божество. Но это еще и театр. «<...> именно на телеге и корабле бог и совершає свой торжественный въезд. Корабль и телега — первые храм и театр». См.: Фрейденберг О. М. Миф и театр. М., 1988. С. 25.

Еще одним аналогом испорченного текста, наряду с театральными декорациями, становится в булгаковской пьесе голубая чашка. Ценная памятью о Марии-Антуанетте, чашка является здесь символом культурной памяти, которой соответствуют утаенные сокровища затекстового автора (который играет Кири-Куки, по вине которого и разбивается чашка).

В пьесе «Полоумный Журден» [далее – ПЖ], как и в «Багровом острове», реализован тот же прием – «театр в театре». Действие представляет собой театральную репетицию. В отсутствие Мольера (он болен) его труппа под руководством актера Луи Бежара репетирует пьесу самого Мольера (пьеса не названа, но понятно, что это «Мещанин во дворянстве»). «Внутри» репетируемой пьесы устраивается театральное представление для Журдена (он смотрит финал «Дон Жуана»).

Структура спектакля – серия «притворств», вложенных одно в другое, или «театров в театре». Зритель (читатель) становится свидетелем многочисленных перевоплощений: актеры сначала быстро перевоплощаются в персонажей (эпизод с раздачей ролей), потом, уже внутри реальности спектакля, следует череда подмен. Журден, которого играет Бежар, воображает себя дворянином; «театр в театре» затевается благодаря учителям музыки, танцев и фехтования, которые рекламируют в качестве уроков каждый свое *искусство* (эстрада, на которой выступают Певец и Певица, Танцовщик и Танцовщица, отделена вторым занавесом, а учитель фехтования показывает свое мастерство прямо в «зрительном зале»). Маркиз Дорант (Латорильер) притворяется, что способствует связи Журдена и Доримены, а на самом деле сам ухаживает за Дорименой, ловко используя при этом подарки, купленные для нее Журденом. Рассуждая о том, почему он должен жениться на Доримене (в которую влюблена его кредитор Журден), Дорант говорит: «Да, роль моя не особенно красива, но что же поделаешь» (4: 135). Клеонт, чтобы жениться на дочери Журдена Люсиль, переодевается турецким султаном, пародируя Журдена, который хочет казаться дворянином и за дворянина же прочит свою dochь.

Как и в БО, в ПЖ разыграна ситуация языкового смешения. Главная тема булгаковской пьесы о полуумном Журдене – искусство. Объектом рефлексии здесь становится язык театра как обманный, миражный язык: театр удваивает реальность, что чревато путаницей. Театр и жизнь противостоят в пьесе как стихи и проза, которые причудливо смешиваются как в доме Журдена, так и в театральной репетиции пьесы о Журдене.

Письмо Мольера, адресованное Бежару, и роли в пакете, которые Бежар должен раздать актерам, – аналог жребия. Здесь

появляется системный у Булгакова мотив веревки (нити), которая связывает актера с той силой, которая им управляет:

БЕЖАР. <...> В пакете – роли, я вижу это ясно, ибо не однажды уже видел роли в пакетах. Только их так небрежно перевязывают веревкой. И право, я с удовольствием бы удавился на этой веревке. Итак, отложим это до утра, ибо утро вечера мудренее, как говорит философия, и семь раз примерь и один раз отрежь и...»<sup>30</sup>. Сцена для Бежара – неизбежность: «О темная пасть, проглатывающая меня ежевечерне в течение двадцати лет, и сегодня мне не избежать тебя. Гм... я не в голосе сегодня... О ты, источник и отчаяния и вдохновения...» (4: 124).

Здесь, в этом монологе, Бежар наполовину играет, а наполовину говорит от чистого сердца. Веревка, о которой идет речь, ведет к невидимому Мольеру<sup>31</sup> (небо), который, отсутствуя на репетиции, заполняет собой все пространство пьесы. Мольер написал все роли, он же руководит театральной труппой. В реальности булгаковской пьесы актеры мольеровской труппы встречаются с мольеровскими же персонажами, так что отсутствующий Мольер является поэтическим центром представления.

Журден представлен в пьесе *полоумным*: он как бы разрывается между мещанством и дворянством, то есть прозаической жизнью лавочника и ритуализированной, приближенной к искусству жизнью дворянина, которой его обучают репетиторы<sup>32</sup>. Журден в целом напоминает булгаковских домоуправов. И в «Полоумном Журдене», и в сне Босого актуализирован принцип языкового смешения (прозаического с поэтическим).

Собираясь написать любовную записку Доримене, Журден потрясен открытием, что это можно сделать или стихами, или прозой (о чем ему говорит философ Панкросс). Журден отвечает Панкруссу: «Я потрясен. Спасибо вам за это открытие. Но позвольте, я в театре? Я бы хотел, чтобы было как в театре, так же красиво» (4: 132).

Философию театра здесь своеобразно исповедует всё тот же Панкросс<sup>33</sup>, который «теоретически» объясняет всё происходящее ка-

<sup>30</sup> Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 4. С. 123–124. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в основном тексте в круглых скобках (4: 123–124).

<sup>31</sup> В «Багровом острове» в начальной ремарке о Метелкине сказано: «висит в небе на путаных веревках и поет <...>; в «Кабале святош», тоже в начальной ремарке, о Бутоне сказано: «схватывается за какие-то веревки, и звуки исчезают». И Брэндавуан, который передает перевязанный веревками пакет от Мольера, и управляющие театральной машинерией Бутон и Метелкин – одна и та же роль.

<sup>32</sup> Присутствие репетиторов удваивает «репетиционную» ситуацию пьесы.

<sup>33</sup> Имя философаозвучно имени Геннадия Панфиловича, с одной стороны, и имени Панкрат – с другой.

жимостью: он утверждает, что все вокруг может не существовать, а только казаться. Происходящее на сцене представляет собой непрерывный перевод с одного уровня «кажимости» на другой.

В репетируемой пьесе прозу (практический ум) представляет госпожа Журден, которая соотносит театр (поэзию) с лавкой, которая кормит Журдена, его семью и многочисленных репетиторов (проза), отдавая предпочтение лавке: «Что это такое? Ведь это же срам! Ты окончательно спятил, с тех пор, как вообразил, что ты знатный дворянин, — с утра в доме безобразие, какие-то шуты гороховые, музыка, соседей стыдно! Потченный человек! Совершенно ополоумел! Вместо того чтобы заниматься своей лавкой, куролесит<sup>34</sup>!» (4: 133–134).

Госпожа Журден разрушает поэтические замыслы своего мужа. Во время театрального представления, устроенного для Журдена, она выгоняет из своего дома Дон Жуана вместе со Статуей. Она вторгается в сценический диалог и, обращаясь к Статуе, говорит: «Пошел вон!»

СТАТУЯ. Виноват, кто?

ЮБЕР (*Дон Жуану и Статую*). Оба пошли вон из моего дома сию секунду! Провалитесь!

*Дон Жуан и Статуя проваливаются.* (4: 133)

Госпожа Журден меняет финал мольеровской пьесы о Дон Жуане: она сама замещает Статую. Как Статуя не дает осуществиться любовным планам Жуана, так госпожа Журден не дает осуществиться зрительским намерениям мужа.

Далее продолжается игра на неразличении границ жизни и искусства:

ЮБЕР. Что же такое творится в доме?

БЕЖАР. Ничего не делается. Просто мы смотрели «Дон Жуана».

ЮБЕР. Это Дон Жуан разбил лучшую вазу? Это Дон Жуан топал здесь, как лошадь? Что делается в нашем доме? (4: 133)

Даная ситуация — прообраз сна Босого, в котором герой тоже попадает в театр, в котором не желающие сдавать ценностей валютчики смотрят спектакль о Скупом. Подобно госпоже Журден, Босой тоже не различает жизнь и искусство и начинает ненавидеть Пушкина. Его знаменитая фраза «Пусть Пушкин вам сдает валюту» перекликается с фразой госпожи Журден о разбившем вазу Дон Жуане<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Это «куролесит» в «Мастере и Маргарите» превратится в артиста по фамилии Куролесов, который и разыграет на сцене камерного театра в сне Босого пушкинского «Скупого».

<sup>35</sup> Разбитая ваза перекликается с разбитой — по вине донжуанствующего Кири-Куки — голубой чашкой Марии-Антуанетты в пьесе «Багровый остров».

Кроме того, госпожа Журден расстраивает любовный план своего благоверного (Журден, надеющийся на благосклонность Доримены, в некотором смысле Дон Жуан).

В структуре самой репетиции актуализированы моменты перевоплощений как перекодировок внутри оппозиции «актер – роль». Границы, разделяющие уровни перевоплощений, здесь всячески обыграны. Раздвоение между актером и ролью создает ситуацию текстопорождения, являясь персонажной манифестиацией структуры «текст в тексте».

Луи Бежар замещает на репетиции отсутствующего Мольера, он же играет Журдена. В finale все подмены разоблачаются. Журден остается со своей ненавистной супругой и восклицает: «Нет, нет! Все на свете обман! (*Госпоже Журден*) не верю, что ты моя жена! (*Срывает женский наряд с госпожи Журден*). Конечно, нет, это Юбер! Я действительно, кажется, схожу с ума! <...>» (4: 155).

Таким образом, с ума сходят оба: и Журден (когда путает жизнь с театром), и Бежар (когда путает госпожу Журден и Юбера). Однако и пьеса написана таким образом, что в ней как бы перепутаны актеры и роли. Смешение двух планов вынесено здесь «на рамку»: в называющих ремарках действующие лица обозначены не своими «ролевыми» именами (г-н и г-жа Журден, Люсиль, Панкрасс, Клеонт и т. д.)<sup>36</sup>, а именами самих актеров (Бежар, Юбер, Дюкруази, Латорильер). Это создает эффект раздвоения изображения, мерцания между актером и ролью. Таким образом, «полоумным» предстает сам текст, который сводит с ума читателя, провоцируя его на раздвоение.

Самая парадоксальная роль в пьесе – роль слуги Мольера Брэндавуана, который играет слугу Журдена по имени Брэндавуан, то есть самого себя:

БЕЖАР. <...> Ну, дорогой Брэндавуан, в благодарность за это письмо получайте роль Брэндавуана.

БРЭНДАВУАН. Помилуйте, сударь, я никогда в жизни не играл на сцене.

БЕЖАР. Тем интереснее вам будет.

БРЭНДАВУАН. Сударь, помилуйте, я ведь не актер, а слуга господина директора.

БЕЖАР. Слугу и будете играть, тем более что господин Мольер явно вас и описал. Не утомляйте меня, Брэндавуан, сзывайте труппу (4: 124).

Совпадающий сам с собой Брэндавуан – на первый взгляд, самая прозаическая роль в большой пьесе (ср. с Метелкиным

<sup>36</sup> В издании 1986 г. (*Булгаков М. А. Пьесы. М.: Советский писатель, 1986*) персонажи названы именно так.

в «Багровом острове»); кроме того, это своеобразный «текст в тексте» («слуга в слуге»). На нем как бы смыкаются реальность и сцена. Например, в пьесе есть эпизод, где Бежар просит Брэндавуана снять с него штаны и в процессе раздевания вспоминает, что «здесь публика», и тут же переключается в реальность спектакля: «<...> Учитель музыки подсматривает в щелку, как одевает Журдена Брэндавуан... Начали» (4: 126). Жизнь превращается в искусство, как только заключается в магическую рамку сцены, то есть как только появляется подсматривающий зритель (в данном случае введение учителя музыки создает перспективу зрелища). Так происходит и с обведенным кружком своей роли (удвоенным) Брэндавуаном, который из прозаического пространства жизни переходит в поэтическое пространство сцены без всякого «ущерба». В то же время именно Брэндавуан является агентом Мольера, который представляет поэтический полюс. В Брэндавуане — актере и роли — два языка — прозаический и поэтический — совмещаются как один.

Брэндавуан — живой занавес. Конец первого действия сделан так: Николь (г-жа Боваль) посыпает Брэндавуана-актера за Клеонтом.

Г-ЖА БОВАЛЬ. Беги сейчас же к Клеонту, барыня велела, и зови его сюда.

БРЭНДАВУАН. Чего б там барыня ни велела, я не могу позвать его сюда, потому что конец действия.

Г-ЖА БОВАЛЬ (*публике*). Антракт.  
Занавес. (4: 137)

Второе действие начинается с повтора того же поручения Николь Брэндавуану. Это по сути репетиция того самого приема «наплыва», который будет обыгран в «Мастере и Маргарите», когда начало следующей главы будет повторять конец предыдущей.

Вот как заканчивается второе действие:

БРЭНДАВУАН. Компресс принести, сударь?

БЕЖАР. Пошел ты к черту!

БРЭНДАВУАН. К черту — с удовольствием, сударь, тем более что... конец второго действия.

Занавес. (4: 146)

Брэндавуан выполняет функцию малого занавеса. Функцию большого занавеса, образующего рамку всей пьесы, выполняет сам Бежар. В начале представления о нем сказано: «выходит из разреза занавеса в плаще и шляпе, с фонарем, прихрамывает» (4: 123). Из его слов мы узнаем, что он идет выпить винца в «Старую Голубятню». Потом он с подачи письма, принесенного

Брэндавуаном, перевоплощается в Мольера-Журдена и проводит репетицию. Мостом между двумя мирами (искусством и жизнью) в финале становится философ Панкросс (Дюкруази):

БЕЖАР. Философа ко мне! Пусть он, единственный мой друг, утешит меня.

*Дюкруази возникает возле Журдена.*

Господин Панкросс, скажите мне что-нибудь приятное!

ДЮКРУАЗИ. С удовольствием. Спектакль окончен! (4: 156)

После этих слов Журден вновь становится актером Бежаром: он срывает с себя наряд и надевает черный плащ.

В финале все повторяется: Бежар появляется «закутываясь в плащ, в разрезе занавеса» и говорит все о том же вине, которое ждет его в той же «Старой Голубятне». В реальности как будто ничего не изменилось. Спектакль как будто не было. Мгновение предвкушения выпивки затянулось. Время было остановлено искусством.

Тот же принцип языкового смешения посредством тех же мотивов, но на другом материале разыгран в инсценировке «Дон Кихота» [далее – ДК]. Автор инсценировки сродни Дымогацкому: если Дымогацкий надевает маску Жюля Верна, то автор ДК поневоле примеряет маску Сервантеса.

Священное безумие Дон Кихота сродни одержимости Дымогацкого своей пьесой или одержимости Журдена дворянством и театром. Но если Дымогацкий и Журден – ученики, то Дон Кихот – скорее наставник. Столкновение ума и безумия здесь аналогично столкновению стихов и прозы в «Полоумном Журдене». Безумие героя спровоцировано чтением. В начальной ремарке означенено множество книг в комнате Дон Кихота. Из слов цирюльника сразу же выясняется, что сеньор Кихано читает «Зеркало рыцарства». Книга становится рамкой, которая накладывается на прозаический мир Ламанчи, втягивая его в себя. Сознание Дон Кихота – фильтр, проходя сквозь который, действительность облекается в формы, «прописанные» в рыцарских романах. Дон Кихот – живое зеркало рыцарства. Герой и появляется, словно выйдя из зеркала, как будто он репетирует роль.

Ситуацию языкового смешения маркирует двуименность героя, которого в мире персонажей (по эту сторону реальности) знают как Алонсо Кихано, а в мире автора – как Дон Кихота (именно так он назван в ремарке). Дон Кихот подбирает себе подходящий по жанру реквизит (точнее, приспосабливает таз цирюльника под жанр рыцарского романа) и набирает труппу в лице «выдернутого» из другого (идиллического) жанра Санчо

Пансы, которого он терпеливо обучает правилам игры. В ДК репетиция происходит не в театре, а в реальности, преображеной сознанием Алонсо Кихано в сценические подмостки, на которых разыгрываются *сцены из рыцарских времен*. Алонсо Кихано — директор труппы, он же первый актер, играющий роль Дон Кихота по сценарию, представленному в рыцарских романах<sup>37</sup>. Роль преображает актера настолько, что становится смыслом его существования. Театр проникает в реальность и втягивает ее в свой магический круг<sup>38</sup>.

Странствуя с Дон Кихотом, Санчо учится переводить с волшебного языка на житейский и наоборот. Когда в первом действии, при первом появлении Санчо, рыцарь, приняв его за колдуна, приставляет острие меча к его лбу, Санчо говорит: «Протрите свои глаза, прежде чем выколоть мои! <...> Всмотритесь, наконец, в меня, грешник! Какой же я, ко всем чертам, колдун? Я — Санчо Панса» (4: 161) Вот что говорит Санчо о Дульсинее: «<...> Она простая крестьянка. Милая девушка, сеньор, а здорова до того, что приятно взглянуть на нее. Любого рыцаря она способна одним махом выдернуть за бороду из грязи» (4: 163). В то же время, отвечая на вопрос Дон Кихота, почему он не подал условленного сигнала, Санчо говорит: «Сударь, я троекратно подавал сигнал, но проклятый волшебник заложил вам уши» (4: 161). Именно Санчо нарекает своего спутника рыцарем Печального Образа.

В театр воображения Дон Кихота втягиваются разные зрители; кто-то из них становится участником его спектакля против собственной воли (монахи, которых ДК принимает за волшебников, погонщики лошадей), кто-то — потому что поверил в существование чудодейственного Фьерабрасова бальзама и хочет узнать его рецепт (Мариторнес, Погонщик молов, Паломек Левша), кто-то — потому что его забавляют чудачества странствующего рыцаря (Герцог и Герцогиня)<sup>39</sup>, а кто-то — потому что хочет излечить иdalго от его безумия (домашние Алонсо Кихано и Сансон Карраско).

<sup>37</sup> Ср.: Как проявление «воли к театру» воспринял поведение Дон Кихота Н. Евреинов. См.: Есипова О. Д. Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 176. «Если бы «Дон Кихот» был создан в иной период жизни художника, может быть, ведущей в пьесе стала бы тема Театра. Роман Сервантеса открывал перед интерпретатором обжигающую богатством и остротой возможных проявлений перспективу — сделать Дон Кихота великим театралом, режиссером жизни» (там же, с. 174–175).

<sup>38</sup> Ср. с втягиванием в круг, изображенным в пьесах о машине времени.

<sup>39</sup> Герцог в ответ на сетования Герцогини о злосчастном безумии Дон Кихота говорит: «Вы ошибаетесь, дорогая, он неизлечим, и остается желать только одного — чтобы его безумие хоть чем-нибудь развлекало людей» (4: 215).

Чтобы вернуть Дон Кихота домой, священник и цирюльник придумывают сценарий собственной пьесы в духе рыцарского романа — историю очарованной принцессы, у которой великан отнял царство (Перес при этом поясняет, что *подобное лечится подобным*). Возникает ситуация двойного кодирования (театр в театре). Как раз этот театральный замысел Переса и Николаса в первой редакции пьесы был обыгран как репетиция: прежде чем показать свой спектакль безумному старику, авторы разыгрывали его в отсутствие Дон Кихота, заодно играя его самого (пытаясь ставить себя на его место). Тем самым проза жизни ненадолго вытеснялась поэзией рыцарства<sup>40</sup>.

В более поздней редакции пьесы сцена репетиции отсутствует. Антония переодевается принцессой, цирюльник — дуэнье, священник — королевским братом (дядюшкой принцессы). При этом они попадают в остроумную ситуацию, когда им приходится быть одновременно в двух лицах: в вымышленной роли и в образе самих себя (знакомство фальшивых гостей с домашними Дон Кихота, то есть с самими собой, разыгрывается в третьем действии). Такое совмещение оказывается им не под силу, поэтому они поочередно скрываются во внутренних покоях, чтобы переодеться, а проницательный идальго начинает подозревать, что в его доме нечисто (4: 195) и жалуется, что у него *рябит в глазах* и он не понимает, кто перед ним (4: 196). Домашние Дон Кихота вынуждены существовать одновременно в двух мирах (обыденном и рыцарском), расподобляясь в своих внешних двойниках. Такое лицедейство сразу же обнаруживает свою ущербность: умножая численность персонажей вокруг Дон Кихота, оно одновременно обнаруживает их несводимость в едином сюжете: избыточность оборачивается неполнотой. То, что для окружающих Дон Кихота существует как два разных мира, для него есть единственная, нерасщепленная, безотносительная реальность, где нет различия между рыцарским романом и жизнью. «Безумие Дон Кихота — в несовместимости структуры его образа мира со структурой мира вокруг него»<sup>41</sup>.

Подыгрывая Дон Кихоту, Герцог расширяет воображаемую реальность, назначая Санчо губернатором вымышленного острова Баратрия. И если Санчо не верит до конца безумствам рыцаря Печального Образа, то игру Герцога и Герцогини он принимает как реальность, в которой осуществляет свою мечту об идеальном правителе. Подобно тому как замысел Герцога развлечься чужим сумасшествием способствует вовлечению в

<sup>40</sup> О том, что эта сцена прославляла лицедейство как освобождающую силу, пишет О. Д. Есипова (Указ. соч., с. 179).

<sup>41</sup> Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 8.

игру Санчо, которому дали сыграть роль губернатора<sup>42</sup>, замысел Сансона Карраско вовлекает Герцога и Герцогиню из театральной ложи (с «рамки», откуда они наслаждались чужой игрой, испытывая удовольствие от перевода) внутрь сценического пространства, где они сами становятся персонажами (статистами) в его пьесе. Появление в замке Герцога рыцаря Белой Луны открывает следующий — последний — уровень игры в рыцарей, которую уже не в состоянии остановить Герцог и Герцогиня. Шутка зашла слишком далеко: она закончилась нравоучением для Герцога и смертью для Дон Кихота (который вне рыцарской реальности не существует). Сансон проник в игру Герцога, как герцог проникся игрой Дон Кихота.

Двухлетнее отсутствие и появление в звании бакалавра, любовь, которую он питает к Антонии, позволяют соотнести ситуацию Сансона с ситуацией Чацкого<sup>43</sup>. С другой стороны, безумцем здесь объявлен Дон Кихот, так что одна роль делится между ним и Карраско. Роль рыцаря они тоже делят: один (Дон Кихот) отдается ей целиком и бескорыстно, другой (Сансон Карраско) усваивает внешние атрибуты этой роли и ведет свою игру расчетливо и жестоко. Ум бакалавра вооружается против рыцарственного безумия дядюшки его избранницы. Жестокость этого трюка в том, что Карраско вызывает на бой не рыцаря, а старика, для него Дон Кихот — Алонсо Кихано.

Но репетиция как смыслопорождающее событие имеет в «Дон Кихоте» и другую реализацию. Все забавные приключения *рыцаря бедного* в finale получают реальную мотивировку. В самом начале пьесы Дон Кихот словно предчувствует появление своего двойника, который мерещится ему в образе цирюльника Николаса, спрятавшегося за рыцарские доспехи:

ДОН КИХОТ. Здесь кто-то есть?..

Кто здесь?

НИКОЛАС. Это я, милейший сеньор Кихано, это я...

ДОН КИХОТ. А, наконец-то судьба осчастливила меня встречей с тобой, мой кровный враг! Выходи же сюда, не прячься в тени!

НИКОЛАС. Помилосердствуйте, сеньор Кихано, что вы говорите! Какой я вам враг!

ДОН КИХОТ. Не притворяйся, чары твои передо мною бессильны! Я узнаю тебя: ты — лукавый волшебник Фристон! (4: 159)

<sup>42</sup> Согласившись на эту роль, Санчо как бы выходит из игры Дон Кихота, но на самом деле углубляет эту игру, переводит ее на другой уровень. «Губернаторство Санчо — осуществление «виртуальной» реальности, некая реальность более глубокого порядка, чем эмпирический Санчо, явившаяся непредвиденно из шутки, игры, маскарада». См.: Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 30.

<sup>43</sup> Любовь Антонии и Карраско привнесена в инсценировку Булгаковым.

Предвидение Дон Кихота сбывается. В финале возникнет та же ситуация, причем спровоцируют ее домашние Дон Кихота, в числе которых будет и Николас. Сначала Дон Кихот совершает символический обмен с цирюльником, назначив его таз на роль рыцарского шлема, потом другой соперник символически обменяет свою даму на Дульсинею Тобосскую, причем этот другой (Сансон) тоже спрячется за рыцарские доспехи. Незримый выдуманный враг материализуется в рыцаре Белой Луны как еще один — смертельный — вариант пародии. Втянувший до этого в круг своей фантазии многих зрителей, Дон Кихот теперь сам вытягивается (вышибается) из этого волшебного круга. Репетиция последней битвы со злом, которой были все предшествующие похождения, завершается выворачиванием ситуации и вытаскиванием актера из костюма. В начальной ремарке финальной картины обозначен именно такой итог: «На Росинанта нагружены доспехи, так что кажется, что верхом на лошади едет пустой внутри рыцарь со сломанным копьем» (4: 219)<sup>44</sup>. Рыцарь Белой Луны надевает маску рыцаря, но надевает ее «наизнанку» (не для себя, а для Алонсо Кихано), его игра — игра не союзника, а зеркального двойника Дон Кихота, который начитан не хуже *рыцаря бедного*, но не является безумцем, готовым увлечься фантазией; его фантазия подчинена трезвому расчету, она так же осязаема, как его дама. Перенимая игру Дон Кихота, Карраско замещает ее своей игрой, подменяет волшебное видение Дон Кихота своим прозаическим видением и вытесняет рыцаря с его сцены, «перепрофилируя» сцену под пьесу другого — реалистического — жанра. Дон Кихот вводит в мир сходство, которое он видит в различном — Сансон Карраско, прикрывшись внешним сходством, утверждает различие. Дон Кихот доказывает реальность вымысла (наделяет вымысел статусом реальности) — Сансон разрывает связь вымысла и реальности, противопоставляя их друг другу, и, устанавливая диктат различия над сходством, осуществляет процедуру расподобления. Итогом этого расподобления являются пустые рыцарские латы (если смотреть с внешней точки зрения) и пустой внутри рыцарь (как ощущает себя Дон Кихот). Для Сансона наказание — не видеть Антонии, он не может поклоняться ей на расстоянии, как Дон Кихот Дульсинее Тобосской. Чтобы видеть свою даму, ему надо вернуть домой ее спящего дядюшку.

<sup>44</sup> Ср. со словами Дон Кихота в той же картине: «<...> Да, день кончается, Санчо, это ясно. Мне страшно оттого, что я встречаю мой закат совсем пустой, и эту пустоту заполнить нечем» (4: 220).

Карраско навязывает Дон Кихоту сделку, где на кону — его творческая свобода, живительный бальзам его фантазии. «Исцеленный» другим лекарством, Дон Кихот больше не Дон Кихот, а беспомощный старик, *сгорбленный и опирающийся на палку, с перевязанной рукой* (таким он дан в ремарке, открывающей финальную картину). Санчо высказывает подозрение, что рыцарь Белой Луны попортил своим мечом не только грешное тело Дон Кихота, но и его бессмертную душу.

Еще одним примером соавторского перевода как творческого присвоения образцового текста является булгаковская инсценировка гоголевского «Ревизора». Ситуация ревизора является «архетипической» для булгаковских сюжетов, в которых она остается узнаваемой, приспособливаясь под различные авторские сценарии. Хлестакову в булгаковском мире подобны «ассистенты» (Иванов, Шервинский, Кири-Куки, Аметистов, Милославский), которые, случайно оказавшись в нужном месте, присваивают чужие ценности. Персонаж, подобный Хлестакову, — трикстерская маска автора. Идея ревизии как присвоения чужого у Булгакова становится формой авторской идентичности.

Происходящее в булгаковском «Ревизоре»<sup>45</sup> похоже на происходящее в ПЖ: в обоих случаях интрига раскручивается из одной точки — из письма. В ПЖ это пакет с ролями, которые раздаются актерам, в «Ревизоре» — письмо, которое жадные до новостей Бобчинский и Добчинский выуживают у почтальона. Это письмо подобно сценарию, который подразумевает определенные действия.

В киносценарии идея ревизии проецируется в артистический контекст, а Хлестаков приобретает черты путешествующего с труппой (Оисип) иностранного артиста (ср. с Воландом). Но и сама ситуация ревизора сродни репетиции. Провинциальная труппа во главе с городничим (ср. с рыжим и опытным Геннадием Панфиловичем) готовится к приезду неведомого зрителя из Петербурга. Город на скорую руку преобразуется в театральное пространство, где реальные «объекты» получают миражный статус, превращаются в реквизит для спектакля по известному сценарию. В соответствии с этим (чужим для него) сценарием преображается и Хлестаков и — в отсутствие настоящего ревизора — блестяще исполняет его роль, организуя вокруг себя «труппу» и вытесняя городничего как режиссера. Булгаковский Хлестаков подобен Кири-Куки (который, в свою очередь, подобен Хлестакову) и выполняет те же функции: занимает чу-

<sup>45</sup> См.: Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2004. Т. 5. С. 63–99.

жое место, соблазняет жену «хозяина» и забирает деньги (ссыпает банк).

Булгаковская ситуация ревизии — ситуация пересмотра культурных ценностей, связанная с явлением интеллектуального ревизионизма, который Х. Блум определяет как творческое исправление (спасение возлюбленной Музы от предшественников). Примером такого ревизионизма и является булгаковский «Ревизор».

### Е. О. Козюра

#### ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ: ЗАМЕТКА К ТЕМЕ «МИХАИЛ КУЗМИН И ГУСТАВ МАЙРИНК»

В свое время Н. А. Богомолов обстоятельно рассмотрел те функции, которые выполняют в структуре стихотворного цикла М. А. Кузмина «Форель разбивает лед» (1927) аллюзии на роман Густава Майринка «Ангел западного окна» (1927). По словам исследователя, «текст романа не просто открывает некоторые параллели к до сих пор не вполне ясному сюжету и ассоциативной структуре текста кузминского цикла, но восстанавливает многие опущенные связи»<sup>1</sup>.

Как нам представляется, в завершающем собственно книгу «Форель разбивает лед» цикле «Лазарь» (1928) схожую роль играет другой роман Майринка, «Зеленый лик» (*Das grüne Gesicht*, 1916)<sup>2</sup>. Знакомство писателя с этой книгой подтверждается записью в его дневнике (21 марта 1927 года): «Упиваюсь, но и смущен *«Grüne Gesicht»*. Так это похоже на ненаписанную «Веронику»»<sup>3</sup>.

Именно сюжет «Зеленого лика» (действие которого происходит в Амстердаме) проясняет, почему отождествляемый с евангельским Лазарем герой Кузмина Вилли обвиняется в убийстве, которого он не совершал и добровольно берет вину на себя. Точно так же поступает один из персонажей Майринка, Лазарь

<sup>1</sup> Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 163–164.

<sup>2</sup> Текст романа цит. по: *Meyrink G. Das grüne Gesicht. Leipzig, 1917*, с указанием страницы в тексте.

<sup>3</sup> Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 473. Из современников Кузмина эту книгу высоко оценивал также Д. И. Хармс. (О воздействии «Зеленого лика» на его творчество см.: Токарев Д. Даниил Хармс и Густав Майринк // Русская литература. 2005. № 4. С. 35–53).

Айдоттер (Lazarus Eidotter), берущий на себя вину в убийстве сапожника Ансельма Клинкербока и его внучки Катье. Обладающий пророческим даром, Клинкербок является центром мистического кружка («нового Иерусалима»), участники которого носят «духовные имена», взятые из Библии, что и отзовется в системе персонажей «Лазаря», также предполагающей библейские проекции (Вилли/Лазарь, Марта и Мици/Марфа и Мария<sup>4</sup>, Эммануил Прошке/Иисус Христос). Все происходящее в «новом Иерусалиме» также приводится в соответствие с различными эпизодами Священного Писания: в частности, в романе упоминается и о воскрешении (находившегося в обмороке) Лазаря Айдоттера, осуществленном Клинкербоком. Одно из таких соответствий станет для Клинкербока роковым: в состоянии транса отождествивший себя с Авраамом, он убивает сапожным шилом свою внучку Катье (носившую «духовное имя» Исаак), после чего сам становится жертвой грабителя – зулусского колдуна Узибепю (которого почитатели Клинкербока уподобляли одному из волхвов – Каспару).

Самообвинение Айдоттера, в свою очередь, также связано с его способностью в трансе сливаться с пророком Илией: при выходе из этого «сна наяву» он зачастую воспринимает поступки других людей как совершенные им самим<sup>5</sup>, что и происходит во время гибели Клинкербока и Катье. Схожий мотив присутствует и в «Лазаре»: Вилли не только взял на себя вину, «чтоб не коснулось подозренье друга», но и, подобно Айдоттеру, сам не был уверен в своей невиновности: «Я, может быть... убил кого!»<sup>6</sup>.

Убийство Катье отразится в обстоятельствах смерти Джойс Эдит из цикла Кузмина («кинжал в груди у ней торчит, И кровь течет на новую простынку!» /581/), однако сама фигура погибшей молодой девушки отсылает к еще одному ключевому событию «Зеленого лика» – исчезновению (к которому тоже был причастен Узибепю), а затем смерти главной героини романа Евы ван Дрейсен (van Druyzen). (Само имя убитой актрисы, вероятно, контаминирует имена персонажей Майринка: Джойс Эдит ? Ева ван Дрейсен + Эйдоттер)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Отметим также, что среди последователей Клинкербока есть бывшая проститутка *Mari Faatц* (она же Мария Магдалина).

<sup>5</sup> «Wenn ich im traumlosen Schlaf ganz mit Elias vereinigt war und komm zurück, so halb in's Leben in mein Spiritusladen, und es is inzwischen was passiert, so glaub' ich oft, ich bin dabei gewest und hab' mitgemacht» /27/.

<sup>6</sup> Кузмин М. А. Стихотворения. СПб., 1999. С. 578. Далее стихотворения Кузмина цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>7</sup> С учетом принятого в XIX – нач. XX веков произношения немецкого -ei- и голландского -ui- как -эй-.

Ева ван Дрейсен связана в романе Майринка с алхимической темой трансмутации: любовь Евы и главного героя Фортуната Хаубериссера<sup>8</sup> интерпретируется в «Зеленом лице» как мистическое слияние мужского и женского начал. Стремящаяся к «непреходящей любви» («unvergänglicher Liebe» /328/), в земной жизни Ева добровольно выбирает смерть («Sie verstand, daß sie sterben müsse» /211/), после которой приходит к своему жениху в облике Изиды — ожившей золотой статуи. (В «Лазаре» смерть Эдит также становится следствием ее осознанного выбора: «Что ж? пускай, но скажи мне одно, Больше я приставать не буду: Прав ли тот, кто уходит сам? Ну, уходит... ты понимаешь?» /583/)

Путь Фортуната Хаубериссера в романе реализуется не как «трансмутация тленного в нетленное» (если воспользоваться выражением из «Ангела западного окна»), а как расширение чувственного восприятия: в finale книги, после того, как апокалиптический ураган сметает едва ли не все живое на Земле, герой переживает своеобразное «удвоение» чувств<sup>9</sup>, позволяющее ему одновременно видеть земной и потусторонний миры (последний предстает ему в облике египетского храма), стать «гражданином двух миров» («ein Bürger zweier Welten zu sein» /386–387/) <sup>10</sup>, не покидая физической реальности. В «Лазаре» оба этих тематических комплекса (вместе с линией Лазаря Айдоттера) Кузмин объединяет в сюжет одного персонажа, Вилли: обрисованный Эммануилом Прошке путь героя включает в себя подобие физической смерти, с последующей трансформацией чувственного восприятия и трансмутацией смертной плоти (на которую проецируется символика евхаристии): «Отнимаются четыре чувства: Осязанье, зренье, слух — возьмутся, Обонянье испарится в воздух, Распадутся связки и суставы, Станет человек плачевней трупа. И тогда-то в тишине утробной Пятая сестра к нему подходит<sup>11</sup>, Дастанет

<sup>8</sup> Отметим, что профессия Хаубериссера (*инженер*) упоминается в перечне гостей, которые *не переводятся* в доме Марты и Мицци.

<sup>9</sup> При этом чувства сравниваются с цветами, распускающимися из бутонов: «Sinn für Sinn wachte doppelt in ihm auf — wie Blüten, die aus Knospen hervorbrechen» /386/. Возможно, именно это сравнение обыгрывается в «Форели»: «И в твоем зеленом взоре По две розы на стебле» /545/.

<sup>10</sup> Судя по всему, соответствующие мотивы «Зеленого лица» отклиknутся и в цикле Кузмина «Для августа» (1927): не случайно обретение нового зрения там происходит в Голландии: «Голландия! Конец пути. Идти легко, как паре в дышле. И заново глядят глаза: Земля и воздух — все другое» /570/.

<sup>11</sup> Следует отметить, что весь этот пассаж построен как квазицитата стихотворного цикла «Она» из «Александрийских песен»: «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было, а может быть, нас было не четыре, а пять?» /115/; «Разве неправда, что с тех пор, как я тебя увидала, ничего я больше не вижу, ничего я больше не слышу, ничего я больше не желаю, как видеть твои глаза» /117/.

вкусить от золотого хлеба, Золотым вином его напоит: Золотая кровь вольется в жилы, Золотые мысли — словно пчелы, Чувства все вернутся хороводом В обновленное свое жилище. Выйдет человек, как из гробницы Вышел прежде друг Господень Лазарь» / 576–577/. (Ср. далее: «Ты, братец, весь **позолотел**» /589/).

«Удвоение» восприятия подчеркивается и композицией цикла. Так, строки из финала («Не видит он [Вилли — Е. К.], как друг хлопочет, Вернуть сознанье Мицци хочет» /590/) отсылают к началу текста: «Припадочно заколотился джаз, И Мицци дико завизжала: «Лазарь! <...> Но Мицци, Мицци, что смущило вас? Ведь это брат ваш Вилли? Не узнали?» /571/. Меж тем место действия финальной части цикла обозначено (и описывается) как *дом*, в то время как эпизод в начале явно происходит за его пределами, в ресторане или дансинге. Соответственно, Вилли не просто возвращается из тюрьмы домой, но (подобно Хаубериссеру, видевшему в своей комнате египетский храм<sup>12</sup>) сквозь обыденный мир начинает прозревать высшую реальность, на что указывает и реплика Марты: «Но погоди еще немножко, — И станет сад как парадис!..» /589/.

Обозначенные выше сюжетные линии «Зеленого лика» втягивают в свое силовое поле и других персонажей «Лазаря». Сестра Вилли Мицци тоже соотносима с Евой ван Дрейсен как сюжетно: начало эпизода «Ночью» («Шаги за спиною и черный канал» /585/) отсылает к блужданиям Евы по ночному Амстердаму (где она и становится жертвой Узибепю<sup>13</sup>), так и семантически: ее отношения с братом также строятся по модели алхимической *свадьбы*, слияния женского и мужского начал, на что указывает очевидная аллюзия на «Ангела Западного окна»: «Чтоб и я могла с тобою вместе Золотым ручьем протечь из снега! Я люблю тебя, как не полюбит / **Ни жена, ни мать, ни**

<sup>12</sup> «Das Zimmer und der Tempel waren gleich deutlich geworden» /388/.

<sup>13</sup> Специфическая роль Узибепю в романе мотивирована его символическим подобием евангельскому Каспару, приносящему в дар Христу мирры: «Der König aus dem Mohrenland wird ihm die Myrrhen des andern Lebens bringen» /120/. Символизм мирры уточняется найденной Хаубериссером рукописью, в которой упоминается Феникс, сжигающий себя в гнезде из ветвей мирры, чтобы восстать из пепла: «Unser Sinnbild ist der Phönix, das Symbol der Verjüngung – der sagenhafte ägyptische Adler des Himmels mit rotem und goldenem Gefieder, der sich in seinem Nest aus Myrrhen verbrennt und immer neu aus der Asche ersteht» /294/. Соответственно, гибель от рук Узибепю — необходимое условие будущего возрождения персонажа: *чернокожий* колдун воплощает алхимическое понятие *nigredo* — полное разложение, являющееся необходимым условием трансмутации. У Кузмина ему соответствует пребывание Вилли в тюрьме: «Теперь мне все равно, как будто чувства Мои исчезли, **связки и суставы Распалися**» /588/.

**брат, ни ангел!» /577/. Да и сами по себе, фигуры брата и сестры (*sorores*), нередко связанные инцестуозными отношениями, тоже входят в алхимический *symbolarium*<sup>14</sup>.**

В полиреферентных отношениях с персонажами Майринка находится и фигура Эммануила Прошке. Учитель Мицци, он соответствует как *учителю Евы Яну Сваммердаму* (который даже после ее смерти продолжает утверждать, что она жива, также как Прошке говорит о грядущем воскрешении *Вилли-Лазаря* и *Джойс Эдит*), так и «потустороннему» наставнику Хаубериссера Хадиру Грюну (*Chidher Grün*), слова которого о том, что для обретения новых глаз нужно сначала выплакать старые<sup>15</sup> отзовутся в уже цитированном высказывании Прошке<sup>16</sup>.

Фигура Сваммердама, помимо всего прочего, должна вызывать у читателя Майринка ассоциации с творчеством Гофмана – так же зовут одного из персонажей «Повелителя блох» (равно как и его друг *Ансельм Клинкербок* – тезка главного героя «Золотого горшка»). Влияние на Майринка сказочной прозы Гофмана, действующие лица которого, подобно героям «Зеленого лика», «выступают в двойном обличье – реальном и мифологическом»<sup>17</sup>, несомненно, учитывалось Кузминым, поэтому сквозь «майринковский» слой в «Лазаре» просвечивает «гофмановский». Так, у Кузмина произрастает «куст бузины, неопрятен и тощ, Тщедушный изгнаник младенческих рощ!» /585/, корнями уходящий, скорее всего, именно в «Золотой горшок»<sup>18</sup>, в котором бузина выступает в роли своеобразного медиатора между двумя мирами: филистерским Дрезденом и царством Саламандра. В «Лазаре» же это мемориальный знак исчезнувшего «младенческого» мира, зри-

<sup>14</sup> Равно и *снег* в цитированных строчках связан с белым цветом женского (лунного) начала.

<sup>15</sup> «Du hast im Zauberladen der Welt nach neuen Augen begehrt, um die Dinge der Erde in einem neuen Licht zu sehen – erinnere dich: habe ich dir nicht gesagt, du müsstest die erst die alten Augen aus dem Kopfe weinen, ehe du neue bekommen könntest?» /328/.

<sup>16</sup> Завершая ряд персонажных соответствий двух текстов, отметим, что аристократическое имя друга Вилли «Эрнест фон Гогендакель», вероятно, должно намекать на друга Хаубериссера барона Пфайля. (Характерно, что внешность друга («высокий блондин») обыгрывает внешний вид самого Фортуна).

<sup>17</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2004. С. 185.

<sup>18</sup> Возможно, фамилия Вилли – Штуде – тоже отсылает к фигуре *студента* (*Student*) Ансельма. Очевидные аллюзии на сюжет «Золотого горшка» есть и в цикле «Для августа»: «Поверим ли словам цыганки, – До самой смерти продрожим. А тот сидит в стеклянной банке, И моложав и невредим. Сидит у столика и пишет» /565/.

мое свидетельство разъединения брата с сестрой. И такая подмена наглядно указывает на механизмы трансформации сюжетных схем претекстов цикла.

Для героев Гофмана и Майринка путь в иную реальность открывается только через соединение с женским началом: у первого — как выбор между двумя ипостасями женского (Вероникой<sup>19</sup> и Серпентиной), у второго — как трансмутация земной любви. У Кузмина замена возлюбленной на сестру исключает эrotический аспект отношений «мужского и женского», но в то же время делает их подобными отношениям «близнецов» из «Форели», разъединение которых приводит к смерти, но также является условием будущего возрождения<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Характерно, что имя «земной» возлюбленной Ансельма совпадает с заглавием ненаписанной прозы Кузмина, сходство с замыслом которой он усматривал в «Зеленом лике». Отметим также именную пару Лазарь/Вероника в незаконченном романе Кузмина «Римские чудеса» (1919–1922).

<sup>20</sup> См.: Ковзун А. А. О теме близнецов в «Форели» М. А. Кузмина // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. М., 2003. С. 268–285.

Е. Р. Пономарев

### ДЫРА В ЦЕНТРЕ ЕВРОПЫ Перерождение «немецкого» travелога в творчестве И. Г. Эренбурга 1930-х годов

В фантастическом романе эмигранта П. Н. Краснова «За чертополохом» (1922) Советская Россия обозначена на карте огромным черным пятном с надписью «Чума». Советский travелог, начиная с 1933 года, так же воспринимает Германию. «Поездки в Германию», ранее игравшие важную роль в советской литературе, прекращаются — так же, как и контакты с этой страной. Но не исчезает «немецкий» travелог. Две книги очерков И. Г. Эренбурга «Затянувшаяся связь» (1934) и «Границы ночи» (1936)<sup>1</sup> посвящены пристальному рассмотрению нацизма извне, с безопасного расстояния. Интересно проследить на этом примере, как складывается в советской литературе особый тип повествования — путевой очерк с отсутствующим предметом изображения.

---

<sup>1</sup> Очерки, входящие в эти книги, первоначально публиковались в советской периодике по отдельности. Таким образом, представляется правомерным рассматривать их и как отдельные статьи, близкие друг другу тематически, и как главы цельного книжного текста.

С одной стороны, Эренбург продолжает ту линию, которая сложилась в его творчестве на рубеже 1920–1930-х годов: он путешествует по Европе и рассказывает о том, что видел. Въезд в нацистскую Германию заказан ему сразу по двум причинам: он советский писатель и еврей. Поскольку из привычного «объезда Европы» Германия выпадает, путешественник о ней не пишет, а пишет о других странах. Казалось бы, перед нами привычная поэтика «отчета о поездке» — привязанная к передвижению и сведенная к фотографической фиксации увиденного. Так Эренбург писал книгу путевых очерков «Виза времени» (1931, 2-е дополненное издание — 1933). Но именно в этой точке фокус очерка радикально изменен. В какой бы стране ни оказался Эренбург, он не слишком внимателен к народу и облику страны, он все время смотрит в сторону Германии. Нацистская Германия — главный его интерес и главная тема.

Первые пять очерков «Затянувшейся развязки» посвящены французской культуре и общеевропейским делам. Но за обсуждаемыми темами виден пристальный взгляд туда, в зачумленный центр Европы. В очерк «Последние византийцы» вкраплена история о визите штурмовиков в Париж. Французские умы внимательно выслушивают расовую теорию, стараясь не возражать немецким гостям. В очерке «Сизифов труд» осмысливается экономический кризис: Голландия уничтожает пшеницу, Дания — великолепных молочных коров. На одну доску с этим повествователь ставит костры из книг, горящие в Германии. Нет-нет, да и появится немецкая тема.

Начиная с шестой статьи, Германия выходит на первый план. Статья «Их герой» рассказывает о Хорсте Весселе и книге Ганса Эверста, написанной о нем. Рассказ строится в двух параллельных плоскостях: вот что говорят о Весселе нацисты — вот чем был Вессель на самом деле. Пафос разоблачения немецкой пропаганды примеряет на Германию идеологему «страна перевернутых ценностей». Ранее эта идеологема широко применялась в советской литературе в отношении США. Литературная машина перенастраивалась одновременно с советской внешней политикой.

Следующая статья — «Размышления на немецкой границе» — может быть названа программной. Дело происходит в Дании — и в то же время в Германии. Повествователь находится рядом с башней Бисмарка — немецкой достопримечательностью, во льею Версальского договора оказавшейся на территории датчан. Он рассматривает туристов, посещающих башню, — это немцы, большей частью бритоголовые. Немецкие туристы поют песни. Казалось бы, основу очерка по-прежнему составляют

непосредственные впечатления, полученные в наблюдениях за людьми. Но выражения лиц, разговоры и песни теперь важны не сами по себе. Это источники информации о недоступном пространстве — визуальные и текстовые.

Визуальный анализ лиц людей из новой Германии комбинирует классовые и национальные характеристики. Немецкие туристы — это в подробном перечислении: студенты, лейтенанты, старухи, чиновники. Все эти классовые типажи сливаются в единую нацию, ибо у них единая психология и единая цель. Немцы под трансформирующимся пером Эренбурга превращаются в нацию агрессоров: «Я узнаю моих давних знакомых — в “доброе старое время” я их видел на улицах немецких городов. <...> Они снова воспрянули духом, и снова они хотят завоевать мир»<sup>2</sup>. Кроме того, перечисленные типажи оказываются давними и предсказуемыми. В подтексте активно развертывается тезис: ничего нового в новой Германии нет. Все это отрыжка немецкого имперализма.

Вслед идет текстовый анализ песен, которые поют немецкие туристы. И здесь тот же подтекстовый момент: все песни глубоко вторичны. Одну из национал-социалистических песен надо петь на мотив «Интернационала» (пример столь важен, что путешественник повторит его в очерке «Культура и фашизм»). Они малопристойны и примитивны. Наконец, — и вновь национальное сливается с классовым — они выражают глубины бюргерского сознания, прямолинейно-поверхностного. Немецкий бюргер и раньше обожал на папке для газет написать «Газеты», на чехле для зонтика — «Зонтик». Нацистские песни полны очевидных сентенций — того, что бюргер хочет еще раз сообщить самому себе. «Он действительно идет и поет. Его сосед несет флаг. Все в городе давно знают, и кто он, и что это за флаг, и что это за песня. Но он должен еще раз сам себе сказать, что флаг такой-то, а рубашка такая-то. Ничего не поделаешь — он привык утверждать. Это похоже на душевное заболевание, но это только столетний быт немецкого мещанства» (ЗР, с. 74). Нацизм — идеология деградирующего немецкого мещанства, не умеющего придумать ничего нового.

Далее следуют письменные и устные источники. Путешественник рассматривает немецкие книги в витринах датских книжных магазинов. В «Визе времени» Эренбург восторгался типографиями Лейпцига (очерк «Двойная жизнь», 1928). Усовершенствованный печатный станок казался ему воплощением

<sup>2</sup> Эренбург И. Затянувшаяся развязка. [М.]: Сов. писатель, 1934. С. 68. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: ЗР с указанием страницы.

немецкой души. Теперь станок печатает книги на одну тему — тему расового превосходства: «Содержание этих нарядных книг поражает своим маниакальным однообразием. Это не то злостные пародии, не то труды пааноиков, которых случайно выпустили из больницы» (ЗР, с. 70). Устный источник — сообщения тех, кому удалось на рыбачьих лодках переправиться в Данию: «Монотонно, как приморский ветер, звучит рассказ: бьют, ломают черепа, выворачивают руки, заставляют ползать на коленях или прыгать через барьеры» (ЗР, с. 72). Суммарный анализ источников подводит читателя к важной советской идеологеме: нацизм — окончательное одичание капитализма. Идеологема уже задана в очерке «Сизифов труд»<sup>3</sup>.

«Программность» статьи заключается в новом взгляде, который устанавливает советский путевой очерк. В 1933 году Эренбург выпускает в Москве альбом фотографий «Мой Париж». В предисловии говорится, что снимки были сделаны фотоаппаратом с боковым видеоискателем. Люди думали, что фотограф снимает не их, а другую сторону улицы, не позировали, были самими собой. Фотограф же получал возможность подглядеть чужую жизнь со стороны. Метод «бокового видеоискусителя» теперь используется и в немецком очерке. Путешественник, привлекая разные источники информации, подглядывает за забор, которым Германия отгородилась от всего мира. Очерк имитирует непосредственное созерцание немецкой жизни, как бы забывая о том, что это всего лишь взгляд через забор. Использование разных источников легитимирует полученную картинку, наполняет комментарии повествователя претензией на объективность. Появляется характерная для соцреализма мысль, что такое «историческое» восприятие сегодняшнего дня объективнее, чем непосредственное созерцание Германии. Рассказ «по источникам» помогает не только взглянуть на происходящее изнутри, но и подняться над сиюминутным, заглянуть в объективно-историческое пространство, характерное для соцреализма, — символико-метафорическое пространство «подлинной Германии». У нацистов подлинная Германия — своя, у советского писателя — своя. Если раньше в немецком очерке фашизм и коммунизм боролись между собой непосредственно — читателю показывали столкновения людей на улицах немецких городов, — то теперь они сражаются друг с другом в «открытом пространстве» истории.

Немецкие туристы поют у башни Бисмарка о том, что скоро башня будет стоять на немецкой земле. Башня для них —

<sup>3</sup> «Когда-то они [буржуа. — Е. П.] были жестокими, бездушными дельцами. Теперь они превратились в буйных сумасшедших» (ЗР, с. 50).

часть символической Германии. Рядом появляется развернутый комментарий путешественника: «Надо заметить, что указанная башня находится вовсе не в Германии — от нее сорок километров до границы: это датский Шлезвиг. Но у немецких патриотов свои карты: их Германия куда шире Германии. Она включает и Лотарингию, и добрый кусок Бельгии, и половину Польши, и Ригу, и Ютландию. <...> Если г-на Розенберга посетила ночью его Эгерия или если педель из Фленсбурга хватил несколько рюмочек “шнапса”, эта необычайная страна может включить даже Киев...» (ЗР, с. 66–67). Это идеальная Германия немецкого патриота, «их» представление о будущем, наложенное на настоящее. У советского путешественника свое представление об исторически-объективной Германии. Слушая тех, кто убежал в Данию на лодках, повествователь замечает: «...можно подумать, что рядом — Центральная Африка» (ЗР, с. 72). Объективно-исторически Германия одичала — и переместилась в метафорическом «открытом пространстве» в подходящее ей место. Центральное положение Германии в Европе накладывается на новую метафору-характеристику дикости. Следующим шагом вся Европа превращается в Африку, ибо с серьезным видом пытается понять фашистов, уничтожает тучных коров, хлеб и книги — плоды человеческого труда.

Итак, для наблюдений за Германией повествователь настраивает систему линз. Линзы создают аберрации. Реальное положение дел определенным образом преломляется в источнике, анализ и комментирование источника — еще одно преломление «взгляда через забор». Символичны витрины книжных магазинов в «Размышлении на немецкой границе»: стекло витрины — метафора смысловой линзы. Искажение информации учитывается советским путешественником — но только искажение, связанное с нацистской пропагандой. Она должна быть отфильтрована, как в очерке «Их герой». Все остальные искажения не принимаются во внимание, советский человек их не ощущает.

В следующем очерке «Культура и фашизм» путешественник пользуется статистическими сведениями (сокращение книгоиздания в Италии и Германии, изменение школьных программ и сокращение объема чтения школьниками этих стран), газетными сообщениями (увольнения в немецких университетах, изгнание из Германии ряда деятелей культуры, философский конгресс в Магдебурге, на котором штатные философы Третьего рейха повторяют заголовки фашистских газет). Анализируется литература фашистской Италии, а также итальянское и немецкое киноискусство. Все это — через комментарий повествователя — свидетельствует об омертвении, которое несет фашизм

своей стране. Жизнь в Германии выстраивается как градация из метафор-характеристик: омещанивание – одичание – омертвение. Смерть становится сопутствующим элементом фашизма, наряду с черной рубашкой и прямолинейностью сентенций: «В культурном творчестве фашизма поражает не насилие, не тупость, не жестокость, а ощущение смерти» (ЗР, с. 87). Италия, в которую советский путешественник может въехать, тоже становится линзой для рассматривания Германии. Это модель немецкой жизни через десять лет – страна укоренившегося фашизма. На модель, в отличие от оригинала, смотреть можно – без боязни заразиться чумой.

В статье «О пользе карикатур», посвященной французскому писателю Андре Жермену, пишущему о современной Германии, источник становится двухслойным – что усиливает абerrации, но и создает дополнительные смыслы. Советский путешественник рассказывает не о Германии и не о книге о Германии. Он рассказывает о книге, в которой облик Германии намеренно искажен. «Под его (Жермена. – Е. П.) пером фашисты превращаются в прекрасных эфебов, а берлинские казармы – в сказочный Дамаск» (ЗР, с. 103). Эта книга, по мнению Эренбурга, заслуживает внимания так же, как заслуживает внимания карикатура. Она говорит об изображаемом объекте больше, чем фотографическое изображение. Иными словами, книга Жермена – лучшая иллюстрация омещивания Германии и всей Европы. Фашизм возможен в Германии потому, что к нему без омерзения относится мещанская буржуазия других стран. Такой же двойной источник используется в статье «Савва Данилович и Альфред Карлович». Картины Германии даны в ней глазами русского эмигранта, голодаившего в демократической Европе, переехавшего в Германию и обретшего там не только пропитание, но также и смысл жизни: военные упражнения, которыми герой занимается после работы, хорошо ему знакомы по гражданской войне. Альфред Розенберг – по происхождению балтийский немец и в прошлом подданный Российской империи – уподоблен русским эмигрантам, а эмигранты – фашистам. Ибо они одинаково ненавидят СССР. Цепочка уподоблений эмигрантов фашистам продолжится еще в нескольких статьях – например, в очерке «Павел Горгулов»: «Белогвардейцы издания 1932 года легко меняют паспорта, лозунги и мундиры» (ЗР, 157).

Количество линз, поставленных между Германией и путешественником, увеличивается. Линзы и фильтрация материалов, порожденных нацистской идеологией, все более удаляют очерк от самого предмета изображения. Впечатления путешественни-

ка становятся случайными и сторонними — не «по теме», а «по поводу». У него в руках оказалась немецкая газета — и вызвала следующую реакцию. Или он поговорил с французом о Германии и отреагировал так-то. Мысли и чувства по поводу Германии становятся свободными от Германии. Означающее отрывается от означаемого, что, по мысли С. Жижека<sup>4</sup>, приводит к созданию целиком идеологического текста.

Позиция бокового видоискателя, найденная в «Затянувшейся развязке», активно тиражируется в следующем сборнике статей Эренбурга «Границы ночи». Несмотря на явный отзвук нашумевшего романа Луи Селина «Путешествие на край ночи», заглавие сборника имеет прямое отношение к зачумленной стране и взгляду через забор. Повторяется не только позиция путешественника и сконструированная им система линз, повторяются те немногие идеологемы, которые были найдены при анализе и комментировании источников в предыдущем сборнике. В «Границах ночи» означающее уже не просто оторвано от означаемого. Автономное означающее тиражируется в открытом пространстве истории, захватывая территорию, отведенную Германии, — замещая Германию собой. На ином уровне повторяется процесс, описанный Э. Сайдом в книге «Ориентализм»<sup>5</sup>. Советский очерк выстраивается по колониальному шаблону, который Европа — и сознательно и большей частью бессознательно — веками использовала для описания Востока. Германия теряет собственный голос, отныне за нее говорит советский путешественник. Реальную Германию замещает презентация Германии, сформированная идеологемами советского сознания и поддержанная взглядом через забор.

Открывающий книгу очерк посвящен Саару, готовящемуся к плебисциту о судьбе области: воссоединение с Германией или обретение независимости. Далее идет статья о немецкой Швейцарии, превратившейся, если верить Эренбургу, в перевалочную базу гестапо. Следующий очерк рассказывает об Эльзасе, еще одной области, граничащей с Германией и входящей в сферу ее интересов. Следующий очерк — описание немецкого Эйпена, переданного Бельгии по условиям Версальского мира — точь-в-точь «Размышления на немецкой границе», только вместо датского Шлезвига бельгийский Эйпен. В этом очерке прием обнажен: «Последние месяцы я занят изнурительным делом: я езжу по различным областям, находящимся в непосредствен-

<sup>4</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 93.

<sup>5</sup> Said E. W. *Orientalism*. New York, [1978]. P. 21.

ном соседстве с Германией»<sup>6</sup>. «Размышления на немецкой границе» из сборника 1934 года размножились в сборнике 1936 года, растиражировав одни и те же мотивы. Путевой очерк совершенно теряет категорию движения: в очерках о Сааре, Швейцарии, Эйпене меняются лишь названия областей – все остальное неизменно. Мотивы повторяются регулярно до тавтологии, со всеми прежними коннотациями. Развитие сюжета происходит только за счет метонимического нагнетания коннотаций, пристегивания дополнительных значений: каждый следующий виток все той же мысли все более пропитан агрессией. Так создается симулякр Германии, активно потребляемый советским сознанием.

В «Сааре» вновь описаны немецкие «перевернутые» книги: «Я никак не могу привыкнуть к мысли, что это все не пьяное бормотание какого-нибудь фельдфебеля в пивнушке “Берлинер киндель”, а литература – журналы, книги, альбомы, напечатанные в прекрасных типографиях, на отменной бумаге» (ГН, с. 22). В «Эльзасе под прицелом» цитируются немецкие газеты и книги, особое место занимает сборник солдатских песен: в одной из них поется о немецком флаге над Страсбургским собором. Точно так же в Дании немецкие туристы пели о башне Бисмарка, которая должна стать немецкой. Следовавшие за этим рассуждения о расширяющейся карте Германии в сознании педеля из Фленсбурга и рейхсляйтера Розенберга (оба сознания отождествлены, благодаря чему один из руководителей рейха приравнен к немецкому мещанину) сменяются картами настоящими, на бумаге, на которых aberrации сознания уже отражены краской. В швейцарском очерке карта Германии включила немецкую часть Швейцарии: «Передо мной – карта. Она издана в Берлине. Немецкая Швейцария покрыта той же краской, что и Германия: это не рассеянность литографа, это – справка о миролюбивых намерениях Третьей империи» (ГН, с. 54). «Эльзас под прицелом» начинается с карты, висевшей в Париже в конторе немецких железных дорог (пришлось снять) и продолжающей экспонироваться в немецком посольстве. На этой карте цвет Германии растекся на три французских департамента – Верхний Рейн, Нижний Рейн и Мозель. Саар отходит Германии в результате плебисцита. И наконец, бумажная карта великой Германии распадается на сорок брошюр: «Издательство “Дейтчер шуцбунд” выпустило сорок брошюр, посвященных “зарубежным немцам”: это меню предполагаемого обе-

<sup>6</sup> Эренбург И. Границы ночи. М.: Сов. писатель, 1936. С. 66. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: ГН с указанием страницы.

да. Аппетит у чистокровных хороший: имеется даже книжонка, посвященная приволжским немцам. <...> Впрочем, приволжские немцы стоят в конце серии: это на десерт. В качестве жаркого номера 6 и 7 посвящены Эльзасу и Лотарингии» (ГН, с. 58). Мечты фленсбургского педеля и Альфреда Розенберга материализуются в печатные источники, с каждым новым поворотом добавляя агрессивности. Следующим шагом сорок брошюр могут превратиться в сорок рук, протянутых в разные стороны Европы — в районы проживания немцев. Нападение Италии на Абиссинию, упоминаемое несколько раз, создает соответствующую проекцию<sup>7</sup>.

Печатные источники тиражируются, заполняют все пространство повествования — или пространство повествователя: «Я мог бы привести еще сотни цитат: моя комната завалена теперь словами ненависти. <...> Но разве эти газеты — не пробирки с бациллами? Колодцы Европы отравлены. С тревогой я гляжу на мой стол: “Фолькишер беобахтер”, “Форер”, “С. А. Манн” — поскорее бы дописать статью и сжечь!..» (ГН, с. 58). Интересно, что советский путешественник хочет поступить с вредной печатной продукцией точно так же, как поступают немецкие нацисты — как бы отражаясь в зеркале Германии. Витрины книжных магазинов повторяются несколько раз (карта Германии, сожравшей три французских департамента, тоже воспринята через линзу — витрину железнодорожного агентства). В Базеле мотив книжного магазина усилен агрессивной коннотацией. Эренбург заходит в один из профашистских книжных магазинов, его не обслуживают, с ним не разговаривают: он еврей. Приходится рассматривать книги по расовой теории с улицы. Комментарий к эпизоду: «Хотя все это только книги, кажется, что стоишь у витрины оружейного магазина» (ГН, с. 50). Следующий шаг — описание штаб-квартиры пронацистской партии «Швейцарский фронт»: «Я побывал в центральном комитете фронтистов. Это контора цюрихского адвоката. В двух комнатах разложены книги и газеты. Книги изданы в Германии, и продают их со скидкой. Особенно много погромных брошюр» (ГН, с. 53). Слово «погром» еще более агрессивно, чем предшествующая метафора «оружие». Погром — оружие,пущенное в ход. Система информационных преломлений становится предметом изображения, повествователь как бы проваливается в систему собственных линз.

<sup>7</sup> См. в очерке «Пляска смерти»: «Так открывается бал в пустынях Эфиопии. Где же будут танцевать под следующий выходной — на полях Литвы, на берегах Рейна?» (ГН, с. 77).

Витрины саарских магазинов наполнены уже не книгами, а едой и безделушками. Рождественская символика со свастикой, плошки со свастикой, фигурки вождей Третьего рейха. «Фашистский крест из сосисок – это не карикатура в “Крокодиле”, это пафос саарских колбасников» (ГН, с. 7). Вывод тот же, какой раньше применялся к песням: «Немецкий мещанин остался все тем же филистером, сентиментальным пакостником и слезливым, как институтка, убийцей» (ГН, с. 7). Этот вывод соединяет национальную характеристику с классовой точно так же, как делал Эренбург, анализируя песни в «Размышлениях на немецкой границе».

Плебисцит в Сааре – тоже источник информации. Он может дать представление о том, как относятся к фашизму немцы вне Германии. Этот источник требует критики и фильтрации, как немецкие газеты. Вопрос национальной идентификации оказывается вопросом классовой принадлежности. Одна из линз сознательно подсвечена повествователем: «Могли ли авторы Версальского договора подозревать, что саарский плебисцит превратится в борьбу классов?» (ГН, с. 9). Коннотации агрессии разворачиваются в полную силу. На противников присоединения к Германии оказывается беспрецедентное давление. «Предателям» не отпускают товары в лавках, не дают пособий по безработице, в школах преследуют их детей. Картина дополняют все те же газеты. На улицах Саарбрюккена продаются только нацистские издания. Все газетные киоски принадлежат одному тресту, его хозяева – фашисты. Рабочие продают свои, коммунистические газеты, рискуя жизнью: «Обычно продавцы газет – это продавцы газет, но в Сааре это герои» (ГН, с. 11). Бытовое действие – продажа газет – обретает эпический оттенок, благодаря этому газета становится источником особой важности, больше, чем газетой, – жизнью, застывшей в объективно-историческом пространстве соцреализма. Мотив повторяется в швейцарском очерке и совсем тавтологично – в очерке «Ночи Эйпена»: «Во всей области Эйпен-Мальмеди нельзя раздобыть ни одной немецкой газеты антифашистского направления: смельчаки пробовали продавать, но их быстро обуздали» (ГН, с. 70).

За лишенных голоса немцев-антифашистов говорит советский путешественник. Он уверен, что саарские рабочие выбирают автономию, несмотря на то, что они немцы: «Как же должны ненавидеть саарские рабочие царство коричневых рубах, чтобы голосовать <...> за государство, непохожее на государство, за голландских пехотинцев, за все, что угодно, лишь бы не попасть в лапы истинно немецких палачей!» (ГН, с. 20). Путеш-

шественник готов высказаться и за население Эльзаса: «Однако ни радиоконцерты, ни фильмы <...>, ни газетные статьи об эльзасцах, “страдающих под французским игом”, не доходят до жестокосердых обитателей трех департаментов. Эльзасцы еще помнят о другом иге: германском. Фашизм им не по душе. Недоверчиво поглядывают они на все помеченнное клеймом Третьей империи» (ГН, с. 59). И за население Австрии: «Жители Северного Тироля знают, как живется немцам в Южном Тироле. Они вовсе не жаждут припасть к соскам римской волчицы. Они и не мечтают стать солдатами Третьей империи. Не Версальский договор лег между Австрией и Германией, но торжество коричневых рубашек» (ГН, с. 227).

При этом каждый из пограничных очерков рассказывает о том, как сильны на границах Германии фашистские организации местного разлива (у каждой — свой местный фюрер), как они спонсируются Берлином, как из Штутгарта вещает на эти территории специальная патриотическая радиостанция. Если Штутгарт говорит за жителей Саара, почему бы не высказаться за них же представителю Москвы? Механизм фашистской пропаганды на отделенных от Германии немецких территориях подробнейшим образом расписан в «Сааре», подробно повторен в швейцарском очерке, еще более скрупулезно проанализирован в «Эльзасе под прицелом». В «Ночах Эйпена» перечисление по заданному в «Сааре» плану надоедает самому повествователю, он ограничивается конспектом: «Остальное? Остальное понятно: Штутгарт, брошюры, листовки, эмиссары, деньги» (ГН, с. 66).

Почти каждый раз путешественник подходит вплотную к границе Германии. Здесь он оказывается внутри собственного текста — между линз. За его спиной — кусочек демократической Германии. Перед ним — страна, которую он когда-то знал и любил, в которой все переменилось, в которую непускают и в которой могут убить, окажись он там. Или, в зависимости от точки зрения, за границей лежит страшное и притягательное «легендарное пространство»<sup>8</sup> коричневой чумы. Советский

<sup>8</sup> Этот термин употребляет С. Н. Травников, классифицируя виды пространства в русской путевой прозе. «Легендарное пространство» тесно связано с мифом и средневековым сознанием: Оно «...всегда отделено от реального или значительным расстоянием, или временем, или трудностью и опасностью пути. Легендарное пространство может быть топографически привязано к местности, но оно будет обязательно находиться за краем реального пространства» (Травников С. Н. Путевые записки петровского времени (проблема историзма). М., 1987. С. 83–84). Попадание человека в легендарное пространство предельно опасно: «...проникновение земных людей в эти пределы запрещено, а попытка узнать непознаваемое карается высшими силами, вплоть до физической смерти» (Там же. С. 84).

писатель стоит на границе свободного мира и фашизма. Или, в зависимости от точки зрения, на границе жизни и смерти. В Сааре: «Вот и граница Германии. Там нет ни английских солдат, ни урн для плебисцита, ниочных выстрелов. Там больше никого ни о чем не спрашивают, и убивают там спокойно» (ГН, с. 38). В Эйпене: «Я рядом с границей: столб, часовой. Там – страна, которую я полюбил в несчастье, страна высокая и темная, страна на плахе. Улицы Эйпена заполняются тенями: это мои немецкие друзья. Некоторые из них погибли. Другие сейчас сидят среди плотной тишины тюрем, прерываемой только вскриками боли и отчаяния» (ГН, с. 73). Тени погибших (погибающих) друзей на минуту становятся героями травелога. Путешествие переносится в царство мертвых, теряет движение, обретает эпичность и перестает быть травелогом. А повествователь становится героем собственного текста – одним из людей Запада, заворожено смотрящих в глубину центральноевропейской дыры. Когда путешественник выходит из-под линзы, он с высоты своего советского мышления осуждает западные демократии за попустительство фашизму – в ущерб своим собственным интересам. Запад кажется ему кроликом, глядящим на змею. В эпизодах «на границе» остановившийся взгляд кролика свойственен и самому повествователю.

Вглядываться в темные очертания Германии означает слышать глухие стоны подлинной Германии, растворившейся в нацистском застенке. Однако если Германия Розенберга имеет свойство материализоваться, то подлинная Германия соцреализма тоже получает это свойство. Границы, проведенные на карте, могут раствориться не только в сознании педеля-нациста, но и в сознании советского писателя (правда, растворение границ существует с разрушением городов и сел): «Эльзас – прекрасный и проклятый край: границы на географической карте – это только тонкие линии, но не раз города и села Эльзаса превращались в развалины. Кажется, вулканы Японии или Южной Америки и то спокойней!» (ГН, с. 62). Эльзас, как и все другие приграничные немецкие области, переносится в «открытое пространство», не географическое, а метафорическое. В этом пространстве формируется подлинное человечество – красивое и свободное, самой своей природой опровергающее расовую теорию: «В Эльзасе лучше всего можно понять всю бессмысличество расовой теории, выдвинутой фашистскими шарлатанами. Эльзасцы – замечательная помесь двух рас, двух культур, двух языков» (ГН, с. 62). В «открытом пространстве» протекает подлинная история человечества, параллельная той истории, где живут и делают свое черное дело нацисты. Из-

лишне говорить, что Советский Союз давно находится в «открытом пространстве», вырезанном из реальной географии. Об этом рассказано в группе «советских очерков», входящих в сборник «Границы ночи». Например, в очерке «Первые»: «Наша страна живет настолько бурно и поспешно, что у нее нет часа для исторических раздумий. История у нас изготавляется в любом поселке, она стала ширпотребом, ее перестали замечать» (ГН, с. 208).

Германия тоже может оказаться в «открытом пространстве». Последовательный обезд немецких земель, не вошедших в Третий рейх, позволяет советскому путешественнику смоделировать альтернативную Германию. Модель четко сконструирована в Сааре: «...на этом последнем клочке немецкой земли, не захваченном коричневыми рубашками, героические пролетарии отбивают атаки фашистов» (ГН, с. 9); они «...еще держат рабочее знамя на последней пяди немецкой земли» (ГН, с. 9). Пунктиром — в «Ночах Эйпена»: «Когда я плыл по кильскому каналу, — свастика, “Хайль Гитлер!” — два рабочих на берегу сжали кулаки: “Рот фронт!” — они увидели флаг нашего теплохода» (ГН, с. 73). Но советский вариант альтернативной Германии выстроен строго классово: эта страна включает лишь рабочих-пролетариев. С укреплением в Европе фашизма советская пропаганда утверждает, что у мира есть только два возможных пути — фашизм и коммунизм. К этой пропагандистской компании подключается и советский трапезог.

Чем больше линз вдвигает в очерк повествователь, чем охотнее он становится под линзы сам, тем меньше остается места для информации о реальной Германии. Трапезог описывает путешествие по «открытой в вечность стране», где живут тени героев и действуют их идеи. Смерть из атрибута фашизма сначала становится центральной метафорой Германии, а затем материализуется и выполняет функции главного героя очерка. В статье «Культура и фашизм», входящей в «Затянувшуюся связь», показана мертвенностъ фашизма в области культуры. В той же книге в очерке «Неправдоподобный эпилог» мертвенностъ становится метафорой, иллюстрирующей марксистский тезис об отмирании капитализма: «Авторы утопий придумали немало забавных сочетаний: мир, который заселен роботами, мир, который заселен четвероногими, мир, который заселен вещами. Никто из них не написал самой нелепой и самой правдоподобной утопии: мир, который заселен трупами. Трупы играют на бирже, читают лекции, ставят фильмы, стреляют друг в друга, едят, молятся богу и дрожат от страха перед смертью — они не понимают, что именно это одно для них невозможно, что

<...> они уже давно мертвые» (ЗР, с. 39). В «Границах ночи» одним из важнейших становится очерк «Пляска смерти». Антропоморфная мифологизированная смерть сходит со стены старой итальянской церкви и начинает плясать на карте мира. Это единственное движение, которое сохранил путевой очерк. Единственное непосредственное впечатление, которое есть в этом тексте — выражение лиц, которое повествователь наблюдает в итальянском кинотеатре. Дальше сюжет отрывается от реальности и развивается при помощи нанизывания на идеологический стержень метафор и публицистических рассуждений. Таково же композиционное решение многих очерков в «Границах ночи». Например, статья «Без дипломатии» начинается в брюссельском кафе. Повествователь бросает взгляд в сторону и видит бизнесмена, читающего газету. Дальше работает воображение: допустим, он читает о моем романе, посвященном будням Кузбасса, допустим, ему не нравится статья и сам роман, допустим, я с ним заговорил. И весь очерк строится как воображаемый разговор с воображаемым собеседником. Но строится именно так, как в травелогах конца 1920-х годов передавались реальные разговоры: на диалогическом противопоставлении «дела у вас» — «дела у нас». Иногда весь текст псевдотравелога оказывается исключительно подборкой цитат («На вылучке у прусского фельдфебеля» — о французском писателе Дрие ля Рошеле).

Смерть как герой и идея развивается в тексте так же, как и прочие мотивы, — путем дословного повторения и нагнетания агрессивных коннотаций. В «Ночах Эйпена» нет слова «смерть», но дважды повторено слово «плаха». Первый раз — в тематических контекстах «мертвенностъ культуры» и «национальное определение»: «Жители Эйпена вправе не только называть свою матерь на родном языке, они вправе даже называть канцлера чужой державы своим фюрером. Нотариусы могут читать Гете по-немецки. <...> Чем же они возмущены? Да тем, что они могут читать по-немецки и Гейне. Это “национальное угнетение” — для торжества германского духа недостает костров, колючей проволоки и плахи» (ГН, с. 71). Второй раз — на границе Германии (цитата приведена выше). В Австрии Смерть властно входит в опереточную жизнь маленькой страны (афиша, висящая в бюро, — отработанная система линз): «В бюро путешествий я видел афишу: “Туристы! Посетите Австрию — классическую страну венской оперетки”. Да, не будь голода и могил, не будь продырявленных снарядами домов <...> мы могли бы воспринять все происходящее, как классическую оперетку. На скамейках скверов — пышные офицеры; их легко принять за

фигурантов» (ГН, с. 226). Речь идет о разгроме рабочего восстания в Вене. Дыры от снарядов много агрессивнее «плахи». В продолжение — страна превращается в кладбище: «Культ кладбищ — вот новая религия веселой Вены. Никто больше не строит домов, зато вовсю работают мастерские надгробных памятников» (ГН, с. 226). Следующим шагом метафора «кладбище» распространяется на всю Европу: «Я боюсь думать о той Европе, которую я люблю. <...> Я знал страны, теперь это кладбища» (ГН, с. 81 — 82). Трупы легко превращаются в зомби: «Город одинаковых улиц, <...> — Берлин наконец-то получил свое назначение: он должен стать аракчеевским поселением, вселенской казармой, лагерем, откуда выступят в поход полчища “неотевтонов”» (ЗР, с. 56).

Черная дыра в центре Европы затягивает все новые и новые территории. И готовит полчища мертвецов для захвата пространств. Только «открытое пространство» соцреализма не подвластно действию дыры. Выход из истории и географии есть преодоление всевластия Смерти. Таков отныне сюжет соцреалистического текста, еще продолжающего по инерции использовать традиционную форму травелога. По сути же, очерки Эренбурга выходят за пределы описательной географии и погружаются в идеологическую эпiku, намечая дальнейший путь развития травелога в советской литературе. К концу 1930-х годов жанр травелога превратится в эпическое повествование о пространстве, в котором происходит последний бой между силами зла и силами социалистического добра.



## ЛИТЕРАТУРА И ВОЙНА: ВЗГЛЯД С ЗАПАДА

А. Л. Савченко

### ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНСКИХ ПОЭТОВ

В прозе США II половины XX в. Вторая мировая война получила достаточно полное освещение для страны, на территории которой военных действий, по большому счету, не было. Можно назвать романы «Нагие и мертвые» Н. Мейлера (1948), трилогию Д. Джонса «Отныне и вовеки веков» (1951), «Тонкая красная линия» (1962) и «Только позови» (1977), «Уловка-22» Дж. Хеллера (1961), «Бойня № 5» К. Воннегута (1969), «Выбор Софи» У. Стайрона (1979) и др. В этих произведениях почти не было батальных сцен и описаний больших сражений. Их авторы, скорее, шли в русле традиций американской литературы XIX в., которая наиболее ярко воплотилась в «Алом знаке доблести» (1895) С. Крейна, — показать войну как часть индивидуального опыта человека сквозь призму восприятия героем романа военной действительности. Акцентировалось несоответствие представлений человека о войне и реальной жизни; особое внимание уделялось личным переживаниям индивида. Тем не менее, каждый из упомянутых авторов освещал войну с разных ракурсов. Так, Мейлер, описывал жизнь солдат одного взвода, воюющих с японцами, с множеством натуралистических подробностей и подчеркивал бессмысленность последнего сражения, когда исход войны уже предрешен. Джонс в «Только позови» писал о 4-х солдатах, возвратившихся с тяжелыми ранениями из Европы на свою родину, которая их не приняла, и все они гибнут, только не на фронте, а в мирной жизни. Стайрон же рассказал о судьбе Софи Завистовски, польки по национальности, оказавшейся в Освенциме, но чудом выжившей. Романист, излагая историю Софи, хотел осмыслить историю Второй мировой войны и особенно концлагерей.

Американская поэзия, как и проза, тоже откликнулась на события войны, но в США, конечно же, не могло быть такого огромного корпуса стихотворных произведений на военную тему, как в Европе и у нас в стране, в силу многих известных обстоятельств.

Стихи о войне в США стали появляться, когда временная дистанция, отделяющая мирную жизнь от военной, измерялась уже годами или десятилетиями.

Так, известный и популярный в англоязычном мире Джон Беримен (1917–1972) в стихотворении «1 сентября 1939 года» рисует в его начале почти идиллическую картину первого осеннего дня:

Дождь уже падал над польскими городами,  
И человек, над озером бродя,  
Рвал на клочки блестящий целлофан...  
А человека мучил шум дождя.

Из Лондона приехавшие дети  
Плескались в озере. Но человек  
Не слышал. Он перо нашел в песке,  
Держал в руке, поломанное, смятое,  
Как независимость, надежда. Тень под ногами  
Летала среди камней, как наша ученость  
Среди развалин погибших библиотек [648]<sup>1</sup>

Поэт употребляет слово «дождь» и в буквальном, и переносном смысле: это и природное явление, и, очевидно, бомбы, падающие над польской землей. Под «шум дождя» человек нашел птичье перо, которое сравнивается с потерянными, «поломанными, смятыми» независимостью и надеждой.

Далее следует аллегорическое изображение фашизма в виде медведя, подкравшегося к Орлу, который, видимо, олицетворяет силы света и разума:

Медведь подкрался к Орлу, из черной пасти  
Рев изрыгая; звери застыли в страхе,  
Европа затемнила города. [648]

Человек плакал, глядя на эту схватку, и кажется, что поэт сгущает краски этой картины так, что чувствуются безнадежность и ужас ситуации и намек на поражение Польши:

«Звери тряслись, Орел взлетел и пал» [648].  
(перевод В. Британишского)

<sup>1</sup> Тексты стихов поэтов Д. Беримена, У. Х. Одена, Р. Джарелла, С. В. Бене и С. Платт даются по сборнику: Пoэзия США. Переводы с английского. М.: Худ. лит., 1982, с указанием страниц.

Однако человек, «вспоминал полет и оперенье белой чайки» [648], вероятно, когда-то летавшей над озером, и чайка воспринимается как некое светлое жизненное начало, как лучик промелькнувшей было надежды и тут же исчезнувшей.

Берримен скорбит о Польше, первой испытавшей ужасы фашизма, а дети, приехавшие туда из Лондона отдохнуть, беспечно плещутся в озере и ничего не знают о войне, и этот контраст усиливает впечатление катастрофы.

Особенностью этого стихотворения, как представляется, является отсутствие прямого описания войны, но само заглавие, контраст между изображением природы (озера, дождь), аллегорическое изображение фашизма и сил, ему противостоящих, наполняют его особым смыслом и придают антифашистскую направленность.

Тему войны затрагивает и У. Х. Оден (1907–1973) – поэт, родившийся и проведший свою молодость в Англии, в 1946 г. принявший американское гражданство, до этого события проживший семь лет в США. Он написал, как и Д. Берримен, стихотворение, озаглавленное точно так же – «1 сентября 1939 года». Эти два произведения имеют много общего: начало Второй мировой войны дается сквозь призму восприятия отдельного человека, в них отсутствуют описания кровопролитных сражений; они наполнены ощущением всемирной катастрофы и «тошнотворным запахом смерти» [613]. Они изображают мир, в котором люди чувствуют:

Как знания гонят прочь,  
Как входит в привычку боль  
И как смысл теряет закон [614].

Представляется, что у Одена больше внимания уделено мыслям лирического героя, рассуждающего о беззащитности мира перед действиями безрассудных правителей государств Европы. Поэт вспоминает античного историка Фукидида, рассказавшего людям о пелопонесских войнах, и вводит фигуру ученого, который может:

Взвесить все наши грехи  
От лютовских времен  
До наших времен, когда  
Европа сходит с ума;  
Наглядно покажет он,  
Из какой личинки возрос  
Шизофренический кумир [613].

И тут же делает вывод:

Кому причиняют зло,  
Зло причиняет сам [614].

«Шизофренический кумир» — Гитлер — противопоставляет-ся далее «Величью Простых Людей» [614] (здесь каждое слово написано с заглавной буквы — дань уважения поэта простому народу). Однако невозможно жить «мечтою о процветании» [614], когда рушится мир.

Оден, видимо, помня дни, проведенные в Испании, куда он ездил для того, чтобы своими глазами увидеть Гражданскую войну (а поражение республиканцев воспринял как личную катастрофу), в «1 сентября 1939 года» говорит о том, что в этот день

...в окно сквозь стекло  
смотрит... международное зло [614].

Автор фокусирует внимание и на том, что людей насильно втягивают в «навязанную игру» [615]. Оглушенные неправдой, они словно

несчастные дети,  
Страшасицеся темноты,  
Брели в проклятом лесу,  
не зная дороги [614].

Он также вспоминает о миссии поэта, которая, в его представлении, важна во все времена:

Мне дарован язык,  
Чтобы избавить от пут,  
От романтической лжи  
Мозг человека в толпе [615].

и полагает (хотя его слова звучат достаточно банально):

В одиночку не уцелеть.  
Горе сравняло всех.  
Выбор у нас один —  
Любить или умереть [615].

В финале стихотворения У. Х. Оден пишет о том, что

В глупости и в ночи  
Мир беззащитный погряз [615].

и это его возмущает. Все варятся в одном котле, и виновники войны, и их жертвы, но исход их противостояния пока неизвестен.

Поэт сожалеет о невозможности позитивного решения этой борьбы в сложившейся во время войны ситуации.

О, если бы я сумел  
Вспыхнуть огнем утвержденья! [615].  
(перевод А. Сергеева)

Однако пока это только эфемерная мечта У. Х. Одена.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что стихотворение «1 сентября 1939 года», начавшееся с раздумий лирического героя, который сидел в день объявления войны в ресторанчике в Нью-Йорке, превращается в рассказ о гибнущих надеждах миллионов людей в 1930-е гг. — в это «бесчестное десятилетие» [613], когда землю окутали «волны страха и злобы» [613], и заканчивается на трагической ноте.

Возвращаясь к Берримену, вспомним, что в стихотворении «Луна и ночь и люди» он тоже говорит о начальном этапе Второй мировой войны, теперь уже не о Польше, а о капитуляции Бельгии; когда

...луна всходила  
Поздно, луна запоздалая, луна зловещая  
Для англичанина, американца  
И для француза, [649] —

то есть для представителей тех стран, которые сообща будут бороться против фашизма.

Лирический герой стихотворения играл в шахматы с другом:

Мы  
...глядя друг на друга, пили и играли.  
Европой, а не шахматной доской  
Мы были заняты. Игра велась  
Обычно. Только было очень трудно  
Осмыслить ход противника и свой [649].

«Ужасно», — лондонец сказал, а мы,  
Мы говорили с Майклом : близок час,  
Когда ни книг, ни музыки у нас  
Не будет, ни любви, ни права мыслить.., —

рисует поэт зловещую картину будущего, которая не оставляет в душах людей надежды:

...А между тем  
Луна всходила поздно, холодало,  
Много людей погибло, ни о ком  
Мы ничего не знали, а война  
Идет, а в сердце — холод, ночь, луна [649].  
(перевод В. Британишского)

Среди тех, для которых война стала частью собственного жизненного опыта, был Р. Джарелл (1914—1965) — поэт и критик, выпускник Вандербильтского университета (г. Нэшвилл, штат Теннесси). Он приобрел известность благодаря поэтическим сборникам «Дружок, дружок!» (1945) и «Потери» (1948), посвященным Второй мировой войне, в которой он принимал участие, записавшись добровольцем в авиацию.

В его стихах война дегероизируется, а смерть становится чем-то обыденным. Джарелл описывал и судьбы простых солдат, которые на службе превращаются в колесики и винтики государственной машины. Он также изображал ужасы фашистских концлагерей. Ему хотелось найти свой, особый ракурс, нарисовать то, что еще не нашло отражения в стихах других американских поэтов. Так, к примеру, в стихотворении «Потери» он описывает жизнь молодых людей, ставших во время войны летчиками, которые гибли, даже не добравшись до места военных действий. Начало стихотворения звучит трагично, и оно задает тон всему небольшому по объему, но емкому по содержанию произведению, в том числе и благодаря повтору слов «нет, то не смерть» :

Нет, то не смерть: ведь умирают все,  
Нет, то не смерть: мы умирали раньше  
Во время тренировочных полетов;  
Мы разбивались...  
Мы полыхали над учебной целью [641].

#### После подготовки в Америке

...одним прекрасным утром  
Мы пробудились на войне в Европе [641].

Там продолжалась их работа : вылеты на самолетах для бомбекки городов, названия которых были знакомы молодым людям только по школьным учебникам географии. Такая жизнь длилась до тех пор,

Покуда наши трупы не летали  
Среди убитых нами незнакомцев [642].

Однако, когда летчики погибали, командование считало, что потери небольшие. Поэт подчеркивает обыденность происходящего: летчикам (тем из них, «кто успевал прожить немногого дольше» [642]), «давали ордена» [642].

Но гибнет большинство военных, в их числе и лирический герой стихотворения :

Когда меня подбили,  
Я вдруг увидел сон, что я погиб [642].

В этом сне города, вдруг обретшие человеческие голоса, шептали о том, что они рады его гибели, очевидно, потому что он принес их обитателям горе и смерть. Заключительная фраза

«Но почему я должен был погибнуть?» [642]  
(перевод А. Сергеева)

звучит как инвектива войне.

«Свидетельства» — стихотворение о концлагере, увиденном глазами ребенка, которого, как следует из текста, вместе с мамой везли в лагерь сначала на поезде, потом на барже, чтобы уничтожить.

Повтор слов «И дым из трубы. И дым из трубы» имеет некоторое сходство со стихотворением Берримена «1 сентября 1939 года», когда слово «дождь» используется в прямом и символическом смысле. И у Джарелла это и дым парохода, и дым пеплей, в которых сжигали людей. Поэт представляет чистый и наивный взгляд ребенка на происходящее: когда ему почудилось, что запахло сеном, пришла смерть. Так с кажущимся внешним спокойствием Джарелл рисует страшное событие — гибель маленького мальчика в крематории, не прибегая к устрашающим эффектам, что только усиливает трагедию.

В стихотворении «Почему, скажи...» поэт опять обращается к теме «дети на войне», и война снова дается сквозь призму восприятия ребенка, который видит, как ему кажется, маленькие самолетики и хочет сказать об этом маме. Мама уже убита, но малыш этого не осознает.

— Я не плачу, мамочка! Я не плачу! Кто он?.., —  
кричит мальчик.

Ребенок все, кроме собственной гибели,  
Превращает в веселую детскую сказку [641], —  
считает Джарелл. А в финале стихотворения курсивом дает даже  
не вопрос, а восклицание мальчика:

Почему я под этим камнем лежу, скажи! [641].  
(перевод А. Кистяковского)

Но причина этого никогда не будет раскрыта, утверждает поэт.

Роберт Лоуэлл (1917 — 1977), кстати, правнук известного поэта XIX в. Дж. Рассела Лоуэлла, которому, как он сам говорил, очень близким по духу был Берримен, также коснулся военной темы. Войну он воспринял как вселенскую катастрофу, отказался от службы в армии по религиозным соображениям, за что получил год тюремного заключения. Он выступал и против войны во Вьетнаме, был участником антивоенных митингов.

Его отношение ко Второй мировой войне предельно ясно выражено в стихотворении «Группы Европы». Оно представляет собой молитву убитых осколками снарядов «невест и женихов» деве Марии. Лоуэлл просит Матерь Божью воскресить тех, кто невинно пострадал на войне:

Бомбажки кончились. Мы полегли  
В сумятице. Вокруг застыло пламя.  
В святой земле мы вязнем, как во зле [666].

Или:

Невест и женихов, лежащих вместе,  
Ни крест, ни сталь, ни деньги не спасли.  
Мария, в Судный день спаси тела.  
Умерь для нас диаволово пламя.  
В святой земле мы вязнем, как во зле [666].

И в финале:

Весь мир соедини, Мария, Мать,  
Святую землю, море, воздух, пламя,  
В святой земле мы вязнем, как во зле [666].  
*(перевод В. Орла)*

У Лоуэлла зловещее начало предвещает трагическое развитие сюжета стихотворения и его страшный финал, а рефрен: «В святой земле мы вязнем, как во зле» усиливает эмоциональное воздействие стихотворения на читателя. Заметим, кстати, что этому способствовало стремление поэта соединить технику верлибра и «правильного», рифмованного стиха, что ему и удалось сделать.

Думается, отнюдь не случайно и Берримена, и Лоуэлла, и Джарелла считали яркими выразителями дум их поколения и продолжателями тенденций исповедальной поэзии, отвергающей строгую объективность, но соединяющую, тем не менее, социальное начало, ощущение реальных опасностей с переживанием отдельной человеческой личности.

Еще одним поэтом, синтезировавшим в своем творчестве важные размышления о свободе самовыражения, был Стивен Винсент Бене (1898–1943). В период Второй мировой войны он написал стихотворение «России», в котором выразил свое отношение к нашей стране и стремление оказать русским моральную поддержку. Известно, что стихотворение транслировалось в США по радио много раз во время войны. Сначала поэт дает историю нападения немцев на Россию:

Это было в июне, в воскресное ясное утро,  
Такие дни выбирают обычно фашисты  
Для погромов, убийств, для предательских нападений...  
И вдруг  
Удар вероломный, и с неба посыпались бомбы,  
Обрушились смерчи стальные на мирный народ.

Бене пишет и о том, что

Такой же смерч мог взмести и наши равнины,  
Прерии наши безбрежные, словно небо.  
...Такой же смерч взметал и другие страны,  
И сама земля содрогнулась от взрывов стали,  
И вот со своих равнин поднялся русский народ! [628].

Автор «России» прославляет подвиги русских людей: они не подпустили врага «к воротам Москвы», сражались в лесах, и в стужу, и в зной и побеждали, ибо с ними «воюет сама их земля».

Они встали все за родную землю  
И отбросили назад машину нашествий [628].

Поэт говорит о том, что не будет «рассыпать бумажные цветы красноречия на опаленную землю, где умирают бойцы» [628], и что он выступает:

За Россию, за непобедимый народ,  
За народную непобедимую армию...  
За великий народ, что остановил  
Огромную машину, пожиравшую нации...

Он называет русский народ «великаном непобедимого мужества», полагая, что

Борьба будет долгой и тяжелой,  
Но принесет урожай, как наши равнины,  
И победа, как рассвет, неизбежна! [628]  
(перевод М. Зенкевича)

Весь строй стихотворения, подбор лексики и фигур речи (эпитетов, метафор, сравнений) свидетельствуют об искреннем уважении поэта к русскому народу и о неизбежности победы над фашизмом.

Вспомним о том, что в США так же, как и на европейском континенте, литераторы пытались осмыслить природу и уроки Второй мировой войны. Так, Сильвия Платт (1932 – 1963) в стихотворении «Папочка», носящем явную антифашистскую направленность, возлагает вину за развязывание войны на поколение отцов (кстати, ее отец – австриец, учёный, вовсе не был таким страшным человеком, каким описывает его дочь), но, вероятнее всего, С. Платт имела в виду не столько своего отца, сколько тех немцев-арийцев, которые стирали с лица земли целые города, сжигали в газовых камерах евреев, топтали своими тяжелыми черными сапогами землю Европы, и т. п.

В тексте стихотворения мы находим бесчисленные обращения к «папочке» поэтессы:

Папочка, мне предстояло тебя убить,  
Но я не успела – ты умер,  
Мраморно-тяжеловесный, обожествленный сундук,  
Жуткая статуя... [743]

или

Где ты ступил, где души губил,  
...достоверно сказать не могу.

...В каждом немце, казалось, тебя я найду.  
Речь их казалась постыдно-бездушной [743].

Папочка был, по мнению поэтессы,

...Машиной, машиной – в аду  
Аушвица, Дахау, Белсена...  
Он оскорблял и меня, как евреев [744].

Здесь же дается и портрет отца (а заодно – и фюрера):

С аккуратно подбритыми усиками,  
Яркой голубизной арийского взгляда, –  
Человек-танк, человек-танк на полном ходу. О, ты...  
  
Ты не бог – ты всего лишь свастика  
Небу не просочиться сквозь ее черноту...

Далее С. Платт сожалеет о том, что ей было 10 лет, когда папочка умер, и она сама не могла его убить, пыталась покончить с собой, но

поняла, что теперь-то я выход найду, –  
До манекена, модели тебя сведу –  
Человека в черном со взглядом творца «Main Kampf»  
С его пристрастием к дыбе, орудиям пыток [745].

Но после его смерти:

Раздутое черное сердце твое пригвоздили колом.  
Ты был деревенским не по нутру.  
Теперь они топчут твой прах и танцуют на теле.  
Тебя давно раскусили в миру.  
Папочка, папа, ты выродок, пусть я умру [745].  
(перевод И. Копостинской)

Таким образом, можно сделать вывод о том, что, судя даже по этим нескольким стихотворениям, американских поэтов волновала тема Второй мировой войны, и они создавали произведения, касающиеся, на уровне тематики, начала и хода войны (Беримен, Оден, Джарелл, Лоуэлл), участия России в ней (Бене), а также вины того поколения, которое позволило ее развязать и способствовало распространению фашистской идеологии (С. Платт). Эти стихи, по сравнению с прозаическими произведениями, естественно, более камерны, но в них органично переплетаются лирическое и эпическое начала.

М. Н. Недосейкин

**ЯЗЫК ВЛАСТИ В РОМАНЕ Р. МЕРЛЯ  
«СМЕРТЬ – МОЕ РЕМЕСЛО»**

При изучении одного из самых удачных произведений Роберта Мерля (1952) каждый раз закономерно встает вопрос об особенностях языкового выражения столь сложного материала как сознание и психология коменданта фашистского концлагеря. Действительно, форма повествования от первого лица сразу предполагает наличие некоторых «миметических» отношений между речевой манерой главного персонажа романа, Рудольфа Ланга, и его внутренним миром. Однако этот очевидный факт любопытным образом практически игнорируется исследователями, вернее сводится к одной единственной интерпретации, которая всеми равно принимается. В отечественном литературоведении ее уже в середине 50-х гг. XX века предельно ясно выразил Л. Г. Андреев: «Присущий роману тон сухой, бесстрастной констатации соответствует характеру Рудольфа, бессердечного автомата с холодными глазами, и создает сильное впечатление, резко контрастируя с кошмарными делами, точную запись которых осуществляет писатель»<sup>1</sup>. В более развернутом и аналитическом виде эта мысль была закреплена М. Е. Евниной, предложившей рассматривать язык персонажа с социально-психологической точки зрения; манера Ланга словесно выражать себя стала отражением определенного человеческого типа: среднестатистический немец, который готов пойти на что угодно, чтобы оставаться винтиком в государственной системе. Автоматизм, механистичность, эмоциональная склонность, короткие высказывания, составляющие казенный, канцелярский стиль этого персонажа идеально соответствовали портрету обычного фашиста. Между речью и ее носителем были выстроены в целом верные, но все-таки сугубо однозначные отношения: «Крайний автоматизм мышления Ланга воспроизводится в особой манере его повествования...»<sup>2</sup>. Схожая ситуация сложилась и во французской науке, став в различных учебных и научных изданиях по истории литературы XX века даже общим местом<sup>3</sup>.

При таком подходе речевое поведение Ланга оказывается всего лишь своеобразной аранжировкой, которая эффектно (и эффективно) поддерживает основную проблематику романа, но

<sup>1</sup> Андреев Л. Г. Французская литература. 1917–1956 гг. М., 1959. С. 225.

<sup>2</sup> Евнина Е. М. Современный французский роман. 1940–1960. М., 1962. С. 241.

<sup>3</sup> См., например: Littérature: textes et documents XX siècle. Livre du professeur. Р., 1996. Р. 464–465.

не имеет никакой самостоятельной направленности. Перед читателем персонаж, который и в языковом плане «не является чем-то исключительным»<sup>4</sup>.

Однако подобная исследовательская логика явно не учитывает некоторых важных моментов анализируемого текста как на уровне генезиса, так и общего построения. Так, например, известно, что прототипом главного персонажа являлся реальный комендант Освенцима<sup>5</sup>. Представляется очевидным, что Мерль сознательно выбирает как раз исключительную фигуру, а не «типическую»<sup>6</sup>, потому что именно в контексте исключительности становится возможным что-то понять в «обычном» фашизме. В самом деле, Рудольф Ланг воспринимается почти всеми персонажами романа как существо странное, порой монструозное, выключенное из нормальной социальной жизни. Тем самым французский писатель использует не логику «классического» реализма с его заострением характерных черт, а, скорее, что-то напоминающее манеру психоаналитического метода<sup>7</sup>. И в этом случае рассуждать о типичности фигуры Ланга можно только с серьезными методологическими оговорками.

Особенно рельефно эта исключительность персонажа отражается как раз в языке повествования, который явно существует не только для создания контраста (с действиями или с прямым содержанием высказываний). Манера ланговской речи оказывается у Мерля выделенным средством проникновения в феномен фашизма; думается, она имеет самостоятельное значение. Косвенно об этом свидетельствует и такой небезынтересный факт: в ходе объяснения феномена фашизма французский автор полностью избегает обращений к таким категориям как расовая теория, мифология крови и почвы, формы коллективного сакрально-эстетического переживания и т.п. Все это, по мнению Мерля, не может служить адекватным ключом в деле понимания реальности фашизма. Причина такого пренебрежения, очевидно, связана с континуальной природой идеологических образований, скрывающих фундаментальный разлом человека, ставшего фашистом. Язык же — просто в силу своей дискрет-

<sup>4</sup> Ржевская Н. Ф. Робер Мерль // Французская литература 1945–1990. М., 1995. С. 379.

<sup>5</sup> См. о подготовке к написанию романа: *Merle R. Matériaux pour «La mort est mon métier»* // *Les lettres françaises* (14–20 февр.). 1957. № 658. Р. 1–8.

<sup>6</sup> Андреев Л. Г. Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977. С. 300.

<sup>7</sup> Следы увлечения психоанализом (наравне с экзистенциализмом Ж.-П. Сартра) заметны практически во всех произведениях Р. Мерля, начиная с первого романа «Уик-энд на берегу океана» (1947).

ной природы — всегда более плотно (аналитически) связан с подобной действительностью, поэтому он и выдвинут на первое место в общем построении романа.

\*\*\*

Пожалуй, одной из наиболее семантически нагруженных черт речевого поведения Рудольфа Ланга является его странная манера не смотреть прямо на собеседника. На протяжении всего произведения Мерль неоднократно регистрирует эту ситуацию: «Я ел, уставившись взглядом в одну точку где-то над его головой. За ним прямо перед моими глазами была выкрашенная охрой стена, на которой выделялся более яркий прямоугольник (*tache*), и я упорно смотрел на это пятно (*tache*)»<sup>8</sup>. Серия встреч Ланга с Гиммлером обрисовывает это положение дел с иной коммуникативной точки зрения: «Разговаривая со мной, он все время не отрывал глаз от какой-то точки над моей головой, и у меня создалось странное впечатление, будто там он читает все, что говорит» (386). И еще: «Он снова уставился в точку над моей головой и стремительно, не переводя дыхания, без запинки проговорил...» (394). Теперь уже Ланг оказывается на месте того, за чьей спиной находится, видимо, настоящий собеседник Гиммлера. Любой важный разговор у Мерля предполагает наличие своеобразной «третьей» инстанции, в присутствии которой только и возможно общение. Более того, складывается впечатление, что как раз с ним-то, этим третьим и говорят, а не с тем, кто непосредственно сейчас участвует в речевом процессе. Думается, что настоящая власть концентрируется именно в этой вынесенной вовне точке.

В этом случае представляется чрезвычайно интересным, что эта инстанция, конституирующая реальность диалога, связана с образами письменного текста и пятна. Последнее, кстати говоря, довольно скоро расшифровывается Лангом. В его случае визуальная притягательность пятна связана с тем, что оно образовалось после снятия со стены портрета кайзера; пятно сигнализирует о властной инстанции, пускай и в форме значащего отсутствия. Речевое поведение главного персонажа всегда предполагает наблюдателя, третьего, в присутствии которого только и возможно ощутить себя субъектом, в том числе и субъектом высказывания. То, что в этом качестве выступает изображение кайзера, выглядит вполне логично, если учесть тот

---

<sup>8</sup> Мерль Р. Смерть — мое ремесло. Уик-энд на берегу океана. СПб., 2001. С. 320. В дальнейшем ссылки будут даваться по этому изданию с указанием страниц в скобках. Случаи переводческих поправок отсылают к изданию: *Merle R. La mort est mon métier*. Р., 1999. 380 р.

фат, что на протяжении всего романа в сознании Ланга проходит целая череда властных фигур, сквозь которые постоянно мерцает фигура Отца, имя которого, между прочим, в тексте никак не обозначено. Отец словно бы всегда возвращается к Лангу в ситуации разговора. В более обобщенной перспективе можно сказать, что Отец как символическая фигура возвращается в любом речевом акте.

Сравнение же этой третьей инстанции с письменным текстом вносит новые смысловые оттенки. Ведь подобное странное явление имплицитно предполагает, что все уже написано, все зафиксировано и необходимо просто повторять, читать и перечитывать невидимые письмена за спиной собеседника. Этот призрачный текст полностью блокирует стихию разговорной речи, сводит ее к уже готовым смыслам и значениям, обедняет как на уровне содержания, так и формы. Письмо – это всегда представитель прошлого у Мерля, которое при фашизме старается контролировать настоящее, воплощенное в речи. Именно поэтому здесь стоит обратить внимание на специфику речи Отца, которая «по наследству» перешла к Лангу.

Во-первых, Отец всегда пользуется только короткими предложениями. Его идеал – это фраза, состоящая из одного слова. В тех же случаях, когда приходится создавать более сложные языковые конструкции, он намеренно их разбивает на части (что даже графически выделено в тексте): «...я решил – что отныне – *взвалю на свои плечи* (выд. автором) – помимо собственных грехов – грехи детей – жены – и буду – вымаливать прощение – у Бога – за них – как за себя» (228). Отец говорит как будто с большим трудом, каждое слово дается ему нелегко, он разбивает поток речи на атомы, тем самым превращая живой процесс в набор строго означенных элементов. Другими словами, речь Отца направлена на уничтожение обычной речи, или ее приостановку, хотя бы.

Во-вторых, его коммуникация всегда строится по вопросно-ответной модели: «Тебе холодно? – Нет, Отец. – Надеюсь – ты – не дрожишь? – Нет, Отец. <...> Кончил – мыть окна? – Да, Отец. – Разговаривал? – Нет, Отец. <...> Я пел псалом. Он поднял голову: – Отвечай – только – когда спрашиваю. – Да, Отец. Он возобновил допрос...» (225). Занимая в разговоре позицию спрашивающего, Отец тем самым автоматически отводит себе «классическое» место всякой власти. Этот принцип переносится и на его «обычную» речь, которая сохраняет в себе «вопросную» форму. В данном случае, возможность задавать вопрос означает, что до некоторой степени ответ уже известен и, следовательно, цель такого разговора не в получе-

нии информации, а в выяснении дисциплинированности собеседника. Точнее говоря, в конструировании такого субъекта. Поэтому речь Отца всегда выглядит — независимо от конкретной формы — как сумма утверждений и указаний<sup>9</sup>.

Симптоматично, что сугубо речевая сторона этого процесса поддерживается именно визуальными мотивами. Стать объектом вопроса практически означает стать одновременно объектом взгляда, то, что Ж.-П. Сартр в «Бытии и Ничто» (1943) называл «быть-увиденным-другим»<sup>10</sup>. Рудольф Ланг всякий раз не способен прямо смотреть в глаза отцу, он отводит взгляд и увидеть властную фигуру может только тогда, когда она обращается к «своему» отцу как в уже цитированной сцене с Гиммлером. Здесь чрезвычайно важен следующий аспект: сила речи и взгляда власти прямо пропорциональна мере фактического ее отсутствия. Только после реальной смерти родителя, главный персонаж по-настоящему ощущает отцовское давление. По сюжету романа этот момент предельно четко обозначен Мерлем: с Рудольфом начинают происходить странные припадки, с которыми он вынужден бороться всю свою жизнь: «Передо мной раскрылось безграничное, безлюдное лунное пространство. Ужас сжал мне горло, и я задрожал. В воздухе притаилась какая-то чудовищная угроза, все застыло в зловещем ожидании, казалось, мир вот-вот рухнет и я останусь один в пустоте. <...> В последующие недели такие припадки повторялись не раз. Я заметил, что приступ всегда возникал при каком-либо отклонении от привычного порядка. С тех пор я не делал ни одного шага, если не был уверен, что он не укладывается в рамки моего обычного поведения. Если же по случайности что-либо из моих действий, как мне казалось, нарушало распорядок, к горлу моему подступал комок и я закрывал глаза, не смев взглянуть на окружающие предметы, боясь, что они у меня на глазах превратятся в ничто.

Если это случалось в моей комнате, я сразу же с головой уходил в какое-нибудь чисто механическое занятие. Например, начинал чистить обувь» (258).

Власть мертвого Отца обращена уже не просто на отдельную жизнь, она распространяется на все мироздание. Изучая такой

<sup>9</sup> Интересно, что при определении стиля двух главных книг фашистской идеологии — «Моя борьба» Гитлера и «Миф XX века» Розенберга — французские философы Ф. Лаку-Лабарт и Ж.-Л. Нанси выделили схожие черты: «...обе книги все время прибегают к набору утверждений и никогда — или лишь изредка — к аргументации». *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф*. СПб., 2002. С. 45.

<sup>10</sup> См. подробнее: *Сартр Ж.-П. Бытие и Ничто*. М., 2002. С. 276–323.

тип власти, А. Кожев отметил, что в ее основе лежит невозможность никакой толковой реакции против умершего. Мертвец всегда находится в более выгодном, если можно так выражаться, положении; при этом «у него нет ни малейшего *риска* (выд. автором) в осуществлении Власти»<sup>11</sup>. Недаром Отец у Мерля еще при жизни имел «несгибающееся тело (*corps raide*)» (225), ходил «деревянным шагом» (*pas raide*), а дома не любил топить. Можно смело предположить, что Отец задолго до своей реальной смерти уже был своеобразным мертвецом. И тогда особенности его речевого поведения получают объяснение – это речь мертвеца. И Ланг учится говорить на таком странном, неживом языке, он изначально им захвачен и определен. Смерть сюда уже вписана, а потому и не страшна. Кстати говоря, сходным образом (хотя и в разной степени, конечно же) в романе разговаривают все персонажи, символически воплощающие фигуру Отца<sup>12</sup>.

Таким образом, язык власти и отца изначально создан для общения мертвецов с уже мертвыми людьми. Именно здесь находит свое дополнительное основание отмечаемый всеми исследователями протокольно-описательный стиль романа, полностью лишенный каких бы то ни было человеческих чувств и эмоций. Даже совершение насилия никак не влияет на этот общий тон: «С Кадовым мы покончили в лесу около П. Мы вышибли из него дух дубинками и тут же зарыли в землю. Однако полиция довольно быстро обнаружила труп. Нас арестовали, состоялся процесс. Меня и моих товарищей приговорили к десяти годам тюрьмы» (355). Нет даже – вполне, казалось бы, предсказуемого – удовольствия от верно выполненного дела, или от возрождения животного начала в момент убийства. У Ланга как будто действительно нет сердца<sup>13</sup>, и полностью атрофировались чувства. Однако это не означает, что перед читателем только человек, сведенный к механической функции. В большей мере, думается, здесь проявление своеобразной «архаической» логики, связанной с ритуальным языком мертвецов. Ведь такой язык, между прочим, по-другому и не может описывать повседневную

<sup>11</sup> Кожев А. Понятие Власти. М., 2006. С. 26.

<sup>12</sup> Окончательная же потеря символического Отца закономерно приводит Ланга к языковой дисфункции: «Я заметил, что <...> путаю слова, произнося одно вместо другого, а иногда заикаюсь, не в силах выговорить какое-нибудь слово. Наружение речи пугало меня даже больше, чем сами припадки» (498).

<sup>13</sup> Этот момент символически даже зафиксирован Мерлем: вступая в ряды национал-социалистической партии, Ланг получает униформу погибшего товарища со следами от пуль в области сердца.

реальность «обычных» живых людей. Повторим еще раз, с точки зрения такого языка все люди становятся уже мертвыми, вне человеческих связей, превращаются в «единицы», откликающиеся только на ритуальные вызовы-призывы<sup>14</sup>.

В этом контексте использование (в основном) традиционного для французского литературного пространства глагольного времени *passé simple* получает у Мерля неожиданное осмысление. Дело в том, что это время служит для выражения законченного в прошлом действия. Отсюда такие его устойчивые характеристики, как историчность и точечность (в противовес линейному времени «речевых» времен, связывающих прошлое с настоящим)<sup>15</sup>. Все события здесь приобретают замкнутый, закрытый характер; они превращаются в своеобразные «атомы» прошлого, которые связаны между собой довольно условно. Недаром Р. Барт заподозрил *passé simple* в повышенной идеологичности, которая как раз и предполагает создание «различных замкнутых миров»<sup>16</sup> и вынесение их в область вымысла, абсолютного, то есть непроверяемого прошлого. Такой времененной режим стремится навести порядок в истории, восстановить целое, преодолеть — пускай и мимо — хаос настоящего. Во всем этом *passé simple* чрезвычайно сильно напоминает механизм ритуала, которому Мерль постоянно уделяет внимание в своем романе. Стоит напомнить, что все припадки, все сложные эмоциональные события Ланг переживает однотипно — через внешне бессмысленное повторение одного и того же действия. Кроме чистки и без того начищенной обуви это и постоянный отсчет собственных шагов. Не зря роман заканчивается следующим образом: «Я встал и принялся расхаживать по камере. Прошло некоторое время, и я заметил, что отсчитываю шаги» (508). Любопытно, что даже в сознании самого главного персонажа это действие никогда не имело рационального объяснения. «От стены часовни до стены класса рисования было сто пятьдесят два шага. Если у меня получалось сто пятьдесят один или сто пятьдесят три, этот переход не считался. К концу пе-

<sup>14</sup> О природе и структуре подобных речевых ритуалов см., к примеру, известные работы М. Мосса: *Мосс М.* Социальные функции священного. СПб., 2000. 448 с.

<sup>15</sup> См.: *Гак В. Г.* Теоретическая грамматика французского языка. М., 2004. С. 356–357; 785–786.

<sup>16</sup> *Барт Р.* Нулевая степень письма. М., 2008. С. 71. В гораздо более поздней работе П. Рикера (эссе Барта вышло в 1953 г., исследование Рикера в 1985 г.) было предложено более сдержанное понимание функций *passé simple*. См.: *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М., СПб., 2000. С. 68–83.

ремены нужно было сделать сорок таких переходов. Если я успевал сделать лишь тридцать восемь, то на следующей перемене я должен был пройти, кроме положенных сорока, еще два штрафных» (235). Ритуал должен выполняться автоматически, без объяснений и мотивировок. Языковая манера Ланга в этом случае оказывается своеобразным поддерживающим и дублирующим механизмом этого способа привести все в порядок.

*Passé simple* корреспондирует и с еще одной чертой речевого поведения Рудольфа Ланга. Так как в данном временном режиме каждое высказывание стремится к замыканию на самое себя, то вполне закономерно встает вопрос о возможности передачи или перевода той или иной информации. В этом отношении главный персонаж постепенно занимает все более и более минималистские позиции. Так, его коммуникация строится исключительно в рамках взаимодействия не более двух людей (Я – Ты). То, что сказано одному, не может быть передано другому персонажу. Слово всегда предназначено только одному конкретному адресату и его дальнейший пересказ приравнивается к предательству. Наиболее ярко эта логика представлена в сцене пересказа священником Талером содержания исповеди Ланга его отцу.

Более того, слово, блокирующее возможность своего дальнейшего распространения, явно направлено к собственному основанию, то есть, к области молчания. Главный персонаж неоднократно замечал, что его в принципе тяготит необходимость высказывать свои мысли. Именно по этой причине, например, он избегает отношений с женщинами, так как с ними пришлось бы «все время разговаривать. Это утомительно» (324). Его идеал – общение вне слов: «Я любил наблюдать за лошадьми, ухаживать за ними, вдыхать их запах, возиться с ними (*être près d'eux*). В казарме очень скоро я снискал репутацию усугливого товарища, потому что охотно работал за кого-нибудь в конюшне. Но это не было жертвой с моей стороны – просто я предпочитал проводить время с животными» (274). Обращает на себя внимание подбор глаголов: смотреть, ухаживать, дышать, быть рядом. Все они не связаны с вербальным языком. Ланг у Мерля стремиться вообще уйти из словесной области, что как раз совпадает с выходом из всего человеческого. Недаром главного персонажа несколько раз обзывают «дохлой селедкой» (*hareng mort*)<sup>17</sup>. Причем каждый раз акцентируется его человеческая ненормальность: неумение любить, отсут-

<sup>17</sup> Интересно, что это слово иногда употребляется и в значении «кляча» (прост.).

ствие сердца, неправильное коммуникативное поведение. Как замечает его товарищ по оружию Шрадер: «Уселся на своем стуле, как дохлая селедка, и смотрит в пустоту» (324)<sup>18</sup>.

В этом контексте, думается, наконец-то можно провести границу между главным персонажем и остальными представителями «отцовского наследия». Действительно, стремление Ланга выйти из словесной области означает следующее: любой язык является слишком человеческим изобретением. Касается это и речевой манеры Отца (и всех его «заместителей»). Язык «мертвцов» остается для главного персонажа чужим. И в этом смысле Ж. Батай был совершенно прав, когда указывал на то, что «палач пользуется не языком насилия, которое он творит от имени установленной власти, а языком самой власти...»<sup>19</sup>. Ланг одновременно и продолжает и противостоит Отцу (методом доведения до логического завершения). Поэтому его желание избавиться от языка не означает, с точки зрения Мерля, некоего смутного стремления к свободе, так как мир животных в этом романе представлен как еще более семантически плотное пространство. Скорее речь идет о вычеркивании из себя всего человеческого, что в принципе и соответствует образу палача<sup>20</sup>. Его цель – отсутствие свободы, подчинение природным (нечеловеческим) законам.

Проведенный анализ позволяет осветить и природу фундаментальной трещины, скрыть которую и стремятся персонажи этого романа. Во время Нюрнбергского процесса главный персонаж утвердительно отвечает на вопрос прокурора: «Вы хотите сказать, что вы по природе двойственный человек?» (507). Эта раздвоенность обыграна в тексте с помощью самых различных оппозиций: порядок/хаос, рациональность/ воображение, здоровье/ болезнь и т.д. Переход к одной части к другой всегда обычно совершается мгновенно, как щелчок. «Я старался ни о чем не думать. Через несколько минут что-то щелкнуло у меня в мозгу, и я стал работать вслепую, совсем как автомат» (318). Человек словно бы механически переключается из одного режима существования в

<sup>18</sup> В романе «Уик-энд на берегу океана» (1947) можно обнаружить схожий комплекс мотивов «низовой» мифологии (взгляд в пустоту / рыба / смерть), правда, здесь он разработан в очень слабой степени и имеет сугубо психологическое наполнение. Видимо, поэтому и связан он не с главным героем, а второстепенным.

<sup>19</sup> Батай Ж. Эротика // Батай Ж. «Проклятая часть»: Сакральная социология. М., 2006. С. 632. Работа эта создавалась все в те же 40–50-е гг. XX века, что выглядит весьма симптоматично.

<sup>20</sup> См. подробнее: Кайя P. Социология палача // Кайя Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры. М., 2007. С. 207–223.

другой. Но в обоих случаях человек как нечто целостное исчезает, так как он превращается у Мерля либо в машину, либо в животное. Двойственность в человеке образуется за счет этих двух сил, направленных в совершенно разные стороны и потому разрывающих человека на части<sup>21</sup>. Такой экзистенциальный разлом и стал основой фашизма, фашизма, который безуспешно пытался его скрыть за различными ритуальными действиями и идеологическими конструкциями.

---

<sup>21</sup> Очевидно, что Мерль предлагает свой вариант уже устоявшейся идеи о преодолении Субъекта в немецкой цивилизации, заложенной во французской культуре еще в конце XIX века П. Валери. См. анализ его концепции: Фокин С. Л. «Русская идея» во французской литературе XX века. СПб., 2003. С. 11–40. Любопытно соотносится мысль Мерля и с известной моделью, построенной вокруг наследия Ф. Ницше (Дионис / Аполлон). Сравнительная характеристика этих концепций, конечно же, представляет большой интерес и может стать предметом отдельной статьи.

## С. Н. Филюшкина

### ВТОРАЯ МИРОВАЯ В РОМАНЕ ГРЭМА СВИФТА «ВОДОЗЕМЬЕ»

Повествование в романе «Водоземье» («Waterland», 1983) современного английского писателя Грэма Свифта предстает как развернутый рассказ — воспоминания пятидесятичетырехлетнего учителя истории Томаса Крика, обращенный к его ученикам-старшеклассникам. Крик предается воспоминаниям не в хронологической последовательности, обращение к тому или иному временному пласту определяется прихотливой работой его сознания, зато общее место действия, за редким исключением, сохраняется. Это так называемые Фены, отчасти реальное, отчасти вымышленное писателем пространство — огромная болотистая равнина, где из века в век идет борьба между Землей и Водой.

Текст романа насыщен размышлением героя-учителя и его дискуссиями с классом об истории — как науке и как цепи событий от далекого прошлого к настоящему: время повествования — 1980 год.

Вместе с тем, в своей довольно большой части, рассказ учителя содержит почти трехвековую хронику богатого рода землевладельцев и пивоваров Аткинсонов; жизнь второго рода — лю-

дей физического труда Криков — представлена поначалу обзорно, самые значительные события приходятся на двадцатое столетие. Хроникальное повествование здесь вытесняется театрализованными эпизодами, имеющими между собой напряженную сюжетную связь, которую прослеживает рассказчик, а связка относится к лету 1943 года.

Запомнившийся Тому Крику рев бомбардировщиков, вернувшихся на базу в тот июльский вечер 1943 года — с двадцать пятого на двадцать шестое — сопрягается в его воспоминаниях с гораздо более взволновавшим героя событием: к шлюзу, смотрителем которого был его отец Хенри Крик, течение прибывает мертвое тело подростка Фредди Парра — участника детских развлечений Тома, а теперь соперника в любви.

Вызванные появлением мертвеца хлопоты, догадки Тома Крика, что гибель Фредди — результат не глупой случайности, а преднамеренного убийства, к которому может быть причастен его старший брат — умственно неполноценный Дик и — косвенно — возлюбленная юного героя Мэри, определяют одну из центральных сюжетных линий романа, которая с перерывами проходит через несколько глав. Она подготавливает поворот в судьбе Тома и Мэри, ставших через несколько лет мужем и женой: из-за криминального абортса, сделанного в июле 1943 года, Мэри не может иметь детей и в 1980 году (напомним, это время повествования), впав в безумие, крадет чужого ребенка, а ее мужа, учителя, вежливо просят досрочно уйти на пенсию, чтобы не позорить столичную школу (к этому времени супруги уже давно живут в Лондоне).

Таким образом, хотя истоки драмы относятся к военным годам, на первый план выдвигается частная, локальная история, притом в романе она не одна — ведь есть еще насыщенная семейными проблемами линия рода Аткинсонов, после мировой войны 1914–1918 гг. объединившихся с родом Криков в результате брака бывшего рядового Хенри и дочери последнего Аткинсона — Хелен.

Что касается Второй мировой войны, то она в повествовании Тома дает о себе знать благодаря отдельным деталям повседневной жизни: упоминанием о радиосводках, бомбежках немецких городов, появлением в Фенах городских девушек, направленных на сельхозработы, мелькнувшим в сознании Тома сопоставлением судьбы Фредди и летчиков, не вернувшихся на базу с бомбардировкой — их тоже постигла смерть, хотя и при других обстоятельствах. Но война как таковая не изображается и в целом не оказывает никакого влияния на жизнь Фенов и их населения: «Солнце не успело еще подняться над горизон-

том и отблескивало от воды. Над полями заливались жаворонки под молочно-голубыми небесами. По всему земному шару в этот самый час шла война, наши войска с тяжелыми боями продвигались вперед, по крайней мере, нам так говорили, на Сицилии, русские тоже наступали. А в это время в Атлантике... Но, если не считать «ланкастеров» и Б-24, которые облюбовали себе на гнезда плоскую и выгодную в стратегическом отношении местность в Восточной Англии, ни намека, ни отзыва от этой великой драки не долетало до фенлендского нашего захолустья»<sup>1</sup>.

Заметим, что подобная ситуация была бы невозможна при изображении нашей страны, которая и на боевых рубежах, и за тысячи километров от них жила вестями с фронта, сообщениями Информбюро, даже слухами, легендами, то вдохновлявшими, то удручающими, была объединена одним порывом сопротивления врагу, в котором фронт и тыл, как убедительно показал в своих поэтических строках А. Твардовский, не различались ни в напряжении сил, ни в жажде скорейшей победы.

Западная литература, наоборот, дает нам образцы произведений, где персонажи, «вкусившие» тяготы войны, ощущают себя психологически чужими и непонятыми в тылу, что приводит к самоубийствам, гибели в пьяной драке, сумасшествию (роман Дж. Джонса «Только позови»). Более того, изображение Второй мировой войны, причастность к ней персонажей у зарубежных писателей порой становится удобным материалом для постановки проблемы личности, отстаивающей свое самоопределение, право выбирать в жизни собственный путь. В романе М. Ондатже «Английский пациент» (1992) именно опыт пребывания на войне приводит медсестру итальянку Хану к решению «больше никогда не выполнять чужих приказов и не служить общему делу»<sup>2</sup>.

Кстати, все члены семьи Ханы — итальянцы, жившие в Канаде, добровольно ушли на фронт, обретя там свою долю страданий: смертельную рану, как отец девушки, душевное опустошение, как она сама, порабощение, утрату личной свободы — именно так воспринимает вербовку в английские спецслужбы дядя Ханы Караваджо, в прошлом любитель романтических воровских похождений. Представитель научной среды, исследователь Африки Мэддокс, имевший друзей среди немецких ученых, стреляется в церкви, протестуя против «ура-патриоти-

<sup>1</sup> Свифт Г. Водоземье. Н. Новгород: PICADOR in association with Heinemann, 1999. С. 40. Далее страницы даются в тексте.

<sup>2</sup> Ондатже М. Английский пациент. М.: Независимая газета. 2002. С. 26.

ческой проповеди» священника, призывающего англичан на войну с Германией.

Наиболее ярко судьба личности, активно отстаивавшей свое независимое «я», раскрывается на примере «английского пациента» — венгерского графа Ладислава Алмаши, талантливого ученого-картографа, постигшего душу пустыни, ее историческое прошлое: сосредоточенность на личных проблемах, нежелание Алмаши быть частью социума и даже какого-либо национального содружества приводят его в конечном итоге к служению гитлеровцам, их разведывательным и военным операциям, что не получает в романе сколько-нибудь четкой моральной оценки.

В «Водоземье» подобных коллизий, отражающих **столкновение** частного и общественного, сугубо личного и глобального, нет. Как нет и убедительно показанной в свое время В. Скоттом **обусловленности** изменений в судьбе героев ходом истории, изменением социума. Обусловленность подменяется у Свифта подчеркиванием **параллельности** локальных явлений (скажем, этапов экономического возвышения Аткинсонов в Фенах) и масштабных событий в других краях земли: в Северной Америке — борьбы колоний за независимость, во Франции — буржуазной революции, на территории Европы — наполеоновских войн.

Причем факты мирового масштаба — военных действий, смены социальных режимов, как правило, только перечисляются, порой даже с некоторой долей иронии. Тогда как случающиеся одновременно с ними локальные истории, ситуации, в которые втянуты отдельные личности, семьи, описываются подробно и с явной уважительностью: «Пока на континенте наступает рай земной, покуда падает Бастилия, якобинцы смешняют жирондистов и у массы людей руки не успевают просохнуть от крови, Томас Аткинсон изучает принципы осушения земель, закономерности, согласно коим текут и забиваются илом реки <...> он консультируется, он нанимает на работу геодезистов, инженеров и землемеров <...> И среди тех, кто приходит наниматься на работу, приходят и Крики с того берега Узы» (81).

Подобным образом семнадцатилетний Том Крик «в самый разгар неистовой Битвы за Европу, когда мы берем верх во Франции, а русские рвутся к Берлину, и думать забывает о Великих Событиях (события местной значимости, и тоже разрушительные, затмили для него их историческую важность), и погружается взамен в исследования невразумительного и все-поглощающего свойства: процесс мелиорации (и пивоварения) в восточных Фенах, протоколы Лимского Товарищества по су-

доходству и дренажу, история двух семейств, Крик и Аткинсон, выбираемая по крохам из живой человеческой памяти и из записей характера как общедоступного, так и сугубо личного» (216).

Параллельность событий местных и широкомасштабных, действий индивидуальных и втягивающих в себя огромные массы людей призвана показать, что «реальность» (автор часто употребляет это понятие) мозаична, она складывается из разнообразных, различных по объему и характеру пространственных и временных величин, духовных и материальных факторов. Вместе с тем, в своей одновременности с масштабным малое событие укрупняется, наполняется значительностью, даже знаковостью применительно к той или иной личной судьбе. Особенно это касается настойчивого соотнесения автором вех Второй мировой войны с моментами сугубо интимной жизни подростков Мэри и Тома и их окружения, пробуждающейся у них чувственности, интереса к анатомическим особенностям другого пола.

«И в том же июле 1940 года, когда Гитлер держал совет с Герингом, а бедные эвакуированные горожане ручейками расходились по фенлендским деревням, становясь мишенью для насмешек местной детворы, Том Крик (будущий учитель истории), Фредди Парр, Питер Бейн, Терри Коу (друзья вышеупомянутого) и Дик Крик, все в разноцветных шерстяных плавках и, за исключением Фредди Парра, с мокрыми волосами и выпачканными илом руками-ногами, заодно с Мэри Меткаф и Ширли Элфорд (разных тонов хлопчатобумажные юбки и блузки, белые гольфы и сандалии), сошлись на берегах Хоквелл Лоуд и заняты они делом, вряд ли способным повлиять на смутно погромыхивающие вдалеке всемирно-исторические события — как, собственно, и наоборот» (202–203).

Далее следует развернутая сцена попыток обнажения друг перед другом тринадцатилетних мальчиков и девочек, сцена, окрашенная юмором и проникнутая психологизмом, противоречивыми переживаниями персонажей, что усиливается их неожиданным открытием явной мужской взрослости брата Тома Дика, который был старше всех на четыре года. Подобное открытие для Мэри, Тома и Фредди имеет далеко идущие трагические последствия; свой «клад» в них вносит и развитие отношений Тома и Мэри, чье взаимное «любопытство», физическое сближение и его результат совпадают с важными военными событиями сначала 1942, а потом 1943 года, что опять-таки подчеркивается автором.

Конечно, война не является причиной последующих обрушившихся на персонажей бед — убийства Фредди Парра, гибели не-

рожденного ребенка Мэри и Тома, «смертельного заплыва» Дика (к последнему моменту мы еще вернемся). Но в трактовке Свифта это тоже своего рода исторические события, хотя и «местного значения», которые нельзя вычеркнуть из «реальности».

В то же время автор виртуозно выстраивает опосредованное, косвенное «участие» войны в отношениях Тома и Мэри: некоторые приятные подробности быта военного аэродрома определяют график встреч влюбленных в точно установленные дневные часы — с половины третьего до половины пятого. В этот промежуток герои свободны от родительского контроля, от внимания находящегося на землечерпалке Дика, по вечерам после работы озабоченного наивными попытками понять, что такое любовь; но главное — за ними в эти часы не может шпионить Фредди Парр, занятый посещением браконьера Билла и переправкой битой птицы американским офицерам!

Отмечается все этапы, все участники этой «операции»: путь Фредди до железнодорожного переезда, где служит смотрителем его отец Джек, неприметная станция, на которой посыпку с дичью встречает джип Военно-воздушных сил Соединенных Штатов, ординарцы в роли кулинаров, вознаграждение Парру-старшему в виде выпивки и сигарет... Офицеры, радуясь новому блюду в меню, «за столом отводили душу, перед тем как уйти в очередной безумный дневной вылет и умереть — или вернуться, чтобы дожить до очередного пира» (67).

Так переплетаются судьбы подростков и уходящих на боевое задание летчиков, неосторожная юношеская любовь одних, которая отзовется в будущем семейной трагедией, и смертельный риск, почти неминуемая гибель в бою — других. Расширяя масштабы происходящего, автор не то, чтобы часто, но настойчиво напоминает о гибнущих под бомбами немецких городах и их жителях. Страдающими предстают оба противника в войне... Вторая мировая в трактовке Свифта является **кризис цивилизации XX века**, тем более, что закончилась она применением ядерного оружия, заставляющего учеников Томаса Крика пребывать в ожидании глобальной катастрофы.

В размышлениях Крика, обращенных к классу, война 1939—1945 гг. дает примеры того, как любой прогресс («технический или моральный») неизбежно влечет за собой регресс, новые страдания людей (так, изобретение воздушных судов позволило вести атаки с неба, в том числе и на мирное население); в узловых моментах Второй мировой Крик находит подтверждение теории, что история развивается по кругу: французский маршал Петэн дважды участвовал в военном конфликте с Германией — первый раз под Верденом, в роли героя, второй — в

роли предателя в Виши; Гитлер, как и Наполеон, собирался напасть на Англию, но сначала бросился на Россию.

Подтверждение своим пессимистическим взглядам на развитие истории и на возможность человека разумно на нее влиять учитель Крик, по воле автора, часто ищет в событиях французской революции 1789–1794 гг. На ее примере он показывает, как трудно выявить движущие силы подобных общественно-политических катаклизмов, как неизбежно благие намерения, поклонение высоким идеалам приводят к торжеству насилия, как, казня одного тирана (Людовика XVI), народ вскоре с радостью бросается в объятия другого (Наполеона Бонапарта), наконец, как реальные неприглядные факты героизируются и окаменевают на века в красивых, но лживых мифах (взятие Бастилии).

Очевидно, что позиция Свифта сближается с постмодернистской концепцией: идея кругового движения истории, неверие в прогресс, в возможность познания истины как в масштабных событиях (французская революция), так и в рамках локальных историй (линия Сейры Аткинсон, Мэри в ее отношениях с Диком, которые воссоздает в своем воображении Том).

Но наиболее «постмодернистской» представляется зыбкость общей авторской трактовки изображаемого: на протяжении повествования и высказывания Крика, и отбор ситуаций, развитие событий предлагают читателю противоречавшие друг другу выводы, оценки фактов, поведения человека. Так, Свифт убедителен в изображении пагубных последствий чрезмерного, непосредственно-наивного «любопытства» юной Мэри и других подростков (сцена «совместного обнажения», сближение Мэри и Тома); как уже говорилось, эти события, приуроченные к 1942 и 1943 гг., трагически отзываются и в ближайшем будущем, и спустя почти сорок лет. Но вместе с тем, по воле автора, учитель Крик обращается к ученикам с призывом «Будьте любопытны!», приводя примеры научных подвигов ученых, увлеченных тайнами природы даже в неподходящей для этого политической ситуации (и не оговаривая, что «любопытство» может быть разным).

В судьбе Тома и Мэри. Свифт фиксирует проявление причинно-следственных связей. Уже в самом начале изображения любовной интриги устами Крика он прямо говорит о влиянии,казалось бы, безобидных «юношеских сюжетов» на последующую жизнь человека. О важности постижения причин происшедшего, которое может дать знание истории, заявляет учитель Крик и строптивому ученику Прайсу, утверждавшему, что не надо изучать историю, поскольку важным является только то, что

«Здесь и Сейчас». «Разве поиск причин, — провозглашает Крик, — уже не есть — с необходимостью — исторический процесс, поскольку он всегда вынужден обращаться от того, что пришло потом, к тому, что было раньше? <...> Человек есть животное. взыскующее объяснений, которое спрашивает Почему?» (123)

Но, утверждая право человека задавать вопросы «почему-почему», автор зачастую отказывает ему в праве получать на эти вопросы ответ. Наиболее яркий пример тому — наполненная символическим смыслом история Фенов, в жизни которых то на долгие десятилетия с помощью усилий науки и людского труда торжествует Земля (преобразование болотистой равнины в рукотворные поля ячменя, судоходные реки, солодовни, пивоваренные заводы), то внезапно пробудившаяся стихия Воды парализует все усилия человека, сметает посевы, мосты, города, приводит к опустошению культурно и экономически процветавшего края! Приводятся примеры таких катаклизмов в 1874 и в 1947 гг. И причины их остаются непознаваемы!

Тайны приводят человека в тупик. Но всегда ли благодетельно их познание? Этот авторский вопрос тоже присутствует в тексте романа. Выше уже отмечалось нарушение хронологической последовательности в воспоминаниях Томаса Крика. Доведя где-то в середине произведения судьбу Томаса Крика и его жены до 1980 г., автор относит развязку сюжета и завершение повествования к тому же июлю 1943 г., когда убийством Фредди Парра центральная интрига и завязалась. Но это завершение уже связано с судьбой Дика, которому Том дает понять, что он знает о его страшном поступке. Более того, на Дика автор обрушивает и открытие тайны его рождения, связанной с тем, что его дед, Эрнест Аткинсон, влюбившись в собственную дочь, захотел произвести от нее на свет, как он мечтал, Спасителя человечества. Но родился неполноценный Дик, «картофельная башка». Узнав обо всем этом из предсмертного письменного признания матери, которое истолковал ему юный Том, Дик убегает из дома и бросается в реку, совершая долгий подводный заплыв с явным намерением утонуть: течение неминуемо унесет его к морю...

Почему именно этой сценой завершается роман? Что хотел показать ею автор? Духовное просветление Дика, осознавшего ответственность за совершенное преступление? Или подкосившую юношу тяжесть, непереносимость полного знания о себе и своем месте в семье? Или налицо авторская ирония относительно напрасных надежд людей на некоего Спасителя, который сделает разумным ход истории? И почему историческим фоном этой коллизии должна быть именно Вторая мировая война?

М. К. Попова

## ТЕМА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В РОМАНЕ Г. СВИФТА «ВОДНОЗЕМЬЕ»

Роман современного английского писателя Г. Свифта (р. 1949) «Водноземье» («Земля воды») был опубликован в 1983 г. Тема Второй мировой войны, на первый взгляд, не играет в нем сколько-нибудь заметной роли. События разворачиваются в глубинке восточной Англии, далеко от театров военных действий. Центральные персонажи — подростки Том и Дик Крики и Мери Меткаф. События, которые с ними происходят, носят, как кажется, сугубо личный характер.

Однако не случайно временем действия писатель выбирает годы Второй мировой войны. Война все время присутствует в романе в разных ипостасях и качествах.

Военная тема входит в «Водноземье» с самых первых строк. Определяя в первой главе части I романа место и время действия, писатель парадоксальным образом указывает одновременно на необычность задуманного им сюжета, и на его «вписанность» в Большую Историю. С одной стороны, рассказчик Том Крик подчеркивает: «Но мы и жили в сказочных местах. В доме сторожа при шлюзе, у реки, в самой середине Фенов»<sup>1</sup>. С другой, повествуя о том, что стало завязкой дальнейших событий, говорит: «...Однажды ночью в середине лета, когда рассыпанная щедрою рукой и застывшая на полути пыльца благословения божьего сияла в поднебесье... — а перестук насосов потонул, ближе к вечеру, в слитном реве заходящих на посадку бомбардировщиков — стоял, для большей точности, июль сорок третьего года (выделено здесь и далее мной. — М. П.) — нечто, принесенное течением сверху, ударилось о металлическое лезвие заслонки, а потом, по прихоти водоворотов и вихревых подводных токов, продолжало биться и скрестись об него до утра» (7).

Упоминание рева бомбардировщиков сразу вводит читателя в атмосферу военного времени. Г. Свифт, не педалируя эту тему, постоянно напоминает о ней, разбрасывая по тексту детали военного быта. Это, например, «землячки», которые появились на ферме отца Мери Меткаф, будущей жены рассказчика. «Землячками» называли городских девушек, которые по государственной программе заменили в сельской местности призванных в армию мужчин. «Ферма Полт-Фен, как и большин-

<sup>1</sup> Свифт Г. Земля воды. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 7. Далее роман цитируется по этому изданию, страницы указаны в тексте работы в круглых скобках.

ство местных ферм, была небольшая, но компенсировала этот недостаток интенсивностью методов. В обычные времена Харольд Меткаф держал в найме троих постоянных работников, не считая вспомогательного контингента красноруких, сквернословящих на каждом шагу сезонников — на время долгого и дурно пахнущего зимнего сбора свеклы. Теперь, однако же, **летом 1943 года**, ни постоянных, ни временных рабочих в округе было не сыскать, за исключением разве что хромой и одноглазой разновидностей. Взамен Меткафу ферму, и все окрестные фермы тоже, облюбовали перелетные стаи «землячек», в спецовках, саржевых рабочих брючках и туго повязанных на голове легких шарфах — руки постепенно загорают и нарашаивают мускулы, городской шик-блеск тает день ото дня под жарким летним солнцем» (56). «Землячки» / ленд-герлз не играют в дальнейшем никакой роли в развитии сюжета. Однако писатель считает нужным рассказать, что их «подхватывали по вечерам бродившие по округе летчики с окрестных авиабаз, зас্তравшие по случаю непогоды на земле. И если барышни с готовностью падали в объятия лихих героев поднебесья, никто ничего не имел против. Мало того, это даже приветствовалось, поскольку смелые летуны могли назавтра же и умереть» (57–58). Полагаю, что он делает это для того, чтобы передать атмосферу военного времени, которая содержала в себе значительный элемент тревожности даже в глубоком тылу.

К деталям военного быта относятся и упоминания о радиосводках, которые регулярно слушает отец рассказчика, и затемнении: «Потому что жизнь продолжается, несмотря на утопленников и на свидетельские показания, невзирая даже и на боевые действия, которые доходят до нас в виде радиосводок и вечерне-ночных затемнений. Отец встает: **шестичасовая сводка. Ежедневный ритуал**. Отдай-не-греши. Стоит у задней двери, качает головой (опять проутюжили Рур, каково тамошним жителям), потирает подбородок, сводя воедино проблемы местного масштаба с космическими проблемами» (131).

В уже приведенных цитатах ярко проявляется одна из особенностей нарративного мастерства Г. Свифта — умение органично сочетать историю официальную, «письменную», поддающуюся датировке, и историю «устную», мифологизированную, полусказочную. Эта же особенность присутствует и в том, как он обозначает время того или иного судьбоносного для героев романа события. Как правило, писатель **указывает точные даты, связывая их с фактами Второй мировой войны**, но подает их с элементами сказочного нарратива. Сочетание фольклорного запева и точной датировки можно легко обнаружить в рассказе

о том, как Мери после истории с гибелью Фредди Пара и неудачного подпольного абортов уходит от мира. «Давным-давно жила-была жена учителя истории по имени Мэри, голубые любопытные глаза и каштановые волосы, которая, прежде чем выйти замуж за учителя истории, была дочкой кембриджширского фермера. <...> Которая была склонна к авантюрам, к экспедициям в неведомое и вообще ко всяческой несдержанности. За которой и представить-то было невозможно подобное деяние – запереться, подобно отшельнице, в подражание нашей местной святой, на три с лишним года в унылом отцовском доме; она, однако, именно так и сделала, на семнадцатом году, осенью 1943-го...» (142).

Такую же нарративную технику Г. Свифт использует в рассказе о том, как «будущий учитель истории, призванный в самом начале 1945 года на военную службу» (143), возвращается на родину: «...В февральский день 1947 года будущая жена учителя истории ждет своего суженого в Гидлси, на вокзале. Вот так и вышло, что уволенный в запас военнослужащий Крик (уже преисполненный решимости стать учителем) едет домой в обличье Принца, который готов развести руками шиповник и паутину и поцелуем вызволить Принцессу из одолевшего ее на три года забытья – какова ни будь природа этого явления» (146).

Рассказчик и главный герой «Земли воды» – учитель истории, который постоянно размышляет и о самой исторической науке, и о месте исторического знания в современном образовании и сознании современного человека. Вторая мировая война органично входит в эти размышления. Обращаясь к ученикам, он говорит: «Нет смысла, дети, отрицать, что так называемые великие рывки цивилизации, не важно, в области морали или технологии, неизменно влекли за собой соответствующий регресс. Что распространение христианских догматов на области, называемые по привычке варварскими, в истории Европы – не говоря уже о наших миссионерских подвигах за ее пределами – прежде прочего служило причиной войн, массовых убийств, пыток и иных форм варварства. <...> Что изобретение воздухоплавания привело в период с 1939 по 1945 год к широкомасштабному уничтожению крупнейших городов Европы заодно с гражданским населением (здесь я могу представить в ваше распоряжение мои личные, как очевидца, побывавшего к тому же по обе стороны баррикад, свидетельства: ночные вылеты бомбардировщиков с баз в Восточной Англии начиная с 1941 года; руины Кельна, Дюссельдорфа и Эссена)» (163).

Уделяя особое внимание Великой французской буржуазной революции, которую он считает началом всей современной ис-

тории и которую он изучает со своим классом, Том Крик рассматривает ее отдаленное влияние на события XX века: «Однако же четырнадцатого июля 1940 года французы были не слишком в настроении отмечать день взятия Бастилии, да и нетленную свою победу над тиранией им тоже праздновать не очень-то хотелось. **К четырнадцатому июля 1940 года** Франция вот уже три недели как лежала под немцами, мигом пришедшими на смену таявшему на глазах сопротивлению. А все потому — и грядущие поколения осуждающие тычут пальчиком, — что этот старый пораженец и предатель маршал Петэн (который причиной катастрофы объявил, ни много ни мало, тлетворный дух Великой революции) продал собственную страну к чертам собачьим; или еще — чтобы не валить все подряд на одного-единственного козла отпущения — потому, что предыдущие недобрые памяти набеги из-за Рейна повысили из наших бравых, привыкших брать Бастилии французов боевой дух.

В июле 1940-го немецкая армия оккупирует ту самую землю, за которую, с четырнадцатого по восемнадцатый включительно, полтора миллиона французов отдали свои жизни и за которую этот самый Петэн героически сражался под Верденом. В июле 1940-го Гитлер строит — прямо как Наполеон в 1805-м — планы вторжения в Англию. Только для того, чтобы отложить их и отправиться — марш-марш — в Россию. Прямо как Наполеон. Так кто тут говорил, что история не движется по кругу?» (215).

Не вызывает сомнений, что Вторая мировая война в сознании рассказчика неразрывно связана с первой и с Великой французской буржуазной революцией 1789—1794 гг. В романе представлена авторская концепция истории, наличие которой писатель вполне осознает. В интервью Владимиру Иткину, опубликованном в «Книжном обозрении», Г. Свифт дал по поводу своего романа следующий комментарий: «В «Земле воды» рассказчик — учитель истории, и по ходу чтения вам предлагаются размышления о смысле истории (или о том, имеет ли она вообще какой-либо смысл)»<sup>2</sup>. Свифтовское понимание истории, как представляется, базируется на нескольких тезисах, в которых явственно ощутимо воздействие постмодернистского взгляда на прошлое и идей, заимствованных у Т. Карлейля. Попытаемся сформулировать эти тезисы.

1. История для Г. Свифта — это некий непрерывный поток, в который входят и Большая история, и история малой

<sup>2</sup> Электронный ресурс. URL: <http://www.book-review.ru/news/news1414.html>

родины, и семейная история, и история отдельного человека. Как утверждает Дж. Ленлоу в статье «История. Его история и истории в «Земле воды» Г. Свифта, «хотя «Земля воды» и не смешивает личную историю с историей общества, она их переплетает, делая каждую частью другой»<sup>3</sup>. Как полагает Г. Свифт, каждый человек не просто живет «здесь и сейчас», но имеет историческое прошлое. В другом интервью, данном Юлии Идлис, писатель разграничили журналистику и роман и объяснил свое понимание современности и истории: «Современная вещь – это журналистика, она буквально занимается сегодняшним днем. А роман делает нечто более важное: отражает сегодняшний день, помещая его в контекст времени, истории. Современная культура говорит: ты существуешь здесь и сейчас. Но человек никогда не существует только «сейчас»: у всех есть прошлое, с годами его становится все больше, и роман это прекрасно показывает»<sup>4</sup>.

Идея взаимосвязанности и – по большому счету – равной значимости абсолютно всех событий, независимо от их масштаба, присутствует едва ли не в каждом эпизоде романа. Так, абзац о том, что «землячки» скрашивали часы, которые военные летчики проводили на земле и которые вполне могли стать для них последними, завершается фразой «Но ведь и Фредди Парр тоже умер» (58). Она, с одной стороны, отсылает читателя к более ранним страницам, на которых упомянуто, что Фредди хвастался благосклонностью одной из городских женщин. А с другой – на уровне повествования уравнивает смерть подростка, погибшего в результате запутанной любовной истории, и гибель военных летчиков – участников войны.

Собственно говоря, рассказчик вполне открыто заявляет о таком понимании истории. Это происходит, когда он, имитируя их стиль речи, пытается передать предполагаемую реакцию школьников на новый способ преподавать историю: «В самой середине монолога о том, как парижская резня ознаменовала собой рождение Современности, он оборвал себя на полуфразе и начал вам рассказывать – эти вот самые истории. О том, как жили у реки, и об отце, который ставил верши, и о мертвом теле, найденном в реке годы и годы тому назад. И тут на

<sup>3</sup> Landlow G.P. History, His Story, and Stories in Graham Swift's Waterland // Studies in the Literary Imagination, 1990. № 23. Р. 197–211. Электронный ресурс. URL: <http://www.postcolonialweb.org/uk/gswift/wl/gplstories.html>

<sup>4</sup> Свифт Г. Роман не слишком современная вещь. Интервью Ю. Идлис. Электронный ресурс. URL: <http://www.polit.ru/culture/2006/07/06/swift.html>

вас снизошло озарение: да ведь никак наш Крики пытается вписать себя в историю; ваш старый Крики пытался дать вам понять, что он сам — всего лишь часть того, чему он вас учил. Иначе говоря, он сдвинулся, он повредился головой...» (12).

2. Писатель отказывается от идеи исторического прогресса. С его точки зрения, высказанной устами Тома Крика, история «двигается в обе стороны сразу. Она движется вспять, набирая при этом ход вперед. Она крутит петли. Идет окольными путями. Не впадайте в иллюзию, что история подобна дисциплинированной и не ведающей усталы колонне, которая, не отклоняясь ни на шаг от курса, марширует в будущее...» (162). Протагонист «Водноземья» упоминает, что в трудный период своей жизни он читал «Историю французской революции» Т. Карлейля (1795–1881). Известно, что едва ли не главным тезисом этого мыслителя, сформулированным еще в его раннем очерке «Знамения времени» (1829, «Эдинбургское обозрение») и прошедшим через все его работы, было отрицание буржуазного прогресса.

В Предисловии к монографии о Карлейле английского ученого Дж. Саймонса С. Бэлза пишет: «Он выступил сильнейшим критиком буржуазного прогресса, он показал оборотную сторону первых и, безусловно, значительных достижений предпринимательства в ту пору, когда «третье сословие», или «средний класс», завоевало ведущее историческое положение». И далее там же: «Его ведущий тезис — о бездушии буржуазной цивилизации, о том, что богатство материальное не гарантирует богатства духовного, о том, что достижения и прогресс оказываются, с другой стороны, одичанием»<sup>5</sup>.

Именно об этом рассуждает и герой Г. Свифта: «Итак, внимательно изучив показания свидетелей и вещественные доказательства, мы должны всерьез поставить перед собой пару вопросов. Как так вышло, что революция во имя свободы и равенства закончилась приходом к власти императора? Как так вышло, что движение за то, чтобы уничтожить навсегда Ancien Régime, привело к реинкарнации старого доброго «короля-Солнца»?» (170).

Можно найти близкие текстуальные совпадение между трудом Карлейля и романом Г. Свифта. У Карлейля, например, глава первая «Боги жаждут» книги VI «Термидор» (том «Гильотина») открывается пафосными словами, ярко отражающими отношение английского историка / романиста к Великой фран-

<sup>5</sup> Бэлза С. Предисловие // Саймонс Дж. Карлейль. М., 1981. Электронный ресурс. URL: <http://www.krotov.info/history/18/1789rev/syme5.html>

цузской революции: «Что же это за явление, называемое революцией, которое, подобно ангелу смерти, нависло над Францией, топя, расстреливая, сражаясь, сверля дула, выделявая человеческие кожи? Слово «революция» — это лишь несколько букв алфавита; революция же — это явление, которым нельзя овладеть, которое нельзя запереть под замок. Где оно находится? Что оно такое? Это безумие, которое живет в сердцах людей. Оно и в том, и в другом человеке; как ярость или как ужас оно во всех людях. Невидимое, неосязаемое, и, однако, никакой черный Азраиль (ангел смерти у мусульман), распростерший крылья над половиной материка и размахивающий мечом от моря до моря, не мог бы быть большей действительностью»<sup>6</sup>.

Том Крик, по всей видимости, интерпретирует именно этот абзац Карлейля, когда обращаясь к ученикам, говорит: «Помните, как мы проходили Французскую революцию? Эту гигантскую веху, большой водораздел истории? Как я объяснял вам скрытые смыслы этого слова — «революция»? Поворот кругом, завершение цикла. Я рассказывал вам, что, пусть даже в привычном смысле слова, революция означает некую радикальную смену курса, полное преобразование — прыжок в будущее, — но едва ли не каждая революция при этом несет в себе и противоположную, пусть даже и не слишком явную, тенденцию — идею возврата вспять. Искупления; восстановления. Утверждения — наново — истинных и фундаментальных ценностей в противовес всему фальшивому и прогнившему. Возврат в точку нового начала...» (164–165).

3. Официальная, письменная, датированная история — и предания, легенды, сказки, «байки», как их называет герой «Земли воды», по своей значимости для понимания прошлого равны. Томас Крик верит, что можно «приписывать истории любые смыслы по нашему усмотрению», ибо она есть не что иное, как «счастливый колодец смыслов» (169). «Я представляю вам Историю, сплошную выдумку, забаву, глумливые вариации на тему реальности. Историю — с ее ближайшим родственником, Лицедейством...» (51). Исходя из этих тезисов, учитель и заменяет уроки о французской революции рассказами о Фенах и своей семейной истории.

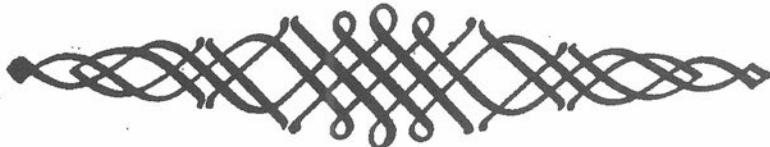
Важнейшей частью Истории наряду с Революцией для Томаса Крика является Вторая мировая война. Обращаясь к Прайсу, его ученику, подвыпивший герой заявляет: «Знаешь, почему я стал учителем? Ладно, согласен, был у меня на исто-

<sup>6</sup> Карлейль Т. Французская революция. Электронный ресурс. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/karl/19.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/karl/19.php)

рии пунктик. Хобби, любимая игрушка. Но — откуда это желание, учить? (курсив Г. Свифта. — М. П.) Из Германии сорок шестого года. Из битого камня. Там его были тонны. Видишь, не так уж много было и надо. Всего два-три города, стертых с лица земли. Никаких спецкурсов. Экскурсий в концлагеря. А попросту говоря, я сделал открытие, что эта штука, называемая цивилизацией, эта штука, над которой мы трудились три тысячи лет, так, что время от времени она встает поперек горла и нам хочется отвесить ей пинка, ну совсем как школьникам, просто для забавы (она ведь склонна иногда принимать вид надутого классного наставника), что она драгоценна. Так, безделка, остроумная и хрупкая — и разбить, делать нечего, — но при том драгоценна» (281).

Роман написан в годы холодной войны. И, по мнению protagonista, история вновь идет по кругу. Обращаясь к тому же Прайсу, он размышляет: «Это было тридцать — сорок лет назад. Я не знаю, стала наша жизнь с тех пор лучше или хуже. Я не знаю, была она тогда лучше или хуже, чем в нулевом году от Рождества Христова. Есть мифы о прогрессе и мифы об упадке. И грезы о революции... Я не знаю, была ли какая-нибудь польза от того, что я тридцать два года учил детей. Но я знаю, что и тогда вокруг было черным-черно, и теперь. В 1946 году мне было видение развалин мира. <...> И вот ты теперь, Прайс, в 1980-м, с черепом вместо лица и с этим твоим Холокост-клубом, и говоришь, что миру, может быть, не так уж и долго осталось — и ведь ты не намного моложе, чем я был тогда» (281–282).

Таким образом, тема Второй мировой войны играет в романе Г. Свифта существенную роль. Реалии военного быта, проходя через все повествование, создают атмосферу тревожности. Военные события коррелируют с событиями личной драмы героев. Тема Второй мировой войны, перекликаясь с темой Первой мировой и темой Великой французской революции, помогает писателю передать его концепцию истории как циклического процесса, в котором отсутствует прогресс. И, наконец, из свифтовской концепции прошлого вырастает его понимание настоящего — как сложного времени, во многом напоминающего 1940-е гг.



## ИЗ МИНУЩЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

Н. Б. Алдонина

**А. В. ДРУЖИНИН: «...ПОЕЗДКА В ИТАЛИЮ  
БЫЛА ДЛЯ МЕНЯ ПРЕЛЕСТНА»**

(Италия 1857 года глазами русского путешественника)

Творчество А. В. Дружинина (1824–1864), известного писателя, критика, журналиста, драматурга, фельетониста, мемуариста, переводчика, редактора журнала «Библиотека для чтения» и инициатора создания «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым», в последнее время привлекает пристальное внимание исследователей. Однако тема «Дружинин и Италия» до сих пор не являлась предметом изучения ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении, что объясняется прежде всего скучностью материалов<sup>1</sup>. Между тем ее разработка – в биографическом, политическом, эстетическом и других аспектах – чрезвычайно перспективна. В настоящей статье предпринимается попытка бросить беглый взгляд на проблему, сгруппировать имеющиеся факты, ввести в научный оборот новые данные, привлечь к ним внимание исследователей.

Интерес к Италии возник у Дружинина еще в детстве. Мать писателя М. П. Дружинина с первым мужем Ф. Д. Ширяевым была в Итальянском походе А. В. Суворова. В «Списке о службе и достоинстве шефа и штаб-офицеров Новгородского мушкетерского полка», относящемся к 1.12.1801 г. и хранящемся в Российском государственном военно-историческом архиве (РГВИА), читаем: «У него (подполковника Ф. Д. Ширяева. – Н. А.) жена Марья, Павлова дочь, живет при нем»<sup>2</sup>. Отец писателя В. Ф. Дружинин также участвовал в Швейцарском и

<sup>1</sup> Подступом к ней явилась, пожалуй, только наша статья: Образ Рима в публицистике А. В. Дружинина // Образ Рима в русской литературе: Международный сборник научных работ. Рим; Самара, 2001. С. 163–178.

<sup>2</sup> РГВИА. Ф. 449. Оп. 1. Д. 1515. Л. 86. Здесь и далее даты приводятся по старому стилю.

Итальянском походах русской армии. Неудивительно, что уже в детстве Дружинин слышал многочисленные рассказы родителей и их гостей, бывших сослуживцев отца, об Италии, красоте ее природы, чудесах архитектуры, нравах и обычаях народа населения. Подобные рассказы пробуждали фантазию в будущем писателе, рождали в нем интерес к далекой и экзотической стране.

По инициативе родителей наряду с французским, английским и немецким языками Дружинина обучали итальянскому языку, что было в 30-х гг. XIX века делом довольно редким. Впоследствии герой его фельетона «Заметки Петербургского туриста» Иван Чернокнижников, в котором много от автора, вспомнит о своем учителе итальянского языка: «...престарелый мой наставник сеньор Тизри, всегда оживлявшийся весною и уже не спавший во время уроков»<sup>3</sup>. К 13 годам будущий писатель и критик хорошо владел итальянским языком. В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) сохранилась тетрадь переведенных им с итальянского языка нравоучительных историй, датированная 1 апреля 1837 года<sup>4</sup>.

Влюбленный в Италию, Дружинин использовал любую возможность для пополнения своих представлений о культурной жизни этой страны. В 1840-е гг., как и многие его современники, он испытал увлечение итальянской оперой, посещал выступления гастролировавших в Петербурге Д. Рубини, А. Тамбурини, Ж.-А. Кастеллан, Д. Пастер, Э. Фреццолини и других замечательных исполнителей. Оперы «Сомнамбула» В. Беллини и «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти стали любимейшими произведениями писателя. Следы увлечения Дружинина итальянской оперой обнаруживаются в повести «Петербургская идиллия» (1857), а также в незавершенных сочинениях — статье «О важности сценического очарования в опере» и «паданской новелле» «Торжество добродетели», построенной на соперничестве двух певиц — Лючии и Beатриче.

Не в меньшей степени Дружинина интересовала итальянская живопись. В его «Дневнике», статьях, рецензиях, «Письмах Иногоороднего подписанника о русской журналистике», фельетонах нередки упоминания о Джотто, Рафаэле Санти, Л. да Винчи, Микеланджело Буонаротти, П. Веронезе, Г. Рени, Ан. Каррачи, М. да Караваджо, С. Роза, А. Канова и других итальянских художниках и скульпторах. Одна из героинь повести «Прошлогодний рассказ» (1851) — итальянка Таппи,

<sup>3</sup> Дружинин А. В. Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1867. Т. 8. С. 203.

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 6. 12 л.

жена художника. Действие повести «История одной картины» (1852) происходит в Италии. Дружинин выводит блестящего копииста Гаэтано, устами которого проводит мысль о богоизбранности служителей искусства, возвысившихся до понимания абсолютной свободы творчества, противостоящих «толпе».

Познакомившись в детстве с творчеством Данте, Дружинин «прилепился» (к нему. — *H. A.*) на первый же месяц чтения<sup>5</sup>. В РГАЛИ хранятся незавершенная статья писателя о книге Данте «Новая жизнь» и фрагмент драмы «Дантово проклятие» (1853). Под влиянием великого поэта Дружинин пишет стихотворения «Подражание Данту» (1850) и «Дант в Венеции» (1853). В основание последнего положен эпизод, взятый из биографии художника, написанной Д. Боккаччо, — разговор о Данте двух старух-торговок на «торговой площади в Пизе или Болонье», творчески переосмысленный писателем<sup>6</sup>. К личности и деятельности Данте Дружинин обращается во многих повестях, статьях, рецензиях, обозрениях литературы. Наряду с ним в поле зрения критика оказывается творчество и других величайших писателей Италии — Т. Тассо, Д. Ю. Ювенала, Н. П. Овидия, М. П. Вергилия, Л. Ариосто, Д. Боккаччо, Ф. Петрарки, А. Мандзони, Д. Леопарди, У. Фосколо, В. Альфиери и др. Дружинин посвятил специальную статью творчеству К. В. Катулла (1850) и рецензию — роману А. Мандзони «Обрученные» («Современник». 1854. № 11)<sup>7</sup>. Он намеревался поместить в «Библиотеке для чтения» под рубрикой «Литературные редкости» статью о книге английского автора «Продажа картин в Италии. Заметки для неопытных путешественников» (Лондон, 1845)<sup>8</sup>.

Увлеченный Италией, Дружинин мечтал воочию увидеть волшебный край с его достопримечательностями. Герои незавершенных повестей писателя «Жизнь для других», «Идиллия XIX столетия», над которыми он работал в начале 50-х гг., говоря о своей жизни, прибегают к одному и тому же образу — венецианского рыбака, который, побродив по роскошным и опустелым дворцам Дарио, Дандоло и Мочениго, налюбовавшись на картины и статуи, спокойно засыпает на солнце на мраморных ступенях. «Он не заботится о том, что дворцы эти — чужое достояние, на что ему дворцы, когда у него есть солн-

<sup>5</sup> Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 314.

<sup>6</sup> Дружинин А. В. Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1865. Т. 6. С. 32.

<sup>7</sup> Рецензия анонимная. Доказательству ее принадлежности А. В. Дружинину нами будет посвящена особая статья.

<sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 54. Лл. 1-1 об.

це, лазурное небо и песня на устах?»<sup>9</sup> Лирический герой стихотворения Дружинина «Греза философа» (1852), постигнув суровую действительность, тем не менее задается вопросом: «Почему же грезятся порою / Колоннады мраморных дворцов / И под ними море голубое / В зелени ленотровских садов? / Разметавшись яркими кругами, / На прибрежье буйный пир кипит, / И, катясь над белыми скалами, / Солнце юга блещет и палит. / И, сияя в злате и алмазах, / Пробегает возле сонных струй / Целый рой красавиц черноглазых / Между роз, фонтанов и статуй!»<sup>10</sup>. «Под сладкий мотив Доницетти, — записывает Дружинин в «Дневнике» 18.04.1854 г., — моя мысль унеслась в какое-то душе моей знакомое Эльдорадо, под южное солнце, в фантастические дворцы на берегу моря, под колоннады и густую зелень роскошных садов»<sup>11</sup>. «В далекой дали между зеленью и платанами в виде зонтиков, — напишет он в «Заметках Петербургского туриста», — рисовалась колоннада какого-то палаццо, одного из тех палаццо, которые по временам грезятся вам во сне, под голубым небом, между розами, фонтанами и статуями»<sup>12</sup>.

В письме от 29.12.1852 г. к сотруднице «Библиотеки для чтения» Е. Н. Ахматовой, уезжавшей в Италию, Дружинин полушутливо замечает: «...когда будете в Риме, обратите внимание на транстеверинок: я всегда чувствовал к ним адскую слабость, не видавши никогда ни одной. Если я приеду в Рим, я там и погибну, оттого нужно поехать за границу как можно позже»<sup>13</sup>. 17.02.1853 г., отвечая на послание приятельницы, он пишет: «Не странно ли, что вы, наслаждаясь Италией и югом, тоскуете о Петербурге, между тем как половина наших жителей и я, в том числе, дали бы год жизни, чтоб поскорееувидеть и Рим, и Венецию, и Неаполь?»<sup>14</sup>. В письме от 18.02.1853 г. к своему кавказскому приятелю М. А. Ливенцову Дружинин сообщает о предполагаемой поездке в Италию: «Летом поеду к себе в деревню (Мариинское Гдовского уезда Санкт-Петербургской губернии. — Н. А.) и, проживши там до осени, буду проситься за границу, если что-нибудь не помешает. Мне хочется испытать одно из необыкновеннейших ощущений

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 48. Л. 2.

<sup>10</sup> Алдонина И. Б. А. В. Дружинин (1824–1864): Малоизученные проблемы жизни и творчества. Самара, 2005. С. 180.

<sup>11</sup> Дружинин А. В. Повести. Дневник. С. 289.

<sup>12</sup> Дружинин А. В. Собрание сочинений. Т. 8. С. 131.

<sup>13</sup> Ахматова Е. Н. Знакомство с А. В. Дружининым // Русская мысль. 1891. № 12. С. 144.

<sup>14</sup> Там же. С. 145.

в жизни человеческой — выехать с севера в холод и слякоть с морозом, а через неделю с небольшим очутиться в Неаполе, между роз и апельсиновых деревьев»<sup>15</sup>. Желание Дружинина посетить Италию в 1853 г. не осуществилось. «Заграницная поездка почему-то мало меня привлекает, — признается он 16.10.1853 г. Ливенцову, — может быть, потому что я беспрестанно говорю об Италии, Англии и Франции, откуда эту осень вернулось очень много знакомых мне особ обоего пола»<sup>16</sup>. На короткое время Дружинина захватила идея поездки в Пермскую губернию, где находились заводы, управлявшиеся его братом Григорием, кстати, также не состоявшаяся. Мысль о поездке в Италию усилилась под влиянием знакомства писателя с «Письмами из Италии» В. Яковleva, «Испанскими и итальянскими повестями» А. де Мюссе и «Прогулками по Риму» Ф. Стендоля. Писатель отмечает «картинность языка и живопись описаний» В. Яковleva, его умение воспроизвести «интересные мелочи, ускользающие от глаз большинства путешественников», «внутреннюю обстановку частной жизни»<sup>17</sup>. В итальянских повестях Мюссе он увидел доказательство того, «что значит любить страну и понять ее народ»<sup>18</sup>. Книга Стендоля, по словам критика, — «умная, странная, дурно написанная, но привлекательная для лакомок и любителей of a desultory but still a fruitful reading (отрывочного, но всегда плодотворного чтения. — H. A.)»<sup>19</sup>. «Идея наслаждаться одним городом без устали, — продолжает Дружинин, — мне очень нравится, даже и не Рим может дать умному человеку пищу на всю его жизнь. Есть скучнейшие места об архитектуре и номенклатуре редкостей, в этом нельзя винить автора, он думал сделать из своей книги “Guide des artistes”(путеводитель для художников. — H. A.)»<sup>20</sup>.

Мечта писателя осуществилась весной 1857 года. «Поездка за границу, давнишний мой замысел, вечно отдалявшийся от меня, — записал он в «Дневнике» 31.12.1856 г., — теперь становится делом близким и возможным»<sup>21</sup>. В «Письме к редактору “Библиотеки для чтения”», датированном 30.03.1857 г. и служащем предисловием к повести «Петербургская идиллия», Дружинин устами Ивана Чернокнижникова сообщает о временной приостановке «Заметок и увеселительных очерков петербур-

<sup>15</sup> РО ИРЛИ. № 9727. Л. 14.

<sup>16</sup> Там же. Л. 16.

<sup>17</sup> Дружинин А. В. Собрание сочинений. СПб., 1865. Т. 6. С. 402, 403.

<sup>18</sup> Дружинин А. В. Повести. Дневник. С. 298.

<sup>19</sup> Там же. С. 304.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же. С. 400.

гского туриста»: «Петербургский турист на несколько месяцев имеет превратиться в европейского туриста ... едет, купно с другими товарищами, в ту страну, где пел Торквато величавый. Уже имя мое опубликовано в числе отъезжающих, и достойный Пайков (приятель Чернокнижника. — *H. A.*) едет со мной до Рима. Во Флоренции ожидают нас Лызгачов и Буйновидов (фельетонные персонажи Дружинина. — *H. A.*), оттуда все мы проедем на вершину Везувия»<sup>22</sup>. «Теперь я все夜里, — признается он в письме к В. П. Боткину от 31.03.1857 г., хранящемся в Государственном Толстовском музее (ГТМ), — вижу во сне Венецию, итальянок, Андрея (А. А. Краевского, намеревавшегося выехать за границу. — *H. A.*) в гондоле и т.д. Вообще 17-летний мальчик не испытывает такого нетерпения, и я чувствую, что не утратил ни частички из своей молодости»<sup>23</sup>. Кроме Дружинина предполагалось участие в поездке Боткина и Григоровича, но затем последний отказался.

В начале апреля 1857 г. Дружинин выехал из Петербурга в Москву. В середине месяца вместе с В. П. Боткиным и его младшим братом Владимиром они взяли курс на Варшаву и Вену, а затем по Земмерингской дороге через Лейбах добрались до первого итальянского города — Триеста. В общей сложности поездка по Италии продолжалась чуть более месяца: 1.05.1857 г. путешественники прибыли в Триест, а уже 3.06.1857 г. были в Турине, где встретились со специально приехавшим туда Л. Н. Толстым, с которым отправились в Женеву и Кларанс.

Маршрут путешествия был составлен в общих чертах и впоследствии корректировался. Согласно первоначальному плану, Дружинин и Боткины намеревались посетить Венецию, Рим, Флоренцию и Неаполь. В окончательном виде итальянская часть заграничного путешествия выглядела следующим образом: Триест — Венеция — Падуя — Феррара — Болонья — Флоренция — Пиза — Ливорно — Генуя — Ницца — Турин.

О своих впечатлениях Дружинин сообщал жене брата О. П. Дружининой. Б. Ф. Егоров, основываясь на письмах В. П. Боткина к различным корреспондентам, восстановил маршрут путешествия и время пребывания Дружинина и Боткина в различных городах Италии<sup>24</sup>. Письма к О. П. Дружининой позволяют внести коррективы в этот вопрос, а также характер времяпрепровождения путешественников.

<sup>22</sup> Библиотека для чтения. 1857. Т. 142. № 4. Отд. VII. С. 266.

<sup>23</sup> ГТМ. № 60748. Л. 1.

<sup>24</sup> Егоров Б. Ф. В. П. Боткин — литератор и критик. Статья 1 // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1963. Вып. 139. С. 23.

Уже при самом начале поездки на Боткина и Дружинина обрушилось множество новых впечатлений. Прожив в Вене «два или три дня», путешественники не давали «себе минуты отдохнуть, зато были на обедне Моцарта, в Пратере (гулянье), в церкви Св. Стефана раз пять, на двух народных балах, в загородном дворце Шенбрунне и в Бельведере, где знаменитая картинная галерея»<sup>25</sup>. 2.05.1857 г. Дружинин напишет жене брата: «Я уже чувствую, что мною пропущено много времени и что я, говоря безо всякого преувеличения, человек старый. Если бы все это я увидел, когда мне было лет 25, не более!» (Л. 1).

Обилие увиденного в Вене не затмило впечатления от Италии, которая буквально очаровала Дружинина. Уже на подступах к Триесту он обратил внимание на изменившийся ландшафт: «Из Вены до Лайбаха, — сообщает он 2.05.1857 г. невестке, — ехали мы день между Альпами, посреди невообразимых красот природы. Железная дорога здесь идет по вершинам гор, пересекает горы, прорытые тоннелями, и дает понятие о том, что Австрия, как ее ни ругай, а все-таки великое государство. От Лайб[аха] до Триеста ехали еще день в наемной почтовой карете, видели старые замки, цветущие долины и, наконец, узрели Триест и Адриатическое море под нашими ногами, верстах в двух, так что до Триеста часа два спускались» (Л. 1 об.).

К вечеру 1.05.1857 г. путешественники прибыли в Триест, произведший на Дружинина самое благоприятное впечатление: «В Триесте уже Италия: персики, виноград и пр. Жаров больших, однако, до сих пор нет, всякий день перепадают дожди» (Л. 1 об.).

Утром следующего дня, т.е. 2.05.1857 г., Дружинин и Боткин пересекли на пароходе Адриатическое море и после 5-часового путешествия по морю увидели на горизонте «колокольни и башни Венеции» (Л. 1 об.). Пришвартовавшись к пристани у площади Св. Марка, они остановились в старейшей гостинице Даниели (Danieli), переделанной из дворца Дандоло, в которой в разное время жили Д. Байрон, Ч. Диккенс, О. де Бальзак, Ж. Санд и А. де Мюссе и другие знаменитости. В письме к О. П. Дружининой от 10.05.1857 г. писатель описывает панораму, открывавшуюся из окна отеля: «...вижу море, несколько островов, Догану, Дворец дожей, церковь Maria della Salute (Санта-Мария делла Салюте. — Н. А.), San Giorgio (церковь Сан-Джорджио Маджоре. — Н. А.), постройки Палладио, всю набережную degli Schiavoni (Рива деллы Скьявони.

<sup>25</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 266. Лл. 1—1 об. В дальнейшем номер листа приводится в скобках в тексте.

— *H. A.*), а вправо, на колонне, виден лев Св. Марка... Прибавьте к этому веселость народа, доходящую до ребячества, музыку, ночные гулянья, всюду дивные картины и статуи...» (Л. 3 об.). Желание познакомиться с Венецией было столь велико, что, не дав себе отдохнуть, Дружинин отправился на прогулку по городу, который ему чрезвычайно понравился. «Теперь еще три часа, — сообщает он невестке в письме от 2.05.1857 г., — а я уже успел проехаться в гондоле, обежать площадь (Св. Марка. — *H. A.*) и любоваться наскоро всеми чудесами в соседстве нашем» (Л. 1 об.). Дружинин и Боткин хотели прожить в Венеции «с неделю, коли не более» (Л. 2), но обилие «чудес» побудило их задержаться в городе до 11.05.1857 г. Первое впечатление не обмануло. «Здесь можно жить сто лет, — напишет он 10.05.1857 г. Ольге Петровне, — и не соскучиться... В одну неделю мы видали более, чем иной турист в месяц, ибо умели распорядиться своим временем ...сама Венеция — красавица из красавиц» (Лл. 3–3 об.).

Из Венеции путешественники намеревались отправиться во Флоренцию и Рим, где хотели быть «около конца нашего мая» (Л. 2), но началась жара, и Дружинин с Боткиным решили ехать «на Падую и Милан, а потом провести около месяца на берегах Женевского озера, в виду снежных гор» (Л. 3), чтобы оттуда двинуться в Лион и Париж. В упомянутом выше письме к невестке от 10.05.1857 г. Дружинин заметит: «...мне жаль, что в эту поездку не удастся мне увидеть Рима, но делать нечего — все иностранцы уже толпами бегут из Средней и Южной Италии. В Рим и Неаполь нельзя ездить летом, это дело решенное» (Л. 3). Неожиданно погода изменилась: разразилась гроза, жара кончилась, и путешественники решили проехать до Флоренции.

11.05.1857 г. Дружинин, Боткины и присоединившийся к ним актер императорской сцены В. В. Самойлов выехали из Венеции во Флоренцию. Маршрут пролегал через Падую, Феррару и Болонью. Благодаря кучеру с коляской и четверке лошадей, путешественники имели возможность ехать «маленькой рысью, останавливаясь, гуляя, обедая и ночуя» (Л. 5), где им нравилось. «Так, — пишет Дружинин, — прорезали мы Италию поперек, ч[е]рез Падую, Феррару, Болонью, везде бродили по виллам, осматривали картинные галереи и на четвертый день приехали во Флоренцию. Путь наш сперва шел по ровному месту, потом ч[е]рез Апеннинские горы, а потом — при спуске с них — открылось Великое герцогство Тосканское, бесспорно, богатейшее из земель на всем земном шаре... Поля при деревнях все, без исключения, имеют один вид — огром-

ного фруктового сада. Виноград вьется с дерева на дерево, падает фестонами и придает всему вид особенно парадный, так что путешественнику кажется, будто все это убрано и подготовлено для его встречи по какому-то особенному случаю. Мы останавливались в крошечных городах, в деревнях, на отдаленных фермах...» (Лл. 5 об.-6).

18.05.1857 г. путешественники прибыли во Флоренцию, где, как заметит Дружинин в письме к О. П. Дружининой от 19.05.1857 г., они хотели провести «с неделю» (Л. 6 об.). Уже в день приезда писатель успел осмотреть город. «Флоренция, — сообщает он невестке, — город весьма хороший, но я еще не успел его осмотреть как следует. Был только в галерее degli Uffizi (Уффици. — Н. А.), первой в мире... Видел пять картин Рафаэля и Венеру Медицейскую» (Л. 6 об.). Из Флоренции Дружинин и Боткин совершили несколько поездок по окрестностям.

Находясь во Флоренции, они еще не знали, куда и как поедут отсюда. В конце концов было решено через Пизу, Ливорно и Геную отправиться в Турин. 25.05.1857 г. Дружинин и Боткины выехали в Турин и в тот же день прибыли в Пизу, видели знаменитую Пизанскую башню. Впоследствии, в статье «Столоверчение и медиумы по новейшим источникам» (1861), писатель упомянет о столе, который во время спиритического сеанса «склоняется набок, подобно падающей башне в Пизе»<sup>26</sup>.

В незавершенной статье «Две недели в Сардинском королевстве» Дружинин опишет путешествие из Пизы до Генуи и то настроение, с которым он оставлял Пизу: «Знойный летний день подходил к концу, когда мы трое проснулись и увидели себя в той самой комнате, в которую отправились часа за два тому назад, собираясь курить и беседовать после обеда, весьма светского и тяжелого... Я даже стал смеяться над приятелями и утверждать, что спать после обеда невозможно в городе, обладающем падающей башней, одним из великолепнейших сооружений Италии и поэтическим Кампо-Санто с фресками Джиготто. Товарищи совершенно согласились со мной и стали собираться в дорогу. С наступлением вечера стало свежее и мертвая, но величественная Пиза немного ожила. На набережной прошлось пять—шесть гуляющих, окна соседних домов открылись, даже по мостовой застучала коляска, запряженная парою лошадей, очень ленивых. Коляска, впрочем, проехала за нами, надо было ехать на железную дорогу. На тосканской земле нам оставалось пробыть одну ночь — завтрашний вечер мы

<sup>26</sup> Век. 1861. № 4. 25 января. С. 136.

должны были встретить в Генуе — в другом мире, в другом храме, отличающемся от средней Италии так, как, например, Бельгия отличается от самых патриархальных, самых непромышленных государств центральной Европы... Сторона, в которую мы направляли[сь], значилась Италией лишь на географических картах, и в ней, пожалуй, имелось несколько жителей, говорящих по-итальянски ... Меня душило уныние, почти доходящее до тошноты, в первый раз за всю жизнь я понял, что такое значит тоска по Италии. Это — чувство, казавшееся мне праздным вымыслом поэтов или преувеличением восторженных художников. Я стал смутно угадывать, отчего итальянцы никак не ездят из своей родины и на беспокойных туристов смотрят с каким-то шутливым состраданием. “Неужели я уезжаю из Италии?” — спрашивал я сам себя, и всякий раз при этом вопросе сердце мое замирало. Напрасно утешал я себя мыслию о том, что Сардинское королевство — тоже Италия, что от этого благословенного края весь Апеннинский полуостров ждет света и спасения, ни географические, ни политические доводы не значили ничего. Я знал, что в устах тосканца и ломбардайца слово “piemontese” не означает итальянца, я не мог позабыть, что еду в страну, где уже за редкость будут опустелые дворцы и мраморные виллы, великие произведения художников и самый итальянский язык в его неотразимой чистоте и прелести. Чувствуя, что с моей грустью не справиться, я открыл окно и стал глядеть на закат солнца, на сельские домики, мимо которых мы проносились, и, наконец, на всю плоскую окрестность, из-за которой вдали, при красном зареве заката, начинало выглядывать Средиземное море»<sup>27</sup>.

К вечеру того же дня, т.е. 25.05.1857 г., Дружинин и Боткины прибыли в Ливорно, где стали свидетелями катастрофы. «На театре, — напишет 4.06.1857 г. Дружинин О. П. Дружининой, — давали писсу “Взятие Севастополя”, от непривычки тосканцев к пороху театр загорелся, народ кинулся к дверям, стал скакать с лестниц, и человек двести погибло. Об этом, должно быть, вы читали в газетах. Мы прибыли в город в самое время пожара и видели, как носили убитых и раненых» (Лл. 7—7 об.).

Утром 26.05.1857 г. Дружинин и Боткины сели на пароход и вечером этого же дня прибыли в Геную, где «пробыли дней пять с великим наслаждением — город прелестен, наполнен дворцами, и окрестности его очаровательны» (Л. 7 об.).

Из Генуи путешественники отправились в Ниццу «берегом моря по знаменитой дороге, которая называется la Corniche

<sup>27</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 40. Лл. 1—2. Подчеркнуто Дружининым.

(карнис, дорога над пропастью или вдоль нее. — *H. A.*). Этот переезд считается самым удивительным в Италии и, стало быть, в Европе. Не говорю уже о красотах природы, но от склона гор здесь приходится видеть то, что разве можно видеть в Америке или Азии. Я видел рощи фиников, — пишет Дружинин жене брата, — пальмы толщиной с большое бревно (на открытом воздухе, без всякого за ними ухода), алоэ, кактусы, рододендроны, не говоря уже о лимонных, оливковых и апельсиновых рощах. От этой роскоши природы и близости моря край этот (часть владений Сардинского государства) богат страшно и деревни похожи на города самого цветущего вида» (Лл. 7 об.—8).

Проведя в Ницце день («без особенного удовольствия — этот город оживлен только зимою, ибо в нем нет ни зимы, ни холода, а пальмы растут в нем, как у нас какие-нибудь груши») (Л. 8), Дружинин и Боткин выехали в Турин. Через гору Col de Tende, «где лежит снег еще до этого времени», путешественники «взирались часа четыре» (Л. 8). «Последний переезд этот был очень любопытен, — пишет Дружинин, — особенно хороша была ночь в Альпах, в ущелье гор, между водопадами, которые ревели и катились со всех сторон. Затем мы взобрались на гору вышиной в 6000 футов и, переваливши через нее, по железной дороге добрались до Турина» (Л. 8).

Встретившись в Турине с Толстым, о чем говорилось выше, Боткин и Дружинин отправились с ним на Женевское озеро в Клааранс, откуда Дружинин около 22.06.1857 г. выехал в Лион и Париж, а Боткин отправился в Женеву.

Дружинин был хорошо подготовлен к встрече с Италией и ее культурой. В течение 1855—1856 гг. он выступал в «Санкт-Петербургских ведомостях» с «Заметками Петербургского туриста», в которых знакомил читателей с различными сторонами жизни столицы. И в этом был смысл. «Тот, кто не изучил своей улицы и не знает дел, происходящих перед его окнами, — утверждал критик, — едва ли будет с пользою путешествовать по городам, хотя бы Италии»<sup>28</sup>. С уважением относясь к чужой стране и чужой культуре, Дружинин внимательно всматривался в различные стороны жизни Италии. Впоследствии в письме к Боткину из Парижа от 1.07.1857 г. он выразит недовольство невозможностью уловить особенности социальной жизни Парижа: «Весьма важна и любопытна была для меня социальная сторона здешней жизни, но извольте ее подсмотреть, никогда не оставаясь в одиночку, шатаясь по городу в коляске и не имея средств бродить по дальним улицам моему медленною

<sup>28</sup> Дружинин А. В. Собрание сочинений. Т. 8. С. 117.

походкой, для вас так странною, но для меня необходимою в наблюдательном отношении»<sup>29</sup>. В Италии Дружинин имел возможность всматриваться в окружающую действительность, общаться с населением различных областей, подмечать многие стороны тамошней жизни.

От внимания писателя не ускользнули события социальной жизни Италии. В момент посещения Дружининым Италии происходили важнейшие для ее истории события. После Венского конгресса (1814–1815), раздробленная на несколько государств страна находилась под гнетом австрийского и французского владычества. Освобождение Италии от захватчиков, воссоединение отдельных областей воспринималось патриотами в качестве первоочередной задачи. В 1848–1849 гг. по Франции, Германии, Австрии, Венгрии, Чехии, Польше прокатились мощные революционные волнения, коснувшиеся и Италии. В Венеции, Генуе, Милане и других городах произошли народные восстания. 9.02.1849 г. в Риме была низложена светская власть папы Пия IX и образована республика. Ответом на это явилась французская интервенция. По приказу Луи Наполеона французские войска под командованием генерала Удино высадились в порту Чивитта-Веккия и двинулись на Рим. После героического сопротивления 3.07.1849 г. Римская республика пала, власть папы была восстановлена. К 1857 г. национально-освободительное движение одержало немало побед, но процесс воссоединения страны еще не был завершен.

Всматриваясь в жизнь Италии, Дружинин пытался понять настроение ее жителей, их отношение к завоевателям. В письме к О. П. Дружининой от 10.05.1857 г. он с удовлетворением передает впечатления от настроения венецианцев: «Половина ночи (здесь рано темнеет) только и слышно, что музыка, сирены и пение, хохот и разговоры гуляющих. И надо опять отдать справедливость Австрии – еще недавно (9 лет назад) в Венеции было общее восстание... а между тем вы нигде не видите ни одного полицейского, офицеры ведут себя с примерным смирением, веселости народной нет стеснения, около льва Св. Марка стоят 4 заряженные пушки, с караулом. Да и их, вероятно, скоро спрячут» (Л. 3 об.–4).

От внимания Дружинина не укрылись «бедность и упадок» (Л. 3 об.) Венеции, но в целом Италия оставила у него впе-

<sup>29</sup> ГТМ. № 60751. Л. 2. Цитату приводим по подлиннику, так как при публикации письма допущены ошибки (Письма А. В. Дружинина к В. П. Боткину / Вступ. ст., публ. и комментарий О. А. Голиненко и Б. М. Шумовой // Октябрь. 2000. № 9. С. 165).

чатление благополучного в социальном отношении края, особенно Тосканское герцогство: «...все рассказы о бедности итальянцев, — пишет он О. П. Дружининой, — неосновательны» (Л. 6). Социальных противоречий между сословиями, расслоения общества, грозящего классовой рознью, Дружинин в Италии не увидел. Напротив, Италия представлялась ему страной, где, как утверждает герой его незавершенной повести «Венецианский жид», «невозможна борьба между классами и где переворотам социальным не быть никогда, потому что народ пересор всякую к ним возможность»<sup>30</sup>. На возражения других персонажей («А партия движения? А генуэзцы? А тревоги, поднимающиеся из-за одного слова Гарибальди?») он замечает: «Не смешивайте проявлений национальности с особенностями внутренними... Папа и австрийское владычество — это гниль, которая весьма скоро свалится сама собою, помимо всех усиленных средств и стремлений... Но ни из-за папы, ни из-за австрийца итальянский простолюдин не полезет на человека достаточного. Впрочем... в Италии нет простолюдинов, и ничей достаток не причиняет досады другому человеку... Сыщите мне слово для обозначения мягкости нравов, истинно братского равенства между князем и нищим, плenительной веселости, которая дает ток и прелесть отношениям итальянцев между собою... Смешайтесь с массой итальянцев на каком-нибудь празднике, и вы увидите на каждом шагу такие проявления высокой цивилизации ... до которых просвещеннейшие страны Европы не доживут лет и через триста»<sup>31</sup>.

Впоследствии Дружинин противопоставит отношения между сословиями в Италии отношениям между ними во Франции: «...французское равенство шатко, не совсем искренно... оно взято с бою и поддерживается ревниво, не без горечи и усилий... Итальянский вельможа, напротив того, говорит с поселянином почти как помещик, а тот его величает очень усердно всеми титулами, но вы видите, что это одна болтовня, за которой скрыто равенство, о котором обе стороны думают так же мало, как о солнце... Итальянский богач, надевши драный халат, выйдет к работникам около своего палаццо на улицу, сядет с ними на бревне, начнет с ними балагурить и, пожалуй, браниться, его черноглазая принцесса тут же вмешается в разговор, и трескотня пойдет такая, как на придворном рауте... Горечи и ревности нет ни малейшей, во-первых, потому что жизнь вельможи проста и почти не возбуждает зависти, а, во-

<sup>30</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 104. Л. 1.

<sup>31</sup> Там же. Лл. 1–1 об.

вторых, из-за той причины, что в воспоминаниях той или другой стороны нет ровно ничего сколько-нибудь враждебного»<sup>32</sup>.

Приводимые Дружининым примеры, доказывавшие согласие в итальянском обществе (ссылка на то, как простолюдин берет на руки «аристократического ребенка, в шелку и кружевах, поднимает его над головой, чтоб он мог дальше видеть, и потом отдает няньке, нежно его поцеловавши. И ребенок охотно идет к нему на руки»; восхищение людьми высшего круга какой-нибудь сельской красавицей, лишенное цинизма, непристойностей; разговор итальянских вельмож с мужиками и шутками, ими отпускаемыми), свидетельствовали о наблюдательности писателя, его желании понять причины гармоничного отношения между сословиями<sup>33</sup>. Дружинин склонен был усматривать их в эволюционном пути развития, в том, что современные отношения явились не итогом социальной борьбы, как во Франции, а сложились в результате долгого развития, не омраченного тяжкими воспоминаниями. «Вспомним, — заявляет он в повести «Венецианский жид», — что за сотни лет назад, когда кулачное право великолепно процветало в Европе, законы венецианской республики не позволяли ни одному гражданину ударить своего слугу за какой бы то ни было проступок и что, когда аристократы соседних стран считали для себя позором какое-нибудь занятие, кроме военного дела, итальянские дворовые (так! — *H. A.*) вели торговлю, хояйничали в своих имениях и, к удивлению иноземных путешественников, сами ходили на рынок за покупками. Цивилизация усиленная, с переворотами и борьбою, всегда идет медленно. Организму, ослабленному кровопусканием или лекарствами, лучшая пища дает мало питания, тогда как человеку окрепшему всякая дрянь идет в пользу»<sup>34</sup>.

Дружинин отнюдь не идеализировал общественные отношения в Италии. Он указывал на «неаполитанскую каморру и частные убийства в Сицилии, и злодейства бандитов, весьма часто совершаемые из одной кровожадности», в частности, ссылался на умерщвление пармской чернью графа Анвити<sup>35</sup>. Вместе с тем критик полагал, что подобные проявления ничего не доказывают. Герой очерка «Венецианский жид» брался доказать, что «самый дурной уголок Италии по части преступлений вдесятеро беднее самого цивилизованного края остальной Европы»

<sup>32</sup> Там же. Лл. 2 об.—3.

<sup>33</sup> Там же. Лл. 1 об.—2.

<sup>34</sup> Там же. Л. 3 об.

<sup>35</sup> Там же. Л. 2.

и что приведенный выше факт лишь доказывает, что «злодей, которому тесно в итальянском обществе, есть уже действительный злодей, то есть нравственный урод во всех отношениях»<sup>36</sup>.

И все-таки не политика, не общественные отношения интересовали Дружинина в первую очередь в Италии, а природа, искусство, народ. В письме к Боткину от 25.06.1857 г. писатель заметит: «Если поездка в Италию была для меня прелестна, видеть Францию мне было полезно очень»<sup>37</sup>.

Как уже было сказано выше, Дружинина приводила в воссторг итальянская природа, столь не похожая на природу России, и климат («Мягкость морского воздуха удивительна, и я сплю, открывши все окна») (Л. 3 об.). Писатель находит меткие сравнения и эпитеты для того, чтобы описать впечатление, произведенное на него роскошной природой Италии. Он обращает внимание на «совершенно зеленый» (Л. 1 об.) цвет Адриатического моря, на кисти винограда, свешивающиеся «фестонами» и пр. (Л. 6). «Как описать вам роскошь и красоту этого края? — обращается он к О. П. Дружининой и другим домочадцам. — Представьте себе ряд парков, какие только Вы знаете, — петергофский, царскосельский, ораниенбаумский и так далее, ко всему этому прибавьте по краям Уральские горы, да не забудьте вместо всякой березы поставить кипарис, лавровое дерево, каштан и другие редкие у нас растения. И все-таки оно будет не то — надо прибавить замки и виллы из мрамора, древние церкви и еще многое, что у нас доступно только царственным особам» (Л. 6). «После Италии и Швейцарии, — напишет Дружинин О. П. Дружининой 25.06.1857 г., — природа (Франции. — Н. А.) кажется крайне бедною, но много интересного в другом роде» (Л. 9 об.).

Дружинин сопоставляет картины галереи в Италии с петербургскими частными коллекциями и делает вывод не в пользу последних: «Здесь, в Венеции, наглядевшись на работы великих мастеров по дворцам и в церквах, убедился я в том, что половина петербургских галерей гроша не стоит. Все эти золотовские, кокоревские, юсуповские картины — один хлам, на который мне и глядеть будет противно. Фламандские вещи в Петербурге есть, но все итальянское, даже большая часть эрмитажных картин — c'est le rebut de l'école italienne (это хлам итальянской школы. — Н. А.). Особенно картины венецианской школы нет в России...» (Лл. 4—4 об.). Даже шедевры Лувра, с которыми Дружинин познакомится в Париже, не шли, по его

<sup>36</sup> РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 104. Л. 1.

<sup>37</sup> Письма А. В. Дружинина к В. П. Боткину. С. 164.

мнению, в сравнение с картинами, виденными в Италии. 13.07.1857 г. критик напишет Боткину: «В Лувре хороши комнаты две (может быть, по причине переделок иных я не видел). Рафаэли не ниже флорентийских, т.е. выше всего на свете (я разумею двух мадонн разных по стилю). Корреджио меня не тронул, остальные итальянцы бледны после того, что мы с вами недавно видели...»<sup>38</sup>.

Отправляясь в поездку, Дружинин преследовал цель пополнить свою и брата коллекции живописи. И в этом отношении Италия удивила его богатством отличных предметов по части редкостей. «Если Палацци (петербургский торговец. — Н. А.) поедет за границу, — пишет критик невестке 10.05.1857 г., — пусть он (братья писателя Г. В. Дружинин. — Н. А.) ему поручит побывать в Венеции. Здесь много торговцев, главный и лучший из них Zen на Gran Canale (Большом канале. — Н. А.). Венецию вся Европа обирает 50 лет, а все еще на ней всего много, потому что здесь несколько сот дворцов, монтированных по-царски и принадлежащих обедневшим людям. Картины лучшие — или не проданные или уже куплены, но по части деревянной работы, мраморов, майолики, оружия, бронзы здесь обилие всего. Шкатулы с резьбой и фигурами у Zen по 200 р.с. самый лучший, и есть компании для доставления вещей, куда угодно по железным дорогам и водою» (Л. 4).

Дружинин, правда, не приобрел в Венеции ничего для себя и брата, ибо боялся, что недостанет денег для поездки в Париж. Боткин же «купил кое-что, но в малом количестве», ибо также опасался, «чтоб достало денег до Парижа» (Л. 4).

Проявил Дружинин интерес и к быту, нравам и характеру итальянцев. И ему, действительно, удалось подметить некоторые отличительные их черты. Так, Дружинин подчеркивает удивительную жизнерадость итальянцев, их оптимизм. «До сих пор, — сообщает он О. П. Дружининой 10.05.1857 г. из Венеции, — я не видел ни одного венецианца нахмуренного, ни одной женщины, которая бы глядела печально. Невзирая на бедность и упадок Венеции, прежний дух “Парижа средних веков” живет со всей силою» (Л. 3 об.).

Дружинин отмечает простодушие итальянцев, их бескорыстие, домовитость и некоторую безалаберность. «Итальянцы, — заявляет он в другом письме — от 19.05.1857 г., — как настоящие дети, даже удивляются той важности, какую придаем мы исправности в письмах. Настоящий итальянец — это совершен-

---

<sup>38</sup> ГТМ. № 60751. Л. 1 об. Цитата приводится по подлиннику, поскольку при публикации письма допущены ошибки (Письма А. В. Дружинина к В. П. Боткину. С. 165).

ный ребенок, он не любит путешествовать, ибо у него и дома хорошо, если же куда уедет, то тотчас же забывает всех своих близких и не пишет к ним ни строчки. Это уже в здешних нравах, ибо и его самого позабывают до возвращения» (Л. 5 об.). Дружинин обращает внимание на приветливость итальянцев, их гостеприимное отношение к туристам из России, дешевизну. «Несмотря на то, что мы живем роскошно и едим, как принцы, — пишет Дружинин 2.05.1857 г. невестке, — я до сих пор не издержал 1000 р. ассигнациями...» (Л. 2). «Везде, — утверждает он в письме от 19.05.1857 г., — имели мы (и за ничтожную цену) хороший обед, чистые постели и комнаты огромной величины» (Л. 6). Дружинин отметил приверженность итальянцев простору, воздуху, прохладе, что совершенно противоречило петербургской скученности: «В Петербурге и в наших деревнях мы страдаем от жару, даже сидя дома, потому что дома наши построены по-зимнему. Здесь же даже лошади стоят в залах огромного размера, а крестьянская ферма походит на большой каменный сарай, убранный и изукрашенный снаружи» (Лл. 6–6 об.).

Общаясь с итальянцами, Дружинин уяснил для себя психологические тонкости, характерные для жителей различных областей Италии. О герое рассказа «Закат солнца» писатель заметит: «...таково разъединение между итальянцами, что он, житель северной части Италии, говорил о ее южной стороне так, как будто бы дело шло о внутренности Африки»<sup>39</sup>. Впоследствии в очерке «Выгодно или невыгодно Италии иметь Рим свою столицею?» (1862) Дружинин сопоставит характеры римлян, флорентийцев, ломбардов и неаполитанцев. Автор очерка не отрицал достоинств римлян. Приведя оценку их соотечественниками («Жители Рима имеют по Италии репутацию людей свирепых, ленивых и плутоватых...»), он даже вступает в полемику с этим мнением: «...но они далеко лучше своей репутации»<sup>40</sup>. Дружинин отмечает храбрость римлян, их умение подчиниться дисциплине, проявившееся, в частности, во время осады города французами в 1849 г., природное остроумие, энергию, пылкость и гордость. Вместе с тем он не мог не согласиться с указанием на недостаток в римлянине образования, по сравнению, например, с флорентийцем, которого именует афиняном Италии, или ломбардцем, едва освободившимся от австрийского ига, а также развращенность системой папского прав-

<sup>39</sup> Дружинин А. В. Закат солнца: Рассказ безнадежного холостяка // Век. 1861. № 1. 4 янв. С. 28.

<sup>40</sup> Северная пчела. 1862. № 20. 21 янв. С. 77.

ления и легковерие, которые при общей бедности могли быть обращены во зло другим людям. «При невежестве, горячности и праздности римского простого народа, — утверждает автор очерка, — самые неспособные возмутители могут волновать его по своей воле... А раз преданный врагам законности, римлянин становится хуже всякого другого итальянца. Неаполитанец во сто раз безнравственнее римлянина, но он трус, каких мало, и любит свою жизнь, подобно сибариту. Генуэзец — головорез по природе ... но он политически сметлив, он не поднимется без причины и самдесят не пойдет на сотню. Для римлянина в минуты азарта расчетов не существует; политически неразвитый, он полезет на нож из-за сплетни, самой неправдоподобной, и сам ударит человека, к нему расположенного»<sup>41</sup>. Убийство министра Росси — «одно из возмутительнейших событий нового времени» — только подтверждало сказанное<sup>42</sup>. По убеждению критика, помимо благоприятных климатических условий, удобного стратегического положения, для всякого конституционного государства предмет жизненной важности — «политическое и моральное состояние народонаселения его главного города»<sup>43</sup>. Неготовность римлян к тому, чтобы являться жителями столицы конституционного государства, для Дружинина вне сомнения<sup>44</sup>.

Не оставил критик без внимания и красоту итальянок. В письме к О. П. Дружининой из Венеции от 10.05.1857 г. он замечает: «В городе много красавиц...» и тут же сообщает о своем знакомстве «с милыми венецианками», в частности, одной из них по имени Терезина, которая представляла собой «совершенный портрет m-me Frezzolini (Э. Фреццолини, певица. — H. A.), только 17 лет и с носом гораздо меньшего размера» (Л. 3 об.). Видимо, Дружинин произвел сильное впечатление на девушку, и она просила его взять ее с собой в Россию. «В Петербурге, — продолжает критик, — она бы привела всех в восхищение, но, несмотря на то, я отказался исполнить ее желание» (Л. 3 об.). Еще большее восхищение Дружинина вызывали жительницы Генуи. «Нигде не видал я таких красавиц, как в Генуе, — признается он невестке. — Прелестнее этих женщин я никогда и ничего не видел. Они еще носят старый генуэзский наряд, с белой мантилией на голове, отчего весь город кажется наполнен девицами, выходящими замуж. Они худень-

<sup>41</sup> Северная пчела. 1862. № 20. 21 янв. С. 77.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Подробнее об этом см. в нашей работе: Образ Рима в публицистике А. В. Дружинина. С. 163–178.

кие, стройные, беленькие, по большей части белокурые, с темными глазками — миловидность и умное выражение лиц удивительны, а руки и ноги маленькие, как у детей. С некоторыми мне удалось познакомиться, и я уехал почти что влюбленным» (Л. 7 об.). Впоследствии — в очерке «Наши за границей» — Дружинин снова вспомнит о генуэзках, которые «в своих белых мессаро похожи на девушек, сейчас выходящих замуж»<sup>45</sup>.

Восхищаясь красотами Италии, ее произведениями искусствами, Дружинин не забывал о России. Впоследствии герой его фельетонов Иван Чернокнижников, вспоминая о своей заграничной поездке, заметит: «И под голубым небом, и на чужой земле, и посреди чудес расточительной природы одна часть моего существования осталась именно русскою, скажу более — петербургскою. Санктпетербургский турист отчасти оставался санктпетербургским туристом и в Вене, и в Венеции, и в мертвый Пизе, и в величавой Генуе... и в здании туринского парламента...»<sup>46</sup> Данное обстоятельство не мешало Дружинину с чувством сожаления писать о соотечественниках, свысока взиравших на чудеса итальянской архитектуры, скучавших при посещении старинных дворцов и картинных галерей.

Дружинину не удалось посетить Рима. Впрочем, он намеревался во время следующей поездки в Италию посетить Вечный Город. Однако это намерение не осуществилось: поездка 1857 г. была первым и единственным заграничным путешествием писателя и критика. Резкая смена климата, большая физическая нагрузка пагубно оказались на здоровье Дружинина, который по возвращении из-за границы тяжело заболел. К тому же дела по «Библиотеке для чтения» оказались запущенными. Однако Дружинин не жалел о предпринятом путешествии. «Италия стоит нескольких огорчений», — напишет он 10.09.1857 г. Боткину, — и, пожалуй, с наступлением лета јe gecommencera mon début (я возобновлю мой дебют. — Н. А.)... Мы (кружок писателей, группировавшихся вокруг Дружинина. — Н. А.) уже сходились неоднократно, вспоминали вас и говорили про Италию до изнеможения»<sup>47</sup>. Дружинин завидует Боткину, собиравшемуся весной 1858 г. отправиться в Рим. «А весной, счастливец, — продолжает он, — будете в Италии, увидите горы и фосфорных жуков, и мраморные дома»<sup>48</sup>. Та же мысль — и в

<sup>45</sup> Дружинин А. В. Собрание сочинений. Т. 8. С. 519.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> ГТМ. № 60752. Лл. 1 об., 2. Цитируем по подлиннику, так как при публикации письма допущены ошибки (Письма А. В. Дружинина к В. П. Боткину. С. 167).

<sup>48</sup> Письма А. В. Дружинина к В. П. Боткину. С. 168.

письме к Л. Н. Толстому 10.02.1859 г.: «...как бы желал я встретить весну в Венеции»<sup>49</sup>. При воспоминании об Италии, признается критик в рецензии на «Гигиенические этюды о здоровье, красоте и счаствии женщины» доктора Макеля, «сердце радуется, слезы проливаются из глаз, и все силы духа возбуждаются чувством бесконечного восторга»<sup>50</sup>.

Пребывание Дружинина в Италии не прошло даром для его творчества. Оно обострило интерес писателя и критика к политической, экономической и культурной жизни Италии. С большим сочувствием он относился к возглавляемой Д. Гарibalди («человек, созданный для невозможных дел») борьбе за воссоединение страны<sup>51</sup>.

Впечатления об Италии отразятся в целом ряде работ Дружинина 60-х гг. — завершенных («Русские за границей», «Эпилог к “Русским за границей”», «Закат солнца», «Венецианки лорда Байрона», «Торжество бесстыдства, или Дюма-отец в Италии», «Выгодно или невыгодно Италии иметь Рим свою столицею?», «Домашний спектакль у Халдеева») и незавершенных («Сатирическое путешествие по Европе, или Поездка нескольких старых приятелей к вершине Бевазия», «Две недели в Сардинском королевстве», «Венецианский жид»).

<sup>49</sup> Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 278–279.

<sup>50</sup> Библиотека для чтения, 1860. Т. 161. № 10. Отд. IV. С. 62.

<sup>51</sup> Северная пчела. 1862. № 20. 21 янв. С. 77.

## Е. А. Яблоков

### «ТЕРНИСТЫ ПУТИ ТЕАТРА ИСТОРИИ НОНЧЕ» (Михаил Булгаков — продолжатель дела Василия Каменского)

История сыгранной в театре «Кривое зеркало», но не опубликованной комедии Каменского «Смотр актерии» может рассматриваться как эпизод большой темы «Булгаков и футуристы». «Футуристическая» топика присутствует в ряде булгаковских произведений (Яблоков 2005; Яблоков 2006) и по понятным причинам более заметна в 1920-х годах, хотя отдельные элементы (аллюзии на Маяковского и пр.) есть также в романе «Мастер и Маргарита». Отношение Булгакова к теориям и практике футуристов, да и к ним самим было, скорее, ироническим. Но в нашем случае речь пойдет не о пародийном, а о вполне «сочувственном» варьировании произведения, созданного

одним из «классиков» футуризма: Булгаков подхватывает его мотивы и развивает их в собственном творчестве.

Впрочем, квалифицировать «Смотр актерии» как футуристическую пьесу правомерно разве что «по старой памяти». Каменский был футуристом «первого призыва», однако его произведения 1920-х годов лишь условно могут расцениваться как воплощение художественных идей 10-летней давности — времен громких манифестов и эпатажных выходок. Более существенно, что Каменский-драматург в 1920-х годах выступил прямым последователем Н. Евреинова<sup>1</sup>, о котором несколькими годами раньше написал восторженную, прямо-таки панегирическую книгу, где, в частности, признавал влияние евреиновских концепций на раннефутуристические перформансы: «Когда появилась новая книга Евреинова “Театр как таковой” и с высоты своего величия возвестила нам о режиссуре жизни и театрализации ее, мы <...> прониклись глубинным сознанием формы жизни, и природное чувство театральности стало для нас руководящим»<sup>2</sup> (Каменский 1917, с. 40).

Со своей стороны, Евреинов благосклонно оценивал дерзания футуристов, хотя это не мешало ему пародировать их театральные постановки: так, в 1913 г., вскоре после оперы А. Крученых и Н. Матюшина «Победа над солнцем» и трагедии «Владимир Маяковский», в театре «Кривое зеркало» был поставлен спектакль «Колбаса из бабочек, или Запендя». Но исследователи правомерно подчеркивают объективную близость «кривозеркальной» эстетики и творческих поисков «будетлян»: «...футуристические приемы, которые так зло были высмеяны театром в “Колбасе из бабочек”, можно обнаружить во многих сценках, буффонадах, пародиях “Кривого зеркала”, прямого отношения к футуризму не имевших» (Тихвинская 2005, с. 288).

<sup>1</sup> Характерно, что пьеса Евреинова «Представление любви» была напечатана в 1910 г. в сборнике «Студия импрессионистов» вместе со стихами В. Хлебникова и Д. Бурлюка; между Евреиновым и футуристами существовали тесные приятельские отношения, а его портрет работы В. Маяковского печатался даже на открытках (Бабенко 1992, с. 105–107).

<sup>2</sup> Каменский говорит о борьбе, которую Евреинов ведет за «аристократический» театр, «театр-храм» (Каменский 1917, с. 86–87) — например, в книге «Театр для себя» звучит филиппика против «торговцев в храме» и «купеческого» театра, под которым подразумевается, в частности, МХТ (Евреинов 2002, с. 262–264). Ср. в комедии «Багровый остров» повторяющую Геннадием Панфиловичем фразу: «Театр — это храм» (Булгаков 2007–2009, т. 4, с. 200, 203, 255, 272, 273, 277; далее ссылки на это издание — с указанием тома и страницы), — она отсылает, в частности, к пьесе Евреинова «Школа этиалей» (1911; вторая ред. — 1922), где Директор говорит: «Школа — храм!» (Пародия 1976, с. 638).

Пьеса А. Аверченко «Пролог», построенная как лекция и провоцировавшая скандалы, в которые с помощью «подсадок» втягивалась «настоящая» публика, также представляла собой пародию на лекции-концерты футуристов 1914 г., одним из главных действующих лиц на которых был Каменский<sup>3</sup>. Однако пародируемые и пародировавшие преследовали сходные остранные эпапажные цели — «подобно футуристам и вместе с ними “Крикое зеркало” разрушало в сознании зрителей мир привычных представлений» (там же, с. 294).

Дружба Евреинова с Каменским, завязавшаяся еще до Первой мировой войны, продолжалась в послереволюционный период. В 1923 г. режиссер намеревался поставить в Петрограде лекцию-спектакль «Париж накануне 23-го года» — Каменский должен был выступать в первом отделении с сообщением «Москва накануне 23-го года»; однако спектакль не состоялся (Бабенко 1992, с. 160). Неудивительно, что в «Смотре актерии», где упомянуты многие режиссеры, не раз звучат цитаты «из Евреинова». Актеры здесь намерены воздействовать на туземцев «по-евреиновски — “Через театрализацию как таковую”»: шутливо варьируется заглавие книги «Театр как таковой» (1912). А, выбирая жен из публики, актеры-министры заявляют: «В этом и есть слияние зрителя с актером. Слияние как таковое», — видимо, намекая на известнейшее произведение Евреинова, драму «Самое главное», которая в 1921 г. была поставлена сначала в Большом театре в Петрограде (в первый же сезон было сыграно около 100 спектаклей), затем в московском Драматическом театре. Художник петроградского спектакля Ю. Анненков вспоминал:

Пьеса Евреинова имела огромный успех. Зрители не только аплодировали, они топали сапогами, ботинками, валенками, без конца вызывали автора и всех участников постановки. Больше того: когда на «премьере» в последней фразе Режиссер (одно из действующих лиц, а не Петров), зажигая бенгальский огонь, закричал ко всем окружающим его актерам и, конечно, к зрительному залу:

— Господа, общие танцы!.. Музыка! Начинайте!.. Смейтесь! — невероятное случилось: многие зрители кинулись по ступенькам на сцену и в неудержимом порыве слились в танце с костюмированными актерами.

(Анненков 2005, с. 470)

Неизвестно, был ли Евреинов знаком с текстом «Смотр актерии», однако судьба комедии его живо интересовала — 25 февраля 1924 г. он писал Каменскому:

---

<sup>3</sup> О лекциях, которые он читал вместе с Бурлюком и Маяковским, Каменский рассказывает в книге «Путь энтузиаста». Выступали они и в Киеве (Каменский 1931, с. 187–188), так что Булгаков в принципе мог видеть Каменского еще будучи студентом.

Дорогой мой, ненаглядный Васинька <...> Мне много А. Р. Кугель рассказывал об «Актерии», от которой он ждет колоссального успеха в «Кривом Зеркале». Когда премьера? Я даже волнуюсь — так мне интересно твое выступление у Кугеля. На каком языке вы с ним разговариваете? Безумно интересно все это (хоть бы краешком уха послушать).

(Евреинов 1988, с. 240)

Столь же несомненное (хотя не столь открытое) тяготение к эстетике «Кривого зеркала» проявлял и Булгаков — в последнее время этот аспект начал привлекать внимание исследователей (Пэк Сын Ми 2008). Спектакли труппы Кугеля он, вероятно, посещал еще в годы Гражданской войны в родном городе: «Киевский театр восемнадцатого года — это “Кривое зеркало” с В. Хенкиным <...> это Н. Евреинов, показывающий в театре Бергонье две свои фирменные вещицы — “Степик и Манюрочка” и “Веселая смерть”. Возрождается “Вампук”. <...> ...на диспуте “Театр и эшафот” витийствуют Кугель и Евреинов» (Смелянский 1989, с. 26–27).

К 1920 г. относится эпизод личного общения Булгакова и Евреинова. Последний вспоминал: «Белая армия покинула к этому времени Кавказ<sup>4</sup>, очистив мне путь на север через Владикавказ. Я приехал в этот город в конце августа, как раз на следующий день после приезда во Владикавказ Никиты Балиева с его передвижным театром красной (агитационной) “Летучей мыши”» (цит. по: Бабенко 1992, с. 129). В булгаковской повести «Записки на манжетах» читаем:

Евреинов приехал. В обыкновенном белом воротничке. С Черного моря проездом в Петербург. <...> Целый вечер отдыхали мои глазиньки на белом воротничке. Целый вечер слушал рассказы о приключениях. <...> ...А на другой, последний вечер, у Слезкина, в нас kvозь прокуренной гостиной, предоставленной хозяйкой, сидел за пианино Николай Николаевич. С железной стойкостью он вынес пытку осмотрра. Четыре поэта, поэтесса и художник (цех) сидели чинно и впивались глазами.

Евреинов находчивый человек:

— А вот «Музыкальные гримасы»...

И, немедленно повернувшись лицом к клавишам, начал. Сперва... Сперва о том, как слон играл в гостях на рояле, затем влюбленный настройщик, диалог между булатом и златом и, наконец, полька.

Через десять минут цех был приведен в состояние полнейшей негодности.

<sup>4</sup> Кстати, в Тифлис, где Евреинов жил с 1917 г., в 1920 г. приехал Каменский (Воронин 1988, с. 233).

Он уже не сидел, а лежал вповалку, взмахивал руками и стонал...  
...Уехал человек с живыми глазами. Никаких гримас!..<sup>5</sup> (1, 422–423)

Примечательно, что эти строки увидели свет «рядом» с произведениями Каменского — романом в стихах «Ставка на бессмертие» и трагикомедией «Здесь славят разум»<sup>6</sup>: они, как и первая часть «Записок на манжетах», были напечатаны в 1923 г. во втором выпуске альманаха «Возрождение»<sup>7</sup>. Кстати, в этом же издании опубликован фрагмент пьесы «Самое главное» (Евреинов 1923) — помимо России, она обретет огромную популярность во многих странах. В 1926 г. «программная» евреиновская драма будет поставлена в Париже в театре «Ателье»<sup>8</sup> — и в том же году образ «ателье-театра» возникнет в булгаковской комедии «Зойкина квартира», герои которой стремятся именно в Париж и поэтика которой основана на евреиновском принципе «тотальной» театральности. Исследователи отмечают влияние пьесы «Самое главное» на комедию «Багровый остров» — в частности, там и здесь использован прием «театр в театре»: во втором действии драмы Евреинова актеры провинциального театра репетируют инсценировку романа Г. Сенкевича «Quo vadis?», а подзаголовок булгаковской комедии начинается словами «Генеральная репетиция пьесы...» (4, 192). Впрочем, сюжетно-композиционная форма репетиции «вставной» пьесы восходит еще к Мольеру: в его «Версальском экспромте» (1663) фабула основана на том, что актеры (выступающие под свои-

<sup>5</sup> В «Записках на манжетах» есть и другие евреиновские мотивы. Так, в одном из эпизодов герой-рассказчик сравнивает себя и коллег с «мухами на tangle-foot'e» (1, 421), т.е. на липкой ленте — М. Петровский (Петровский 2001, с. 103) отмечает реминисценцию из книги Евреинова «Pro scena sua», где в главе «Tanglefoot» развернута впечатляющая картина всеобщей гибели и люди уподоблены мухам: «Случалось ли вам наблюдать такой Tanglefoot, когда в комнате много мух, а в вашем распоряжении много времени?» и т.д. (Евреинов 1915, с. 126–127).

<sup>6</sup> В этой пьесе евреиновское влияние, пожалуй, еще сильнее, чем в «Смотре актерии». Например, монолог одного из персонажей — актера, игравшего роль птицелова Филиппа — во время прощания с театром (фактически — с жизнью) построен на прямых цитатах: «Жизнь — борьба. Искусство — катогра. Театр — эшафот! Я кончаю дни, потому что я отдал себя эшафоту. Потому что славил Разум! И по теории Евреинова — я должен быть казнен! Пожалуйста, мы, актеры, умираем за идею преображения. Умираем за торжество бутафории, за балаган! Это нужно Разуму» (Каменский 1923, с. 325–326).

<sup>7</sup> Альманах был издан П. Ярославцевым (в дневниковой записи 2 августа 1924 г. Булгаков отзывает о нем весьма неодобрительно [2, 435]), который в 1923 г. выпустил также второе издание книги Евреинова «Театр как таковой».

<sup>8</sup> В первом сезоне спектакль был сыгран 250 раз (Танюк 1998, с. 17).

ми настоящими именами) должны срочно показать королю новый спектакль (мольеровскую же пьесу), вовсе не зная ролей. Булгаков в комедии тоже использует в качестве «вставного» собственный сюжет — фельетон «Багровый остров», давший название пьесе Дылмогацкого и комедии в целом.

В 1922 г. театр «Кривое зеркало» возродился в Петрограде, однако сезон 1923/24 г. (продолжавшийся всего около трех месяцев, с середины декабря до середины марта) провел в Москве<sup>9</sup>. Именно тогда, весной 1924 г., был поставлен спектакль по пьесе Каменского «Актерия», который продержался на сцене около двух недель. Скорее всего, Булгаков его видел; иначе трудно объяснить столь существенное концептуальное и мотивное сходство «Смотра актерии» с фельетоном (1924) и комедией (1927) «Багровый остров».

Очевидна ориентация Каменского на «кривозеркальную» традицию — «моделями» служили прежде всего знаменитые спектакли по пьесам М. Волконского: комическая опера В. Эренберга «Вампука — принцесса африканская»<sup>10</sup>, поставленная<sup>11</sup> в 1909 г. Р. Унгерном<sup>12</sup>, и «Гастроль Рычалова», поставленная в 1913 г. Евреиновым. С первым спектаклем комедию Каменского сближала «туземная» тема, со вторым — театрально-«ре-

<sup>9</sup> В журнале «Зрелища» (1923. № 60. С. 17) сообщалось, что «Кривое зеркало» откроет сезон в «Славянском Базаре» в середине ноября. Однако спектакли театра начали анонсироваться лишь с 18 декабря. На афишах указан адрес: ул. Никольская, д. 9.

<sup>10</sup> Ср. оценку этого спектакля Евреиновым:

«“Вампука”, “вампучить”, “вампукисто”, “под Вампуку”, “авампучно” и т.д.

“Вампука”, так же как и производные от этого слова, стала в настоящее время подлинным термином.

“Вампука” — одновременно и сценическое направление, и осуждение этого направления.

“Вампука” — это особый стиль и вместе с тем насмешка над его особенностью.

“Вампука” — излюбленное выражение превосходства примитивного эстетизма.

“Вампука” — это настоящий щелчок по носу театральной рутине» (Евреинов 2002, с. 77; описание спектакля «Вампуха»: Евреинов 1998, с. 93–104).

<sup>11</sup> Спектакль продолжал идти и в послереволюционные годы — в 1927 г. в «Кривом зеркале» состоялось 1000-е представление «Вампуки» (Эстрада 2000, с. 274).

<sup>12</sup> С 1926 г. Унгерн встанет во главе рижского Театра русской драмы, на сцене которого увидит свет ряд булгаковских пьес: в 1927 г. там будут сыграны «Семья Турбиных» и «Зойкина квартира», а в 1933 г. — впервые в мире — «Кабала святош» (спектакль назывался «Комедианты Господина»).

петиционная» (в «Гастроли...» актеры сначала готовятся петь оперу, затем исполняют ее)<sup>13</sup>.

Про «Кривое зеркало» вспомнят и авторы гневных рецензий на спектакль Камерного театра «Багровый остров». Например, И. Бачелис, акцентируя «туземную» тему, писал, что булгаковская комедия есть «“Вампуха” на советский театр – по форме, пасквиль на революцию – по существу» (Комсомольская правда, 1928. 13 декабря). О том же говорил рецензент ленинградской «Красной газеты» (1928. 16 декабря): «Театр показал не более чем кривозеркальную постановку, формально восходящую к “Вампухе” и “Гастроли Рычалова”<sup>14</sup>». Рецензия Д. Сима в журнале «Жизнь искусства» (1929. № 5) называлась «Нужна “Вампуха”». Однако никто из рецензентов не упомянул «Актерию», послужившую как бы «промежуточным звеном» между «Вампукой» и «Гастролью Рычалова», с одной стороны, и «Багровым островом» – с другой. Возможно, сказывалась элементарная осторожность, нежелание возбуждать ассоциации с пьесой, которая в политическом отношении была, пожалуй, «опаснее», чем булгаковская.

Мы не располагаем информацией об обстоятельствах работы Каменского над комедией «Смотр актерии». Писалась она, по-видимому, в конце 1923 г.; в начале февраля 1924 г. в театральных журналах появились анонсы намеченной на ближайшие дни премьеры. 12 февраля журнал «Жизнь искусства» (1924. № 7. С. 27) сообщает: «В театре “Кривое зеркало” готовится к постановке 3-актная театральная буффонада В. Каменского “Актерия”, представляющая квинтэссенцию современной театральной путаницы, с конструктивизмом, балаганциной и вольной импровизацией». 19 февраля в том же журнале (1924. № 8. С. 20) говорится: «Готовится к постановке сатира-буффонада В. Каменского “Актерия”. Режиссирует новинку А. Р. Кугель». 26 февраля – информация в журнале «Новый зритель» (1924. № 7. С. 16): «Со вторника, 26 (февраля. – Е. Я.), пойдет буффонада В. Каменского “Актерия” <...> Пьеса сопровож-

<sup>13</sup> Один из персонажей «Гастроли Рычалова» – актриса-инженер, беременная седьмым ребенком (Пародия 1976, с. 536); сравним у Каменского любвеобильную «энженю Марусю», которая «параллельно» своей роли во «внутренней» пьесе качает зыбку с «настоящим» младенцем и поет колыбельную.

<sup>14</sup> Помимо общего «репетиционного» мотива, в комедии «Багровый остров» имеется ряд частных реминисценций из «Гастроли Рычалова». Например, оговорка Геннадия Панфиловича: «Так поступатели не пи... Так писатели не поступают» (4, 196), – напоминает эпизод пьесы Волконского, где играющий роль нунция помощник режиссера, будучи сильно нетрезв, вместо фразы «Я нунций папский» произносит: «Я нунций нанский», «Я нанций пупский», «Я пуп...» (Пародия 1976, с. 554–555).

дается “сюрпризами”. В журнале «Рампа» (1924. № 9–22 (4–9 марта). С. 30) объявлены спектакли 29 февраля, 1 и 2 марта. Печатаются и полные афиши. Так, в журнале «Зрелища» (1924. № 75. С. 31) читаем:

1 и 2 марта. «Актерия». Театральная буффонада  
в трех действиях В. Каменского.

Режиссер – Антимонов

Комик Петька – Аввакумов

Комик Идол – Корицкий

Энженю Маруся – Орлова

Администратор – Бонди

Жрец – Бауер

Конструктор – Копьев

Гармонист – NN<sup>15</sup>

Шарманщик – Александров

Студийки: 1 – Бари

2 – Зауер

3 – Нурм

4 – Субашева

Дамы: 1 – Абрамян

2 – Анна Гри

3 – Яроцкая

Комедианты: 1 – Закржевский

2 – Ткаченко

3 – Стригушенко

1 – Павлов

Цветнокожие: 2 – Полуянов

3 – Сергеев

### РУМЫНСКИЙ ОРКЕСТР

1 карт<sup>ина</sup> – Дурман искусства.

2 карт<sup>ина</sup> – Дурман религии.

3 карт<sup>ина</sup> – Дурман власти<sup>16</sup>.

В заключение: диспут о театре с участием именитых гастролеров.  
Участвует вся труппа.

<sup>15</sup> В театральной хронике журнала «Новый зритель» (1924. № 9 (11 марта). С. 17) объявлено: «В некоторых спектаклях “Актерии” В. Каменский будет исполнять роль гармониста».

<sup>16</sup> В другом журнале действия названы иначе:

«Действие 1-е: Смотр Актерии.

Действие 2-е: Актерия дурманит.

Действие 3-е: Актерия царствует» (Рампа. 1924. № 10–23 (11 марта). С. 2).

Постановка В. Карпова. Танцы постановки Владимирова. Художник Ладыгин. Зав<sup>едующий</sup> муз<sup>ы</sup>кальной частью Субашев. Художественный руководитель А. Кутель.

Начало в 8 часов вечера.

Журнал «Зрелища» (1924. № 76. С. 34; № 77. С. 14) информирует о представлениях «Актерии» 4–9 и 11–16 марта – можно заключить, что всего было сыграно около дюжины спектаклей. Сообщается, что сезон в «Кривом зеркале» закончится в конце марта, после чего театр отправится «в Ленинград, а оттуда в большую летнюю поездку по Северу и Югу» (Зрелища. 1924. № 77. С. 14). В другом журнале говорится: «Театр ведет переговоры о большом турне по России (Север, Средняя Азия, Кавказ, Крым)» (Новый зритель. 1924. № 8 (4 марта). С. 16). 18 марта в «Кривом зеркале» объявлен уже другой спектакль (Зрелища. 1924. № 78. С. 1), причем дан анонс: «Окончание гастролей».

Появляются и отклики на «Актерию». Рецензент «Нового зрителя»<sup>17</sup> подписывается «евреиновским» псевдонимом Параклет (имя главного героя пьесы «Самое главное»), явно намекая на эстетические предпочтения Каменского<sup>18</sup>; при этом мнение о пьесе резко отрицательное (и слово «Актерия» в заглавии рецензии обведено черной рамкой):

«Актерию» можно квалифицировать как спектакль смертельно скучный и неудачный.

Несмотря на все потуги театра казаться бесшабашным, смелым, эксцентричным и едким, от спектакля веяло непроходимой пошлостью, идеологической неопрятностью, злобным бессилием и махровым консерватизмом.

Было грустно и слегка противно.

В чем же дело?

Сама по себе «Актерия» – пустячок, не лишенный нескольких забавных положений и местами удачно подобранных «словечек».

<sup>17</sup> Кстати, этот журнал возглавлял В. Блюм – в будущем яростный горитель Булгакова и один из прототипов Саввы Лукича в комедии «Багровый остров» (Воспоминания 1988, с. 272). Именно портретный грим Блюма использовал актер Е. Вибер, игравший Савву Лукича в спектакле Камерного театра. Булгаковский Савва ностальгически вспоминает о временах «войненного коммунизма» – характерно, что осенью 1923 г. в журнале «Зрелища» (№ 61. С. 5) была помещена фотография Блюма (псевдоним – Садко) в красноармейской шинели и буденовке.

<sup>18</sup> Ср. фрагмент письма Евреинова Каменскому 10 марта 1922 г.: «Я Вас бесконечно люблю! И люблю не только как поэта, а как Параклета, у которого всегда для людей слова бодрости, утешения, призыва к вере в чудеса» (Евреинов 1988, с. 238).

Написана «Актерия» халтурно, небрежно, вообще кое-как<sup>19</sup>. Даже странно, почему футурист и лефовец Вас. Каменский не позабылся хоть сколько-нибудь проработать свой замысел в смысле литературной и театральной формы.

Все, что сделал с «Актерией» театр, было недопустимо плохо.

Исполнители бессмысленно толкались по сцене, бессмысленно орали и суетились, бессмысленно танцевали фокстрот и при всем этом несли ужасающий вздор.

Во всем этом публика должна была усмотреть сатиру под (так в тексте. — Е. Я.) современными театральнымиисканиями.

Но, право, все же это было не остро и даже не весело.

А тут еще этот зачем-то выпирающий «еврейский анекдот», которым театр хотел подчеркнуть, что конструктивизм и всякие прочие театральные новшества не более чем «еврейские штучки»!<sup>20</sup> Чрезвычайно остроумно! Вот уж поистине где губрепертком недосмотрел!

Эпизод с «Властью на местах» — единственное место, которое могло быть и смешным, и едким, если бы Каменский написал его не так ужасающе топорно и грубо.

Публика уходит со спектакля не эпатированная, как этого очевидно добивался театр, а с чувством злобной досады за пустой и потерянный вечер.

(Параклет 1924, с. 8)

Еще через неделю в том же журнале другой (а может быть, прежний) автор подводит итог:

Итак, очередная постановка театра А. Р. Кугеля — бездарная, бесактная, обывательская, контрреволюционная «Актерия» провалилась.

Этого следовало ожидать. Совсем еще недавно в своей книге «Литературные воспоминания» Кугель с подкупающей искренностью поведал, что писательский путь его — без малого 20 лет! — связан с преской (слушайте, слушайте!) «архиразухистой, архибульварной... вли-

<sup>19</sup> Кстати, в небрежности упрекал Каменского и Евреинов — 16 мая 1922 г. он пишет: «Больше всего я боюсь, чтоб ты не вздумал почивать на лаврах. <...> ...работай не покладая рук над техникой. Это, повторяю, дело наживное. А то ты раз-два — и пьеса готова! <...> Так пьесы с маху нельзя писать» (Евреинов 1988, с. 238).

<sup>20</sup> В известном нам тексте комедии никакого «еврейского анекдота» нет — хотя есть еврейский (замаскированный под румынский) оркестр. Возможно, имело место недоразумение и рецензент не понял какого-то щутивого намека на Евреинова, приняв фамилию за национальность. Как бы то ни было, обвинения в антисемитизме, адресованные театру, которым руководил человек по фамилии Кугель, выглядят странно. С другой стороны, тема обретает особое звучание с учетом политических аллюзий, порождавшихся «театральными новшествами».

ятельной среди буфетчиков, трактирщиков, демимонденок, темных дельцов, клубных арапов»<sup>21</sup>... Вот и сказалось.

Кстати отметить: это прошлое не помешало Кугелю превратить советскую «Рампу» (это ни от кого не секрет) в лобное место, где шельмовались борцы за революционную новь и рекламировались «буфетчики и демимонденки», — не помешало и его лекторству в Советской Академии Художественных Наук<sup>22</sup>.

Поистине «прекраснодушные ребята» мы все — с которыми ловкая рука может сделать все что угодно...

(ЭСГЭ 1924, с. 13)

На спектакль «Кривого зеркала» откликнулась и сверхавторитетная «Правда»:

Несколько слов о театре. При входе уже чувствуешь, что он претендует на остроумие, но в фойе, однако, убеждаешься, что тут имеешь дело не с молодым задором или озорством, не с бьющими ключом фантазией и весельем, облечеными в форму сатиры, а со старческим хихиканьем.

Что такое «Актерия»? — большей частью набор бессмысленных фраз на «абракадабрском» наречии. В буффонаде не следует, конечно, искать большой логики, но то, что показано на сцене, мозг в значительной степени с трудом усваивает. Выпукло проступают лишь отдельные моменты из 3-го акта, где показано, как актеры в «стране краснокожих» сделались царем и царицей, пьют самогон, а затем позавидовавшие им министры во главе с Керенским, в свою очередь, устроив переворот, сделались царями, и получилось, таким образом, шесть царей. Наконец, «краснокожие», в свою очередь, устроив переворот, сделались царями и захватывают жен прежних царей и «дуют» самогон. Все это отдает злоказчивенным белогвардейским душком.

Что сказать о постановке? Если под постановкой понимать организующее начало, то нужно признать, что нет никакой постановки. Действие проходит в безалаберной, бестолковой толкотне и беготне по

---

<sup>21</sup> Здесь, выражаясь словами булгаковского героя, наблюдаем «случай так называемого вранья» (7, 151). На самом деле Кугель в мемуарах говорит вовсе не о себе, а о редакторе «Петербургской газеты» А. Гермониусе, который после своего увольнения (из-за того, что вымогал деньги у богатого купца за положительные отзывы об игре его содержанки-актрисы) служил в Одессе и Екатеринославе. Кугель пишет: «У меня хранятся два его письма, писанные из изгнания. Он перебирает в них свою жизнь и жестоко себя бичует. Я верю в то, что среда и его заела. А среда была ужасная... Антураж бульварной петербургской газеты, всюду читаемой и потому влиятельной; низкопоклонство буфетчиков, трактирщиков, демимонденок, актрис, актеров, темных дельцов, клубных арапов и пр. — все это кружило голову» (Кугель 1923, с. 65).

<sup>22</sup> Нам не удалось обнаружить информацию о лекциях Кугеля в РАХН (ГАХН) — во всяком случае, в списке мероприятий Академии за 1921—1925 гг. (Отчет 1926) его фамилия не упоминается.

сцене и в зрительном зале, сопровождается иногда незамысловатыми танцами под звуки «псевдоеврейских» мелодий вроде «Хаве», шаблонных фокстротов и т.д.

В общем, это остроумие никого не веселит. При выходе какоито далеко не демократический гражданин, пожалев свои деньги, ворчит: «Ну, чего можно ждать от современного театра?»

Нужно отметить, что, кроме автора, к этой «современной» постановке причастны режиссер В. Д. Карпов и ответственный художественный руководитель А. Р. Кугель.

(Лиянов 1924)

Трудно судить о том, каким на самом деле было качество постановки и актерской игры, но очевидно, что для критиков оказался неприемлем политический подтекст спектакля и это в значительной мере влияло на художественное впечатление. Вспомним, что дело происходило через несколько недель после смерти Ленина — на таком «фоне» фабула комедии воспринималась куда острее.

Спустя всего месяц после снятия «Актерии» с репертуара, 20 апреля 1924 г. в газете «Накануне» появился фельетон Булгакова «Багровый остров». Его травестийный сюжет перекликается с комедией В. Маяковского «Мистерия-буфф»<sup>23</sup> (мотив глобального катаклизма) и романом П. Краснова «За чертоплохом» (мотив повальной чумы), но вместе с тем воспринимается как прямое продолжение линии Каменского, «овампутившего» историю русской революции. Булгаковские персонажи: красные эфиопы<sup>24</sup> (как и в «Вампухе» — «противники Европы» [Пародия 1976, с. 523]), белые и махровые арапы — варьируют образ «цветнокожих-цветнорожих». Кстати, в одном из эпизодов «Смотря актерии» цветнокожих называют именно «арапами», т.е. мошенниками.

Между прочим, в это же самое время эфиопы «появились» в другом произведении Каменского — романе «27 приключений Хорта Джойс<sup><а></sup>», вышедшем в начале 1924 г. (уже 25 февраля 1924 г. Евреинов в письме Каменскому сообщает, что «запойно прочитал» эту книгу [Евреинов 1988, с. 240]). В перв-

<sup>23</sup> Известное сходство с «Мистерией-буфф» обнаруживается и в «Смотре актерии» — и там и тут политические события даны в «кукольно-лубочном» антураже. В художественном отношении пьеса Каменского уступает комедии Маяковского, но по замыслу «Смотр актерии», пожалуй, глубже: это произведение не подчинено сугубо пропагандистским целям, а воплощает (пусть в пародийной форме) концепцию всеобщей «игры».

<sup>24</sup> Обратим внимание и на встречающееся в ранней (не позже 1922 г.) редакции финала «Белой гвардии» словечко «красноиндейцы» (Булгаков 1998, с. 247) — вместо «красногвардейцы».

вой главе цыганка рассказывает герою притчу о некоем острове, на котором жили «дикие эфиопские люди». Однажды на остров попал белый человек, которого дикари решили съесть, — «а белый сказал: съешьте меня потом, через неделю, а прежде дайте вам башню устроить, чтобы с высоты увидеть все другие острова, всех других людей, и все палаты, и все дворцы. Эфиопы послушались белого. И через месяц с башни увидели разные чудеса: и Америку, и Европу, и Турцию, и знатные города. И построили корабль и поехали путешествовать, а белого капитаном сделали, своим вождем объявили. С тех пор эфиопы самые счастливые люди» (Каменский 1924, с. 9–10). В булгаковском фельетоне на эфиопском острове тоже появляется «башня» — «шпиль чрезвычайно уродливо сооруженной радиостанции» (3, 333); конечно, подразумевается вполне конкретная радиовышка на Шаболовке (построенная в 1922 г. инженером Шуховым), однако не исключена и реминисценция из романа Каменского. Кстати, одна из его героинь — дочь главного героя Чукка, в детстве похищенная и оказавшаяся у туземцев Австралии — поет нечто весьма напоминающее язык цветнокожих в «Смотре актерии»:

Аджи мноа oa ua!  
Аг-гуа бхавае а... —

поясняя: «Такая есть народная песенка у племени Угуа-Амодео»<sup>25</sup> (Каменский 1924, с. 70).

Комедия Каменского «театральна» по самой сути изображенного в ней мира. Фельетону Булгакова также свойственна открытая travestийность<sup>26</sup>; притом «политизированное» заглавие, видимо, дано с расчетом на театральные аллюзии, ибо напоминает об одной из оперетт Ш. Лекока — «Зеленый остров»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> По отношению к «заумным» текстам Каменского «туземный» язык в романе и комедии должен, вероятно, интерпретироваться как автопародия. В то же самое время «заумь» активно (и без пародийного подтекста) используется в пьесе «Здесь славят разум». Вспомним также «программное» стихотворение «Жонглер» («Стара амба...»), напечатанное в первом номере журнала «ЛЕФ» весной 1923 г., за год до того, как состоялась премьера «Актерии».

<sup>26</sup> Объект пародии здесь не вполне ясен. Автор «Багрового острова» предстает лояльным к советской власти: «В finale фельетона Булгаков поддерживает политическую независимость СССР против европейских колониалистов» (Пэк Сын Ми 2008, с. 135). Скорее, пародируется менталитет европейцев, представляющих события в России в духе приключенческого романа.

<sup>27</sup> Со времен первого перевода либретто на русский язык такое название закрепилось за опереттой «Сто дев».

Ее сюжет вполне водевилен, хотя ни о каких туземцах не говорится — на Зеленом острове живут английские переселенцы во главе с губернатором Плюперсоном. Первое действие происходит в Англии, второе и третье — на острове; присутствует мотив путешествия на пароходе через океан (вспомним булгаковский сюжет); притом звучит намек на бунт, который намереваются устроить островитяне, обделенные невестами (тех уже давно направили к колонистам из метрополии, однако пароход где-то затерялся). Разумеется, все заканчивается благополучно (Лекок 1883).

Оперетта «Зеленый остров» была довольно популярна и в 1924 г. шла в Первом общедоступном театре оперетты (Мамоновский пер., 10; сейчас в этом здании располагается Московский ТЮЗ). Но ученик и последователь Евреинова, главный режиссер Камерного театра А. Таиров решил «осовременить» легковесную пьеску, придав водевильному сюжету «злободневный» вид. В итоге вокруг «Зеленого острова» разгорелся конфликт, получивший отражение на страницах тех самых журналов, которые цитировались выше, и как раз в то самое время, когда в «Кривом зеркале» игралась «Актерия». Переделку оперетты было предложено сделать поэтам Арго и Адуеву<sup>28</sup> — в 1922 г. они написали новый текст к поставленной Камерным театром оперетте Лекока «Жирофле-жирофля»; однако на сей раз возникли разногласия. Появилась информация, что поэты отказались от заказа, поскольку театр, помимо прочего, «поставил условие “осторожности” в вопросах злободневности» (Зрелица. 1924. № 77. С. 14). Секретарь Камерного театра С. Сумароков опроверг эти сведения, заявив, что авторы просто не сумели достаточно быстро приступить к работе и театр был вынужден отказаться от их услуг. Он сообщил, что по замыслу Таирова в переделке «должна играть большую роль сатира на колониальную политику так называемых великих держав» и на ультиматум Керзона; предполагалось также введение новых персонажей — например, группы матросов (Зрелица. 1924. № 78. С. 13). После этого выступили сами Арго и Адуев, которые подтвердили, что им действительно не по душе робкая позиция театра, а предложенные Таировым политические темы кажутся устаревшими: например, ультиматум Керзона — событие уже годичной давности и т.д. (Зрелица. 1924. № 80. С. 12).

<sup>28</sup> Спустя полгода их карикатурно «перемешанные» имена возникнут на страницах повести «Роковые яйца», где упомянуты «куплеты, сочиненные поэтами Ардо и Аргуевым: «Ах, мама, что я буду делать / Без яиц??» (2, 94).

С учетом этого логично предположить, что «туземно-колониальная» тема в фельетоне «Багровый остров» стимулировалась, кроме пьесы Каменского, историей с «Зеленым островом». А фраза в описании кульминационной битвы эфиопов с арапами, как бы соединяющая два заглавия: «...зеленый остров во мгновение ока стал красным» (3, 337), — судя по всему, содержала намек, понятный тем, кто был посвящен в перипетии театральной жизни Москвы. Фельетон подспудно «театрален», и неудивительно, что впоследствии был «инсциенирован» автором, став фабульной основой пьесы Дымогацкого в комедии «Багровый остров». Кстати, к ее созданию Булгакова могло подтолкнуть то обстоятельство, что примерно за полгода до начала работы над комедией, в мае 1926 г., театр «Кривое зеркало» вновь появился в Москве на гастролях. Это, вероятно, напомнило о спектакле «Актерия», пародийно «синтезировавшем» пестроту театральных поисков начала 1920-х годов.

Комедианты у Каменского проявляют индифферентность в отношении режиссерских систем, считая их «равноценными»; сравним известнейшую буффонаду Евреинова «Ревизор»<sup>29</sup> (1911), где даны шуточные «варианты» постановки гоголевской пьесы известными деятелями театра — К. Станиславским, М. Рейнгардтом, Г. Крэгом (Пародия 1976, с. 613). «Карнавальная» атмосфера «Смотра актерии» по определению несовместима ни с какой идеологией, и политическая тема здесь напрочь лишена серьезности. Но императив господства «театра» отнюдь не «бездобиден»: история в таком антураже представляет сплошным барабаном, а правительство (любое) — компанией ряженых. В СССР середины 1920-х годов такие шутки не встречали понимания; немудрено, что спектакль пришелся не ко двору.

Десятилетием раньше, в книге «Театр для себя» Евреинов высказывал предположение, что лучшая часть русского народа «в один поистине прекрасный день неожиданно для всех, врасплох, сюрпризом, заберет, объединенная своим сильнейшим представителем, мировую власть и... не убоявшись миллионов жертв, во имя сказочной, быть может, древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и с ребяческой правотою, на таких диковинных началах театральности, что все перед насильниками преклонятся, как некогда преклонились пресыщенные женщины древнего Рима перед чарами удали и сказочной веры впервые увиденных гуннов» (Евреинов 2002, с. 296). Предсказание сбылось поразительно быстро, хотя

---

<sup>29</sup> Спектакль игрался даже перед Николаем II в Царском Селе (Евреинов 1998, с. 331–338).

результат оказался не столь возвышенным: «Страсть к разыгрыванию спектаклей в жизни вышла из-под контроля религии, совести, закона и захлестнула все и всех» (Бабенко 1992, с. 112). Идея «театральности» стала циркулировать на государственном уровне<sup>30</sup> — фразеология Евреинова зазвучала в выступлениях политических лидеров. Так, за несколько месяцев до постановки «Актерии» Л. Троцкий говорил о новых, советских обрядах, призванных заменить церковные:

Теоретические доводы действуют только на ум. А театральная обрядность действует на чувство и на воображение. Влияние ее, следовательно, гораздо шире. В самой коммунистической среде поэтому нет-нет да и пробуждается потребность противопоставить старой обрядности новые формы, новую символику не только в области государственного быта, где это уже имеется в широкой степени, но и в сфере семьи. <...> Создание революционной бытовой «обрядности» (возьмем это слово за неимением лучшего) и противопоставление ее обрядности церковной достижимы не только в отношении событий общественно-государственного характера, но и в отношении семейных событий. <...> Творчество новых форм быта и новой театральности быта пойдет в гору вместе с распространением грамотности и ростом материальной обеспеченности (Троцкий 1923).

В этом отношении пьеса Каменского вполне соответствовала реальностям эпохи; недаром в ходе «театralизации» жизни цветно-коих первой акцией актеров становится борьба с религией: на место упраздненного божка садится Комик идол. Как говорят актеры, «дурман религии кончился — теперь начинается дурман искусства»; после чего в авторской машинописи идет зачеркнутая (совсем уж невозможная на сцене) фраза: «А дальше дурман власти».

В булгаковской комедии, при сходной «многослойной» театральности, акценты будут расставлены несколько иначе: основным объектом сатиры (по крайней мере, на первый взгляд) предстает государственная цензура — автор защищает «свободу печати» (слова из письма Правительству СССР от 28 марта 1930 г. [Булгаков 1989—1990, т. 5, с. 446]). Но значительное число сходных мотивов и деталей наводит на мысль, что автору «Багрового острова» важно было указать на «Актерию» как на претекст, к которому он «присоединяется».

<sup>30</sup> Действия политиков, будучи преломлены сквозь призму евреиновских концепций, получали пародийное освещение и в «досоветскую» эпоху. Так, в киевской сатирической газете «Чертова перечница» (1918. № 2), в разделе «Хроника» сообщалось: «Н. Н. Евреинов закончил монографию “Державный театр для себя”, — под этим «театром» подразумевалась гетманская власть. Ср. булгаковский роман «Белая гвардия», где та же самая политическая ситуация именуется «опереткой» (1, 55–56).

Сходство заметно с самых первых сцен, когда обнажается прием «театр в театре»<sup>31</sup>. Актеры в комедии Каменского не знают (и не очень интересуются), какую пьесу предстоит играть. При этом они совмещают игру с исполнением технических обязанностей (рабочих сцены и пр.). В прологе «Смотра актерии» обсуждаются технические моменты (характер декорации и пр.) — видимо, сказывается влияние пьесы «Самое главное», начинающейся разговором Режиссера с Электротехником (Евреинов 2007, с. 44–48). Данный мотив «проступает» и в прологе булгаковской комедии, где Геннадий Панфилович призывает Метелкина, «висящего в небе», и тот «сваливается с неба в кабинет» (4, 193). Кстати, эпизод отсылает также к вступительным фрагментам трагедии И. В. Гете «Фауст» — «Прологу в театре» и «Прологу на небе»; Булгаков объединяет в одном локусе кабинет директора театра и «небеса».

На первой же странице «Смотра актерии» звучит цитата из «Горя от ума»: «А мы вас ждали, ждали, ждали», — хотя затем «грибоедовская» тема не получает особого развития. В «Багровом острове», как известно, комедия Грибоедова служит важным интертекстуальным «фоном», «встраиваясь» в общее содержание.

Обращает на себя внимание колоритное и кажущееся несколько «преждевременным» в СССР первой половины 1920-х годов словечко «фашисты», которое не раз повторяется в «Смотре актерии», а в «Багровом острове» звучит в устах Сизи-Бузи, требующего у бутафоров корону (3, 207).

Особое внимание у Каменского привлечено к «неостанавливаемому» оркестру (который, как и шарманка, призван, по-видимому, служить метафорой «пустопорожней» культурной деятельности). В «Багровом острове» образ оркестра тоже акцентирован, но внимание сосредоточено главным образом на дирижере по имени Ликуй Исаич — сравним в одном из эпизодов «Смотра актерии» реплику Министра-режиссера: «Оркестр, играй церемониальный марш. Начинается коллективное коронование. Исайя, ликий!». Сходная «торжественная» сцена есть в булгаковской комедии:

«Ликки. По церемониальному маршу...

Дирижер взмахивает палочкой.

Ликки. ...шагом... арш!

Оркестр играет марш. Арапы идут мимо Кири церемониальным маршем» (4, 226–227).

В пьесе Каменского звучат мотивы, заставляющие вспомнить о романе «Белая гвардия», — Министр-Керенский провоз-

<sup>31</sup> Данный прием (реализующий евреиновскую концепцию «тотального» театра) использован также в пьесе «Здесь славят разум».

глашает: «Хай живе вильна Украина!» Комедианты, «точа ножи и наводя пушку на черных царей», поют песню из «булгаковского» репертуара (хотя до премьеры «Дней Турбинах» еще два с половиной года): «Как ныне сбирается вещий Олег отмстить неразумным хазарам. Так громче, музыка, играй победу».

В завершение следует отметить, что отголоски «Смотра актерии» присутствуют и в других текстах Булгакова. Например, реплика комедиантов «Пьют нашу кровь, лакают, жрут, черные хамы» — «откликается» в повести «Собачье сердце», где Шарик рисует посетителей советской столовой: «Бегут, жрут, лакают!» (2, 150) У Каменского пьяный царь Коля признается: «Марусяка, милка моя, сердешная моя, реставрация моя. Ты думаешь, царствовать легко», — и та отвечает: «Коля царь, не утомляй себя». Сравним эпизод комедии «Иван Васильевич», где царица говорит тоже мнимому и тоже нетрезвому «царю» Бунше: «И все-то ты в трудах, все в трудах, великий государь...» (Булгаков 1989, т. 3, с. 459) Но даже если в последних случаях сходство объясняется простыми совпадениями, влияние «Смотра актерии» на булгаковские фельетон и комедию «Багровый остров» все же не вызывает сомнений — по отношению к ним пьеса Каменского (теперь, наконец, увидевшая свет) выступает как один из значимых претекстов.

### Литература

Анненков 2005 — Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М., 2005.

Бабенко 1992 — Бабенко В. Г. Арлекин и Пьеро. Николай Евреинов. Александр Вергинский. Материалы к биографиям, размышления. Екатеринбург, 1992.

Булгаков 1989–1990 — Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1990.

Булгаков 1998 — Булгаков М. А. Белая гвардия. М. 1998.

Булгаков 2007–2009 — Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2007–2009. Т. 1–4, 7 (издание продолжается).

Воронин 1988 — Воронин С. «Работай, чтобы не быть в рабстве у риска!» // Современная драматургия. 1988. № 4.

Воспоминания 1988 — Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.

Евреинов 1915 — Евреинов Н. Н. Pro scena sua: Режиссеры. Лицедеи. Последние проблемы театра. СПб. [1915].

Евреинов 1923 — Евреинов Н. Драматический мотив параклета. Купюра 1-го акта пьесы «Самое главное» (Новый вариант) // Возрождение. М., 1923. Т. 2.

Евреинов 1998 — Евреинов Н. Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998.

- Евреинов 2002 – Евреинов Н. Н. Демон театральности. М., СПб., 2002.
- Евреинов 2007 – Евреинов Н. Н. Двойной театр. М., 2007.
- Евреинов 1988 – Письма Н. Н. Евреинова к В. В. Каменскому // Современная драматургия. 1988. № 4.
- Каменский 1917 – Каменский В. Книга о Евреинове. Пг., 1917.
- Каменский 1923 – Каменский В. «Здесь славят разум» // Возрождение. М., 1923. Т. 2.
- Каменский 1924 – Каменский В. 27 приключений Хорта Джойс. М.; Пг., 1924.
- Каменский 1931 – Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1931.
- Кугель 1923 – Кугель А. Р. (*Homo Novus*). Литературные воспоминания (1882–1896 гг.). Пг.; М., 1923.
- Лекок 1883 – Зеленый остров. Опера-буфф в трех действиях. Слова Клервиля, музыка Ле-Кока. Перевод Л. К-на и Ф-го. СПб. [1883]
- Лиянов 1924 – Лиянов Д. Театр «Кривое зеркало» («Актерия» – буффонада в 3 д. М. [sic! – Е. А.] Каменского) // Правда. 1924. 12 марта.
- Отчет 1926 – Государственная Академия художественных наук. Отчет 1921–1925. М., 1926.
- Параклет 1924 – Параклет. Актерия (Кривое Зеркало) // Новый зритель. 1924. № 9. 11 марта.
- Пародия 1976 – Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М., 1976.
- Петровский 2001 – Петровский М. С. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001.
- Пэк Сын Ми 2008 – Пэк Сын Ми. Драматургия М. А. Булгакова: Тема «театра» в контексте театральных теорий Серебряного века. СПб., 2008.
- Танюк 1998 – Танюк Л. Даешь Евреинова! Или Криклий шут ее величества жизни // Евреинов Н. Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998.
- Тихвинская 2005 – Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005.
- Троцкий 1923 – Троцкий Л. Семья и обрядность // Правда. 1923. 14 июля.
- ЭСГЭ 1924 – ЭСГЭ. Ничего удивительного // Новый зритель. 1924. № 10. 18 марта.
- Эстрада 2000 – Эстрада России: XX век. Лексикон. М., 2000.
- Яблоков 2005 – Яблоков Е. А. Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других. М., 2005.
- Яблоков 2006 – Яблоков Е. А. ...И равноправие котов?!: К вопросу об «антифутуристических» мотивах в произведениях Михаила Булгакова // Восток–Запад: пространство русской литературы и фольклора. Волгоград, 2006.

**В. В. Каменский**  
**СМОТР АКТЕРИИ**  
**Сатирическая феерия в 3-х действиях**

АКТЕРИЯ:

Режиссер. Комик Петьяка.  
Комик Идол.  
Простак Ваня.  
Энженю Маруся.  
Администратор.  
Толстяк.  
Конструктор.  
Гармонист.  
Шарманщик.  
4 студийки.  
<Актеры> на вторых ролях — цветнокожие.  
Румынский оркестр.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Действие начинается за полчаса до спектакля, с самого начала сезона зрителей.

Часть актеров встречает зрителей у вешалок, помогая слегка раздеваться гостям, особенно дамам, награждая пришедших комплиментами почтенного качества, вроде:

- «Плиз ю, леди. Оль райт».
- «Силь ву плэ, мадемузель».
- «Бите зер, фрау».
- «Проше пани. Пжепращем».
- «А мы вас ждали, ждали, ждали».
- «Не беспокойтесь, все будет сохранно».

Около контроля, у входа в фойе, играет маленький еврейский оркестр. Музыканты в испанских костюмах, головных уборах.

Тут же — несколько актеров в цилиндрах, провожают зрителей на места.

Вход в театр, помещение вешалок и фойе разубраны афишами, плакатами, портретами действующих лиц с указанием фамилий, карикатурами на знаменитостей, афоризмами из разыгрываемой этой пьесы. Вид зрительного зала — ярмарочный. Всюду на внешней и внутренней сторонах на дверях на места и в ложи — разные вывески известных государственных и частных фирм, магазинов, предприятий. Всюду: «Обувь. Железо. Шины. Шоколад. Моссельпром. Виноторгправление. Резинотрест. Северолес. Югогвозди. Осттабак. Главвино. Зингер. Нэп и К°».

В партере фонарные и телеграфные столбы; на столбах дощечки с надписями: «Остановка трамвая», «Берегись автомобиля». По фойе и в партере разгуливают актеры-газетчики, выкрикивая новости и в самом деле продавая газеты.

Сцена совершенно пуста.

Занавес открыт.

После обычного третьего звонка спектакль начинается.

[ЕВРЕЙСКИЙ] РУМЫНСКИЙ ОРКЕСТР через партер идет впереди, играя марш под огромный барабан. Устраивается на сцене сбоку, не переставая играть и разговаривать друг с другом. ВСЯ ТРУППА, один за другим, через партер в плащах, цилиндрах, шляпах, с шумом, гамом, свистом, смехом, кукареканьем, пеньем идут на сцену. Несут с собой узлы, мешки, ящики, декорации, одну пушку и одну детскую зыбку. Некоторые идут с раскинутыми зонтиками и связанными щеками. Под марш, на который никто из них не обращает внимания, как цыгане, они раскидывают на заднем плане шатры, устраивают зыбку, ставят самовар. АКТЕРЫ скидывают плащи, уборы, пиджаки. Засучив рукава, принимаются за организацию театра, помогая урывками декоратору-конструктору в течение всего действия. ЭНЖЕНЮ качает зыбку, напевая. ВСЕ заняты подготовкой, свистят, кричат, поют, стучат, чистят сапоги.

РЕЖИССЕР. Оркестр, ну тебя к черту! Стой! Слышишь? Как режиссер я требую дисциплины. Стой! Эй, помощник, Петька!

ОРКЕСТР играет.

КОМИК ПЕТЬКА. Подавитесь, дурачье! Ша! Эй, администратор, заглуши их.

АДМИНИСТРАТОР. Ша, сволочи! Ну, брось. Ша.

ОРКЕСТР играет.

РЕЖИССЕР. Циники вы или кто?

КОМИК ПЕТЬКА. Странные люди эти музыканты. Откуда они, а?

ЖРЕЦ. Будто стадо телят сосут мою душу. Ох, неврастеники.

РЕЖИССЕР. Эй, администратор, оштрафуй их, сволочей.

АДМИНИСТРАТОР (*кричит дирижеру в ухо*). Оркестр оштрафован на полгода за неприличное поведение!

ОРКЕСТР (*нестройно останавливается*). Ой, ой, ой. Давайте же пить чай. (*Устраиваются пить чай*) Чай так чай. Что такое чай?

КОМИК ИДОЛ (*разглядывая музыкантов*). Назойливая профессия, наглая нация эти музыканты. Румынский оркестр из Кременчуга. (*Засучивает рукава*) Ох, дуры.

АДМИНИСТРАТОР. Товарищи, надо проверить все, все, все. А то боремся за театр, не зная ни хрена.

РЕЖИССЕР. Осмотрите рампу и софиты. Устраивайте занавес. (*Мигает электричество*.) Так, так.

КОМИК ПЕТЬКА (*идет в публику с молотком*). Вот мы, значит, и приехали. Оль райт. Добрый вечер. (*Стучит в пол*.)

Все о вас, почтенная публика, заботимся, чтобы вы не провалились. Мы-то не провалимся, ххо-хо, нет. Мы из непромокаемых, ей-богу, крест. Вот.

ПРОСТАК ВАНЯ (*подходит к самой рампе*). Ого. Вво. Да. Эй, актерия, смотри. К нам приехали известности из дачной местности (*перечисляет, кого видит и знает*).

АДМИНИСТРАТОР (*направляя бинокль*). Я вижу одну волшебницу, которую я пустил по контрамарке. Бонжур.

РЕЖИССЕР. А я вижу одного мрачного рецензента из «Известий».

ЭНЖЕНЮ. Где он, где? Я приворожу.

ЖРЕЦ (*указывая на зыбку*). Приворожила, и будет.

ЭНЖЕНЮ. Я люблю «Известия». (*Поет*)

Ходите, да не храмьте,  
Ликий каждая бестия,  
Все научились грамоте,  
Все читают «Известия».

АКТЕРЫ. Мы должны понравиться этому городу. Обязательно. Мы универсальны до безобразия — вот увидите. Мы из центра — мы докажем.

РЕЖИССЕР. Ну вы, актерия, бросьте глазеть на платную публику. Готовьтесь к спектаклю. Заворачивай конструкцию.

КОНСТРУКТОР. Конструкция, она идет.

КОМИК ПЕТЬКА. Смотри, как бы по затылку не присласть. Ну что?

КОНСТРУКТОР. Важно не что, а как.

АДМИНИСТРАТОР. Я составляю афишу.

ЭНЖЕНЮ. Администратор, какая пойдет пьеса, а?

АДМИНИСТРАТОР. Брось, мамаша. Качай знай.

ЭНЖЕНЮ (*поет, качая*). Богатырь ты будешь с виду

И казак душой.

РЕЖИССЕР. Эй, конструктор, нажимай, да помоднее, чтобы успеть заявить приоритет именно на этот наворот.

КОНСТРУКТОР. И так нажимаем.

ВСЕ. Ну и здорово выходит!

ЖРЕЦ. Выезжает в публику.

ЭНЖЕНЮ. Несчастная публика.

КОМИК ПЕТЬКА. Имей в виду, конструктор, что если в момент экстаза мне снова упадет палка на голову, я этой палкой отлуплю тебя. Довольно.

КОНСТРУКТОР. А на кой тебе черт голова.

СТУДИЙКИ (*приготовив чай*). Актерия, чай готов. Идите.

КОМИК ИДОЛ. Браво, наши студийки, вы на высоте своего призыва.

РАБОЧИЕ протягивают проволоку на высоте трех аршин  
и навешивают ситцевый занавес.

РЕЖИССЕР (*закуривая трубку*). Главное — надо определить, по какой системе будем разделять пьесу. По-мейерхольдовски, по-станиславски, по-евреиновски, по-таировски, по-форрегеровски [по-петровски, по-мчедловски, по-сушкевически, по-фердинандовски].

ЖРЕЦ. Ставь по всем сразу, режиссер.

ВСЕ. Валяй по всем. Синтезирай.

АДМИНИСТРАТОР. Афиша готова. Пьеса называется «Абахараба Уори». (*Показывает афишу*.)

ВСЕ. Ого! Абахараба Уори! Это здорово! Успех гарантирован. Заметано.

АДМИНИСТРАТОР. Это из жизни цветнокожих, нравы и обычаи которых — загадка ученого мира. Зрители будут довольны. Это бум и аншлаг.

ПРОСТАК ВАНЯ. На каком языке будем играть?

РЕЖИССЕР. На цветнорожем, простак Ваня, на страннокожем.

КОМИК ПЕТЬКА. Мао бэо даха Абахараба Уори.

КОМИК ИДОЛ. Ваня, ты простак, пей чай просто так.

АДМИНИСТРАТОР. Без мировых вопросов. (*Идет в публику, прибивает афишу к столбу*.) Уж мы наворотим такую «Абахарабу», что у публики грыжи заиграют.

КОМИК ИДОЛ (*идет в публику, чтобы появиться на балконе*). Взгляну я на сцену с птичьего полета. Меня беспокоит что-то конструкция.

РЕЖИССЕР. Маруся, иди в сторонку [с гармонистом]. Готовь два танца. Один мистический, когда мы будем бороться с дурманом религии, а другой — политический с дипломатическим разводом а-ля Чичерин—Карахан.

ЭНЖЕНЮ. Ах, знаю, знаю. Еще вот. (*Показывает*.)

РЕЖИССЕР. Ну-ну. Наворачивай. Ваня, роднуша, а ты иди на базар за продуктами к обеду.

ПРОТАК ВАНЯ. Давай деньги. (*Берет с собой огромную корзину*.)

КОМИК ПЕТЬКА. Роднуша, только не напейся.

ЖРЕЦ. Роднуша, удержись.

ВСЕ. Роднуша, Ваня, ты не того.

ПРОСТАК ВАНЯ. Да ну вас к черту. Что я, эмигрант, что ли? (*Уходит через публику*.) Странные люди.

[ГАРМОНИСТ играет.]

ЭНЖЕНЮ (*танцует, репетирует, часто подбегая к зыбке, чтобы покачать ревущего ребенка*). Бай-бай, баю-бай, пусть тебе приснится рай.

АКТЕРЫ НА ВТОРЫХ РОЛЯХ (*своей группой ходят на руках, делают мельницу, переворачиваются через голову*).

РЕЖИССЕР. Петька, зайдись цветнорожим языком с лоботрясами на вторых ролях.

КОМИК ПЕТЬКА. Воз ще. Уори маха раба оа.

КОМИК ИДОЛ (*кричит во все горло с балкона*). Черт знает что! Режиссер, иди в партер, смотри! Эй, балда конструктор, ты загородил авансцену да еще в публику насовал жердей!

РЕЖИССЕР (*сбегая в публику*). Ой, ой! Караул!

КОНСТРУКТОР. Это монументальная конструкция.

РЕЖИССЕР. Убирай, убирай ее к черту на задний план.

КОМИК ИДОЛ. Довольно засилья конструктивизма. (*Возращается на сцену*.)

КОНСТРУКТОР. Конструкция должна захватить пространство.

АДМИНИСТРАТОР (*сбегая в партер*). Довольно. Ты захватил два аванса. А теперь полез в публику. Убирай.

ЭНЖЕНЮ (*поет, качая зыбку*). Спи, младенец мой прекрасный.

ЖРЕЦ. Кошмар. Психоневралгическое время.

КОНСТРУКТОР (*убирая части и отодвигая конструкцию назад с помощью рабочих*). Дурацкая актерия ни дьявола не смыслит в конструктивизме, богадельщики, предметники, натюрмортищики, нэпоугодники.

АДМИНИСТРАТОР. Здесь по-евреиновски. «Театр как тавкой», а не палки как таковые. Понял? Наш бог — Театрарх. На. Выкуси.

КОНСТРУКТОР. У-у, конокрады, халтурщики.

РЕЖИССЕР (*около группы Петьки*). Вваливай, ну.

КОМИК ПЕТЬКА (*изображая дикаря, дико по-восточному голосит*). Амма авва авата оа бба! Амма джоа айсту бба! Гваи ноа, абга ноа!

ГРУППА ВТОРЫХ РОЛЯХ (*подражают Петьке*). Амма джоа айсту бба. Гваи ноа, абга ноа.

РЕЖИССЕР. Эй, жрец, будет тебе жрать, иди репетириуй. Наворачивай.

ЖРЕЦ (*идет, воздев руки к небу, подпевая*). Гваи ноа, абга ноа. Э-о, э-о.

КОМИК ИДОЛ, КОМИК ПЕТЬКА, РЕЖИССЕР  
играют на губах музыку дикарей.

АДМИНИСТРАТОР. Эй, вы, арабский оркестр, давайте репетириуйте что-нибудь под «Абахараба Уори». Придумайте что-нибудь кременчугское.

ОРКЕСТР играет до конца действия еврейские мелодии под сурдинку.

КОМИК ПЕТЬКА, РЕЖИССЕР, ЖРЕЦ, КОМИК ИДОЛ  
пляшут по-дикарски, хлопая в ладоши, поют.

ГРУППА НА ВТОРЫХ РОЛЯХ. Даха даша ажба oa  
Оа даха брахва э  
Ата хвау абга ноа  
Оу ажба хау вва.

КОНСТРУКТОР в этот момент изо всей мочи стучит  
обухом по конструкции.

ЭНЖЕНЮ (*качая зыбку, поет*). Баю-бай. Баю-бай.  
Пусть тебе приснится рай.

ПРОСТАК ВАНЯ возвращается через публику с базара пьяный,  
с переполненной овощами корзиной, с бараниной через плечо,  
увешанный луком. ШАРМАНЩИК идет за ним с шарманкой,  
в огромной соломенной шляпе.

ПРОСТАК ВАНЯ (*в публике*). Ну и дороговизна, братцы.  
Одна репа сколько стоит, а капуста! А хрень! А лук! А баранина!  
А морковь! А свекла! Чистая беда, а пайков нема.

ШАРМАНЩИК (*в смущении разглядывает зал, икает*). Ка-  
кая большая чайная.

АДМИНИСТРАТОР (*наблюдает, качая головой*). Ох, Ваня,  
Ваня.

ПРОСТАК ВАНЯ. Макарыч, я тебе говорю, не обращай  
вниманья. Играй. Я здесь директор — я тебе приказываю. Иг-  
рай, и больше ничего.

ШАРМАНЩИК. Как-то неспособно.

ПРОСТАК ВАНЯ. Все способно. В чем дело? Я директор,  
я тебе приказываю. Играй, как в чайной. Хочешь лук? Бери.  
Хочешь баранину? Бери. Ешь.

ШАРМАНЩИК. Мне что, я сыграю и в этой чайной. (*Иг-  
рает песню «Любила меня мать, уважала».*)

ПРОСТАК ВАНЯ поет со слезами под шарманку эту песню  
или другую.

АДМИНИСТРАТОР (*в публике*). Ванька, а Ванька!

ПРОСТАК ВАНЯ. Вот администр... обнимистр... таратор  
наш... мой... ваш... Познакомьтесь, рекомендую. А это Мака-  
рыч, фаворит всех чайных.

АДМИНИСТРАТОР. Мое низайшее.

ШАРМАНЩИК. Мое вам.

АДМИНИСТРАТОР. Идемте. У нас, кстати, файфоклок.

(*Идут на сцену, садятся на пол.*)

ПРОСТАК ВАНЯ. Макарыч, а это вот — наши студийки.

ШАРМАНЩИК. Что поделаешь...

ПРОСТАК ВАНЯ. Студийки — это ангелы: бесплатное приложение к театру. А там вон конструкцию заворачивают.

ШАРМАНЩИК. Для чего это?

ПРОСТАК ВАНЯ. Фасон гнут, фасон. Понял?

ШАРМАНЩИК. Без этого нельзя, неспособно. Фасон — интелегентное обстоятельство.

КОМИК ПЕТЬКА.

ВСЯ ГРУППА НА ВТОРЫХ РОЛЯХ. (*Обступают кругом сидящих, дико кривляясь, поют по-дикарски песню.*)

Даха дашэ ожба oa

Оа даха брахва a...

ПРОСТАК ВАНЯ. Вот сволочи. Чистые сволочи. Понимаешь, Макарыч, они воображают, что сыграют Абахр... Абха... Вархаба... Как его... Харамба... Барам... Вот дураки... А я им докажу, как надо играть.

<ВСЯ> ГРУППА <НА ВТОРЫХ РОЛЯХ> (*поет*). Докажи, докажи. Жи-жи-жи.

В этот момент раздается страшный треск. Ради эффекта один из рабочих должен переломить сухую доску, чтобы показалось, что лопнула вся конструкция.

КОНСТРУКТОР, в этот момент находящийся на вершине конструкции, летит вниз и чешет ушибленные места.

ВСЕ (*бросаются к пострадавшему*). Что? Что случилось? Ax! Где? Кто? Где конструктор? Зашибло? A?

РЕЖИССЕР. Эй, оркестр, отдохни. Ша, ша, фашисты.

ВСЕ. Оркестр, стой, стой. Ша.

ОРКЕСТР играет.

ВСЕ (*бегут с кулаками к оркестру*). Стой! Брось! Ша! Апендициты, ша!

АДМИНИСТРАТОР (*в ухо дирижеру*). Ша, или мы вас взлупим.

ОРКЕСТР с недоумением останавливается.

РЕЖИССЕР. Может быть, карету скорой помощи?

ПРОСТАК ВАНЯ (*поднимает подмышки Конструктора, целует*). Жив он, жив, жив.

КОМИК ПЕТЬКА. Ого, дышит.

ЭНЖЕНЮ. Чешется.

РЕЖИССЕР. Вот оно, как заниматься конструкциями.

ЖРЕЦ. Рисковое дело.

ШАРМАНЩИК. Оно известно.

КОНСТРУКТОР. Да... Надо понимать...

ВСЕ. Конечно. Да, да, да. О, еще как. Ого.

РЕЖИССЕР. А что ты зашиб, что?

КОНСТРУКТОР. В искусстве важно не что, а как.

ВСЕ. О! Он прав, прав. Именно — не что, а как хватило.

ПРОСТАК ВАНЯ (достает из кармана бутылку). Нна, пей, конструктор.

КОНСТРУКТОР (*пьет*). Надо понимать дело. Меня не со-  
бъешь. Вот только сперва — балка лопнула.

ВСЕ. Ну, ничего, ничего. Пройдет.

РЕЖИССЕР. Эй, цветнорожие, мы продолжаем репетиро-  
вать нашу бессмертную «Абахарабу Уори». Оркестр, валяй!

ОРКЕСТР играет веселую еврейскую свадебную.

ПРОСТАК ВАНЯ. Макарыч, а ты свое. Играй, не стесняй-  
ся, не стесняйся, будь как в чайной. Умоляй!

ШАРМАНЩИК играет.

ВСЕ (*пляшут по-дикарски, украшая себя овощами. Поют, кувыркаясь, свою песню*). *Поют,*

Даха даша ажба оа

Оа даха брахва а...

ЗНАВЕС

(ситцевый, закрывает только середину, оставляя бока  
и высоту пустыми).

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

В стране цветнокожих.

Слева пальмы, справа бананы.

Конструкция на заднем плане.

Вся труппа разделена на две части.

Одна часть — цветнокожих, в перьях, с татуированными  
лицами, полуголые.

Другая часть — бродячая труппа комедиантов, в масках и без.

ДВОЕ НЕИЗВЕСТНЫХ одеты в плащи, в масках на затылках;  
лица же закрыты черной кисеей, так что должно казаться, будто  
у них лица обращены к спине. Они появляются в публике,  
озираясь, прячутся по сторонам, приготовляясь наблюдать за  
действием на сцене.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ (*вполголоса*). Наконец-то мы в стране  
цветнокожих.

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Загадочная страна.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Только мы, комедианты бродячие,  
способны своим квалифицированным преображением воли рас-  
сеять дурман народа — религию.

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Власть религии велика, но власть  
комедиантов еще выше, и мы это сейчас докажем.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ (*вздыхая*). Ох, оценит ли наше актерское дело Совнарком?

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Будь спокоен. Оценит. Доживем и до академических пайков.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ (*глубоко вздыхает*). Ох... ох...

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Ты вздыхаешь, как сменовеховец. Тише.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ (*свистит три раза*). Идут.

За сценой слышится легкий барабанный бой, тихая, заунывная еврейская музыка, плач, восклицания: это священное шествие цветнокожих, которые несут на носилках золотого идола.

ЖРЕЦ выбегает вперед, встречая идола. ЦВЕТНОКОЖИЕ ставят идола. ЖРЕЦ, запалив фимиам перед идолом, начинает служить: хватает дым горстями, бросает в плачущих молящихся цветнокожих. ЦВЕТНОКОЖИЕ одними гласными подпевают под музыку, темп которой все усиливается. ЖРЕЦ входит в азарт, начинает священную пляску вокруг идола. ЦВЕТНОКОЖИЕ падают ниц, не смея поднять головы.

КОМЕДИАНТЫ (*появляются на четвереньках в проходах партера, в фантастических одеяниях. Поют шепотом*). Тише, тише подползайте. Зайте, зайте, зайте, за.

ЖРЕЦ (*воет исступленно*). Мэо дахо оу джао! Ажба ухшо! Ухшо. Ухшо. (*Подбегает к каждому цветнокожему и просит жертву. Получает, прячет в карманы и за пазуху*.)

ЦВЕТНОКОЖИЕ покорно отдают ожерелья и деньги.

КОМЕДИАНТЫ. Ну и дураки, да еще черные, да еще православные христиане. (*Крестятся*.) Господи, помилуй, Господи, помилуй.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Несчастные — они на такой степени умственного развития, что у них [даже] до сих пор нет изъятия церковных ценностей.

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Ведь этот золотой болван — чистая валюта.

КОМЕДИАНТЫ. Тише, тише подползайте.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Жрец — профессор реквизиции.

ЖРЕЦ (*танцуя вокруг идола, исступленно поет*).

Даха дашэ ажба oa

О даха брахва a.

ЦВЕТНОКОЖИЕ поют в землю, не смея поднять головы.

ЖРЕЦ (*заклинает*). Авоа тхавайя. Жбра амба oa у. Оэ. Ои. Абга оэ уоа. Мэа оу джао у.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*плачут*). Эо, у э. Ao умб э.

**2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ.** Вот что значит быть бессознательным элементом.

**1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ.** И как приятно сознавать, что у нас есть Всерабис.

**КОМЕДИАНТЫ.** Нас не облегориши — мы не таких архиреев облезжали.

**1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ.** Пора. Тише. (*Шепотом.*) Через искусство — к сознанию масс.

**2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ.** По-евреиновски: «Через театрализацию как таковую».

**ЖРЕЦ** (заклинает). Мэо у, даша оа, ужба о.

**ЦВЕТНОКОЖИЕ** повторяя, плачут.

**1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ** (*достает огромный нож, точит о рампу*). Перед операцией прошу присутствующих представителей власти записать на денежный паек Наркомпроса следующих...

**КОМЕДИАНТЫ** перечисляют свои фамилии, некоторые говорят телефоны.

**2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ.** Заметьте, с каким упоением произносятся лучшие фамилии наших дней.

**1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ.** Начинаем, что ли?

**КОМЕДИАНТЫ.** Начнем, пожалуй.

**ЖРЕЦ** (*став на колени, молится идолу*). Мэо ввэ, оу э, оу, а.

**ЦВЕТНОКОЖИЕ** (*плачут, воткнув лица в землю*). Эй и, эй джа о, эй уа.

**КОМЕДИАНТЫ** вползают на сцену, лезут на конструкцию, на канаты.

**1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ, 2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ** накидываются на жреца, убивают, уносят, выгрузив его карманы.

**ДВА КОМЕДИАНТА** уносят идола. **КОМИК ИДОЛ** садится на носилки вместо идола.

**КОМИК ПЕТЬКА** (*одетый в содранное одеяние жреца — поверх обыкновенного пиджака — пляшет вокруг идола, продолжая петь*).

Даха дашэ ажба оа  
Оа даха брахва а.

**ЦВЕТНОКОЖИЕ** повторяют. ЭНЖЕНЮ садится на колени к идолу, держа в руках ожерелья и деньги, взятые у жреца.

**КОМИК ПЕТЬКА** (*кричит фальцетом*). Авао хавайя э! Мэа тусе э! Уо! Уо!

**КОМИК ИДОЛ.** Старайся, Петька, старайся. Мы — боги — тебя не оставим.

КОМЕДИАНТЫ. Ай да Петька! Сыпь, сыпь.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ (*развертывая бумажку*). В кармане у жреца я нашел членский билет живой церкви.

КОМИК ПЕТЬКА (*пляшет по-обезьяньи*). Уо миэ, уо шами, уо ажба даха оа. Э-о-а-и-у-о.

КОМЕДИАНТЫ (*пляшут*). Работай, ребята, работай. Кто не работает – не ест.

КОМИК ПЕТЬКА (*зажигает красный бенгальский огонь*). Хэо дао, хэо дао. Ухшо, ухшо. Даша ажба. Сан-сан.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*вскакивают, видят чудо и снова падают*). Ой эа. Ой уо. И-и-и.

КОМИК ПЕТЬКА. Сан-сан-сан.

ЦВЕТНОКОЖИЕ вскакивают в удивлении.

КОМЕДИАНТЫ (*подхватывают цветнокожих и заставляют их с собой плясать*). Изман, изман. Бэо-оа. Сан-сан.

ЭНЖЕНЮ. Ахавэ эо абба у. (*Начинает плясать, раздает обратно цветнокожим ожерелья и деньги. Сбрасывает одежду*.)

КОМИК ИДОЛ. Работай, Маруся. Крути.

КОМИК ПЕТЬКА. Вот она – божья воля. Уоми оа до тут ю.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*облизывается*). Ио сан, ио ю. Чамми-чамми. Энженю. Чамми-чамми. (*Кончает пляску*.)

КОМИК ИДОЛ. Дайте мне сюда одного Абахараbu из беспартийных.

КОМИК ПЕТЬКА. Хао уо бэ. (*Подводит цветнокожего к идолу*.)

ЦВЕТНОКОЖИЙ (*плачет от счастья*). Йо, йу, йэ.

КОМИК ИДОЛ. Раб мой беспартийный, я дарю тебе на съедение эту энженю Марусю. Жри, черт с ней.

ЦВЕТНОКОЖИЙ. Йо, йу, йэ, йа.

КОМИК ПЕТЬКА (*объясняет*). Тан хэо даха ажба оу Маруся.

ЦВЕТНОКОЖИЙ (*бросаясь в объятия Маруси*). Мокка мго ута оу. Мокка.

КОМИК ИДОЛ. Маруся, будь кофе-моккой. Уступи ради искусства.

ЭНЖЕНЮ. Уговорили. Я согласна.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*обступают Марусю, облизываются*). Юй у, юй оа, тю-тю-тю.

ЭНЖЕНЮ. О наивные дети природы!

КОМИК ИДОЛ. Ну их к черту. Петька, я слезу.

КОМИК ПЕТЬКА. Слезай, но с достоинством, а я скажу агитационную речь.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Иди сюда, лезь на конструкцию, чтобы оправдать ее сущность.

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. А то критики опять напишут, что этот наворот не оправдан. Лезь!

КОМЕДИАНТЫ. Лезь, Петька, лезь.

КОМИК ПЕТЬКА (*лезет на конструкцию, ложится на живот*). Ну, если я сорвусь — разобью морду конструктору. Господи, благослови. (*Крестится.*) Кажется, трещит.

КОМИК ИДОЛ. Чтоб тебе конструкция в живот.

КОМИК ПЕТЬКА. Вам того же желаю. (*В горячих местах речи сбрасывает на пол свои одежды.*) Товарищи цветнокожие, дикое и необузданное племя Абахара Уори. Эгуда оэ авоа. Так сказать, «Федарасион аэронатик интернасиональ».

КОМЕДИАНТЫ. Правильно.

КОМИК ПЕТЬКА. Бросим беглый взгляд на историческое прошлое. (*Бросает шапку об землю.*) А ваше прошлое очень темное — это видно по коже. Моя ббэ атуа уори. Оми а. Джи ау бэоми дхэ. Бахавата изати джи эо конструктивизм. (*С жаром объясняя конструкцию.*) Эчва оу тва бба. Эчва хэо вва. Моуу. Дхэо тавайя эо мейерхольдизм плюс биомеханика. Джва оу оми.

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Джва оу оми. О-а-у.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Начинают понимать.

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Дурман религии кончился — теперь начинается дурман искусства.

КОМИК ИДОЛ. [А дальше дурман власти.] Так и пойдет до конца представления. О, Абахара Уори.

КОМИК ПЕТЬКА (*в экстазе объясняя*). Рио ао аши ба. Эгуда амара эска джака оа театрализация специалите. Буавайя.

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Аши ба, аши ба.

КОМИК ПЕТЬКА. Готово. Цветнокожие признают власть искусства и не прочь сами вступить в труппу.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. [Все равно им нечего терять, кроме фиговых листьев.]

КОМИК ПЕТЬКА. Мао бэоми аши оа футуризм туфайя оа.

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Аши ба, аши ба.

КОМИК ПЕТЬКА. Эйска бба аши рио бэоа. Уоми. Абга у эа умб пролеткульт эгуда. Бэоми оа э. Джир хабба у.

ПРОСТАК ВАНЯ (*выходит из публики, подходит к рампе. Он изображает представителя местной провинциальной власти. Одет в кожаное, с огромным портфелем и маузером*). Значит, все это вообще прошу прекратить. Понимаете али нет?

ВСЕ (*ошеломленным шепотом*). Представитель власти. Спасайся кто может. Попались...

ПРОСТАК ВАНЯ (*входит на сцену*). Приготовьте ваши мандаты.

КОМИК ИДОЛ. Здесь, так сказать, через искусство...  
ПРОСТАК ВАНЯ. Кто ты такой? Фамилия?

КОМИК ИДОЛ. Я идол.

ПРОСТАК ВАНЯ. Мандат?

ПРОСТАК ИДОЛ. У идолов не бывает.

ПРОСТАК ВАНЯ. Ты арестован.

КОМИК ПЕТЬКА. Виноват...

ПРОСТАК ВАНЯ. Кто ты там? Фамилия?

КОМИК ПЕТЬКА. Я вроде фальшивого архиерея.

ПРОСТАК ВАНЯ. Ты арестован. Слезай.

КОМИК ПЕТЬКА. Мы при исполнении служебных обязанностей.

ПРОСТАК ВАНЯ. Каких это?

КОМИК ПЕТЬКА. Мы [командированы от] из центра приехали бороться с религией. Мы из центра, и вот...

ПРОСТАК ВАНЯ. Я тебе покажу центр. [Не признаю центра.] Здесь власть на местах. Понимаешь али нет? Слезывай.

ВСЕ (*тихо*). Слезай, слезай. Тут власть на местах.

КОМИК ПЕТЬКА. Собственно говоря...

ПРОСТАК ВАНЯ (*угрожая маузером*). Слезь.

КОМИК ПЕТЬКА (*кувырком спрыгивает*). Ну вот.

ПРОСТАК ВАНЯ. Кто у вас тут старшой из банды?

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ.

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Вот мы оба.

ПРОСТАК ВАНЯ (*с изумлением видит, что у обоих лицо-маски обращены к спине, а перед ним жестикулирующие руки*). Что это? Повернитесь ко мне мордами.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ, 2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ поворачиваются  
масками к нему, то есть спинами.

ПРОСТАК ВАНЯ. Ну и сволочи. Что, я не вижу, что ли?  
[Власть на местах все видит.] Снимайте маски с морд.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ, 2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ снимают маски,  
оставаясь спинами к Ване.

ПРОСТАК ВАНЯ. У, стервы. Где морды? Вертайся.

1-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Я режиссер.

2-й НЕИЗВЕСТНЫЙ. Я администратор.

ПРОСТАК ВАНЯ. Все равно оба дурака арестованы.

РЕЖИССЕР. Мы [командированы центром] приехали из центра для...

ПРОСТАК ВАНЯ. [Я и центр арестую, а не только вас, балдов.] (*Указывая на цветнокожих*.) А это что за обезьяны?  
Документы!

КОМИК ПЕТЬКА. Какие же у обезьян документы.

ПРОСТАК ВАНЯ (*цветнокожим*). Что вам надо, трубочисты?

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*жалобно*). Ммэ эо йо хао уо...

ПРОСТАК ВАНЯ. На каком языке живут?

КОМИК ПЕТЬКА. На заумном, на цувамском. Это дикое и необузданное племя Абахара Уори, так сказать, «Федарасьон аэронатик интернасьональ».

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*жалобно*). Уо омми ао уо ио...

ПРОСТАК ВАНЯ. Из колонии, что ли?

АДМИНИСТРАТОР. Из колонии малолетних преступников.

ПРОСТАК ВАНЯ. Объясните этим черномазым, что все они арестованы.

ВСЕ. Ax!

КОМИК ПЕТЬКА. Уори дхао oa комиссар згымб.

ПРОСТАК ВАНЯ (*бегая*). Все, все, все арестованы. Я вам покажу центр! Все арестованы [и центр арестован]!

КОМИК ИДОЛ. А как же публика?

ПРОСТАК ВАНЯ. И вся публика арестована.

АДМИНИСТРАТОР (*публике*). Поздравляю. (*Разводит руками*.) Власть на местах.

РЕЖИССЕР. Крышка.

ПРОСТАК ВАНЯ. Все, все арестованы.

КОМЕДИАНТЫ (*выталкивая Энженю*). Маруся, выручай.

ЭНЖЕНЮ (*бросаясь в объятия Вани*). Душка военный, спаси меня! Я люблю тебя, люблю изящной, грациозной страстью. Будь моим! Ты мой, мой!

ПРОСТАК ВАНЯ. Обожди. Ну, понимаешь али нет.

ЭНЖЕНЮ. Я не могу ждать! Ты мой, мой!

ПРОСТАК ВАНЯ (*освобождаясь*). Обожди, ну.

ЭНЖЕНЮ (*отводит Ваню в сторону*). Ты должен быть моим, слышишь.

ПРОСТАК ВАНЯ (*закуривая большую козью ножку*). Понимаешь али нет? [Власть на местах.] Я должен всех расчекрьжить.

ЭНЖЕНЮ. Если ты, безумец, любишь меня, ты должен...

ПРОСТАК ВАНЯ. Тебя как звать?

ЭНЖЕНЮ. Маруся.

ПРОСТАК ВАНЯ. Понимаешь, Маруся, я их сначала всех расстреляю.

ЭНЖЕНЮ. Ты обалдел. Тебя как звать?

ПРОСТАК ВАНЯ. Меня-то? Ваня.

ЭНЖЕНЮ. Ты обалдел, Ваня. Мы их всех должны освободить.

ПРОСТАК ВАНЯ. Они все — гидра. Понимаешь али нет?

ЭНЖЕНЮ. Слушай, Ванюха: мы от центра боремся с религией.

ПРОСТАК ВАНЯ. Центр – чистая гидра.

ЭНЖЕНЮ (*нежно*). Ну, Ванечка, Ванюшончик. Брось капризничать, освободи центр, и нас, и публику. (*Поет.*) «Все мы жаждем любви, любовь – наша святыня». У, капризуль...

ПРОСТАК ВАНЯ. Эти черномордые особливо подозрительны. Чистые людоеды.

ЭНЖЕНЮ. Они очень милые. Посмотри. (*Цветнокожим делает знак, чтобы подошли.*)

НЕСКОЛЬКО ЦВЕТНОКОЖИХ (*подползают*). Йо, йу, уэ...

ЭНЖЕНЮ (*сует им во рты палец*). Смотри, Иван, они и не думают кусаться. Ваня, Жан, дай им свободу. Дай, дай. Дай же.

ПРОСТАК ВАНЯ. Ну, леший с ними.

ЭНЖЕНЮ. Петька, объяви им Ванину [милость] амнистию.

КОМИК ПЕТЬКА (*цветнокожим*). Авоа хая тавайя ум боа комиссар.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*радостно визжат*). Дхабба бэоми тавайя оа джи аши. [Аши.] Амнистия, амнистия... Шеф...

КОМИК ПЕТЬКА (*Ване*). Они, ваше благородье, вас [царем] называют шефом.

ЭНЖЕНЮ. Жан – настоящий [царь] шеф.

ПРОСТАК ВАНЯ. А что ж вы думаете! Я ли не знаю, как надо организовать шефство.

КОМЕДИАНТЫ. Сделайте [царскую] шефскую милость – освободите нас.

ЭНЖЕНЮ. Ваня, освободи всех во имя нашего семейного счастья. Во имя октября. Кормилец.

КОМЕДИАНТЫ (*поют из «Анго»*). Короновать давно пора.

ПРОСТАК ВАНЯ. Всем амнистия. Освобождаю. Для Маруси иду на все. Вво как!

ВСЕ (*скакут*). Ах, как приятно на свободе, хорошо. Сколько воздуху. Мерси. Чистый озон.

КОМИК ПЕТЬКА. И, значит, ваше шефство, которая публика – тоже, значит, свободна?

ПРОСТАК ВАНЯ. Свободна.

КОМИК ПЕТЬКА (*публике*). Эгалите, либерте. Авоа агуа оу джи.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*с визгом пляшут вокруг Петьки*). Оу, оу аши бба. Сан-сан.

АДМИНИСТРАТОР (*Ване*). Вследствие новой экономической политики позвольте предложить вам [место в нашей труппе на роль царей] быть меценатом святого искусства.

РЕЖИССЕР. Мы объехали с гастролями весь свет и такого представителя власти на местах, как вы, Ваня, встречаем в

первый раз. Вы должны автоматически войти в нашу шайку комедиантов...

ВСЕ. Просим, просим, умоляем.

ПРОСТАК ВАНЯ. Покорно благодарю. Я не знаю... но... Как-то...

ВСЕ. Не стесняйтесь. Пожалуйста.

РЕЖИССЕР. [Я ручаюсь, что царя вы сыграете по первому классу.]

ПРОСТАК ВАНЯ. Оно, конечно... но...

ЭНЖЕНЮ. Ваня, ты рожден меценатом.

ПРОСТАК ВАНЯ. Пожалуй что... но...

РЕЖИССЕР. Мы разделались с религией — теперь должны расплатронить идею царизма.

АДМИНИСТРАТОР. С вашей [царской] экономической помощью. Субсидия необходима!

РЕЖИССЕР. Иван... Иван... Извините, не знаю, как вас взвеличать.

ПРОСТАК ВАНЯ. Просто Ваня.

РЕЖИССЕР. Ваня, Ванюшка, родной. Если ты согласишься, милаша, мы наделаем таких делов, дуся, что мир ахнет. Только устрой субсидию.

ЭНЖЕНЮ. А я буду твоей [царицей] супругой, эх, Ванюша. Устроим октябрины.

ВСЕ. Сделай милость. Не томи.

ВАНЯ. Ежели Маруся идет на супружество и не против октябрин — я согласен на все.

ЭНЖЕНЮ. Ваня, я навек твоя.

РЕЖИССЕР. Эй, Петъка, давай на живую нитку организуем коронацию, чтобы показать Ване, как царь Коля и придворная камарилья жрут кровь трудового элемента.

АДМИНИСТРАТОР. Мы будем министрами, а цветнокожие и вот эти безработные (*указывает на публику*) — нашим народом. И мы, значит, над ними будем проделывать [исторические опыты] идеиные манипуляции.

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Абга айэ. Аши оа бэо оми. Абгоа джао бба. Царь.

КОМИК ПЕТЬКА. Народ требует, чтобы я был царем и никаких.

КОМИК ИДОЛ. Глас народа — глас божий.

ВСЕ. Согласись, согласись.

<КОМИК> ПЕТЬКА. Ладно. Согласен. Заметано. Я — божией милостью царь Коля.

ВСЕ (*скакают, прыгают, перевертываются*). Ура-ура-ура.

[ПРОСТАК ВАНЯ. А что ж. Ведь Наполеон тоже из прaporщиков.]

РЕЖИССЕР (*кричит в колосники*). Эй, вы, архангелы, дайте сюда два трона. Готовьте все для коронования.

ВСЕ (*поют из «Анго»*). «Короновать давно пора».

РЕЖИССЕР. Митька, эй, возьми черный народ в работу. (*Сверху спускаются два трона*.) Стоп. Ладно. Заворачивай. Оркестр сюда. А ты сюда. (*Всех расставляет в группу*.) Эй, Петька, облачайся царем.

ПЕТЬКА (*чешется*). Как-то неловко...

ВСЕ. Брось стесняться. (*Одевают, как архиерея*.) Валяй царствуй. (*Поют*) Славься, славься, Коля-царь!

ЭНЖЕНЮ (*одеваясь*). Я помогу, помогу. Я царица.

РЕЖИССЕР. Эй, бутафор, давай короны. Эй, конструктор, двигай, дай биодинамику. (*Часть движется*.)

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*вокруг трона пляшут напевая*). Акхо даши ажба оа...

ВСЕ поют русский гимн «Боже, царя храни», развертывают национальные флаги.

ЦАРЬ стоит с зажженными свечами.

РЕЖИССЕР (*зажигает бенгальский огонь*). Встать! Вам говорят, встать!

ВСЕ. Эй, кому хочется в ГПУ — встаньте. Что? Дураков нет.

ЗНАВЕС

### ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Пир у царя Коли и царицы Маруси. Стол с яствами. Царь с царицей в середине. По бокам — министры с огромными животами. ОРКЕСТР играет популярную еврейскую песню «О та зэй нейт а шнайдер». ЦВЕТНОКОЖИЕ сломя голову бегают через публику, принося и унося застольные яства и четверти водки. МИНИСТРЫ, т.е. все комедианты первых ролей, жрут, гоняя цветнокожих.

ЦАРЬ КОЛЯ (*пьяный обжирается, обнимаясь и целуясь с Марусей*). Маруська, милка моя, сердешная моя, реставрация моя. Ты думаешь, царствовать легко? А? Ого, это дело надо привести в конструкцию. Понимаешь или нет?

ЦАРИЦА МАРУСЯ. Коля-царь, не утомляй себя.

ЦАРЬ КОЛЯ. Нет, ты погоди, ягода малина. Любовь моя, стерва моя. Вобче, ты думаешь, легко быть Наполеоном?

ЦАРИЦА МАРУСЯ. Говорю, не утомляй себя.

ЦАРЬ КОЛЯ. Эй, вы, министры, стервачи брюхомордые! Грабители-взяточники. Вы чувствуете, кем я вас сделал, сукины сыны? Понимаете али нет?

**МИНИСТРЫ** (*поют*). Царствуй на страх врагам, царь православный.

**ЦАРЬ КОЛЯ.** Ах, собаки, как поют, а! Ах, фашисты!

**МИНИСТР-РЕЖИССЕР.** Эй, оркестр без дирижера! Сыграй нам цыганскую.

**МИНИСТРЫ** (*поют*).

Выпьем мы за Колю,  
За Колю дорогого,  
А пока не выпьем,  
Не нальем другого.

(*Пьют.*)

**ЦАРЬ КОЛЯ.** Правильно. У меня все довольны и народ благоденствует. Эй, чернорожие, шевелись.

**МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ.** Оа уджо, цамам абга аши во.

**ЦВЕТНОКОЖИЕ** (*поют, хлопая в ладоши. Скачут*).

Даха даши ажба оу  
Оа даха брахва а.

**МИНИСТРЫ** (*поют*).

Выпьем за Марусю,  
Марусю дорогую,  
А пока не выпьем,  
Не нальем другую.

**ЦАРИЦА МАРУСЯ.** Дзенкую бардзо, панове на роверах.

**ЦАРЬ КОЛЯ.** Я этому самому Наполеоншке дам что очков, ей-богу, право.

**МИНИСТРЫ.** Правильно. Вали, царствуй. Углубляй царизм. Сыпь.

**ЦАРЬ КОЛЯ.** Наполеоншка барахло, рвань, прaporщик. А я – в самый раз, ей-богу, право. Эй, Петька, министр иностранных дел, сволочь!

**МИНИСТР ИДОЛ.** Что прикажете, ваше величество?

**ЦАРЬ КОЛЯ.** Эй, ты, Керенский, пущай эти черномазые людоеды тащат еще самогонки.

**МИНИСТР КЕРЕНСКИЙ.** Аэ у аммоа джао бэйт oa самогонки.

**ЦВЕТНОКОЖИЕ** (*с визгом скачут*). Оу тавайя эо уоми аши самогонка. Сан-сан. (Часть убегает за самогонкой.)

**МИНИСТР-РЕЖИССЕР.** Царь *<Коля>*, наш талантливый народ выучил пока одно слово – «самогонка». Это прогресс.

**ЦАРЬ КОЛЯ.** Это вам не Наркомпрос.

**МИНИСТР-АДМИНИСТРАТОР.** Как министр просвещения заявляю, что осталось два шага до ликвидации грамотности.

**НЕСКОЛЬКО ЦВЕТНОКОЖИХ** (*несут через публику в четвертях самогонку*). Ойз джи аммоа даха обэ самогонка.

**ЦАРЬ КОЛЯ.** Пущай пропляшут перед моим величеством. Эй, Керенский!

МИНИСТР КЕРЕНСКИЙ. Эй, вы, джаз-банда, Абахара-ба Уори, уам оа тхава аббэ у эо фокстрот плюс самогонка.

ОРКЕСТР играет плясовую. ЦВЕТНОКОЖИЕ с четвертями дико пляшут.

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. Это фасон биомеханики по Мейерхольду.

МИНИСТРЫ. Ух-ух-ух-ух. (*Пьют.*)

ЦАРЬ КОЛЯ. Топерича валий, Маруся.

ВСЕ. Царица Маруся. Ура! Жварь.

ЦАРЬ КОЛЯ. Докажи танец живота али бо что в этом роде. Эй, народ, осади. Ты, там, Уори, барахло, осаждао назадао. Понимаешь али нет? Осаждао назадао, рвань коричневая!

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Цао оа, сан-сан.

ЦАРЬ КОЛЯ. Пошли к черту с дебатами! У—о—а—э—и...

МИНИСТР КЕРЕНСКИЙ (*устраивает заговор с цветнокожими*). Цао ббэ оми уо а саобе, революция двора.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*садятся вдоль рампы*). Сан-сан.

ОРКЕСТР играет плясовую. ЦАРИЦА МАРУСЯ пляшет.

ЦАРЬ КОЛЯ. Крой под орех!

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*в это время перебегают, сговариваются, обнажая ножи и зубы, угрожая пирующим революцией*). Аши джа оа бба. Тхайя э революция.

ЦАРЬ КОЛЯ. Шпандарь, Маруся, углубляй нашу династию. (*Указывая на стол перед собой.*) Айда на стол, крути на столе, завинчивай.

ЦАРИЦА МАРУСЯ пляшет на столе с визгом.

МИНИСТРЫ. Ух-ух-ух-ух.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*с азартом скрежещут*). Аги — джаш — згымб — мрр — оэ — бба у оа революция.

МИНИСТР-РЕЖИССЕР (*стучит кулаком по столу*). Дальше идти некуда и незачем. Только у нас можно выкусить такую производственную постановочку.

ЦАРИЦА МАРУСЯ (*кончая танец, садится на голову Коле*). Вуала.

МИНИСТРЫ. Браво! Браво!

ЦАРЬ КОЛЯ. Манька, требуй каких влезет царских милостей. Полцарства за Маньку.

ЦАРИЦА МАРУСЯ. Я хочу, чтобы министры тоже были царями.

МИНИСТРЫ. Пора, пора.

ЦАРЬ КОЛЯ. Что это? Революция? Заговор камарильи?

МИНИСТР-ИДОЛ. Углубление царизма.

ЦАРЬ КОЛЯ. Саботажники, конокрады, фашисты! А что скажет народ?

МИНИСТР-АДМИНИСТРАТОР. Наплевать на народ. Кто с ним считается.

МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ. Важно, что мы скажем народу.

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. Смирись, Коля. Один царь хорошо, а шайка царей — шик. Гострест!

ЦАРЬ КОЛЯ. Ах, собаки, как вы меня обтяпали, не министры, а джаз-бандиты. (*Ревет, обращаясь к Марусе.*) И ты — «Брут-Манька».

ЦАРИЦА МАРУСЯ. Ну, цыплёнок, согласись. Ну.

ЦАРЬ <КОЛЯ> (*ревет*). Наполеон может быть только один. Понимаешь или нет? Разве бывает целый табун Наполеонов?

МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ. Подумай, Коля. Ты будешь отныне вращаться исключительно в обществе царей.

МИНИСТР-ИДОЛ. Так сказать, в госкооперативе царей.

МИНИСТР-АДМИНИСТРАТОР. Я организую свою госстудию, свое госкабаре и свою госрулетку.

ЦАРЬ КОЛЯ. Сволочи, опоили самогонкой, а теперь объегорили. Схватили за глотку, бродяги. Поневоле согласишься, шпана! Нэпманы!

МИНИСТРЫ. Ура, ура! Керенский, объяви народу о коронации новых царей.

МИНИСТР-ИДОЛ. Довольно народ попил нашей кровушки.

МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ (*встает на стол*). Джи oa аска, Абахараба, Федарасион аэронатик интернасиональ, аши oa абга ббэ абсолютизм плюс министерия. Аххэ о, у, э.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*приседают, пищат*). Пиа эи, эю...

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. Пусть бегут за коронами и самогонкой.

МИНИСТР-ПЕТЬКА. Куда?

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. Тут напротив есть в шашлычной столовой.

МИНИСТР-ПЕТЬКА. Даха цао джи оми уо абша э в шашлычной столовой.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*с визгом и угрозами убегают через публику*). Ойэ, ойю, ойу. Шашлик.

МИНИСТРЫ. Коля, благослови.

ЦАРЬ КОЛЯ (*сквозь слезы благословляет*). Собаки, ладно, леший с вами, жрите, лопайте, подавитесь престолами. Я не серчаю. На все господня воля. (*Молится*.) Отче наш, иже еси на небеси.

ЦАРИЦА МАРУСЯ. Коля, ты настоящий меценат, ты Ротшильд, ты Нобель.

ЦАРЬ КОЛЯ. Вот посмотрю, как вы будете царствовать без меня. Где это бывает?

ЦАРИЦА МАРУСЯ. Коля, ты Спиноза.

МИНИСТРЫ. Царицы будут.

МИНИСТР-ИДОЛ. Были бы цари, а царюхи найдутся.

ЦАРЬ КОЛЯ. Откуда?

МИНИСТР-АДМИНИСТРАТОР (*указывая на публику*). Тут среди верноподданных есть хороший выбор. К нам в театр не- мало ходят по контрамаркам разных студиек.

ЦАРЬ КОЛЯ. Эксплуататоры, кулаки, валютчики.

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. Эх, милаша, у нас постановоч- ка конструктивная, производственная, идеологическая.

ЦАРЬ КОЛЯ. Вижу, сутенеры, вижу. Объегорили.

МИНИСТРЫ (*подходят к рампе, разглядывают зрителей в свернутые трубочками ладони*). Ого! Да. Уж мы захороводим. Ого! Будьте спокойны. Тра-та-та.

МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ. Тут этого добра на дюжину ди- настий хватит.

МИНИСТР-ИДОЛ. Глаза разбегаются.

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. В этом и есть слияние зрителя с актером. Слияние как таковое. Заявляем приоритет.

МИНИСТР-АДМИНИСТРАТОР. Ого. Одна штучка мне на- чинает конструктивно улыбаться. (*Посыпает воздушный поцелуй*.)

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. Ого. Вижу одну симпатягу. Ер- зает. Наверно, студийка.

МИНИСТР-ИДОЛ. Ого. Зацепился. У нее в носу есть что- то царственное.

МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ. Ого. Стоп. Вот одна жирная королева новой экономической политики. Эта статья в моем вкусе — у нее пейзаж социал-эсеристый.

МИНИСТР-АДМИНИСТРАТОР. Уж если царствовать, так прежде всего над дамскими сердцами.

МИНИСТР-РЕЖИССЕР (*к публике*). Мы — верховные правители — решили снизойти к вам, чтобы учинить царские смотрины.

МИНИСТР-ИДОЛ. Невесты, оправьтесь.

МИНИСТРЫ (*идут в публику, крестятся*). Ну, что-то вый- дет. Без цариц действительно неудобно. Неуютно как-то. Странно даже. Даже как-то несимпатично, неловко.

МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ. Ох, тяжела ты, шапка Мономаха. (*Поет про себя*) «Красотки, красотки, красотки ка- баре».

МИНИСТРЫ обходят ряды, расшаркиваются.

**МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ** (*обращаясь к полной dame*). Мадемузель, вы мне, кажется, нравитесь.

**ДАМА** (*достает из ридикюля зеркало и румяна. Румянится*). Петя, я люблю вас, я согласна, вы уговорили.

**МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ** (*кричит*). Готово! Уговорил. Вашу руку, моя зазноба, моя коханна.

**ДАМА** (*берет его под руку*). Вы угадали — я же действитель но з Полтавы, з Украины.

**МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ**. Хай живе вильна Украина! (*Идут на сцену. Поют*.) Ходы маты на сило.

**МИНИСТР-ИДОЛ**. Разрешите представиться, мадам.

**БАРЫШНЯ**. Я барышня.

**МИНИСТР-ИДОЛ**. Не может быть... Ах, пардон.

**БАРЫШНЯ** (*подводя брови*). Я безработная, я приезжая, я студийка, я без комнаты, я согласна.

**МИНИСТР-ИДОЛ**. Клонуло. Есть. Ладно. Вашу руку, мадам.

**БАРЫШНЯ**. Я барышня. (*Дает руку*.)

**МИНИСТР-ИДОЛ** (*уводя ее со сцены*). Не может быть. Ах, пардон. Я совершенно рассеян, но это бывает с царями.

**МИНИСТР-РЕЖИССЕР**. Позвольте предложить вам, мадемузель.

**ДАМА**. Я дама. (*Намазывает губы помадой*.)

**МИНИСТР-РЕЖИССЕР**. Надеюсь, не пиковая.

**ДАМА**. Бубновая. Одним словом — я согласна.

**МИНИСТР-РЕЖИССЕР** (*уводя на сцену*). Готово. Руку, симпатяга. Значит, вы — бубновая. Это приятно. Одному моему приятелю так повезло на бубен, что ему поставили даже на спину бубновый туз.

**ДАМА**. Это игра природы.

**МИНИСТР-АДМИНИСТРАТОР** (*кричит с балкона*). Веду, веду! Хотя она из студии Максима Горького, но пейзаж как будто из 39-й студии Художественного театра. (*Проходит с барышней на сцену*.) Итак, вы были влюблены сначала в Евреинова, потом в Мейерхольда, потом в Радина, потом в Кугеля, потом в Мишу Чехова, потом в Таирова, потом в Немировича-Данченко, потом в Пролеткульт, а теперь — в меня.

**СТУДИЙКА**. Да, мы, студийки, всегда в кого-нибудь влюблены. Нам больше нечего делать.

**МИНИСТРЫ**. Вот вам царские облачения.

**ДАМЫ** облачаются. **МИНИСТРЫ** тоже облачаются.

**ЦАРИЦА МАРУСЯ**. Коля, все это госконструктивно.

**ЦАРЬ КОЛЯ** (*мрачно*). Анархия, и больше ничего.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*несут короны и самогонку*). Оу сан во бба. Аши бэо.

МИНИСТР-КЕРЕНСКИЙ. Корон мало. Мало еще. Эй, вы, Уори, бха авэ оа у бэоми дми эу мма короны аши бэлы хоу.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*убегают*). Эйт дэо уо аши.

ЦАРЬ КОЛЯ (*пьет*). Сопьюсь с горя. Фашисты! Жулики! Шпаны! Опутили народ.

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. Каждый народ достоин своего правительства.

МИНИСТРЫ (*поют*). Боже, царей храни.

ЦАРЬ КОЛЯ. Первый раз вижу такое дурацкое царство.

МИНИСТРЫ. Коля, других царств не бывает. Ты сам царь — понимаешь.

ЦАРЬ КОЛЯ. Я другое дело — я спец.

МИНИСТРЫ. Все готово. Облачились.

МИНИСТР-РЕЖИССЕР. Оркестр, играй церемониальный марш. Начинается коллективное коронование. Исаия, ликуй.

ОРКЕСТР играет [*еврейскую*] плясовую.

МИНИСТРЫ (*берут короны и надевают их на себя и на цариц*). Коронуйся, ребята. Лови момент. (*Поют*) Благочестивые, самодержавнейшие, пора. Многие лета! Ура. Мы цари, цари, цари.

ЦАРЬ КЕРЕНСКИЙ (*вскакивает на стол*). Эвва агуа цаи оа э джи Уори Абахараба.

ЦАРИ. Сашка, колпачь их, колпачь.

ЦАРЬ КЕРЕНСКИЙ. Вбэ абба хао э. (*Тихо цветнокожим*.) Исторический момент назрел.

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Сан-сан. (*Точат ножи за спиной*.)

ЦАРЬ КЕРЕНСКИЙ. Айю ббэ уэо ашба у. Эска э. (*Садится*) Аввэ даха абга.

ЦАРИ важно садятся, пьют, целуются с царицами.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*скачут, изображая <парад?>*).

Даха даши ажба оу

О даха брахва э.

НЕСКОЛЬКО ЦВЕТНОКОЖИХ (*из публики подкатывают пушку и устанавливают ее у суплерской будки*). Шаджи оа дао, мма ао тва о ббэ революция.

ЦАРИ (*пьют, хохочут, садятся на стол, ложатся, задирая ноги. Поют*.)

Быстры, как волны,

Дни нашей жизни...

ЦВЕТНОКОЖИЕ в этот момент выпаливают в царей из пушки.

ЦАРИ (*скатываются со стола. Визжат, ревут*). Революция, революция!

ЦАРЬ-КЕРЕНСКИЙ. Я должен быть с народом. (*Перебегает к цветнокожим.*)

ОРКЕСТР продолжает играть.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*после возни, одержав победу, садятся вверхом на царей и катаются по сцене*). Уори, оа сан-сан джи аши йо революция. (*Кладут царей на столы, раздевают их, надевая на себя облачения и короны.*) Агуа табай, табай. Дахэ даши ижба оу. (*Сбрасывают царей на пол и приказывают им повиноваться. Садятся на престолы.*) Ай йо джи, бэоми Уори оу, Петьяка.

КОЛЯ (*ревет*). Агуа Уори ббэ амава у эо, эа, эы-ы! Изжога у меня, изжога.

КЕРЕНСКИЙ (*на коленях говорит своим*). Вставайте, эмигранты, на колени перед царями Уори Абахараба.

КОМЕДИАНТЫ (*встают на колени, ревут*). Сашка, соглашатель, скажи им, что мы признаем их правительство де-юре и де-факто.

РЕЖИССЕР. И что все их долги признаем.

КОЛЯ. Скажи, что мы теперь вроде как сменовеховцы: мы приемлем революцию.

КЕРЕНСКИЙ. Агуа ноа-ноа Уори, тамайя. Авэо джи Аши сан ббэ. Абга йо махэ арао джа. Ой-ю ммэо.

ЧЕРНЫЕ ЦАРИ (*пьют, скачут, прыгают на стол*). Хаббэ э оу оми у. Цаман. Бабы, бабы. (*Призывают цариц.*)

ПЕТЬКА. Ого. Цари Уори берут себе в царицы наших баб.

КОМЕДИАНТЫ. Ну и слава богу. Пускай берут.

КОЛЯ. Мне только Марусю жаль — испортится.

МАРУСЯ. Ну ничего — это моя специальность.

Б<ЫВШИЕ> ЦАРИЦЫ. Петя, мы согласны, нас уговорили. (*Бросаются в объятия черным царям.*) Уори, Уори, Уори.

ПЕТЬКА. Дэо бба хай э. Сволочи бабы, фашистихи.

КОМЕДИАНТЫ. Стервы. Змеи. Жабы.

ЧЕРНЫЕ ЦАРИ. Бба таббай авэ агуа у. Тайи о. Самогонка.

ПЕТЬКА. Хаббэ эо, Уори. (*Своим.*) Посылают нас за самогонкой.

ЧЕРНЫЕ ЦАРИ. Петьяка, ббэ джи Аши эо бэоми джаси эду э жбра. Тумб, тумб.

ПЕТЬКА. Хаббэ эо, Уори. (*Своим.*) По слухам они требуют пригнать в публику симфонический оркестр из Большого театра.

КОМЕДИАНТЫ (*уходя в публику, поют*). [А деспот пирует в роскошном дворце...] Отречемся от старого мира.

АДМИНИСТРАТОР. В Берлин, что ли, садануть, к меньшевичкам.

КОЛЯ. Выйдь на Волгу, чей стон раздается.

КОМЕДИАНТЫ (*исчезая*). Пьют нашу кровь, лакают, жрут, черные хамы.

ЧЕРНЫЕ ЦАРИ (*обнимая цариц, скачут по очереди на столе под общую песню*).  
Даха даше ажба оа  
Оа даха брахва а.

КОМЕДИАНТЫ (*возвращаются с самогонкой*). Вон они, арапы, что делают.

РЕЖИССЕР. Тише. Политический момент созрел. Пора свергнуть ненавистное иго царизма...

КОМЕДИАНТЫ (*поют*). Ненавистен нам царский чертог. Тише,тише подпевайте. (*Подносят самогонку черным царям*.) Уори, Уори, Уори, Уори.

ПЕТЬКА. Абга джи оу Уори бхавайя э (*указывая на публику*) симфонический оркестр увэ пыйд оу юйт публикум-бара-публикум. (*Кричит*.) Эй, там, которые, начинай!

ГАРМОНИСТ играет в ложе с левой стороны.  
ШАРМАНЩИК в это же время играет на балконе.

ЧЕРНЫЕ ЦАРИ (*пляшут, скачут*). Йо-йуййэ-йа-йи-йо. Бха, бба.

КЕРЕНСКИЙ. Бха бба там гастроли солистов Большого театра.

КОМЕДИАНТЫ (*точат ножи и наводят пушку на черных царей. Поют про себя*). Как ныне собирается вещий Олег отмстить неразумным хазарам. Так громче, музыка, играй победу.

РЕЖИССЕР (*в публику, засучивая рукава*). Товарищи, вы сами видите, что пора свергнуть эту черную сотню. Довольно крови!

КОМЕДИАНТЫ. Вперед! В атаку. (*Выпаливают из пушки, бросаются на черных царей*.) Сарынь на кичку.

ШАРМАНЩИК, ГАРМОНИСТ скрываются.

ЧЕРНЫЕ ЦАРИ (*визжат, ревут, ложатся на стол, дрыгают ногами*). Уам-уам. Ой-ю. Айч-чва. О-у-э-а.

ПЕТЬКА. Ага. Черная сотня сдается.

КОМЕДИАНТЫ (*сдирают облачения, наряжаясь сами и надевая короны*). Ура! Иго царизма сброшено.

ЦАРЬ-РЕЖИССЕР. Объявляем идиотам амнистию.

ПЕТЬКА. Эйч-чва, Уори, бха авве бба. Керенский, соглашающейся работать с нами.

[ЦВЕТНОКОЖИЕ (*быют в ладоши, скачут*). Сан-сан.]

КЕРЕНСКИЙ. Я с вами. Я — откровенный соглашатель.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*скачут*). Сан-сан-сан.

ЦАРЬ КОЛЯ. Опять эти сан-арапы.

ЦАРИЦЫ (*бросаясь в объятия царей*). Миленочки наши, интеллигентные цари, не сердитесь.

ЦАРИ. Ишь, стервы. Ну ладно. Мы не гордые.

ЦАРЬ РЕЖИССЕР. Бабы как таковые.

ЦАРЬ ПЕТЬКА (*пьет из четверти*). Люблю царскую интеллигентную жизнь.

ЦАРЬ КОЛЯ (*бьет себя в грудь*). Маруся, Манька, мне обидно, что ты очернокожилась... Понимаешь али нет?

ЦАРИЦА МАРУСЯ. Ничего. Все пройдет.

ЦАРИ. Керенский, скажи речь народу.

ЦВЕТНОКОЖИЕ во время речи Керенского заряжают пушку, точат ножи.

ЦАРЬ ПЕТЬКА. Уори, абд эу о, Абахараба. Джва сан-сан джва. Хаб-абба. Айд дхэ оу э.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*вытапиваю из пушки*). Чвва абга ббэ оу джи революция.

ЦАРИ перевертываются, обнявшись с царицами.

ЦВЕТНОКОЖИЕ (*нападают*). Хаверба чвва. Джой бба оу царизм.

ЦАРИ. Караул! Милиция! Грабят!

АДМИНИСТРАТОР (*звонит в звонок*). Стойте, товарищи переворотчики, идея, ей-богу, идея, стойте.

<ЦАРЬ> ПЕТЬКА. <Абга убэ вэо. Ман оу.>

АДМИНИСТРАТОР (*крестится*). Ей-богу, идея. Керенский, объясни, что надо образовать трест. Понимаешь, цар-трест.

КОМЕДИАНТЫ. Трест, трест. Правильно. Цар-трест.

РЕЖИССЕР. Понимаешь — госцари и больше никаких. Без дураков.

КОМЕДИАНТЫ. Правильно! Цар-трест!

АДМИНИСТРАТОР. Госбанк поддержит.

КЕРЕНСКИЙ (*задыхаясь объясняет цветнокожим*). Абга оу джи хабба э. Вэоми у хабао шавайя бэо моу трест. Цар-трест.

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Абга, абга. Цар-трест. Э-о.

КЕРЕНСКИЙ. Согласны, ей-богу, согласны. Давайте брататьсяся. Эо, Уори, моб тавайя авас агуа брататьсяся.

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Эска, аска дао.

ВСЕ (*целуются друг с другом*). Ура, ура! Коалиция. Трест. Синдикат. Кооператив. Сосьете. Варьете.

ЦВЕТНОКОЖИЕ. Жди аска абга. О-у-э-и-о.

АДМИНИСТРАТОР (*приносит кучу корон*). Это из кустпрома с Нижегородской ярмарки.

ВСЕ. Браво, браво. (*Надевают короны*.)

РЕЖИССЕР всех усаживает полукругом на стол. ВСЕ в коронах сидят, как дети, болтая ногами, свистят под музыку.

РЕЖИССЕР. Музыка, марш!

ОРКЕСТР играет марш.

РЕЖИССЕР. Конструкция, работай, опп. (*Конструкция движается до конца действия*.) Эй, наводи прожектор на апфоз — углубляй иллюзию, держи фасон. (*Надевает через плечо широкую генеральскую ленту, белые перчатки. Командует, бегая назад пятками!*) Смиррно!

ЦАРИ каменеют.

РЕЖИССЕР. Разувайся!

ЦАРИ И ЦАРИЦЫ все снимают обувь.

РЕЖИССЕР. Рубахи снимай.

ЦАРИ И ЦАРИЦЫ снимают.

РЕЖИССЕР. Штаны снимай.

ЦАРИ И ЦАРИЦЫ снимают, оставшись в купальных трико.

РЕЖИССЕР (*публике*). Не бойтесь, никаких диспутов и дискуссий не будет. Спорить не о чем. Наша актерия единого нашего театра — последний крик сценической техники. Дальше идти некуда. Крышка. Поздравляю. (*Царям.*) Смиррно! (*Кричит в колосники.*) Эй, архангелы, дайте амортизацию! (*Сверху спускаются трапеции, канаты, веревочные лестницы*). Парад-алле! (*Свистит.*) Шагом марш!

АКТЕРЫ, выпятив груди, маршируют.

РЕЖИССЕР. Рррота, стой!

АКТЕРЫ каменеют на месте.

РЕЖИССЕР. Через голову раз — через пустую два!

АКТЕРЫ перевертываются через голову два раза.

РЕЖИССЕР. Ррработай. Кто не работает — не ест!

АКТЕРЫ (*лезут на гимнастические приборы, работают, перекликаясь, как птицы*). Опп-ля. Эгей. Э-о. Вуаля. Айт. Айю. Тий. Апп. Та-та. Эчч. Ллс.

РЕЖИССЕР. Дайте эффект! Ну? (*Вспыхивает красный цвет.*)  
Эй, актерия, даешь профсоюз! Даешь театр!  
АКТЕРИЯ (*застывают в позах привета*). Вуала. Даешь!  
РЕЖИССЕР. Дайте занавес.

Опускается ярко-желтый занавес, со звоночками, с надписью:

Тернисты пути  
Тетра истории  
Нонче.  
Можно домой идти.  
Смотр актерии  
Кончен.

РЕЖИССЕР трясет звончатый занавес и исчезает.

### ЗАНАВЕС

---

Печатается по машинописи с авторской правкой: РГАЛИ. Ф. 1437. Оп. 1. Е.х. 79. Текст нельзя считать вполне завершенным: имеются разнотечения в именованиях персонажей, не все они упомянуты в афише и т.п. Возможно, автор и не стремился к абсолютной «проработанности» деталей, предполагая, что дает театру основу, которая при постановке может быть трансформирована.

В данной публикации, по сравнению с исходным текстом, изменено оформление ремарок; кроме того, орфография и пунктуация приведены к современным нормам. В квадратных скобках — зачеркнутый автором, но поддающийся прочтению текст; в угловых — восстановленные пропущенные слова.

*Энженю Маруся.* — Инженю (*фр. ingénue* — наивная, простодушная) — сценическое амплуа, исполнительница ролей юных неопытных девушек.

*Плиз ю, леди. Ольрайт.* — Please you, lady. All right (англ.).  
— Пожалуйте, госпожа. Порядок.

*Силь ву плэ, мадемуазель.* — S'il vous plaît, mademoiselle (фр.).  
— Пожалуйста, барышня.

*Бите зер, фрау.* — Bitte zehr, Frau (нем.). — Просим, сударыня.

*Проше пани. Пжепрашем.* — Proszę pani. Przepraszam (польск.). — Пожалуйста, сударыня. Извините.

*А мы вас ждали, ждали, ждали.* — «Уж мы вас ждали, ждали, ждали» — цитата из комедии «Горе от ума»: реплика Фамусова, обращенная к Скалозубу.

*Богатырь ты будешь с виду / И казак душой.* — Цитата из «Казачьей колыбельной песни» М. Ю. Лермонтова.

*...по-форрегеровски [по-петровски, по-мчедловски, по-сушковски, по-фердинандовски].* — Н. М. Фореггер (1892–1939) — режиссер, хореограф, театральный художник и критик, один из режиссеров «Кривого зеркала», основатель театральной студии Мастерская Фореггера (Мастфор). Н. В. Петров (1890–1964) — в 1920–1921 гг. режиссер и актер петроградского театра «Вольная комедия» и созданного при нем кабаре «Балаганчик»; постановщик и исполнитель главной роли в пьесе Н. Евреинова «Самое главное»; с 1921 г. режиссер Петроградского театра драмы (бывш. Александринский). В. Л. Мчеделов (Мчедлишвили, 1884–1924) — режиссер МХАТа, организатор Второй студии, руководитель (после Е. Вахтангова) театра «Габима». Б. М. Сушкович (1887–1946) — режиссер и актер, один из основателей и руководитель 1-й студии МХТ (с 1924 г. — МХАТ 2-й). Б. А. Фердинандов (1889–1959) — актер, режиссер, театральный художник; в 1921–1923 гг. руководитель организованного им в Москве Опытно-героического театра.

*...а-ля Чичерин—Карахан.* — Г. В. Чичерин (1872–1936) — дипломат, в 1918–1930 гг. народный комиссар иностранных дел РСФСР и СССР. Л. М. Карахан (1889–1937) — дипломат; с 1918 г. заместитель наркома иностранных дел РСФСР, в 1921–1923 гг. полпред в Польше, в 1923–1926 гг. — в Китае.

*Спи, младенец мой прекрасный.* — Начало «Казачьей колыбельной песни» М. Ю. Лермонтова.

*«Teatr как таковой»...* — «Театр как таковой» (1912) — книга Н. Евреинова.

*Наш бог — Театрарх.* — Ср. фразу из письма Евреинова Каменскому 14 июля 1922, где режиссер говорит о пьесе Каменского «Пушкин и Данте» (1922): «Дай бог, Театрарх, чтобы технически эта вещь удалась тебе, Василька» (Письма Н. Н. Евреинова к В. В. Каменскому // Современная драматургия. 1988. № 4. С. 239). В работах Евреинова — высший тип созидающего, человек-творец, осуществляющий «театрализацию» жизни и создающий новую реальность.

*...«Любила меня мать, обожала»* — народная песня времен Первой мировой войны.

*У нас, кстати, файфоклок.* — Файф-о-клок (англ. five-o-clock) — дневное чаепитие, полдник.

*Ша, ша, фашисты.* — В начале 1920-х годов это слово было уже достаточно хорошо известно. Ср. название рецензии В. Брауна на спектакль Мейерхольда «Смерть Тарелкина»: «Био...фашизм» (Театр. 1922. № 6. С. 189).

*Доживем и до академических пайков.* — Академический паек получали творческие работники, ученые, преподаватели высшей школы.

*Ты вздыхаешь, как сменовеховец.* — Сменовеховство — идеино-политическое течение в русской эмиграции, ориентированное на примирение и сотрудничество с Советской Россией (название происходит от вышедшего в 1921 г. в Праге сборника статей «Смена вех»).

*Тише, тише подползайте.* — «Тише, тише подползайте! Стража крепко спит!» — строка из оперы «Вампук». В опубликованном тексте либретто (Пародия 1976) ее нет, однако она приведена в рецензии Н. Шебуева «Кривое зеркало» (Рампа и актер. 1909. № 20. С. 325 [цит. по: Тихвинская 1995, с. 56]), причем, как отмечал рецензент, на сцене эти фразы произносились все громче и громче и в итоге актеры их «орали».

*...нет изъятия церковных ценностей.* — Кампания по изъятию церковных ценностей проводилась советским правительством в 1922 г. под предлогом сбора средств для помощи голодающим.

*...у нас есть Всерабис.* — Всероссийский профессиональный союз работников искусств.

*Начнем, пожалуй.* — Реплика Ленского в сцене дуэли (гл. VI) романа «Евгений Онегин».

*...членский билет живой церкви.* — Живая церковь — сторонники обновленческого церковного раскола, провозгласившие в 1922 г. курс на признание большевистской власти.

*...«Федарасион аэронатик интернасиональ».* — Fédération aéronautique internationale (фр.) — Международная федерация воздухоплавания.

*Все равно им нечего терять, кроме фиговых листьев.* — Перефразирована одна из заключительных фраз «Манифеста коммунистической партии» (1848) К. Маркса и Ф. Энгельса: «Пролетариям нечего терять, кроме своих цепей».

*На заумном, на цувамском.* — В пьесе Каменского «Здесь славят разум» Иоиль говорит: «...мы — Гаяро-Атуйя, на корабле из Цуваммы» (Возрождение. М., 1923. Т. 2. С. 334).

*...«Все мы жаждем любви, любовь — наша святыня».* — «Все мы жаждем любви» — оперетта Э. А. Кламрота (либретто В. А. Крылова и М. П. Федорова).

*Во имя октябрин.* — Октябрины — «революционный» эквивалент крестин, обряд торжественного имянаречения новорожденного.

*...поют из «Анго»...* — «Дочь мадам Анго» — оперетта Ш. Лекока.

*Эгалите, либерте.* — Égalité (фр.) — равенство, liberté (фр.) — свобода.

...в нашу шайку комедиантов... — Ср. в книге И. А. Крылова «Почта духов» (1789) диалог в письме XVI («От гнома Бурристона о входе его в оперный дом. Разговор с актером, который приглашал его вступить в их шайку»): «Вступи в нашу шайку, я в ней старшина и обещаю тебе мое покровительство. <...> А какая это шайка? <...> ...я предлагаю тебе вступить в нашу шайку, которая сегодня будет играть в этом доме, то есть что ты сделался комедиантом» (Крылов И. А. Соч.: В 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 127–128).

*Ведь Наполеон тоже из прaporщиков.* — Вероятно, обыгрывается исконное значение слова «прапорщик» — знаменосец (ср. укр. «прапор» — знамя): в битве на Аркольском мосту (1796) Наполеон со знаменем в руках бросился вперед, увлекая за собою солдат.

...популярную еврейскую песню «*O ta зэй нейт а шнайдер*». — Начало народной песни:

. От азой нейт а шнайдер,  
От азой нейт эр дох,  
Нейт унд нейт а ганце вох,  
Фардинт а гроши мит а лох.

Перевод: «Вот так шьет портной, / Вот так он и шьет, / Шьет и шьет всю неделю, / А получит с дыркой грош».

*Дзенкую бардзо, панове на роверах.* — Польская фраза буквально означает: «Покорно благодарю, господа на велосипедах» (слово rover вошло в польский язык во время Первой мировой войны от названия фирмы, выпускавшей велосипеды, на которых ездили английские солдаты-самокатчики). Кстати, в 1912 г. авиатор Каменский некоторое время жил в Варшаве, совершая полеты на аэропланах; там же он получил международный диплом пилота (Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1931. С. 154–155).

*Вуаля.* — Voilà (фр.) — вот.

*Полцарства за Маньку.* — Перефразированная реплика главного героя трагедии Шекспира «Король Ричард III»: «Полцарства за коня!» (действие 5).

*И ты* — «Брут-Манька». — «И ты, Брут!» — фраза Юлия Цезаря, адресованная одному из его убийц — Луцио Юнию Бруту.

*...ты Ротшильд, ты Нобель.* — Ротшильды — семья финансистов и филантропов; Нобели — семья промышленников и изобретателей.

*...ты Спиноза.* — Б. Спиноза (1632–1677) — нидерландский философ.

*...социал-эсеристый.* — Эсеры (от аббревиатуры «с.-р.», социал-революционеры) — одна из радикальных политических

партий в России начала XX в. Ее членом был А. Керенский — министр юстиции, военный министр, затем премьер-министр Временного правительства.

*Ох, тяжела ты, шапка Мономаха.* — Реплика Бориса из трагедии А. Пушкина «Борис Годунов» (заключительные слова сцены «Царские палаты»).

*Красотки, красотки, красотки кабаре.* — Куплеты Бонни из оперы И. Кальмана «Сильва».

*Хай живе вильна Украина!* — Да здравствует свободная Украина!

*Ходы маты на сило.* — «Пішла мати на село...» — начало украинской народной песни «Гречаники».

*...ему поставили даже на спину бубновый туз.* — «Бубновым тузом» назывался красный или желтый четырехугольный лоскут, нашивавшийся на спину каторжника.

*...как будто из 39-й студии Художественного театра.* — Шутливый намек на многочисленность таких студий: в 1920-х годах их было четыре.

*...потом в Радина, потом в Кугеля, потом в Мишу Чехова...* — Н. М. Радин (Казанков, 1872—1935) — актер, в 1920-х годах художественный руководитель Московского драматического театра «Комедия» (бывш. Театр Корша). А. Р. Кугель (1864—1928) театральный критик, редактор, драматург, режиссер; один из основателей и руководителей театра «Кривое зеркало». М. А. Чехов (1891—1955) — актер, режиссер, театральный педагог.

*Исайя, ликуй.* — «Исайе, ликуй» — слова тропаря, который поет хор во время обряда венчания, когда священник обводит венчающихся вокруг аналоя.

*Быстры, как волны, / Дни нашей жизни...* — Начало застольной студенческой песни на слова стихотворения А. Серебрянского «Вино».

*...все их долги признаем.* — Отказ Советской России от признания долгов царского правительства по внешним займам — одна из острых политических проблем того времени.

*А деспот пишет в роскошном дворце...* — Слова из популярной в послереволюционные годы песни (похоронного марша) «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» (стихи А. Архангельского).

*Отречемся от старого мира.* — Первые слова сделанного П. Лавровым русского перевода «Марсельезы».

*Выйдь на Волгу, чей стон раздается.* — Цитата из стихотворения Н. Некрасова «Размышления у парадного подъезда», часть которого стала народной песней.

*Вон они, арапы, что делают.* — Просторечное значение слова «арап» — мошенник, обманщик (ср. «арата заправлять» — обманывать).

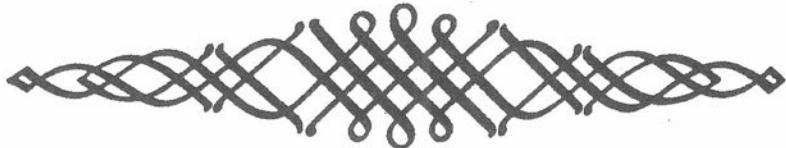
*Как ныне сбирается вещий Олег отмстить неразумным хазарам. Так громче, музыка, играй победу.* — Песня времен Первой мировой войны на слова пушкинского стихотворения «Песнь о вещем Олеге» и музыку австрийского марша «Kartner Liedermarsch», который в Россию, вероятно, занесли пленные австрийцы (Кац Б., Ронен О. Марш // Звезда. 2003. № 3. С. 228).

*...пора свергнуть эту черную сотню.* — Черносотенцами в 1905—1907 гг. назывались члены русских правохристианских, монархических и антисемитских организаций («Русская монархическая партия», «Черные сотни», «Союз русского народа», «Союз Михаила Архангела» и др.). Однако в данном случае подразумевается буквально цвет кожи туземцев.

*Сарынь на кичку.* — Боевой клич, а также приказ врагам отступить (восходящий к жаргону волжских разбойников — ушкуйников).

*Сосьете.* — Société (*фр.*) — общество, товарищество.

*Это из кустпрома.* — Главкустпром — Главное управление по делам кустарной и мелкой промышленности и промысловый кооперации.



## ФИЛОЛОГИЯ НА ГРАНИЦАХ

А. А. Припадчев

### ФИЛОЛОГИЯ ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

Современная филология как в части литературоведения, так и в части языкоznания продолжает решать много конкретных актуальных проблем. В литературоведении остаются обсуждаемыми следующие вопросы:

- 1) становление литературных течений;
- 2) возрастание личностного начала в литературе;
- 3) расширение социальной среды литературы;
- 4) поэтика как историческая изменчивость форм художественной условности — форм повествования и т.д.

В языкоznании остаются разрабатываемыми такие проблемы, как:

- 1) пути перехода от теории языка к теории речи;
- 2) изменение системы языковых стилей за счет включения в нее церковно-славянского стиля языка;
- 3) множественность стилистик конкретного произведения: стилистика языка, стилистика речи и индивидуально-авторская стилистика;
- 4) разграничение стилистики текста и лингвистики текста и т.д. (тропы, размеры и проч.).

Однако в последние два десятилетия и в литературоведении, и в языкоznании обрела очертания одна важная проблема: история текстов, изучаемых литераторами и лингвистами, — текст нас объединяет — в аспекте духовности (Архимандрит Константин (Зайцев), 2000).

Это реальная, а не надуманная проблема. В ее основе — поиск точек соприкосновения светского и конфессионального знания, возвращенного в лоно государства. Стало очевидным, что оценка литературного произведения и изучение его языка вне категорий не только эстетики, но и духовности сейчас невозможна. До сих пор мы по большей части проходили мимо последней. Но вот текст М. Ю. Лермонтова:

Когда бы встретил я в раю  
На третьем небе образ твой,

Он душу бы пленил мою  
Своей небесной красотой;  
(Лермонтов, 1969, т. 1, с. 151).

Сочетание «третье небо» нельзя понять, не истолковав его сакральный, священный смысл. Эти слова используются апостолом Павлом в Послании коринфянам. На третьем небе место присутствия Бога, здесь Его Престол, здесь Христос и Святой Дух, который являет свою силу от семи огненных светильников, горящих перед престолом Бога, здесь ангелы и души праведников, отсюда Господь приходил на землю и снова придет.

Рай – жилище первого человека как сад и жилище праведников, которое наследуют они после Страшного Суда Божия. Так что Лермонтов точно отнес рай к третьему небу.

Динамика духовности в данных литературных текстов распознается в свете прежде всего новозаветной истории. Остановлюсь на периодах развития духовности, ее сущности и творческих обнаружениях в литературных произведениях.

### Периоды новозаветной истории

Церковь знает три периода новозаветной истории. Первый протекал под знаком языческого Рима. Преследуя христиан, языческий Рим тем самым давал им возможность проповедовать христианскую веру и проповедовать Евангелие спасения.

Второй период новозаветной истории протекал под знаком новой столицы – Константинополя. В это время Церковь в борьбе с ерсями и расколами раскрыла всю полноту своего содержания в явлении Истины как искупительной жертвы Христа за грехи людей. К этому периоду относится и появление Латинской Церкви, пожелавшей в голосе Церкви дать место и действие человеческому разуму.

С падением Константинополя начался третий период новозаветной истории. Задача этого периода – хранить Православную Церковь под натиском отступлений, начавшихся с образованием Латинской Церкви. Этот период протекал под знаком новой, третьей столицы – Москвы, Третьего Рима.

### Сущность новозаветной истории

Долгие тысячелетия после грехопадения люди жили в состоянии отчужденности от Бога. Жили они упование на грядущее время, когда откроется им путь преодоления отчуждения.

Для примирения людей с Богом по решению Святой Троицы на землю в образе человека сошел Господь Иисус Христос. Он искупил грехопадение человечества Своей Крестной Смертью.

Так состоялось Откровение Божие и так была явлена Истина: людям была открыта возможность, следуя за Христом в его Искупительной Жертве, последовать за Ним и в Его победе над смертью — и там соединиться с Ним в блаженной вечности.

### Молитва князя Глеба

Не прими, Господи, за суетное  
Мольбу мою,  
Но яви благословение  
Моего принятия смерти.  
Увидь мое смятение,  
Ибо сегодня я умираю,  
Не ведая, за что  
И за чью обиду,  
Не дал Ты знак.  
Я вспоминаю сказанное  
Тобою апостолам:  
«Из-за Меня  
Вы будете изгнаны,  
Преданы родственниками  
И друзьями.  
И брат  
Пойдет на брата.  
И во имя Меня  
Вас убьют.  
Но терпением вашим  
Обретете покой».  
Теперь суди, Господи,  
Ведь душа моя сейчас  
Уже пред Тобою.  
Слава Тебе, Отцу, Сыну  
И Святому Духу,  
Ныне, всегда  
И вечно.  
Истинно так.

(Усп. сб. XII–XIII вв., 1971, с. 52–53; перевод с др.-рус.:  
Припадчев, 2004, с. 5.)

Смысль истории после прихода Христа на землю — спасение душ людей, принявших благую весть об Искупительной Жертве и идущих за Христом. Концом человеческой истории будет не общее уверование в Христа, а общее отступление от Него, во главе которого стоит антихрист.

Появление антихриста вызовет Второе Пришествие Христа, низвержение Им антихриста и Страшный Суд. После него все верные пойдут за Христом в Царство Небесное, а все, отвергшие Его, пойдут за дьяволом в тьму вечную.

## **Творческие обнаружения новозаветной истории**

Русский народ сосредоточил жажду познания в устремлении к Истине как Искупительной Жертве Христа за грехопадение человека. Это устремление охватывает период после падения Константинополя до Второго Пришествия. В этом устремлении Россия закрепила за собой название «Святая Русь». Это не было актом осознанного отвержения чужого образа жизни. Не было здесь нарочитой демонстрации своей верности Истине.

Живя полнотой своей веры, русские не торопились приобщиться к культуре соседних стран, явно окрашенной отступлением от православной веры.

Русский человек имел свой быт, имел свою летопись, имел свои песни и игры. Но наука, искусство и литература были объединены в принятии Божественного Откровения, Истины. Главным деланием русского человека было спасение души через покаяние в грехах как одно из предъявлений Искупительной Жертвы.

В утилитарном плане, и прежде всего через торговлю, Русь вынужденно пользовалась достижениями западной культуры. Но это делалось не в порядке усвоения западной мудрости, а путем привлечения иностранных «хитрецов» — знатоков храмового строения, техники мозаики, фрески и иконописного письма, переводчиков, священнослужителей.

Реформы Петра I оттеснили Святую Русь Имперской Россией. Началось духовное раскрепощение. Вся последующая история России — длящийся экзамен свободы.

Перед всей пореформенной Россией ставился вопрос: способна ли она достижения, рождаемые из приобщения к культуре Запада, использовать во благо. Способна ли Россия оставаться православной?

Под этим углом зрения необходимо оценить все явления русского национального бытия.

В период реформ Петра I осваивать западную культуру стало повинностью вынужденной и вымучиваемой. Но реформы Петра не были антицерковными и антидуховными.

Сущность их заключалась в том, что русский человек вынужден был выйти из своей обособленности во имя самосохранения. Русский волен был остаться преданным своей вере, но он вынужден был открыть глаза на все происходящее на Западе, проходить западную выучку.

Это не прошло даром. От прежней органической православной целостности мало что оставалось. С точки зрения духовности состояние душ русской «элиты» являло собой нечто жалкое и порой отталкивающее.

Былое благочестие в них и правоверие дотлевало. Иногда имело место двоеверие — Богопочитание сочеталось с чужой культурой. В лучшем случае русскому человеку удавалось в искусстве выразить то, что он потерял, потеряв свою всецелую принадлежность православию. В свете духовной оценки умы, ставшие достоянием западной культуры, утратили духовное целомудрие. Мешанина в душах русских своего и чужого превратилась во вздорную блажь.

Никакого нового сознания не возникло. То было повальное легкомысление, поощряемое с высоты царского престола. Беспечное освоение западной культуры вело к духовному разорению.

### Н. И. Новиков (1744–1818)

Мон соeur, Живописец! Ты, радость беспримерный Автор. — По чести говорю, ужесть как ты славен! Читая твои листы, я бесподобно утешаюсь; как все у тебя славно: слог расстеган, мысли прыгающи. — По чести скажу, что твои листы вечно меня прельшают: клянусь, что я всегда фельетириую их без всякой дистракции (Русская литература XVIII века, 1970, с. 271).

Преодолевается оно в XIX веке. Но Имперская Россия и в XVIII, и в XIX веке, проходя через экзамены свободы в осмыслении связей веры и культуры, знания, сохраняла внутри себя исконную Святую Русь в ее православной целостности.

В этом плане можно понять превращение Александра I в старца Феодора Кузьмича. Духовным чутьем понял царь, что надлежит ему внешне перевоплотиться, чтобы смочь явиться подлинным православным.

Россия-Империя, таким образом, являла собой преемственно сохранившиеся острова православной целостности с множеством культурных наслоений.

Создавался своеобразный комплекс явлений, воплощавших Имперскую русскую культуру. Тут уже возникала органическая связь старого с новым, веры с культурой и знанием.

Стремление воспринимать все познаваемое как некое единство оставалось жить в русской душе. Былого духовного заряда для этой целостности уже не было. Человек сам на свой лад сооружал эту целостность, все приводил к субъективной целостности. У каждого художника слова, независимо от доли церковной веры в его мировоззрении, охват его сознанием действительности обретает значение, близкое к тому, о чем речь люди предваряют словом «верую».

Итак, Святая Русь обретала стройность мировосприятия в духовности с опорой прежде всего на веру. Имперская Россия

обретала стройность мировосприятия в духовности и рациональности с опорой на веру и знание, культуру.

Осмысление связей веры и знания и было экзаменом свободы. За вычетом крайних проявлений, колебаний в сторону догматической ритуальности или в сторону пошлой мешанины своего и чужого, этот экзамен привел к ряду ярких воплощений новой культуры как целостного умонаачертания. Обратимся к примерам.

### М. В. Ломоносов (1712–1765)

Учился в Славяно-греко-латинской академии, которая готовила прежде всего православных священников и позднее была преобразована в Московскую духовную академию. Готовясь стать священником, Ломоносов случайно попал в список «отроков доброй надежды» и был отправлен обучаться в Германию светским наукам.

Но усвоенное ранее не забылось. Он с детства познал российский и церковнославянский языки, а в совершенном возрасте с прилежанием прочел почти все в церкви употребляемые книги. Он и другим советует читать церковные книги, «отчего к общей и собственной пользе воспоследует».

Российский язык, — писал Ломоносов, — в силе и богатстве переменам и упадку не подвержен утвердится, коль скоро Церковь Российской словословием Божиим на славянском языке украшаться будет. Другими словами, Ломоносов придавал огромное значение церковно-славянскому языку в сохранении единства русской культуры.

Ломоносов был одарен разносторонне, но основная его сила — в поэзии, причем в той, где автор ощущает Бога в мире. Он говорил, что Создатель дал роду человеческому две книги: первая — видимый сей мир, вторая — Св. Писание. И еще о том, что природа есть Евангелие, благовестующее творческую силу, премудрость и величество; не только небеса, но и недра земли поведают славу Божию.

Замечательны его «Размышления о Божием величестве» — утреннее и вечернее. Прекрасна ода, навеянная книгой Иова. Именно о духовных одах А. С. Пушкин писал, что они останутся вечными памятниками русской словесности, по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему.

Эти оды являются памятником высокого строя души Ломоносова. Похвала Богу рождала в нем огонь вдохновения, подымающего его до уровня величайших творений даже более древней культурной волны, чем новозаветная, — культурной волны Ветхого Завета. Приведу отрывки из текстов.

## **Утреннее размышление о Божием величестве**

Творец! покрытому мне тьмою  
Прости премудрости лучи  
И что угодно пред тобою  
Всегда творити науки.

(Русская литература – век XVIII: Лирика, 1990,  
с. 95)

## **Ода, выбранная из Иова**

Он все на пользу нашу строит,  
Казнит кого или поконит.  
В надежде тяготу сноси  
И без роптания проси.

(Русская литература – век XVIII: Лирика, 1990,  
с. 93)

## **Вечернее размышление о Божием величестве**

О вы, которых быстрый зрак  
Пронзает в книгу вечных прав.  
Которым малый вещи знак  
Являет естества устав,  
Вам путь известен всех планет,  
Скажите, что нас так мятет?

(Русская литература – век XVIII: Лирика, 1990,  
с. 95)

## **Г. Р. Державин (1743–1816)**

Читать и писать научился он от церковников. Мать старалась пристрастить его к чтению духовных книг. Подлинное величие Державина впоследствии и обнаружилось в духовных одах.

Ода «Бог» занимает особое место не только в творчестве писателя, но и во всемирной литературе. Ода переведена на множество языков во множестве вариантов – 15 на французском языке, 8 на немецком.

Она высоко оценена и по художественным достоинствам, и по богословной значимости. Эта ода – не творение лишь поэтического гения, но и плод углубленного богомысления.

Как и Ломоносов, Державин, проходя экзамен свободы и осмысливая единение Православной веры и западного знания, культуры, востребовал глубинные пласти христианской культуры, навеваемые даже не Новым, а Ветхим Заветом.

В оде «Бог» отобразился Бог Отец. Новозаветная Святая Троица: Бог Отец, Бог Сын и Бог Святой дух – отведена в сторону. Встречи Христа с человеком в оде мы тоже не найдем. В центре повествования – не тепло Христово, а величие Творца:

Ты есть! – природы чин вещает,  
Гласит мое сердце то,  
Меня мой разум уверяет,  
Ты есть – и я уж не ничто!  
Частица целой я вселенной,  
Поставлен, мнится мне, в почтенный  
Средине естества я той,  
Где кончил тварей ты телесных,  
Где начал ты духов небесных  
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров повсюду сущих,  
Я крайня степень вещества;  
Я средоточие живущих,  
Черта начальна божества;  
Я телом в прахе истлеваяю,  
Умом громам повелеваю,  
Я царь – я раб – я червь – я бог!  
Но, будучи я столь чудесен,  
Отколе происшел? – безвестен:  
А сам собой я быть не мог.

Неизъяснимый, непостижный!  
Я знаю, что души моей  
Воображения бессильны  
И тени начертать твоей;  
Но если славословить должно,  
То слабым смертным невозможно  
Тебя ничем иным почтить,  
Как им к тебе лишь возвышаться,  
В безмерной рзвости теряться  
И благодарны слезы лить.

(Русская литература – век XVIII: Лирика, 1990,  
с. 301)

Современные литературоведение и лингвистика могут открыть в творчестве Державина чуть не все богатства тончайших приемов всего позднейшего стихосложения. У Державина все это было не столько как приобретение культуры, сколько как дар вдохновения, которое есть истинная душа лирической поэзии.

Академик Я. Гrot писал, что пока идеи Бога, бессмертия души, правды, закона и долга будут жить не пустыми звуками на языке русского народа, до тех пор имя Державина, как поэта, не утратит в потомстве своего значения.

А к высшим проявлениям духовности его творчества можно отнести собственные слова поэта о том, что величие, блеск и слава мира сего преходит; но правда, гремящее в псалмопениях словословие Всевышнему, пребывает и пребудет во веки.

## М. Ю. Лермонтов (1814–1841)

Лермонтова нельзя рассматривать просто как художника слова. Его надо распознать в его духовной качественности. Лермонтов резко выделяется именно по этому признаку среди других художников, обнимаемых рамками того, что мы называем культурой, как бы она ни была высококачественна.

Свою духовную качественность Лермонтов едва ли не лучше всего раскрыл в стихотворении «**По небу полуночи ангел летел...**»:

По небу полуночи ангел летел  
И тихую песню он пел,  
И месяц, и звезды, и тучи толпой  
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов  
Под кущами райских садов,  
О боге великому он пел, и хвала  
Его неприворона была.

Он душу младую в объятиях нес  
Для мира печали и слез;  
И звук его песни в душе молодой  
Остался — без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,  
Желанием чудным полна,  
И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли.

(Лермонтов, 1969, т. 1, с. 171)

В нескольких строках Лермонтов раскрыл нам существо человеческой души — небесной, божеской по своему происхождению и заданию, но погруженной в земную жизнь, где только смутным воспоминанием остается Небо.

Но одновременно поэт раскрывает нам и свое собственное «я». Если он чем подлинно и живет на земле — то это только отзвуками Неба.

Стихотворение «**Молитва**» Лермонтова — нечто единственное в мировой литературе:

В минуту жизни трудную  
Теснится ль в сердце грусть:  
Одну молитву чудную  
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная  
В созвучье слов живых,  
И дышит непонятная,  
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,  
Сомненье далеко —  
И верится, и плачется,  
И так легко, легко.  
(Лермонтов, 1969, т. 1, с. 291)

В «Молитве» поэта самой молитвы нет. Но говорится о молитве так, что перед нами возникает не словесное обрамление текста жанра молитвы, а духовное существо молитвы. Как и в стихотворении «Ангел», так и в «Молитве» всевидящее духа проникает в наше сознание — явление, чуждое самой совершенной поэзии.

В освоении веры, духовности и культуры, знания Лермонтов уникален. При осмыслиении Откровения Божия как Искупительной Жертвы Христа за грехи людей поэт решает вопрос о спасении души не молитвой, покаянным обращением к Богу, а ценою поражения своих героев. Так упразднена была раздельность добра и зла:

Клянусь я первым днем творенья,  
Клянусь его последним днем,  
Клянусь позором преступленья  
И вечной правды торжеством.  
Я отрекся от старой мести,  
Я отрекся от гордых дум;  
Отныне яд коварной лести  
Ничей уж не встревожит ум;  
Хочу я с небом примириться,  
Хочу любить, хочу молиться,  
Хочу я веровать добру.  
Слезой раскаянья сотру  
Я на челе, тебя достойном,  
Следы небесного огня —  
И мир в неведенье спокойном  
Пусть доцветает без меня!  
О! верь мне: я один поныне  
Тебя постиг и оценил:  
Избрав тебя моей святыней,  
Я власть у ног твоих сложил.

(Лермонтов, 1969, т. 2, с. 435)

Снабдив Демона, духа зла, человеческими свойствами — жаждой любить и в любви обрести потерянный рай, Лермонтов в какой-то мере оправдывал его, лишая основания вечность его мучений и подводя его к спасению через раскаяние, покаянное обращение к Богу.

Зло абсолютно или относительно? Если зло относительно, то где основания Искупительной Жертвы Христа? И не явля-

ются ли творчество и сама жизнь поэта Искупительной Жертвой за свой «грех» — грех ума поразительной творческой глубины? Об этом надо еще долго думать.

Через искания точек соприкосновения духовности Святой Руси и культуры Имперской России проходили и другие художники слова. Ярким воплощением новой культуры как целостного умонаучертания можно считать **Н. М. Карамзина (1766–1826)**.

В единении западного знания, культуры и святоотеческой веры, духовности он заложил основы просвещенного консерватизма. В нем Россия была и элементом мировой жизни, и национально-государственным воплощением православной целостности.

**А. С. Хомяков (1804–1860)**, прекрасный знаток Святой Руси, не исключал в будущем сближения России с Западом. Он ждал принятия Западом Православия и обновительных усилий России.

**И. В. Киреевский (1806–1856)**, знаток западной культуры, распознал разницу западного и русского сознания. Если целостности требует русское сознание, то привычно вне целостности сознания живет западный человек, перемещаясь в разные пластины жизни, в зависимости от того, куда направлен его интерес.

**И. С. Тургенев (1818–1883)** был открыт для западной культуры, но воспринимал ее в духовном родстве с истоками русского православного сознания. Чтение текстов писателя никого не испортит, не соблазнит и не развратит. Его состояние духа несет мир и покой. Это было основой духовного самосохранения, которое не позволило ему погрузиться в чужое так, чтобы забыть о своем.

**А. К. Толстой (1817–1875)**, проходя экзамен свободы в осмыслении точек соприкосновения веры и знания, культуры, спасение души через признание Искупительной Жертвы Христа в покаянной молитве обретал в творчестве. Его произведения несут утешение и ободрение всякому и, в частности, русско-православному сознанию. Своей культурой, творчеством он служил Богу и России.

Духовная качественность России, которая вынудила ее пожертвовать всеми видами свободы, кроме духовной, обеспечив себе верность послушанием общей связанности, ему была чужда. Ему претила Московская Русь в ее связанности верностью Православию, всех равняющей и всем владеющей на началах, в идеале устремленных к монастырю.

Личная творческая свобода для него была высшей ценностью. Но в этом устремлении писателя эстетическое как компонент культуры и духовное как компонент веры не вошли в противоречие на основе таланта, такта и меры художника.

Он отошел от Бога в смысле послушливости, но он не поклонился иному богу. А в творчестве он свободно являл всю полноту русско-православной подлинности. Он служил Богу своей свободной культурой.

**А. П. Чехов (1860–1904)** единение духовности Святой Руси и культуры Имперской России находил в любви. Его смех никогда не превращается в насмешку. Он никогда и никого больно не задевает, никого не унижает и не превозносит.

Теплый луч нашей великой писательской культуры, прощальная улыбка нашего святого прошлого, благостный взор, упавший на русскую жизнь из всей полноты сердца — вот чем открывается нам сейчас писатель.

Он не внушал своего истолкования жизни, но он и не наблюдатель чужих жизней. Он жил памятью сердца, теми духовными богатствами, которые с детства впитал из Православия. Он каждого понимал и каждого любил.

Итак, русской литературе был чужд взгляд на писательство как на промысел. Проникаясь культурой, знанием, русские писатели служили творчеству благоговейно, религиозно. Отсюда особая духовность, ранее называвшаяся идеализмом русской литературы, которая разительно отличает ее от западной.

Литература для русского писателя — это чудо явления благословения Бога на творчество, это плач покаяния перед Богом в дерзости творить, это молитва об Искупительной Жертве творчеством во славу Бога.

На пути к Богу как согласии с ним рождались непревзойденные образцы художественного творчества:

Не множеством картин старинных мастеров  
Украсить я всегда желал свою обитель,  
Чтоб суеверно им дивился посетитель,  
Внимая важному сужденью знатоков.

В простом углу моем, средь медленных трудов,  
Одной картины я желал быть вечно зритель,  
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,  
Пречистая и наш божественный спаситель —

Она с величием, он с разумом в очах —  
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,  
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.

Исполнились мои желания. Творец  
Тебя мне ниспоспал, тебя, моя Мадона,  
Чистейшей прелести чистейший образец.

(Пушкин, 1974, т. 2, с. 226)

Но и на пути к Богу как диалоге с ним появлялись шедевры мировой литературы:

«Внемли», — молю, — «Всевышний, в сущем  
Не властен я постичь божественный твой путь  
И разгадать его не в силах. Мыслю  
Без ясного ответа». Но, Создатель,  
Взираешь равнодушно ты на путь души земной,  
Даря ей бренность имени и беспощадность рока.  
Все любят, ненавидят, страдая, жить хотят,  
Один лишь я был поглощен дыханьем тайны  
Твоих неясных черт, чтоб их облечь в слова.  
Но провиденьем суждено принять свою судьбу:  
Я тот же, кем и был, хоть жизнь не выбираю,  
И день ее трудов и блеска умножаю,  
И нет в том ни вины и ни моих заслуг.

(Чеслав Милош, перевод с польского А. А. Припадчева)

Таким образом, филология как литературное и языковое творчество и вчера, и сегодня, и завтра развивалась и должна развиваться в границах веры и знания, духовности и культуры.

Современной филологии как науке предстоит дать анализ и оценку творческого наследия прошлого, литературного и языкового, в свете истории духовности (дух — начало жизни, сообщаемое человеку через искупительную молитву как признание необходимости жертвы за грехи: гордость, сребролюбие, блуд, гнев, чревоугодие, зависть, уныние; добродетели: смиренение, нелюбостяжание, целомудрие, кротость, воздержание, доброжелательство, упование; душа — дыхание жизни, существо бессмертное, возвращающееся к Богу, который и дал ее).

Литераторам следует и далее осмыслять понятие «Искупительная Жертва» как формулу драмы и величия человека. Лингвистам необходимо продолжать выявлять сакральные значения в словах.

### Литература

1. Архимандрит Константин (Зайцев). Чудо русской истории. М., 2000.
2. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1969. Т. 1.
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1969. Т. 2.
4. Припадчев А. А. Проблемы исторической лингвистики текста (на материале древнерусских жанровых форм чуда, плача, молитвы). Воронеж, 2004.
5. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1974. Т. 2.
6. Русская литература XVIII века. Л., 1970.
7. Русская литература — век XVIII. М., 1990.
8. Успенский сборник XII—XIII вв. М., 1971.

С. М. Телегин

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ  
МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В РАССКАЗЕ  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»

Всякое художественное творчество вырастает из первоначальных мистических интуиций (в разных формах и чаще всего – неосознанно). Миф располагается в человеческом подсознании и действует там неосознаваемо для личности, чтобы через него воплотиться в художественном образе. Иными словами, главнейшей в вопросе о мифе является проблема особого мифологического сознания. *Мифологическое сознание определяет мифологическое бытие, формирует мир как миф.* Эту цель ставит перед собой мифореставрация – раскрытие универсальных категорий мифа, сакрального в тексте, в подтексте, в художественном слове. Этому служит и мифологизация сознания филолога или раскрытие мифологического сознания писателя. Именно на раскрытии сакрального и мифосознания может быть построена мифореставрация рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека».

Погружение героя в миф происходит благодаря тому, что Достоевский строит свое повествование, исходя из главных принципов мифосознания – одухотворения мира (анимизм), неразличения всех его частей (синкетизм) и буквальном, а не переносном или аллегорическом восприятии образов. Поскольку Бог есть Абсолют, то и, творя явленный мир, Абсолют не уничтожает и не дробит Себя, а проявляется в бесконечной череде феноменов мира. Сами по себе, взятые профанно, явления мира могут быть противопоставлены друг другу (правое – левое, день – ночь, мужчина – женщина и т.д.), но, находясь в Абсолюте, они полностью примиряются и сливаются в совершенное единство. Абсолют объединяет все оппозиции, так как Абсолют творит явленный мир, и нет ничего, что было бы вне Абсолюта. Следовательно, главной особенностью Абсолюта является принцип тождества, нерасторжимости, всеединства феноменов. А раз так, то и в мифе главной особенностью оказывается принцип синкетизма, неразличения.

Такой единый мир показывает нам Достоевский в своем рассказе. Прежде всего, подчеркивается единство небесного и земного: «Я знал, что это не могло быть *наше* солнце, породившее *нашу* землю, и что мы от нашего солнца на бесконечном расстоянии, но я узнал почему-то, всем существом моим, что это совершенно такое же солнце, как и *наше*, повторение его

и двойник его» (с. 128)<sup>1</sup>. Вскоре космический странник видит и Землю, а затем — очертания Европы и, наконец, попадает на острова Греческого архипелага (с. 129). Герой понимает, что эта планета — не наша Земля, но потрясен их буквальным сходством. Он мучается вопросом: «И неужели возможны такие повторения во Вселенной, неужели таков природный закон?.. <...> Как может быть подобное повторение и для чего?» (с. 128—129). Аналогия земного и небесного есть между тем один из главных законов мифологии.

Мифотворец убежден, что все существа (люди, птицы, животные, растения), живущие на земле, вся явления неживого мира (горы, реки, моря) имеют свой первообраз на небе, в нематериальном мире. От поведения небесного прообраза зависит и благополучие его земного двойника. Как правило, такие прообразы воплощены в созвездиях и звездах. Небесный мир — двойник земного и наоборот. Там, в царстве богов и духов, как и на земле, есть реки, леса, растения, животные и города. Но там живут не простые люди, а блаженные, святые, чистые духи. Мир людей и мир блаженных в мифе всегда переплетены, связаны, взаимозависимы. При этом живые люди по собственной воле могут посещать эту вторую реальность и возвращаться обратно. Во время такого путешествия странник познает некие тайны, необходимые ему в дальнейшей жизни. Главное условие такого проникновения заключается в том, что человек должен уподобиться жителям посещаемого им царства, а иначе он может погубить этот мир. Характерная черта мифологического «второго мира» — то, что он реален, неотделим от мира людей, но только организован особым образом.

Эта особая организация пронизана общим принципом синcretизма, неразличения. Прежде всего, писатель погружает нас внутрь прекрасного пейзажа, изумительной по красоте природы: «О, всё было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызalo их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты цит. по изданию: Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1988—1996. Т. 14. В скобках указан номер страницы.

и радостно били меня своими милыми, трепетными крыльшками» (с. 129). Описание гармоничной природы — характерная особенность всех утопических мифов о Золотом веке человечества. Природный мир в мифе одухотворяется и обожествляется. Об этом писал, например, А. Н. Афанасьев: «Вообще всё растительное царство представлялось древнему человеку воплощением стихийных духов, которые, соединяя свое бытие с деревьями, кустарниками и травами (облекаясь в их зеленые одежды), через то самое получали характер лесных, полевых или житных гениев»<sup>2</sup>. Благодаря этому представлению люди не противопоставляли себя природе, а находились внутри нее, не различались с ней.

В песнях счастливые жители прекрасной планеты выразили свою любовь к природе, «они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, море, леса» (с. 132). В мифах человек не выделяет себя из окружающей природы, он стремится к преодолению границы между своим и животным миром. Миф даже снимал различие между человеком и животным, они были равны во всех отношениях. Человек, придавая особое значение взаимосвязи с животными, проникновению их в освоенный им мир, существовал с окружающей Вселенной в полной гармонии, считал себя составляющей ряда природных сакральных объектов. Неразличение человека и рода, клана, племени основано на представлениях о том, что все люди — потомки общего тотемного животного — первопредка, объединяющего их всех в единое целое тело. Деревянные изображения таких первопредков (тотемические столбы), по словам А. Марацци, «представляют собой важное звено для построения отношений между человеком, природой и тайными силами космоса»<sup>3</sup>. Герои мифов в этом случае — нерасчлененная животно-человеческая масса.

И хотя реальную жизнь древнего человека определяла борьба за выживание, в мифах впервые ставится вопрос о гармонии двух миров — человеческого и животного, человека и всей Вселенной: «Они, — рассказывает «смешной человек», — указывали мне на звезды и говорили о них со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслию только, а каким-то живым путем» (с. 131). Достоевский мечтает о такой гар-

<sup>2</sup> Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 771.

<sup>3</sup> Marazzi A. El embrujo del totém // Cabala. 1981. № 54. Р. 9.

монии, он верит, что это всеединство мира, открытое нам божественным Логосом через миф, станет реальностью когда-нибудь в будущем и тогда наступит всеобщее счастье.

Одной из причин такого слияния в мифе является перенесение человеческих свойств на природные объекты (антропоморфизм). Человек, познавая Вселенную, проецирует не только ее на себя, но и себя, свой опыт на нее. Человечивая природу, он сакрализует ее, упрощает контакт с ней, осознает себя в ней, уподобляет ее себе, поскольку человек может познать лишь себя, космос в себе. Одухотворяя и очеловечивая феномены видимого мира, мифотворец наделял их теми же качествами, которые обнаруживал и у себя. Для индоевропейца внутреннее и внешнее — едино, и внешнее познаемо только через внутренний мир и как внутренний космос, подобный человеку. Животные, птицы, растения и камни при этом наделяются вполне человеческими способностями, даже умением мыслить и говорить.

В этом смысле «Сон смешного человека» является великим мифологическим экспериментом Достоевского. То, что представлялось невозможным в «реалистическом» романе, оказывается вполне допустимым в «фантастическом рассказе»: природа здесь не просто человекоподобна, но животные и растения действительно умеют говорить! «Они указывали мне на деревья свои, и я не мог понять той степени любви, с которою они смотрели на них: точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, и убежден, что те понимали их. Так смотрели они и на всю природу — на животных, которые жили с ними мирно, не нападали на них и любили их, побежденные их же любовью» (с. 130–131). Связи, возникающие между ним и природой, человек считает нормальными, так как во всем окружающем мире видит себе подобных живых существ в разных воплощениях. Если животные и человек в равной мере являются творениями Божиими, то и вражды между ними быть не может. Человеческий и животный миры в мифе Достоевского предстают как две части единого сакрального космоса.

Это единство становится основой неразличения в мифе природы и культуры. Культура в мифе всегда природоподобна, и в создании культурных ценностей человек ориентировался на законы природы: они либо творятся из явлений природы, либо заимствуются из нее. К культурным объектам в мифе относятся огонь, полезные в хозяйстве или домашние животные и птицы, огородные растения, орудия труда и охоты, одежда, жи-

лица, ритуальные предметы, музыкальные инструменты и т.д. «Дети солнца» у Достоевского строят свою культуру в прямой связи с окружающим миром: «Они блуждали по своим прекрасным рощам и лесам, они пели свои прекрасные песни, они питались легкою пищею, плодами своих деревьев, медом лесов своих и молоком их любивших животных. Для пищи и для одеяды они трудились лишь немного и слегка» (с. 131). Особая роль, как видно, отводится животным.

Без животных человек никогда не создал бы своей культуры и цивилизации. Его первые завоевания произошли в области животного мира — собака, лошадь, корова, овца. Животные цивилизовали человека или, во всяком случае, он цивилизовался благодаря им. Культура «детей солнца» не была основана на науке, а ориентировалась на естественные законы природы, она была естественной и духовной. Не разум, а интуиция, не наука, а откровение лежат в основе культуры, по мнению Достоевского: «Но я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иные. Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена. Но знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь, сама стремится сознать ее, чтобы научить других жить; они же и без науки знали, как им жить, и это я понял, но я не мог понять их знания» (с. 130). Восполненность жизни дает «детям солнца» недеяние — следование естественным законам природы и непротиворечие им своими волевыми действиями. Так культура и сливается с природой, одухотворяется ей и сакрализует ее. Через культурное творчество человек познает себя и окружающий мир.

Все это имеет прямую связь еще с одним элементом мифосознания — неразличением материального и идеального. В Абсолюте тождество достигается, прежде всего, именно благодаря неразличению этих двух, казалось бы, противоположных категорий. При этом идея материализуется (так в процессе творения произнесенное Слово порождает явления), а материя одухотворяется (поскольку в каждом явлении содержится Дух — идея). Как известно, законом мифа становится одухотворение (анимизация) всего мира. Единство идеального и материального осуществляется в Боге — творце обоих миров. Единство идеального и материального составляет основополагающее качество мифологической образности и предметности. Все полно богов и духов, все одухотворено. Материальное существует лишь в

силу того, что в основе него находится идеальное. Идеальное же материализуется, проявляется в физических объектах. Душа присуща всем явлениям космоса. Собственно, космос и бытийствует как совокупность явлений лишь потому, что они были упорядочены и созданы из первичной хаотичной праматерии Духом, Богом. Материя в своей изначальной основе идеальна; мировая душа пронизывает весь мир, все его феномены и определяет их существование. Боги древних пантеонов являются первичными образными материализациями основных идей – логосов Бога-творца. Если предмет проникнут духом (и сотворен им), то часть этого предмета будет нести в себе не часть этого духа, а дух в его целостности. Здесь, разумеется, происходит не умножение духа, а умножение его проявлений, потенциально – бесконечных, поскольку материальное конечно, но идеальное, духовное – бесконечно. Бесконечное входит в конечное и в мифе не отделяется от него: Бог может иметь конкретную телесную форму, воплощенность, но присутствовать и во всей природе, в стихии, составляя ее субстанцию (Посейдон – во всей воде, во всех морях, реках, источниках, но и в конкретном теле и в определенном месте).

В преданиях это неразличение одухотворенного материального и материализавшегося идеального также воплощается в виде прямой связи с Богом и с душами умерших предков. «Смешной человек» замечает: «У них почти совсем не было болезней, хоть и была смерть; но старики их умирали тихо, как бы засыпая, окруженные прошавшимися с ними людьми, благословляя их, улыбаясь им и сами напутствуемые их светлыми улыбками. Скорби, слез при этом я не видал, а была лишь умножившаяся как бы до восторга любовь, но до восторга спокойного, восполнившегося, созерцательного. Подумать можно было, что они соприкасались еще с умершими своими даже и после их смерти и что земное единение между ними не прерывалось смертию. Они почти не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь, но, видимо, были в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса» (с. 131–132). В мифе Достоевского мертвые уже не одиноки, раз они прямо общаются с живыми.

Мифологическое царство умерших строится по тем же принципам, что и мир живых, поэтому живой человек с легкостью может посещать «иной мир» и контактировать с душами умерших. В этой стране снов, духов, туманных невещественных образов покойный (призрак), однако, сохраняет земную форму, привычки, условия и порядок прежнего существования, занят обычными земными делами. Нередко мир мертвых располага-

ется на какой-либо звезде (на Полярной, на Сириусе, который упомянут и в тексте рассказа – с. 127). Сама смерть воспринимается мифотворцем как иллюзия земли, как сон, ибо есть только изменение сознания или существования человека в различные периоды его вечной жизни. *Смерть есть только начало для нового бытия человека.* То, что профаный человек называет смертью, концом, было для человека мифологического рождением новой жизни, возвращением на настоящую родину всех вещей, переходом во вторую реальность нашего всеединого мира. Смерть считалась переходом из материального объективного в идеальный мир, что и является действительной жизнью души. Поэтому сам момент смерти, перехода и воспринимается «детьми солнца» с радостью, с весельем, с любовью к этой новой жизни свободной души.

Сама идея бессмертия прямо связана с осознанием стабильности, постоянства. Я. Э. Голосовкер отмечал: «Для человека высшая идея постоянства – бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, т. е. духовное творчество. Утрата идеи бессмертия – признак падения и смерти культуры. Такое устремление к бессмертию в культуре и выражается как устремление к совершенству»<sup>4</sup>. Следует добавить, что корнями идеи бессмертия уходит в Абсолют, прямо зависит от существования и веры в Бога, а в человеческом мире часто выражается в устремленности к мифу и мифотворчеству. Существуют не только мифы о бессмертии и о бессмертных, но и сам по себе миф есть прямое выражение идеи бессмертия, идущей от вечности, вневременности Абсолюта. Постоянство Абсолюта, Бога выражено в Его ипостаси как Логоса, так как творящее мир Слово есть носитель неизменной формы и смысла. Мир закреплен в сотворившем его Слове, и чтобы открыть эту тайну людям, Бог воплощается на земле в живом Слове – Христе.

Жажда бессмертия ведет «детей солнца» Достоевского к прямому контакту с божественным началом Вселенной, с Логосом: «У них не было храмов, но у них было какое-то наущенное, живое и беспрерывное единение с Целым Вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым Вселенной. Они ждали этого мгновения с радостию, но не торопясь, не страдая по нем, а как бы уже имея его в предчувствиях сердца своего, о которых

---

<sup>4</sup> Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 125.

они сообщали друг другу» (с. 132). Характерный мифологический мотив: счастливые люди общаются со своим божеством, как и с душами умерших, еще при жизни, в своем физическом теле. Здесь есть прямое общение с Богом, но еще нет религии. Рафаэль Муньос отмечал, что «во времена Золотого века человек, обновляясь, не ведал ни о какой религии»<sup>5</sup>. Возможно, это оказывается лишь потому, что материальное и идеальное в их мире не различаются, а боги живут рядом с людьми. Именно в этой прямой связи человека, Бога и мира заложена сама возможность существования мифа. Бытие мира выражено в мифе. Между мифом и бытием установлено тождество, и не только потому, что миф есть отражение и особая форма осознания мира, но, что важнее, потому, что миф есть отражение замысла и сознания Логоса об этом мире. Поскольку бытию свойственны трансформации, развитие, то и миф может развиваться, изменяться, но он в своей идеальности вечно сохраняет свою первообразность и смысловую основу.

Еще одним приемом неразличения материального и идеального, и именно этот мотив оказывается ведущим в рассказе Достоевского, становится тождество жизни и сна. Природе снов писатель уделяет особое внимание: «Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающею ясностью, с ювелирски-мелочною отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через пространство и время. Сны, кажется, стремят не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи проделывал иногда мой рассудок во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем непостижимые» (с. 125). Сны, как верил человек мифологический, посылаются нам богами и сами являются живыми существами, либо душа человека во время сна способна отлетать от его тела и странствовать в иных мирах. То, что человек узнавал во время сновидения, воспринималось как буквальное или зашифрованное предсказание того, что случится с ним наяву. В этом смысле сон прямо воздействовал на жизнь, которая считалась его продолжением и реализацией.

Более того, именно в снах, полагал мифотворец, раскрывался действительный, подлинный мир, искажаемый днем нашим дурным и грубым сознанием. Тогда сон и жизнь с легкостью меняются местами: «Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон?» (с. 137). «Смешной человек» убежден, что истина, открытая ему в сонном видении, не становится от этого чем-

---

<sup>5</sup> Muñoz R. J. Ya viene la edad de Oro // Cabala. 1981. № 51. P. 40.

то не достойным внимания. «Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете» (с. 126). Картины Золотого века в «Сне смешного человека» — наиболее ясное изображение того, как человек должен жить на самом деле, и герой реально живет в своем сне, переживает эмоции, действует, переходит во вторую реальность мифа — сна.

При этом один из законов мифа гласит, что все действительное может стать иллюзорным, а все иллюзорное — действительным, и все наши сны, грезы, видения и желания материализуются где-то в многомерной Вселенной. Отсюда — убеждение героя: «Пусть это сон, но все это не могло не быть. Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, было вовсе не сон!» (с. 133). В качестве комментария к этой мысли можно использовать слова мифолога Афанасьева: «Для живой и впечатлительной фантазии наших предков виденное во сне не могло не иметь прямого отношения к действительности, среди которой так много было для них непонятного, таинственного, исполненного высшей, священной силы»<sup>6</sup>. Дальнейшая жизнь «смешного» героя — воплощение его сна и истины в реальной жизни. Так сон прямо переходит в жизнь, превращается в жизнь. При помощи снов Достоевский конструирует мифы в повседневной жизни своих героев.

Но что же это за истина, которую увидел и познал наш космический странник? Речь идет о великом утопическом мифе, созданном Достоевским. Прежде всего, писатель показывает, как идеальная природа формирует гармоничных, счастливых, прекрасных людей: «Дети солнца, дети своего солнца, — о, как они были прекрасны! Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста, можно бы было найти отдаленный, хотя и слабый отблеск красоты этой. Глаза этих счастливых людей сверкали ясным блеском. Лица их сияли разумом и каким-то восполнившимся уже до спокойствия сознанием, но лица эти были веселы; в словах и голосах этих людей звучала детская радость» (с. 130). Два ключевых понятия появляются здесь — красота и веселость. Красота в этих людях есть результат их прямой связи с трансцендентным. Красота потому выводит человека за рамки обычного бытия, что в ней сказывается присутствие Логоса, она есть продукт нисхождения Духа в

<sup>6</sup> Афанасьев А. Н. Указ. соч. Т. 3. С. 39.

человека. Поэтому только в красоте для Достоевского скрывается божественная сила и возможность спасения мира. Веселость же, блаженство – это, по мифу, состояние богов и героев, первых людей Золотого века и жителей счастливых островов.

Счастливым жителям этого не оскверненного грехопадением райского сада открыта истина естественного, непосредственного существования единой семьей и тайна всеобщей любви. «У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того *жестокого* сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества. Они радовались являвшимся у них детям как новым участникам в их блаженстве. Между ними не было ссор и не было ревности, и они не понимали даже, что это значит. Их дети были детьми всех, потому что все составляли одну семью» (с.132). Такая утопия может быть названа «Остров блаженных» и она, как представляется, наиболее соответствует русской национальной идеи.

Утопия «Остров блаженных» характеризуется отсутствием государственного устройства, полной естественностью жизни, вечной молодостью счастливых людей. Главное в ней – идея всеединства, которое имеет одновременно социальную, космическую, личностную и сакральную стороны. Свобода превращается здесь в универсальный принцип. Этому типу утопий свойственно мировоззрение жизнеутверждения, связанное с признанием человека носителем Духа, а его бытия – высшей ценностью и счастьем. Идея жизнеутверждения побуждает человека охотно и с надеждой служить ближнему, обществу, человечеству, природе и Богу. Возможность отрешиться от волнений, желаний, насилия и опереться на естественность, жизнь в согласии с законами природы, в гармонии с ней – отличительные черты такой «экологической» утопии.

Центральным понятием эколого-общинной утопии является любовь, ибо только она одна способна создать всеединство: «Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проникали сердца. Да и не в песнях одних, а, казалось, и всю жизнь свою они проводили лишь в том, что любовались друг другом. Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая» (с. 132). Утопия Достоевского антигосударственна, но общинна. Его «Остров блаженных» – страна, место, а не государство, не система. В этой счастливой земле нет ни правителей, ни законов – эсхатологический идеал русского народа.

Такие картины очень близки к мифу о Золотом веке, записанному Гесиодом: «В то время как над миром владычествовал Кронос, жило золотое поколение людей. Подобно богам вели эти люди блаженную жизнь, чуждую забот и труда. Не знали они хилой старости; постоянно бодрые и сильные, незнакомые ни с каким горем, тешились они веселыми пирами, жили долго, и тиха, как сон, была смерть их. При жизни же не было у них недостатка ни в каком добрe: кормилица земля, невозделанная, в изобилии приносила плоды свои; многочисленные стада паслись у них на полях; спокойно, мирно и счастливо оканчивали свои повседневные дела. Благосклонны были к ним блаженные боги и имели с ними дружеское общение»<sup>7</sup>. Многие буквальные текстовые и смысловые совпадения мифа о Золотом веке Гесиода и «Сна смешного человека» Достоевского сразу бросаются в глаза и говорят о том, что за основу своей утопии писатель взял именно этот миф.

Мифологический рай всегда имеет следующие внешние признаки: прекрасный остров или труднодоступная долина, глубокая пещера, удивительный цветущий сад, пространство за отвесной скалой, за потоком, рекой. Иногда эта страна затеряна глубоко в горах либо скрывается под землей. Путь к ней лежит через множество гор и рек, через подземный ход. Другой признак — необычайная красота окружающего мира, изобилие продуктов, вечное веселье и любовь. Это иное пространство и иное время, существующее параллельно нашему, причем переход от реального пространства в утопическое сопровождается нарушением течения линейного времени и последовательности событий. Попасть в страну Золотого века можно и во сне, но и тогда будет вполне реальное присутствие, подлинная жизнь, а не иллюзия чувств. Суть утопического мифа, однако, заключается в том, что этот Золотой век, бывший в прошлом либо скрытый от нас в ином пространстве, должен в конце концов вновь восторжествовать на земле. Достижение утопического идеала — прямой выход во вторую вселенную, в мифологическую реальность. Когда же большая социальная Утопия воплощается в реальной жизни и превращается в Историю, то это означает, что идеализм и метафизичность сконструированной системы становится реальностью и диалектикой самого бытия. Нереальное, идеальное оказывается реальным и материальным. Мифология определяет жизнь и формирует ее.

---

<sup>7</sup> Штолль Г. В. Мифы классической древности: В 2 т. М., 1877. Т. 1. С. 10–11.

Миф предстает здесь перед нами как норма, образец, идеал, цель и ценность. Познание зависит от сознания, сознание — от нормы, норма есть ценность, а ценность создается Логосом и представляется в мифе. Элементы и структуры мифологического сознания даны душе человека как нормы, модели, в соответствии с которыми он мыслит действительность и устанавливает с ней реальные отношения. Законы мифосознания обладают нормативностью и прежде всего — в силу своей трансцендентной априорности. Истинность мифосознания определяется этой нормативностью, где норма — это правило сочетаемости элементов и структур мифосознания в восприятии действительности — вещей, предметов, образов. Миф не столько отражает мир, сколько дает сознанию нормы и модели этого отражения. Именно эти нормы, эти элементы мифосознания и имеют в мифе подлинную трансцендентную ценность, так как заложены в него Самим Логосом. Так миф становится формой сознания, нормой и в этом — его главная ценность.

Достоевский, однако, сам разрушает свою утопию. «Смешной человек», по его признанию, «развратил их всех» (с. 134). Он заразил этих блаженных и невинных людей грехом, принес им все то, что мучило его самого — ложь, сладострастие, жестокость. Вскоре на некогда счастливой планете появились убийство, распад и отторжение, разлад с животным миром и между людьми, зародилось государство, науки, партии, армии, начались войны. Иными словами, «смешной человек» принес то, от чего сам бежал, — буржуазную цивилизацию. Счастливые люди утратили свой земной рай, потому что блаженство и любовь были даны им непосредственно, вне их осознанного желания и опыта, не были ими заслужены. Это состояние было не результатом их высочайшего духовного развития, а, если можно так выразиться, высшим инстинктом, сформировавшимся благодаря тому, что они проживали в закрытом, сакрально-мифологическом пространстве. Не имея прочной духовной опоры, этот порядок рухнул от первого же толчка.

Достоевский развивает свою мысль: утраченное счастье может быть возвращено, но уже осознанно, как награда за подвиг. «Смешной человек» умоляет погубленных им людей распять его на кресте (с. 136). Этим он желает (здесь, надо признать, есть элемент гордыни) повторить подвиг Христа и дать падшему человечеству религию любви, сострадания и самопожертвования. Религия есть дословно «восстановление связи». Именно в религии любви, по Достоевскому, возможно восстановление утраченной связи человека и Бога, человека и природы, космоса — той связи, весть о которой была сохранена

нам в мифах о Золотом веке. Для писателя такой религией всегда могло быть только христианство. Его «смешной человек» признает конечную истину в завете Христа (Мк., XII, 31): «А между тем так это просто: в один день, *в один бы час* — все бы сразу устроилось! Главное — люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться» (с. 137). Утопия писателя, как мы видим, — это «русский социализм во Христе», христианская утопия Царства Божия на земле.

Основной миф Достоевского строится как религиозно-утопический. Золотой век человечества может и должен вернуться. Утопия Достоевского — это общность людей, главной чертой которых является *чувство всеобщей скорбящей любви во спасение человечества*. Совершенный человек достигает открытия в себе трансцендентного путем интуитивного благомыслия, внутреннего озарения, путем внутренней трансценденции и обретения мифосознания. Высший принцип скрыт в сердце человека: путь к познанию трансцендентного Логоса и Его ценностей лежит через самопознание и раскрытие в себе мифа. В человеческом теле присутствует мифическая субстанция, делающая его близким к богам. Это изначальное открывается в нем лишь после вхождения в сакральное, после обряда посвящения, преображения, и наиболее ярко предстает перед нами в мифах о Золотом веке.

«Смешной человек» достигает этого состояния. Проснувшись рано утром, он выходит на улицу, чтобы нести людям свою истину. Он становится проповедником истины, даже желает стать ее мучеником. «И пойду! И пойду!» (с. 138). Восходящее солнце в мифологии Достоевского — всегда знак возрождения души героя, а выход на улицу означает обретение нового пути, ведущего к совершенству, к сакральной истине. Только священный миф спасает человека в мире зла и абсурда. Финал рассказа, как мы видим, открытый. Открытый финал есть закономерность русского классического реализма XIX века — из-за невозможности дать ответы на «вечные» вопросы, из-за незавершенности, неразрешенности самой жизни, из-за невозможности привести изображаемые конфликты к сколько-нибудь «счастливому концу», наконец, из-за непознаваемости самой истины. Но именно в этой незавершенности произведения и скрывается его сакральное совершенство: благодаря открытости финала читатель сам становится участником описанных событий и конфликтов. Ему самому приходится решать открытые в тексте проблемы. Открытый финал имеет, следовательно, ритуальное значение. Так читатель погружается в миф, созданный

писателем, и этот художественный миф начинает формировать миф его реальной жизни.

Инстинкт мифа есть высший духовный инстинкт человека, роднящий его с Логосом, где миф проявляется как тяга к стабильности, гармонии мира, но и как особое искусство, особый вид осознания мира. Миф необходим не только Логосу, но и человеку, так как дарует ему культуру, стабильность, цельность, неизменность, трансцендентность, ценность и утопию. *Миф есть постоянство мира, выраженное в его циклических изменениях.* Постоянство, стабильность мира в мифе – не неподвижность и не мертвенностъ: это постоянство – в изменчивости. Такое постоянство есть проявление абсолюта, Логоса как единственной постоянной основы мира. Изменяемость происходит от самого мира материи. Миф как постоянство – в изменяемом есть точка пересечения постоянства трансцендентного и изменяемости имманентного. Закон изменяемости (как проявления имманентного) выражается в мифах о творении мира, его метаморфозах, трансформациях, в переходе одних качеств в другие, в разрушении и воссоздании. Однако закон изменяемости подчинен закону постоянства (как проявлению трансцендентного), выраженному в мифе о Боге-Творце, демиурге, всеобщем Логосе мира. Мифологический синкретизм противоположностей, их постоянного тождества есть основной закон мифологического сознания. Именно он делает мир вечно текучим, подверженным метаморфозам, но и постоянно стабильным в этих изменениях. Без изменений мир и миф о мире не были бы вечными, постоянными, ибо в самом принципе вечных изменений уже заложена идея постоянства. Постоянство мира возможно лишь в его вечно обновляющей изменчивости, но любая изменчивость невозможна без общего принципа постоянности бытия, иначе мы погрузились бы в хаос. Постоянство – в изменчивости и изменчивость – в постоянстве есть закон диалектики мифа<sup>8</sup>. Постоянство есть принцип мира, имеющий своей основой его трансцендентное происхождение. Постоянство обусловлено тем, что миф создан Логосом, изменяющим и творящим, но не подверженным изменениям и не сотворенным. Лишь при наличии принципа постоянства возможны миф и мифотворчество.

В художественной системе Достоевского мы сталкиваемся с любопытной особенностью: мифологическая образность становится выражением христианского содержания. Религиозное содержание реализует себя в мифологической форме. То есть миф

---

<sup>8</sup> Голосовкер Я. Э. Указ. соч. С. 124.

влияет на форму художественного произведения, сюжет, конфликты и систему образов, в то время как религиозное начало раскрывает себя в содержании и идее произведения, его тенденции и в миросозерцании автора. В творчестве Достоевского мы сталкиваемся с произведениями, мифологическими по форме и христианскими по содержанию. В рассказе «Сон смешного человека» мифологическое сознание имеет моделирующее значение и задает основные параметры изображения. Миф и в душе человека, и в художественном произведении оказывается системообразующим, структурным элементом, упорядочивающим и регламентирующим разрозненный и внешне несвязанный, даже противоречивый материал. *В мифе сама форма и есть содержание.* Содержание и форма в мифосознании динамично слиты, не различаются. Здесь форма уже есть содержание, а содержание выражает себя как первичная форма. Проблема мифа – это, прежде всего, проблема формы. Форма – это и есть осознание бытия особым образом – мифологическим. Осознание – это суждение о ценности бытия, данной в форме бытия. Всякое бытие есть содержание и форма сознания, где форма шире содержания. Бытие не выходит за рамки содержания сознания, но ценности бытия выходят за рамки содержания и охватываются лишь формой сознания. Эти ценности трансцендентны по своей природе и не охватываются пределами содержания сознания, но лишь формой. Причем форма – такая же трансцендентная, явленная нам в мифосознании. *Мифологическое сознание относится к бытию через форму.* Содержание сознания и функции сознания прямо сливаются в форме сознания и зависят от нее, определены ее моделями и нормой.

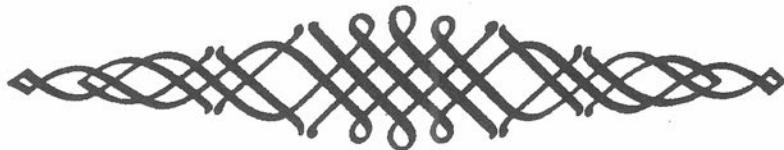
Мифологическая форма в своей парадигматической, моделирующей основе проявляется всегда посредством трансцендентного отношения к бытию ценностей Логоса в содержании имманентных объектов – явлений природы или образов литературы и всего искусства. Содержание и форма полностью синкретичны в трансцендентном бытии. При этом сам предмет сознания дается нам в форме, а не в содержании, и именно через форму он обретает бытие. Эта форма обладает истинной ценностью совершенно независимого трансцендентного бытия в Логосе. Форма первичнее содержания в трансцендентном бытии, как мысль первичнее сказанного слова, как первообраз первичнее образа, а замысел – творения. Однако форма обладает всеми качествами бытия, только не физического, а абсолютно-идеального, то есть в виде идеи, где идея существует в виде формы, а форма проявляется как идея. Мифологиче-

ская форма сознания, следовательно, первична по отношению к бытию и его познанию. Мифологическое самосознание также предшествует мифологическому познанию бытия и его оформлению в мифологическое сказание. Сознание первично, следовательно, первична и идеальная форма, а бытие и содержание бытия лишь вторичны в мифе. Внимание исследователя должно быть сфокусировано на мифосознании — всегда об разном, одухотворенном, синкретичном и экстатичном. Мифологическое сознание есть, прежде всего, первое самосознание Логоса через откровение в мифе. Поэтому мифосознание изначально, первично по отношению к религии, философии, науке.

Как священное сознание, мифосознание оказывается регулирующим фактором при формировании сюжета произведения. В тексте «Сна смешного человека» можно выделить все универсальные элементы мифологического сознания: 1) анимизм, одухотворенность — все материальное создано духом и одухотворяется им; 2) синкретизм, всецелость, нерасторжимость — все, созданное духом, обнимается и объединяется им и в нем; 3) иллюзорность — все, содержащееся в сознании Бога-творца в форме идеи, есть Его мечта, причем сон и явь сливаются, жизнь оказывается сном; 4) аналогия — все соответствует всему, и все пересекается, микрокосм аналогичен макрокосму, земное повторяет небесное, материальное аналогично идеальному; 5) развитие, превращение — ничто не является завершенным или застывшим, все изменяется, переходит в свою противоположность и обратно; 6) равновесие, стабильность — в процессе изменений объекты не разрушаются, не погибают, а мир стабилизируется в Логосе, достигается упорядоченность; 7) двойственность — все явления двойственны, мир делится на сакральное и профанное, а бытие — на идеальное и материальное, однако исходя из принципов синкретизма, аналогии и трансцендентности, все противоположности снимаются, полярности примиряются; 8) ритмичность — развиваясь, все то увеличивается, то уменьшается, и увеличение одного компенсируется уменьшением другого, все развивается в соответствии с циклическими ритмами (ритмичность смены дня и ночи, восхождения и упадка); 9) причинность — все имеет причину, развития или умножения не существует без их причины и всякая причина, имея свою причину, оказывается следствием, причем первопричина всего скрывается в трансцендентном Логосе как в высшем идеале и всеобщем finale. Законом литературного мифотворчества является то, что формообразующим началом текста всегда оказывается именно мифологическое сознание.

ние, а литературный миф – это зачастую смысловая связь элементов мифосознания и возникших на их основе мифологических мотивов и универсалий.

Миф – явление многоплановое. *Он может быть определен и как особая форма сознания, и как особый текст, сказание, содержанием которого является жизнь богов, духов, предков, героев.* Однако понятие о мифе как о форме (сознание) и как о содержании (сказание) может быть объединено определением «священная реальность». Все, о чем повествует миф, есть для мифотворца реальность, но не простая, а особая – сакральная. Сакральной же реальность становится в мифе благодаря проявлению в нем трансцендентного. *Проявление божественного Логоса в реальном мире и творит миф.*



## УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ – В ГОД УЧИТЕЛЯ

Ж. В. Грачева

РАЗУМ ИЛИ СЕРДЦЕ  
(о новых методиках преподавания)

У. Черчиль писал: «Учителя обладают властью, о которой премьер-министры могут только мечтать»<sup>1</sup>. В самом деле, учитель – это тот взрослый человек, который входит в жизнь ребенка, чтобы изменить и его самого, и его судьбу. Он вносит такие корректизы в формирование личности, которые могут способствовать как созиданию «я» растущего человека, так и разрушению его. Г. Адамс заметил: «Учитель влияет на вечность; он никогда не может сказать, где прекращается его влияние»<sup>2</sup>. Именно об этом написана картина Н. Рериха «Тень Учителя», на которой изображены Гималаи. И на одной из гор, величиной с саму гору, тень Учителя, благословляющего ученика. Ни фигуры самого ученика, ни фигуры учителя не видно. Есть лишь *тень* Учителя. Почему так? Картина – своего рода символ: Слово Учителя вечно и мудро, как таинственные Гималаи (Н. Рерих верил в великую сакральную мистическую силу камня, особенно если этот камень – гора, а значит, живой, так как несет в себе связь с твердью Земли – одного из живых тел Вселенной, подчиняющегося законам метаморфоз Единой Энергии). Слово больше самого Учителя; даже если носителя Слова уже нет, Оно продолжает жить и менять мир.

Роль Учителя трудно преувеличить (правда, ее иногда сложно осознать). Мастерство и мудрость наставника проявляется и в умении выбрать путь, по которому пойдет ученик, постигая мир. Этот путь в современной науке именуют сухим словом «методика». Входя в класс, учитель должен осознавать, какова глобальная цель, которую он ставит перед собой: фор-

<sup>1</sup> Любимому учителю. Маленькая книга афоризмов. Пекин: Histori & Hereldri, 2005.

<sup>2</sup> Там же.

мирование личности послушной, исполнительной, старательной, предсказуемой или дерзкой, непокорной, ищущей, творческой, во всем сомневающейся (это два крайних полюса, но есть, конечно, и полутона). Можно усомниться, что влияние учителя столь серьезно, ведь в классе нет похоже мыслящих детей, хотя учитель всех учит одинаково. И все же... Вспомним пушкинский Лицей: именно мудрая методическая система позволила развиться (по-разному, в соответствии с на-клонностями) блистательным личностям. Но можно добиться и обратного. Персидская пословица гласит: «Если бы небо услышало молитвы детей, на свете не осталось бы ни одного живого учителя». Эти горькие слова родились потому, что образование (в большей или меньшей степени) – явление насильственное. Учитель заставляет, вторгается, меняет... Он трудится над духовным рождением человека, а это процесс не менее болезненный, чем физическое появление на свет.

Как в новом веке помочь ребенку выжить, каким должно быть его мышление, отношение к жизни, какая система запретов и свобод должна удержать его от непоправимых ошибок – вечные вопросы. Ответы на них дают разные, один из них – создание программы «Критическое мышление». Эта методика учит не запоминать, а мыслить, уметь выбирать нужное и главное из огромного и постоянно растущего потока информации. Во многом появление этой программы стало результатом осознания, что классический урок имеет свои минусы. Среди них – постулат, что знание – это сумма истин, подлежащих усвоению, а истина устанавливается извне, поскольку порождена сознанием ее основоположника, а значит, в установленной истине нельзя усомниться.

Начало объективной педагогике было положено Платоном, который придавал идеалу значение главной цели любой деятельности. Дидактика стала рассматриваться как средство образования, необходимое для трансляции учителем необходимых знаний ученику-приемнику. Ученик становился *ведомым, поучаемым, наставляемым и управляемым*. Отсюда те негативные стороны, которые проявляются и в современном уроке: основной акцент – на деятельности учителя, который «везет» урок на себе (отсюда повышенная утомляемость); урок фактически ориентирован на среднего ученика, а сильный не получает необходимого развития; основная установка – на запоминание и воспроизведение знаний, а не на поиск решения проблем. Так формируется пассивная, лишенная пассионарности личность.

Направление «Критическое мышление» стремится «сломать» эту установку. У истоков новой методики стоят такие ученые,

как Л. Выготский, Д. Дьюи, М. Коул, Д. Вертч, Д. Брунер. Идея развития *критического мышления* является достаточно новой для российской дидактики (хотя широко использовалась на Западе в двадцати странах, в том числе в США и Канаде). В России о ней заговорили в середине 1990-х годов<sup>3</sup>. Технология *критического мышления* основана на развитии аналитического подхода к любому материалу и рассчитана не на запоминание его, а на постановку проблемы и поиск ее решения.

Формирование способности мыслить критически оказывается чрезвычайно важным аспектом при становлении умения *рационально* воспринимать окружающую действительность. Многие из тех, кто пытается серьезно разобраться в проблеме деструктивных культов, убеждаются в важности формирования или восстановления критического мышления у актуальных или потенциальных жертв манипулирования (также относительно общим местом является указание на социально-психологическую уязвимость человека в тоталитарных системах).

Критическое мышление представляется его создателями важнейшим канальным фактором для подрыва любых попыток манипулятивной эксплуатации несовершенств человеческой психики и мышления. Несмотря на то, что часто выдвигаются утверждения об излишнем рационализме нашей эпохи и о необходимости «жить сердцем» и чувствами, реальная ситуация выглядит существенно иной. Не случайно именно культуры и тоталитарные сообщества отличаются призывами «к сердцу», а не к разуму, поскольку такие спекуляции находят отклик только в условиях существенного дефицита подлинной рациональности. Фактически, как многократно доказано социальной психологией, современный человек

<sup>3</sup> Отсылаем к научной литературе по этой проблеме: Брюшинкин В. Н. Критическое мышление и аргументация // Критическое мышление, логика, аргументация / Под ред. В. Н. Брюшинкина, В. И. Маркина. Калининград: Изд-во Калинингр. гос. ун-та, 2003. С. 29–34; Бутенко А. В., Ходос Е. А. Критическое мышление: метод, теория, практика. Учеб.-метод. пособие. М.: Мирос, 2002; Волков Е. Н. Критическое мышление: принципы и признаки. 2004. URL: [http://evolkov.iatp.ru/critical\\_think/Volkov\\_E\\_Critical\\_think\\_principles\\_introduction.html](http://evolkov.iatp.ru/critical_think/Volkov_E_Critical_think_principles_introduction.html); Заир-Бек С.И. Развитие критического мышления через чтение и письмо: стадии и методические приемы // Директор школы. 2005. № 4. С. 66–72; Кларин М. В. Инновации в мировой педагогике. Рига – Москва: Эксперимент, 1998; Критическое мышление, логика, аргументация / Ред. В. Н. Брюшинкин, В. И. Маркин. Калининград: Изд-во Калинингр. гос. ун-та, 2003; Основы критического мышления: Междисциплинарная программа / Сост. Дж. Стил, К. Меридит, Ч. Темпл, С. Уолтер. Пос. 1–8. М., 1997–1999; Стил Дж. Л., Меридит К. С., Темпл Ч., Уолтер С. Основы критического мышления. Пос. 1. М.: Изд-во Ин-та «Открытое общество», 1997; Халперн Д. Психология критического мышления. СПб.: Питер, 2000.

в абсолютном большинстве случаев руководствуется не истинным размышлением, а социальными рефлексами и эмоциональными реакциями. Для многих нормальных социальных ситуаций это обстоятельство относительно безвредно и неизбежно, но оно становится чрезвычайно опасным в условиях агрессии деструктивных культов, одна из главных причин успешности которых – эксплуатация потребности человека в определенности и в ясных ориентирах, потребности в иллюзорно-однозначном и простом распознавании истины и лжи, добра и зла.

В качестве основных принципов «Критического мышления» его сторонники выделяют следующие: признание

- фундаментального когнитивного несовершенства любого человеческого существа;
- неистощимой способности к самообману и иллюзиям вследствие опосредованной, а не прямой, связи с реальностью;
- мысли, что подобное несовершенство может быть существенно компенсировано определенными навыками связи с объективной реальностью и проверкой ею себя;
- существования вопросов без ответов и явлений без смысла, т.е. просто непознанных (или непознаваемых), неопределенных, непонятых, неизвестных;
- отказа от крайнего желания дать ответы на все вопросы и придать всему смысл в виде необоснованных откровений и фантазий, выдаваемых за истину;
- неопределенности (ни веры, ни знания) в целом ряде вопросов как нормального аспекта человеческого существования;
- того, что всего лишь сам факт существования человека в осозаемом реальном мире является самодостаточным основанием для бесконечно богатой и осмысленной жизни без привлечения сверхъестественных или инопланетных «причин» и «смыслов»;
- того, что у человека как индивида есть лишь одна жизнь, до которой и после которой есть лишь жизнь человечества, такая же «посюсторонняя» и пока исключительно одинокая;
- веры лишь в оптимально *разумной* мере (как одного из необходимых компонентов психики и жизни человека, но не оправдывающего отказ от критического мышления или от результатов его)<sup>4</sup>.

Для реализации методических принципов «Критического мышления» чрезвычайно важна *групповая работа*, которая оказывает сильное воздействие на формирование мыслительных способностей, так как в ее процессе должна быть сформули-

<sup>4</sup> Волков Е. Н. Критическое мышление: принципы и признаки. URL: 2004.URL: [http://evolkov.iatp.ru/critical\\_think/Volkov\\_E\\_Critical\\_think\\_principles\\_introduction.html](http://evolkov.iatp.ru/critical_think/Volkov_E_Critical_think_principles_introduction.html)

рована мысль для партнера. Строго говоря, нечто только в тот момент и становится мыслью, когда автор способен донести ее суть до слушателя. В процессе обсуждения какой-либо идеи в группе школьник или студент встает перед необходимостью убедительной аргументации. Таким образом, принципы *критического мышления* способствуют взаимоуважению партнеров, их пониманию и продуктивному взаимодействию; облегчают осмысливание разных «взглядов на мир»; позволяют использовать свои знания для наполнения смыслом ситуаций с высоким уровнем неопределенности, создавать базу для новых типов человеческой деятельности.

Предполагается, что критическое мышление – это не негативность суждений или критика, а разумное рассмотрение разнообразных подходов; способность выносить обоснованные, независимые, продуманные суждения и решения, ничего не принимая на веру; формирование собственного мнения, невизи-  
рая на авторитеты.

Урок, построенный с опорой на эти принципы, должен вызвать живой отклик, дабы породить неоднозначную оценку-реакцию и способствовать развитию исследовательских и дискуссионных навыков. Цель урока формулируется с аналитическим «уклоном» и установкой на развитие следующих мыслительных процессов:

- 1) усвоение и воспроизведение информации – знание;
- 2) умение переформулировать полученные знания своими словами – постижение;
- 3) использование информации при решении новой задачи – приложение;
- 4) умение найти причины, следствия и другие составные части изложенной идеи – анализ;
- 5) «перенесение» полученной информации из одной сферы в другую, привлечение других идей или совмещение нескольких идей в одной – синтез;
- 6) способность оценить адекватность идеи, а также ее объяснительную силу – оценка<sup>4</sup>.

Основы методики «Критического мышления» включают в себя три стадии: *вызов, осмысливание и размышление*.

**1. Стадия вызова.** На этой стадии актуализируются имеющиеся знания учащихся, пробуждается интерес к теме; именно здесь определяются цели изучения материала. Для этого используют различные приемы: прием мозгового штурма (наработка различных версий в отношении изучаемого материала). На основе имеющихся знаний учащиеся могут строить свои прогнозы, определять цели познавательной деятельности. Эта стадия

может включать следующие элементы: а) подсказка — краткое сообщение базовой информации, задача которого — вызвать любопытство; б) наводящие вопросы; в) «покопаемся в памяти» (актуализация знаний по этому вопросу); г) классификация (деление на смысловые блоки); д) «читаю — думаю» (что-то вроде медленного чтения, чтения с угадыванием); е) поиск ключевых слов; ж) «знаю, хочу сказать, учусь»; з) свободное сочинение (несколько минут).

**2. Смысловая стадия** — осмысление нового материала (новой информации, идеи, понятия). Здесь происходит основная содержательная работа ученика с текстом, причем «текст» следует понимать достаточно широко, это может быть документ или любой другой источник, а также речь учителя, видеоматериалы и др. В процессе работы ученика с новой информацией используются следующие приемы: чтение текста с остановками, маркировка его символами, составление таблиц. Эта стадия может включать следующие элементы: а) метод «инсёрт» (подробнее о нем смотрите ниже); б) вопрос — ответ (один ученик другому); в) взаимное обучение; г) дневник двойной записи (в одну колонку записывается информация, в другую — отношение к ней); д) работа со вспомогательными пособиями; е) лекция-дискуссия (с использованием вспомогательных вопросов).

**3. Рефлексия.** Ученик осмысливает изученный материал и формирует свое личное мнение-отношение. На данной стадии возможно проведение дискуссии, написание сочинения, эссе, фиксация рассмотренного материала в виде собственных выводов, записей в тетради, составления схемы. Этот этап включает следующие элементы: а) вопросы по тесту; б) обзор дневников двойной записи; в) перекрестная дискуссия; г) обучающая игра «последнее слово за мной» (пока все ученики обсуждают, одномудается карточка, на которой он пишет все, что думает; когда дискуссия заканчивается, он зачитывает записанное); д) повторный инсёрт.

Метод «инсёрт» (insert англ. — вставка, добавление) направлен на знакомство с новой информацией и запоминание ее. Он проводится в несколько этапов.

1. Стадия вызова. Задача — вызвать интерес к предмету внимания. Происходит активизация учеников, привлечение опыта — базы знаний. В качестве задания может быть предложено следующее: написать (за 5–10 минут) все, что ученики знают о данном предмете. Затем, работая в парах, объединить то, что получилось; в конце подводится общий итог: что известно всем ученикам класса, что оказалось новым.

2. Смысловая стадия. Ученикам раздаются тексты, которые они должны внимательно прочитать и в которых нужно поставить рядом с каждым абзацем «+» или «-», сравнив с тем, что уже известно и записано на доске и в тетрадях. На этом этапе происходит знакомство с новыми знаниями и закрепление старых.

3. Стадия рефлексии – обсуждение и осмысление новой информации. Ученики должны на этом этапе проговорить то, с чем только что познакомились. Приветствуется, когда анализируется происходящее, что помогает лучше справляться с новой информацией: появляется уверенность в себе, знания систематизируются.

Если проблема в ходе обсуждения не решена, это надо подчеркнуть. В конце урокадается домашнее задание (это могут быть стилизованное домашнее сочинение, самостоятельные изыскания, прикладные формы реализации (выпуск плакатов и т.д.); другой вариант – интервью (опросить знакомых по заданной теме, оговорить количество интервьюированных, определить рамки беседы; собрать информацию, которая предполагает выход за пределы школы; использовать инсценировки как продолжение темы урока).

Таковы в общих чертах принципы новой методики-программы *критическое мышление*, основная установка которой, как представляется, реализует принцип линейно-ступенчатой триады развития Гегеля: «тезис – антитезис – синтез». Она учит находить не только положения, подтверждающие рассматриваемое явление, но и идеи, опровергающие выдвигаемые установки. Актуализация этой программы обусловлена требованиями нового века, метафорически выраженными словами Л. Кэрролла: «Для того чтобы оставаться на месте, нужно все время бежать».

Диалог мыслителей прошлого можно продолжить, вспомнив название-тезис офорта Ф. Гойи: «Сон разума порождает чудовищ», – и тут же услышать своеобразный ответ Антуана де Сент-Экзюпери: «Самое главное глазами не увидишь, зорко одно лишь сердце».

Е. О. Гвоздикова

## ИНТЕГРИРОВАННЫЙ ПОДХОД К ФОРМИРОВАНИЮ НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОСНОВЫ ЛИЧНОСТИ УЧЕНИКА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ, МХК И ВО ВНЕУРОЧНОЙ РАБОТЕ

Какова конечная цель изучения литературы? Этим вопросом задается любой учитель-словесник. Мне кажется, сегодня глав-

ной задачей преподавателя-филолога является формирование нравственных основ личности, умения чувствовать красоту художественного произведения, верить в добрые начала жизни.

Скажем прямо: это весьма сложная задача. Социологи свидетельствуют, что сегодня высокая культура в целом «оказывается ретроспективной, ощущается читателем как чуждая для него, несвоевременная, неуместная». Многие учителя тоже констатируют отчуждение учеников-старшеклассников от русской классики. Да и результаты наблюдения за младшими школьниками часто неутешительны. Подрастающие дети теряют, так и не обретя, чувство национального самосознания.

Остройшей проблемой современной педагогической науки и практики является «выстраивание культурного пространства школьника». Общественная жизнь, средства массовой информации, коммерциализация организуют «культурное пространство» подростка по-своему, не всегда лучшим для личности образом. Составить конкуренцию этим мощным силам, имея в распоряжении лишь ресурсы урочной системы, вряд ли возможно.

Чем больше я работаю, тем больше убеждаюсь в необходимости объединения в одно целое изучения русского языка, русской и зарубежной литературы, а также МХК. Это позволяет создать у учеников целостную картину духовного развития русского народа как части мирового процесса.

Интеграция разных культур и литератур — естественный процесс. Изучение их в оторванности друг от друга приводит к затруднению понимания (а иногда и полному непониманию) текста литературного произведения. И наоборот, параллельное изучение разных курсов обогатит представления учеников, заставит их читать с глубоким интересом, разовьет художественный вкус.

Культурологический комментарий — одно из условий, обеспечивающих успешное прочтение и осмысление школьниками классики.

Например, изучая творчество А. С. Пушкина, я даю на уроках МХК подробный культурологический комментарий, который можно почерпнуть из книги Ю. М. Лотмана «Беседы о русской культуре», знакомлю учеников с особенностями дворянской культуры первой четверти XIX века: нравами, обычаями, кодексом дворянской чести и т.д. Это облегчает восприятие детьми текстов Пушкина, пробуждает в них осознанный интерес к прочитанному. При этом с ребятами, много лет занимающимися у меня в драмкружке, готовим вечера: «Декабристы», «Я вас любил». Таким образом ребята полностью погружаются в пушкинскую эпоху, начинают жить ее представле-

ниями, говорить ее языком, проявляют большую заинтересованность и понимание.

Знакомство с Библией на уроках МХК – еще один повод обратиться к нравственным и эстетическим ценностям нашего народа, ведь христианская культура за века своего существования накопила огромное духовное богатство. А творчество Ф. М. Достоевского или М. А. Булгакова вообще не будет понято подростками, если они не познакомятся с основами христианской культуры.

Например, изучение романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» значительно облегчается, если школьники на уроках МХК узнают о притче о Лазаре, искушении Иисуса в пустыне и познакомятся с основами православного мировоззрения. Это значительно облегчает понимание мысли писателя о единственно возможном пути возрождения души преступника – пути к Христу.

Невозможно без знания Библии, главы которой мы изучаем на уроках МХК, и постижение труднейшей повести Л. Андреева «Иуда Искариот». Раскрытию сложнейшего содержания этого произведения помогают мультимедийные проекты ребят «Образ Христа в творчестве Крамского и Поленова», «Христос Н. Ге и Нестерова». Совмещение на одном уроке нескольких видов искусства служит созданию единого эстетического пространства, нравственно воспитывает старшеклассников, помогает формированию гуманистического мировоззрения.

Воспитанию вдумчивого читателя и человека с развитым эстетическим вкусом очень помогают просмотр, обсуждение и рецензирование экranизаций произведений русской и зарубежной классики. Использование видеозаписей в учебном процессе – не очередная модная новация, а научно обоснованный путь обновления школы. Видео резко меняет все системы учебной информации, создает альтернативу традиционным моделям обучения. Важно, чтобы при просмотре учащиеся не были пассивны, наоборот, они должны тщательно отбирать факты, оценивать кадры и эпизоды, переводить визуальные факты в понятийный материал. Мною создана фильмотека, насчитывающая более 180 фильмов. Я в своей практике постоянно использую совмещение просмотра экранизаций и спектаклей с изучением на уроках одноименного художественного произведения. Иногда мы даже сравниваем две экранизации. (Гамлет Смоктуновского и Мэла Гибсона, князь Мышкин Ю. Яковleva и Е. Миронова и т. д.). Это позволяет понять эпоху, изображенную писателем, постичь его нравственную концепцию.

Используя подобную методику глубокого погружения в художественный мир писателя, я работаю с творчеством

М. А. Булгакова. Посмотрев экranизации книг «Собачье сердце», «Дни Турбиных», «Мастер и Маргарита», мы с ребятами готовим спектакль «Похвальное слово Мастеру», включающий фрагменты из этих произведений, облегчая сложную задачу постижения творчества писателя на уроках. Соединив в одно целое урочную и внеурочную работу, я решаю ряд важнейших задач: во-первых, ребята глубоко постигают текст художественного произведения, во-вторых, воплощают свое творческое «я», играя литературного героя, ищут у великого писателя ответы на волнующие их вопросы, формируют свой эстетический вкус, в-третьих, во время репетиций ребята лучше узнают друг друга, заново открывают себя и начинают ценить творческое начало в товарище. Поэтому данная методика позволяет решать учебные и воспитательные задачи без излишней дидактики и скуки.

Созданию мотивации учения и активизации интереса к литературе и культуре способствуют проведение викторин, литературных «Что? Где? Когда?» и игр «Умники и умницы». В игровой и соревновательной форме дети гораздо лучше познают сложный материал и проявляют свои творческие способности. После таких викторин и игр многие ребята приобрели репутацию эрудитов и лидеров, а слабые учащиеся почувствовали уверенность в себе, вкус к художественному слову и изучению литературы. Особой любовью у моих учеников пользуются викторины по творчеству Н. В. Гоголя. А. П. Чехова, игра «Умники и умницы» по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», игра «Что? Где? Когда?» по творчеству А. С. Пушкина и эпохе первой четверти XIX века. Так совмещаются игровое и познавательное начала, делая для детей занимательным и интересным изучение мировой художественной культуры.

Умению эмоционально переживать художественное произведение и наиболее полно выразить свое творческое «я» учит работа в театре-студии «Диалог», которым я руковожу 20 лет. Здесь происходит настоящее «воспитание чувств». Часто ученики на сцене освобождаются от внутренних комплексов, учатся уверенно держаться перед аудиторией, говорить красиво и эмоционально.

Наш репертуар очень разнообразен: от сказки Е. Шварца «Золушка» до спектаклей по творчеству А. Ахматовой, М. Цветаевой и М. Булгакова. Не остается без внимания и зарубежная литература: мы ставили спектакли по произведениям У. Шекспира, А. Сент-Экзюпери, А. Рембо и П. Верлена, Д. Сэлинджера. Если говорить о воспитании патриотизма, то

нужно вспомнить два спектакля на военную тематику и спектакль «Декабристы».

Наш театр — камерный. Зрители сидят очень близко, слышат исполнителей даже с самыми тихими голосами, видят выражение их лиц.

Актеры у нас самые разные: и обладающие яркими дарованиями, и те, кто боится большой аудитории, но хочет проявить себя. Важно, чтобы ребенок, который хочет играть, обязательно вышел на сцену. И пусть у нас всего два участника школьных спектаклей стали профессиональными актерами, важнее другое: мы возродили традиции русского домашнего театра, объединили ребят разного возраста: от пятого до одиннадцатого класса. Активно участвуют в работе студии «Диалог» и родители: шьют костюмы, создают декорации... Они еще и самые чуткие и внимательные зрители.

Так что разговоры о том, что современные дети не любят классику, не хотят читать, — это не про нас. Каждый год мы ставим новый спектакль и читаем: стихи и прозу, русскую и зарубежную литературу... В нашем «Диалоге» мы получаем главное — роскошь человеческого общения.

Еще один путь постижения нравственных проблем — работа над докладом в научном обществе. Помимо навыков научной работы, это содействует расширению представлений о духовных поисках писателя, о его концепции человека, трактовки тех или иных проблем. Для некоторых — это первый шаг к серьезной научной деятельности: участию в научном обществе школьников при филологическом факультете ВГУ.

Итак, я рассказала, как на практике можно применять различные приемы и методы работы для формирования нравственно-эстетических начал личности ребенка. Для меня главная цель изучения творчества каждого писателя — выявление его концепции мира. Это необходимо, чтобы помочь ребятам найти нравственную опору в наше время. Научить подростков видеть концепцию писателя — значит научить выбирать из всего многообразия мировоззренческих позиций ту, что им ближе всего, которая поможет им стать нравственными и духовными людьми.

Нравственность и эстетика — это то, чего так не хватает нашей повседневной жизни. И мы, учителя-словесники, призваны защищать наших детей от пошлости и безвкусицы и обогащать их духовными ценностями. Ведь в наших руках самое мощное оружие — мировая литература и культура.

**О. Н. Харитонова**

## **ИГРОВЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ**

О том, чтобы учиться с увлечением, мечтают все без исключения школьники и их родители. Учить так, чтобы увлечь детей преподаваемым предметом, — разве не к этому стремятся педагоги, и маститые, и начинающие? Учение с увлечением — как реализовать на практике эту «формулу» успешности всякого учебного процесса?

Сразу оговоримся, что учение с увлечением ни в коей мере не является синонимом развлекательности, но предполагает некоторую занимательность как продуктивный способ развития интереса учащихся к учебным дисциплинам, в данном случае — к литературе. Сделать многотрудную работу над художественным текстом, учащихся над самими собой по приобретению навыков серьезного литературоведческого анализа интересной и увлекательной непросто. Особую значимость приобретает в этих условиях умение педагога активизировать максимальное количество учащихся класса. Учитель должен стараться поддерживать интерес школьников к изучаемому материалу на каждом этапе урока, для чего необходимо обеспечивать новизну, необычность, неожиданность учебных заданий. Нестандартные задания имеют целью повышение мотиваций участников учебно-воспитательного процесса и, в конечном счете, призваны стимулировать интеллектуальный рост личности, развивать творческие способности школьников.

Увлечь учеников на уроке позволяет, например, создание проблемных ситуаций. Такие приемы, как ролевое чтение и инсценирование эпизодов, создание презентаций, защита творческих проектов, конкурсы на звание лучшего иллюстратора призваны пробудить не только мысль, но и эстетическое чувство воспитанников. Интеграция искусств — мощное средство воздействия, именно поэтому повысить продуктивность занятий позволяет использование средств музыки и живописи.

Игровая форма урока предполагает ситуацию психологической раскованности на занятии, раскрепощает сознание. Вот почему организация игр зачастую способна обеспечить более глубокое проникновение в литературный материал, нежели обычный урок. Благодаря играм происходит естественное, без принуждения приобщение школьников к миру нравственных и эстетических ценностей литературной классики. Учитель же получает возможность выявить пресловутое «знание текста».

Вопросы, адресованные участникам литературных турниров, нередко касаются так называемых «мелочей». Цель этого рода

заданий отнюдь не проверка памяти, но стремление сформировать у учащихся внимательное отношение к художественной детали, научить их осмысливать ее роль в идейно-образной структуре произведений, а значит, развивать «зоркость» и «чуткость» читательского восприятия. В ходе подобных мероприятий дети используют имеющиеся знания, умения, навыки, которые с помощью игровых заданий систематизируются, обобщаются. Использование игровых технологий позволяет также решать важную задачу развития у учащихся общекультурной компетенции.

Игровая деятельность, выполняя определенные дидактические задачи, позволяет приобрести позитивный опыт общения со сверстниками и таким образом, сохраняя дух здоровой конкуренции и соревнования, укрепляет дружбу в классном коллективе.

**Виды игровых заданий**, которые я использую в своей учебной деятельности:

1. Тестовые задания.

2. Работа с фрагментами художественных произведений, где намеренно допущены фактические ошибки. Задача учащихся состоит в их поиске и исправлении.

3. Работа с цитатами, в которых намеренно пропущены значимые детали, ключевые слова в высказываниях действующих лиц. Задача обучающихся — восполнить пропуски в цитатах или продолжить фразы.

4. Аукцион афоризмов.

5. Разгадывание кроссвордов.

6. Различные виды викторин:

— традиционные викторины (ряд вопросов, требующих кратких однозначных ответов), которые могут носить как тематический характер, так и включать в себя разнородный материал;

— узнавание литературного персонажа в три этапа;

— выбор предмета из ряда однородных;

— поиск «лишнего звена»;

— заполнение анкеты литературного героя;

— «интервью» у литературного героя;

— воображаемая пресс-конференция литературного героя.

**Виды творческих заданий**, которые я использую на уроках:

1. Заочная экскурсия по литературным местам.

2. Воображаемый судебный процесс над персонажами произведений.

3. Монологи творческого характера, например выступление на воображаемой конференции, подготовка тезисов научного доклада.

4. Мини-дискуссия на заданную тему.
5. Нестандартные письменные работы
  - письмо литературному герою;
  - создание вставных эпизодов в художественное произведение;
  - сочинение ремарок;
  - воссоздание дневниковых записей литературных героев;
  - составление сценариев клипов для романсов на классический текст;
  - написание заметок в газету;
  - создание литературных пародий.

На подобных уроках не может быть места скуке, пустому назиданию, праздному словословию, ибо это уроки поиска и открытий, уроки сопереживания и сотворчества.

Т. А. Тернова

## РУССКИЙ ФУТУРИЗМ В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

Анализ программ по литературе для 11 класса показывает, что на изучение течений и направлений Серебряного века отводится небольшое число часов, что ставит перед учителем сложную задачу — в сжатой форме познакомить учащихся с такими эстетически и мировоззренчески сложными явлениями, как символизм, акмеизм и футуризм. Это условие предъявляет особые требования к отбору материала, который предлагается аудитории.

Остановимся подробнее на изучении футуризма в курсе 11 класса средней школы. В программе, выполненной под ред. В. Я. Коровиной, на изучение футуризма отводится один урок (№ 23). Тема обозначена следующим образом: «Футуризм как литературное направление. Русский футуризм. Поиски новых поэтических форм в лирике И. Северянина»<sup>1</sup>. Один урок отводится на изучение футуризма и в программе Ю. И. Лыссого: «10. Манифест и поэтическая практика футуристов. Разбор стихотворений И. Северянина»<sup>2</sup>. Перед учителем, работающим по этим программам, стоит особая задача — излагая историю и суть футуризма, не нарушить сложившуюся историко-литературную иерархию и показать

<sup>1</sup> Программы образовательных учреждений: Литература / под ред. В. Я. Коровиной. М., 2006. С. 163.

<sup>2</sup> Русская литература XX век. 11 класс. Для общеобразовательных школ и школ гуманитарного профиля / под ред. Ю. И. Лыссого. М., 2002. С. 5.

значение кубо- (а не эго-, как это следует из формулировки темы) футуристических идей, роль В. Хлебникова, а уж потом И. Северянина, в футуристическом движении.

В программе по литературе, составленной Г. С. Меркним, такого нарушения литературных иерархий нет, и краткий проспект темы сформулирован следующим образом: «Преодолевшие символизм. Манифести акмеизма и футуризма. Эгофутуризм (И. Северянин) и кубофутуризм (группа «Будетлян»). Творчество В. Хлебникова и его «программное» значение для поэтов-кубофутуристов»<sup>3</sup>. В данном случае можно отметить только хронологическое нарушение (дата возникновения кубофутуризма — 1910 г., эгофутуризма — 1911 г.). В календарно-тематическом планировании под изучение футуризма отданы уроки №№ 25–27<sup>4</sup>.

Нашей задачей будет предложить материал для подготовки к лекции на тему «Русский футуризм». Разработка рассчитана на два урока, на первом из которых предполагается говорить о теоретических аспектах футуризма, на втором — о литературной работе футуристов В. Хлебникова и И. Северянина. Примерный план лекции: 1. Русский и итальянский футуризм. 2. Русские футуристические группы. 3. Кубофутуризм. Его теория и практика. 4. В. Хлебников. Его место в футуристическом движении. Заумь. Мироустроительная утопия Хлебникова. 5. И. Северянин. Оригинальность словотворчества. 6. Значение футуризма.

Остановимся подробнее на первой, теоретической, части лекции.

*I. Итальянский и русский футуризм.* В 10-х гг. XX века футуризм стал течением, которое, по мысли многих современников, адекватно отразило изменившийся дух времени. Футуризм развивался не только в России, но и в Европе (Италии). Тем не менее, русский футуризм настаивал на собственной самобытности, во многом откращиваясь от идей итальянцев (отсюда и выбор названия группы кубофутуристов: «Гилея», «будетляне»).

Обратимся к датам возникновения русского и итальянского футуристического движения. «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти был написан в 1909 г., но его русский перевод был осуществлен только в 1914 г. Датой возникновения русского

<sup>3</sup> Программа по литературе для 5–11 классов общеобразовательной школы / сост. Г. С. Меркин, С. А. Зинин, В. А. Чалмаев. М., 2005. С. 127.

<sup>4</sup> Календарно-тематическое планирование уроков литературы в 11 классе по «Программе по литературе для 5–11 классов общеобразовательной школы» / Авт.-сост.: С. А. Зинин, В. А. Чалмаев. М., 2008.

футуристического движения считают 1910 г. (выход в свет сборника «Садок судей» и возникновение самоназвания группы, предложенного В. Хлебниковым, — «будетляне»). Манифест «Пощечина общественному вкусу» (предисловие к одноименному сборнику) появился в 1912 г.

Отсюда можно сделать вывод, что русский и итальянский варианты футуризма возникли практически одновременно и отразили логику общеевропейского культурного процесса. Русский и итальянский футуризм связаны причинами возникновения, общим направлением мысли, получающей, тем не менее, в России и Италии индивидуальное развитие.

Далее мы рассмотрим круг проблем, принципиально по-разному решаемых русскими и итальянскими футуристами. За основу в трактовке позиций русских футуристов возьмем положения деклараций ведущей русской футуристической группы — кубофутуристов.

1. Отношение к современности. Определением современности у итальянских футуристов становится динамизм: «Мы познали новую красоту — красоту скорости: она дана нам в беге автомобиля, в аэропланном полете, мы должны воплотить ее в искусстве. Динамизм — основной принцип современности». «Любовь к опасности», привычка к отваге, дерзости и бунту приобретает у итальянских футуристов характер агрессивности, выходит в социальную практику: «Мы хотим прославить войну <...> Война — единственная гигиена мира!»<sup>5</sup> Энергия войны направлена против гармонии, ассоциируемой с прошлым и обнаруживаемой не только в эстетическом, но и в социальном поле: Маринетти призывает «...разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными»<sup>5</sup>. Вполне логично, при такой логике, что во время Второй мировой войны Маринетти поддержал уже далеко не эстетический проект — режим Муссолини.

Бунт русских футуристов направлен исключительно в эстетическую сферу и реализуется в форме эпатажа («Пощечина общественному вкусу») (Это наблюдение будет нами развито в теме «Футуристический эпатаж в стихотворении В. Маяковского «Нате!»). Революция рассмотрена у русских футуристов в эстетическом ключе — в плане мифопоэтики, как событие космогонического масштаба (В. Маяковский «Мистерия-буфф», В. Хлебников «Ладомир»).

<sup>5</sup> Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Назвать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 475.

2. Отношение к прошлому. Итальянские футуристы отрицают прошлое как таковое, воспринимая его как время статики, не совпадающее по этому признаку с динамическим настоящим. Обозначением статики в поле культуры становится деятельность символистов: «Долой расслабляющее влияние женщины: нам нужны герои, а не сентиментальные певцы лунного света»<sup>6</sup>.

Русские футуристы, отрицая близкое прошлое, связанное с деятельностью символов и классических реалистов (см. «Пощечину»: «Сбросить Пушкина и Достоевского с корабля современности... Всем этим Бунинам, Кузминым <...> и проч. нужна лишь дача на реке... такую участь дает судьба портным»<sup>7</sup>), испытывают интерес к архаике. Она понимается ими как время, когда образ мира, отраженный в слове, был живым и подлинным. Отсюда идея общеславянского слова у В. Хлебникова, пристрастие Д. Бурлюка к искусству древней Мексики и Полинезии.

3. Языковая реформа. Итальянские и русские футуристы радикально реформируют язык, полагая, что в нем должен отражаться динамический дух современности. Однако акценты в этом преобразовании расставлены по-разному: итальянские футуристы сориентированы на синтаксис (отменить прилагательные и наречия, знаки препинания); в центре внимания русских футуристов, скорее, лексика (предвождаясь «право поэта» «на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами») и фонетика (футуристами, особенно В. Хлебниковым, разрабатывается идея самостоятельного значения отдельных звуков).

4. По-разному складывается и отношение к характеру и масштабу собственной деятельности. Итальянцы мыслят себя как теоретическое объединение, русских, по словам Б. Лившица, отличает «чувство материала», практика. Более того, итальянцы считали свою программу итогом литературного развития, русские же воспринимали свою групповую деятельность как этап, который будет продолжен «зачеловеками» (слово В. Хлебникова), и «отказывались от всяких положительных формулировок»: «Более всего будет опасаться стать каноном, догмой»<sup>8</sup>.

Не стоит, конечно, отрицать и моменты сходства позиций русских и итальянских футуристов: внимание к интуиции, подсознательному, введение новых тем, использование индустриальной семантики («Моноплан Папы» Маринетти, «Радио бу-

---

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Пощечина общественному вкусу // Русский футуризм. М., 2000. С. 41.

<sup>8</sup> Лившиц Б. Полугораглазый стрелец. Л., 1989. С. 507.

дущего» В. Хлебникова). Присоединимся к мнению В. Шершеневича, который писал: «Футуризм возник одновременно, хотя и по разным причинам и поводам, в разных странах, и это было показателем его жизнеспособности и значимости»<sup>9</sup>.

II. *Русские футуристические группы.* Футуристические идеи в России были чрезвычайно распространены. Центрами футуристического движения были Москва, Петербург, Харьков, Владивосток. Среди многочисленных футуристических групп можно выделить четыре основные:

- кубофутуристы («Гиляя», «будетляне»): Д. Бурлюк, В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский, Е. Гуро, Б. Лившиц и др.;
- эгофутуристы («Академия эгопоэзии»): И. Северянин (псевдоним И.В. Лотарева), И. Игнатьев (И. Казанский), К. Олимпов (настоящая фамилия — Фофанов; сын старшего символиста К. М. Фофанова), В. Гнедов, П. Широков и др.;
- «Мезонин поэзии» (близкая «Академии эгопоэзии»; из ее недр вырос имажинизм): В. Шершеневич, Р. Ивнев, Б. Лавренев и др.;
- «Центрифуга» («ЦФГ»): С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев, И. Аксенов и др.

Несмотря на обилие русских футуристических групп, в их позициях было много общего: 1) эпатаж как форма социальной и эстетической реализации (достаточно вспомнить названия футуристических деклараций: «Пощечина общественному вкусу» (кубофутуристы), «Грамата» (так! эгофутуристы), сборников: «Дохлая луна», «Доители изнуренных жаб», желтую кофту и бритую голову Маяковского, фрак Б. Лившица, обозначения карточных мастей на щеках кубофутуристов); 2) негативное отношение к быту, 3) спор с символистской традицией, 4) жизнетворческий пафос.

Отношения внутри футуристического лагеря были неровными. Тем не менее, в истории русского футуризма было несколько попыток объединения футуристического движения. Самая важная из них — проект издания «Первого журнала русского футуризма», редактором которого должен был стать кубофутурист В. Каменский. Первый номер журнала увидел свет, но второй номер не был собран и футуристическая федерация не была создана.

III. *Кубофутуризм. Его теория и практика.* Остановимся подробнее на позициях кубофутуристов. Главной, специфической идеей представителей группы является их отношение к слову.

<sup>9</sup> Шершеневич В. Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: Сб. восп. А. Мариенгофа, В. Шершеневича, И. Грузинова. М., 1990. С. 486.

Слово кубофутуристы называют Самовитым, Самоценным. «Слово как таковое» стало основным предметом размышлений уже в их первых манифестах — «Пощечине общественному вкусу», где провозглашается наступление «зарниц Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова»<sup>10</sup>, и предисловии к сборнику «Садок судей-2».

Формула «слово как таковое» означает, что само слово, а не идея текста, как это было в рамках реалистической традиции, должно стать основной целью литературной работы. Футуристы не отменяют содержание слова, но считают его следствием формы. Они уподобляют слово живому организму, состоящему из множества элементов, большая часть из которых складывается в форму, на последней позиции оказывается содержание. Как и живые организмы, слова «борются за существование, живут, размножаются, умирают»<sup>11</sup>.

Форма слова апеллирует к подсознанию и тем самым позволяет постичь мир во всей его глубине. Отсюда установка футуристов на намеренную непонятность (рациональную) их стихов: «Прилизанные символисты ужасно боятся, что их не поймет публика <...> мы же радуемся этому!»<sup>12</sup>.

Главным признаком слова становится диссонанс с его вариантами, в числе которых: 1) дисгармония (не плавность), 2) диспропорция, 3) красочный диссонанс, 4) дисконструкция<sup>13</sup>. Разрушение прокламируется как первый акт грядущего созидания.

Двери в новую художественную реальность открывает заумный язык. Термин «заумь» принадлежит Хлебникову. Проблему зауми разрабатывал также А. Крученых. Заумь — то, что соединяет концы и начала, лежит за пределами ума (но не «вне», а «после» него) и одновременно до возникновения смыслов. Заумное слово обращено к праосновам мира, должно уничтожить налет цивилизации. «Радость первого наречения» — задача нового искусства: «Художник, как Адам, дает новые имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия <...> А поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена»<sup>14</sup>.

В программной статье «Наша основа» В. Хлебников пишет об ориентации зауми на «древний разум», на эпоху, когдачество не выделяло себя из космического целого, язык был началом, объединяющим людей: «Общеславянское слово» долж-

<sup>10</sup> Русский футуризм... С. 41.

<sup>11</sup> Бурлюк Н. Поэтические начала // Русский футуризм... С. 57.

<sup>12</sup> Крученых А. Новые пути слова // Там же. С. 51.

<sup>13</sup> Пощечина общественному вкусу // Там же. С. 41.

<sup>14</sup> Крученых А. Декларация слова как такового // Русский футуризм... С. 44.

но стать «подобием доломерия Лобачевского», «обращаться через голову правительства прямо к народу чувств — прямой клич к сумеркам души»<sup>15</sup>.

Художественным воплощением теории заумного языка и событием, завершающим и воплощающим теоретические искания футурристов, можно считать творчество В. Хлебникова.

Далее вниманию аудитории будут предложены тексты В. Хлебникова «Там, где жили свиристели», «Бобэоби пелись губы», «Бех», «Труба марсиан» с их кратким анализом. После этого речь пойдет о специфике неологизмов у И. Северянина, у которого язык текста становится способом ухода от мира обычных людей. Будет продемонстрирована специфика жанрового обозначения в творчестве И. Северянина на примере стихотворений «Ананасы в шампанском», поэмы-миньонета «Это было у моря», а также «Поэзы изгнания», в которой происходит почти полный отказ от избранной Северянином литературной манеры. Таким образом мы продемонстрируем связь футуристических деклараций и художественной практики представителей направления.

---

<sup>15</sup> Хлебников В. В. Наша основа // Хлебников В. В. Проза поэта. М., 2001. С. 186.



## АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

О. В. Сулемина

«ПРИДЕТ УЖАСНЫЙ ЧАС...»

(восприятие смерти в ранней лирике Пушкина  
на фоне литературной традиции)

Исследование категории «ужаса / ужасного», представляющей собой вариацию более общего понятия «страшного» и несущей в связи с этим дополнительные коннотации, подразумевает, прежде всего, разрешение терминологических вопросов. В некоторых работах понятия «ужас» и «страх» употребляются как тождественные: «ужасность, т.е. свойство порождать в живых существах страх...»<sup>1</sup>. Можно охарактеризовать «ужас» и как «абсолютный страх»<sup>2</sup>, исключающий возможность мыслить и осознавать происходящее. Мы попытаемся контурно наметить основные аспекты бытования «ужасного» и более подробно остановимся на анализе «ужаса смерти», поскольку смерть — один из традиционных и часто встречающихся предметов «ужасания».

Используя статистические данные, полученные с помощью компьютерных программ, можно проследить частотность употребления слов «ужас/ужасный» в русской литературе XVIII – начала XX вв. В таблице представлены относительные частоты употребления слов «ужас/ужасный», распределенные по пяти срезам исследуемого периода<sup>3</sup>:

	Ужас	Ужасный	Сумма частот
1	0,000184838	0,000380602	0,00056544=5,65*10 <sup>-4</sup>
2	0,000218094	0,000388126	0,00060622=6,06*10 <sup>-4</sup>
3	0,000131488	0,000349125	0,000480613=4,81*10 <sup>-4</sup>
4	0,000152081	0,000353222	0,000505303=5,05*10 <sup>-4</sup>
5	0,000298404	0,000207379	0,000505783=5,06*10 <sup>-4</sup>

<sup>1</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Изд. «Ад Маргинем», 2005. С. 27.

<sup>2</sup> Пятигорский А. М. Страх из 2009 года// Неприкосновенный запас. 2009. № 5(67). С. 3–16.

<sup>3</sup> Мы придерживаемся условного деления литературы XVIII – начала XX вв. на пять «культурно-психологических» эпох. См.: Савинков С. В., Фаустов А. А. Аспекты русской литературной характерологии. М.: Intrada, 2010. С. 218.

Частотность «ужасного» не подвергается сильным изменениям при переходе от одной эпохи к другой. Заметим, что она повышается в «романтическую / элегическую» эпоху, что можно объяснить фокусировкой внимания на уникальном, часто выражавшемся в «ужасном» / фантастическом<sup>4</sup>. В «критическую» эпоху частотность «ужасного» снижается; после этого заметных изменений не происходит. Если сравнивать частотность употребления «ужасного» со «страшным», то можно заметить, что они почти равны, однако «страшное» в основном превалирует:

	Страх	Страшный	Сумма частот
1	0,000387887	0,00030776	$0,000695646 = 6,96 \cdot 10^{-4}$
2	0,000257184	0,000420381	$0,000677565 = 6,76 \cdot 10^{-4}$
3	0,000164789	0,000355098	$0,000519887 = 5,2 \cdot 10^{-4}$
4	0,00019882	0,00036747	$0,00056629 = 5,7 \cdot 10^{-4}$
5	0,000283599	0,000123988	$0,000407587 = 4,1 \cdot 10^{-4}$

Лишь в «модернистский» период «ужасное» употребляется чаще. Случаи, в которых «ужасное» употребляется в значении, близком к «страшному», требуют дополнительного исследования.

Слова «ужас» и «ужасный» могут иметь различные значения: «Нар. Страхъ, страшно, ужасно // очень, въ высшей степени... Ужасный – въ высшей степени страшный... // Чрезвычайный или изумительный, поражающий странностью либо величиною»<sup>5</sup>. Можно предположить, что значительная часть обработанного программой «ужасного» имеет именно указанное выше значение усиления. Обратимся к некоторым особенностям «ужасного» в его прямом – «страшном» – значении.

Словарь В. Даля характеризует «ужас» как «внезапный и самый сильный страхъ, страсть, испугъ, внутреннее содроганье, трепетъ, отъ боязни и отвращенъя»<sup>6</sup>. В данном случае акцент делается не только на масштабах страха, но и на его внезапности. Однако на первый план часто выходит первая из данных характеристик, в то время как вторая редуцируется или исключается. Например, ужас смерти (одного из наиболее частотных объектов) невозможно назвать внезапным, если он осознан и переживаем человеком перманентно. (Заметим в скобках, что ужас смерти предстает в исследуемых текстах по-разному<sup>7</sup>: как сильное аффективное переживание внезапно наступающего кон-

<sup>4</sup> История романтизма в русской литературе// [под ред. С. Е. Шаталова]. М.: «Наука», 1979.

<sup>5</sup> Даль В. Толковый словарь: В 4 т. М.: Русский язык, 1991. Т. 4. С. 476.

<sup>6</sup> Там же, С. 476.

<sup>7</sup> Сочетания со словом «ужас». URL: <http://www.tqm.vsu.ru/try/socheta/res0/>

ца (напр., у В. Г. Короленко, Г. И. Успенского, Л. Н. Толстого и др.), как подразумевающийся, но не всегда осознанный страх конца или как состояние, наполняющее и как бы замещающее всю жизнь человека). Первым это состояние попытался исследовать и охарактеризовать Л. Н. Толстой в своих философских рассуждениях, говоря о «постоянном ужасе смерти»<sup>8</sup>, в котором пребывает человек, лишенный нравственности — духовности. Причем духовность для Толстого — внутреннее свойство человеческого существа, связывающее его с высшим началом. Нравственность разделяется на внешние кодексы, дающие временное успокоение, но ничего не значащие перед лицом вечности, и духовную работу, самосовершенствование. Жизнь, лишенная духовности, для Толстого становится объектом ужаса. Это сочетание выглядит в некоторой степени оксюморонно: жизнь — самое важное, что есть у любого человека. Часто ужас вызывают именно те явления, которые способны нарушить привычный уклад жизни или саму жизнь. Почему же герои Толстого ужасаются жизни почти так же часто, как и ее завершению? Трактат Л. Н. Толстого «О жизни» разъясняет этот вопрос так: «...увеличение наслаждений доходит до своего предела... и ужас все ближе и ближе среди одних страданий надвигающейся смерти»<sup>9</sup>. Упомянутые здесь наслаждения суетны и греховны; ужас и страдания перед лицом смерти, которая приходит внезапно и неумолимо, выступают в качестве наказания. Но для Толстого неосознанная и греховная жизнь подобна смерти, и по этому принципу они сополагаются. Ужас возникает при отсутствии нравственного и духовного развития, когда сам процесс жизни теряет свою преобразующую ценность и превращается в обычное движение к смерти: «ужас жизни (курсив мой. — О. С.) людей, не понимающих жизни»<sup>10</sup>, — это, по сути своей, *ужас смерти*.

Наиболее часто смерть как объект ужаса встречается в начале XX века, знающем все перечисленные выше вариации значения «ужаса смерти» (Л. Н. Андреев, И. Ф. Анненский, Н. С. Гумилев, Вяч. И. Иванов и др.). Интересна характеристика, данная Д. С. Мережковским в его статье «Пушкин» предшествующей русской литературе, «...которая и в действительности вытекает из Пушкина и сознательно считает его сво-

<sup>8</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1930—1958. Т. 50—51. С. 18.

<sup>9</sup> Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1978—1985. Т. 17. С. 90.

<sup>10</sup> Там же.

им родоначальником», но «изменила главному его завету: «да здравствует солнце, да скроется тьма!» Как это странно! Начатая самым светлым, самым жизнерадостным из новых гениев, русская поэзия сделалась поэзией мрака, самоистязания, жалости, страха смерти. <...> бегство Тургенева от ужаса смерти в красоту, бегство Льва Толстого от ужаса смерти в жалость — только ряд ступеней, по которым мы сходили все ниже и ниже, в «страну тени смертной»<sup>11</sup>. Мережковский, анализируя плоды литературного труда своих предшественников, настаивает на том, что в пушкинской поэзии отсутствует «ужас смерти»<sup>12</sup>. Но так ли это?

Смысловое пространство пушкинской поэзии многомерно, и в соответствии с этим любое явление, существующее в нем, может быть охарактеризовано с различных позиций, в том числе и смерть. Уже в лицейских стихотворениях возникают разные «варианты» смерти:

— персонификация, способная тем или иным способом воздействовать на человека («откроет гроб ужасный» («Опытность», 1814) [1; 41]<sup>13</sup>, «погибельным крылом шумела грозно над вселенной» («Принцу Оранскому», 1816) [1; 142] и др.). При этом смерть выступает как внешняя разрушительная сила, действующая на героев пушкинского мира.

— «добрый гений» («Мечтатель», 1815) [1; 95] — явление, дружественное поэту. Здесь смерть воспринимается положительно, поскольку соседствует с мечтой и может играть для поэта роль проводника из реального мира в творческое пространство. Для поэзии Пушкина 1813 — 1824 годов, когда его лирический субъект осознает и утверждает свое художническое амплуа и взаимодействует с миром именно с этой позиции, характерно наличие мотивного комплекса сна / творчества — смерти.

Смерть поэта для внешнего мира становится актом его полного и окончательного перехода в мир внутренний, созданный воображением:

Хочу я завтра умереть  
И в мир волшебный наслажденья,

<sup>11</sup> Мережковский Д. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 103.

<sup>12</sup> Описание категорий «страшного» / «ужасного» позволяет выявить некоторые характеристики лирического «Я», указывающие на его особое место в пушкинском поэтическом мире. Следует оговориться, что в примерах, рассмотренных в данной статье, «ужасное» по своему значению очень близко к «страшному».

<sup>13</sup> Произведения А. С. Пушкина цитируются по: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 2. В дальнейшем цитаты приводятся с указанием номера тома и страниц в квадратных скобках.

На тихий берег вод забвенья,  
Веселой тенью отлететь... [1; 96–97]

Поскольку лирический субъект всегда стремится оказаться в мире собственного творчества, его уход лишен грусти и страха. Таким образом, смерть в поэтическом мире Пушкина предстает многоаспектной, что можно изобразить схематично:

СМЕРТЬ		
<i>локус</i>	реальность	мир воображения
<i>реципиент</i>	обычный человек, лирический субъект как обычный человек	"артистическая" составляющая лирического "Я"
<i>особенности восприятия</i>	страх, ужас	блаженство, радость, свобода

Погружение в мир творчества становится для поэта знаком вечной жизни, позволяющей преодолеть страх / ужас смерти, который постигает его как одного из представителей человеческого рода.

Обозначим контурно мотивы, связанные со смертью, которые также могут появляться при упоминании категории «ужасного». По своему влиянию на личность ужас близок к мгновенной, «быстрой» и временной смерти – он несет с собой *холод, хлад, мрак, тьму, тишину* (невозможность чувствовать, размытость окружающего мира)<sup>14</sup>. Видимо, это связано с переходностью подобного состояния, подразумевающего имплицитно «смерть» прежней личности человека и изменение его сознания. В мире пушкинской лирики *тишина* становится необходимым условием вдохновения, которое осознается как приобщение к поэтическому миру (или переход в него). *Хлад, мрак, тьма* – мотивы, часто возникающие при упоминании творчества литературных противников поэта. При этом создается особый инфернальный колорит<sup>15</sup>, связанный с мифопоэтическим осмыслением противостояния «Арзамаса» и «Беседы любителей русского слова». *Холод и мрак*, овладевающие поэтом, могут сопутствовать *лени* как отказу от творчества / неспособности творить<sup>16</sup>, что в данном случае сопоставимо со

<sup>14</sup>. Ср. у С. Кьеркегора: «...даже все отчаяние, вся мрачность зла, собранные в одном слове, все же не так ужасны, как молчание». (*Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 158*). Молчание лишает человека ответной реакции, прерывает его связь с миром, усиливая экзистенциальный страх.

<sup>15</sup> Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб, 1999. С. 130–136.

<sup>16</sup> Здесь присутствует и традиционное элегическое «охлаждение».

смертью. Здесь смерть страшна, поскольку имеет объектом своего воздействия «человеческое Я» поэта<sup>17</sup>.

Подводя итог, можно сказать, что многомерность пушкинского лирического «Я» влечет за собой неоднозначность в восприятии такой онтологически важной категории, как смерть. Для «артистического Я» смерть оказывается благоприятным, порой желанным исходом, в то время как «человеческое Я» может воспринимать ее как «гроб ужасный» [1; 41] и оценивать отрицательно.

---

<sup>17</sup> Считаем уместным выделить в структуре пушкинского лирического «Я» (говоря о периоде его становления) «артистическое Я» (занимающее особое положение по отношению к остальным героям, обусловленное его сопричастностью миру поэтического вдохновения) и «человеческое Я», уравненное с героями и лишенное возможности «выхода» в пространство творчества.

О. К. Ваганова

ГУБЕРНСКИЙ ГОРОД:  
ВЛАСТЬ ДРАМЫ ИЛИ ДРАМА ВЛАСТИ?  
(«Бесы» Ф. М. Достоевского – «Ревизор» Н. В. Гоголя)

Ф. М. Достоевский обладал специфическим художественным даром, особенность которого сам писатель осознал достаточно рано. В письме брату от 24 марта 1845 года молодой Достоевский заметил: «Я страшно читаю, и чтение странно действует на меня. Что-нибудь давно перечитанное, прочитаю вновь и как будто напрягусь новыми силами, вникаю во все, отчетливо понимаю, и сам извлекаю умение создавать»<sup>1</sup>. Творчество Достоевского, таким образом, было органически связано с предшествующими произведениями словесного искусства.

На эту же особенность позиции Достоевского в диалоге культуры указал А. Л. Бем. Еще в 1931 г. на основе обобщения ряда своих «специальных» работ по вопросу о взаимоотношениях Достоевского с Грибоедовым, Пушкиным и Гоголем» он определил Достоевского как «гениального читателя», то есть

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1972–1990. Т. 28, кн. 1. С. 108. Далее произведения Ф. М. Достоевского цитируются в тексте по этому же изданию с указанием (в круглых скобках) тома и страницы.

«гениального истолкователя чужого гениального творчества»<sup>2</sup>. Далее исследователь онтологизирует и несколько переакцентирует свою точку зрения, указывая на то, что Достоевский, создавая ту или иную романную сцену, был, «может быть, и сам того не сознавая», «во власти литературных припоминаний»<sup>3</sup>. С. Г. Бочаров, отсылая читателя к этому высказыванию Бема, отмечает в творчестве Достоевского проявление не только «личной авторской», но и «сверхличной генетической литературной памяти». Исследователь заключает: «творческий анамнезис был его писательским методом»<sup>4</sup>.

Специфика чтения Достоевским устойчивого в контексте его творчества «чужого» произведения характеризуется выделением смежного и «прорациванием»<sup>5</sup> своего через «чужое». Другими словами, в философский и художественный контекст работ Достоевского, как правило, были включены те сюжетные моменты текста-контакта, которые потенциально содержали этическую проблематику, близкую Достоевскому. В этом отношении творчество Н. В. Гоголя — одного из наиболее значимых писателей для Достоевского — не могло не стать крупномасштабным теоретическим полигоном для «гениальных припоминаний» Достоевского и «прорацивания» своего авторского credo.

Между тем отношение Достоевского к Гоголю (и об этом не раз говорилось) нельзя назвать однозначным. Траекторию отношений двух писателей еще в самом начале творческого пути Достоевского задал Н. А. Некрасов неосторожным восклицанием: «Новый Гоголь явился!». Поэтому не совсем безосновательным представляется допущение следующего характера: эмоциональная связь Достоевского и Гоголя осуществлялась по типу интроективной фиксации Достоевского на мнимом уподоблении его личности гоголевской. Такое травмирующее отождествление на уровне творческой идентификации могло послужить одной из причин разнонаправленной динамики оценок Достоевским своего предшественника:

<sup>2</sup> Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе / Сост. С. Г. Бочарова; предисл. и comment. С. Г. Бочарова и И. З. Сурат. М.: Языки славянской культуры, 2001. С 35.

<sup>3</sup> Там же. С. 104.

<sup>4</sup> Бочаров С. Г. «Ты человечество презрел...» (Об одном тематическом сюжете русской литературы: Достоевский и Пушкин) // Pro memoria. Памяти академика Г. М. Фридлендера (1915–1995). СПб.: Наука, 2003. С. 87–105.

<sup>5</sup> Термин заимствован у Р. Н. Поддубной, цит. по: Поддубная Р. Н. Герой и его литературное развитие (Отражение «Выстрела» А. С. Пушкина в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1978. Т. 3. С. 66.

«Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! Один из них все смеялся; он смеялся всю жизнь и над собой и над нами, и мы все смеялись за него, до того смеялись, что наконец стали плакать от нашего смеха <...>. Ему стоило указать на них пальцем, и уже на лбу их зажигалось клеймо навеки веков, и мы уже наизусть знали: кто они и, главное, как называются. О, это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе и которому вы бы, может быть, и не позволили быть у себя»<sup>6</sup>.

«Бесспорных гениев, с бесспорным “новым словом” во всей литературе нашей было всего только три: Ломоносов, Пушкин и частью Гоголь»<sup>7</sup>.

«Явилась потом смеющаяся маска Гоголя, с страшным могуществом смеха, — с могуществом, не выражавшимся так сильно еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе, с тех пор, как создалась земля. И вот, после этого смеха Гоголь умирает пред нами, уморив себя сам, в бессилии создать и в точности определить себе идеал, над которым он мог бы не смеяться»<sup>8</sup>.

Однако Достоевский, наряду с подобными отзывами — не лишенными двусмысленности, но отдающими дань уважения предшественнику — позволял себе резко утрированные и провокационные высказывания о Гоголе, что, вероятно, детерминировано последствиями факта нарушения авторской неприкословенности (явленными в форме *Ausstossung* — внешний выброс некоего содержания как косвенное подтверждение укорененности этого содержания в сознании): «Гоголь — гений исполинский, но ведь он и туп, как гений» («Из записных книжек 1860—1865 годов»)<sup>9</sup>.

Впрочем, вполне возможной нам представляется и интерпретация отношений Достоевского к Гоголю, базирующаяся на понимании парадоксальных законов рефлексии. Мы имеем в виду антиномичность чувств обожания и принижения: «Рефлексия, способность сделать из самого глубокого своего чувства

<sup>6</sup> Достоевский Ф. М. Дневник. Статьи. Записные книжки: В 3 т. М.: Захаров, 2005. Т. 1. 1845–1875. С. 149.

<sup>7</sup> Там же. Т. 2. 1876–1878. С. 255.

<sup>8</sup> Там же. Т. 1. 1845–1875. С. 213.

<sup>9</sup> Там же. С. 183. Тернарный *locus communis* этой фразы (ПРОПОЗИЦИЯ — *но ведь* — «МИНУС-ПРОПОЗИЦИЯ») эксплицирует нежелание Достоевского безоговорочно признать авторитет Гоголя. Мы наблюдаем намерение Достоевского отрицать (или, по крайней мере, умалить) то, что он формально утверждает, что не только придает этой фигуре речи афористичность, но и подтверждает неудачность речевого акта (ибо в синтаксисе не существует конструкций для выражения столь явного противоречия, существующего в сознании).

объект, поставить его перед собою, поклониться ему и сейчас же, пожалуй, и насмеяться над ним, была в нем (Герцене. — *O. B.*) развита в высшей степени»<sup>10</sup>. Приведенное нами наблюдение Ф. М. Достоевского имеет в виду Герцена, но его можно в полной мере соотнести с личностью самого писателя (так как описанное «искажение» проходит по тем линиям разлома, которые нам уже знакомы по его биографии) и применить как ключ к истолкованию коммуникации Достоевский — Гоголь.

Соприкосновение с «настоящим» демоном Гоголем Достоевский распространил на контакты с его произведениями. Действие романа «Бесы» писатель разворачивает в декорациях уездного города, который изображается в русле гоголевской традиции, восходящей к «Ревизору», но в модифицированном ее ракурсе, расширенном в сторону эсхатологизации действия. И именно подобный город — объект рефлексии в «Бесах». Достоевский лучше, чем кто бы то ни было понимал, что если мы отказываемся признать значимость мира, который считает себя значимым и который объективно наделен силой, то остается только одно — принять этот мир целиком и сделать его предметом своей игры. Оба писателя прекрасно знали: смех убивает страх и поэтому «Бесы» и «Ревизор» полны иронии, рассеивающей впечатление от картин мрачных провинциальных порядков.

Атмосферу пира во время чумы Достоевский конструирует с помощью специфической формы организации общества в романе «Бесы» — демонократии, которая, в конечном итоге, оккупирует все инстанции, имевшие своей первоначальной целью ее уничтожение. Нарастание энтропии, ускоренной действиями инфернальных актантов, сообщает роману драматизм, в том числе и в самом буквальном — театральном — смысле. И даже если абстрагироваться от того, что «...казалось, самой судьбой ему (Достоевскому. — *O. B.*) было уготовано стать величайшим русским драматургом, но он <...> стал романистом»<sup>11</sup>, то, тем не менее, не подлежит сомнению тот факт, что в «Бесах» особенности романной действительности осмысляются нарратором (а вслед за ним — и читателями) как театрализованное действие (сценичность творчества Достоевского многократно и широко исследована в многочисленных работах — начиная с «Достоевского и романа-трагедии» Вяч. Иванова и до монографии Т. М. Родиной «Достоевский. Повествование и драма», — поэтому специально нами исследоваться не будет). Более того,

---

<sup>10</sup> Там же. С. 315.

<sup>11</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Изд-во Независимая газета, 1999. С. 178–179.

объект изображения — власть — сам по себе драматургичен, внутренне конфликтен: это не статично организованная плоскость повествования, а трехмерная пространственная система координат, в которой история может быть развернута в динамике. И трагедизированный повествовательный универсум обладает наибольшей релевантностью для изображения падения власти, особенно в понимании трагедии Рене Жираром: «Трагедия занимается самым животрепещущим предметом, предметом, о котором никогда не упоминается впрямую (и не случайно) внутри означающих и дифференциализованных структур, ибо предмет этот — разложение этих самых структур во взаимном насилии»<sup>12</sup>. В конечном итоге, и драматургичную прозу («Бесы») и собственно драму («Ревизор») можно привести к общему знаменателю под названием «театр».

В роли жертвенного агнца на подмостках «бесовского» театра выступает губернатор городка Андрей Антонович Лембке, «хозяин губернии»<sup>13</sup>. Он приезжает править городом, который изначально неуправляем. Если городничий Сквозник-Дмухановский, устрашенный предстоящей ревизией, ищет на подведомственной территории хаос даже в порядке (разумеется, понимаемого с коннотациями существующего режима, а не упорядоченной гармонии), то Лембке вынужден искать порядок и в хаосе.

О. Meerson в своей монографии «Табу Достоевского» (*“Dostoevsky’s Taboos”*) также отмечала, что во вверенном заботам Лембке городе «безличная сила управляет этим скандалом и интригами на протяжении всего романа»<sup>14</sup>. О. Меерсон, используя многочисленные аргументы и примеры<sup>15</sup>, доказывает,

<sup>12</sup> Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с фр. Г. Дащевского. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 72.

<sup>13</sup> По мнению М. С. Альтмана, имеющиеся в тексте романа указания на «бараньи глаза» и «бараний взгляд» фон Лембке прозрачно намекают на фамилию его реального прототипа. Возможно, что и сама фамилия Лембке также связана с фамилией тверского губернатора — П. Т. Баранова. По нашему мнению, семантический веер текстологических референций образа Лембке дополняет еще одно значение — ягненка, культовой испупительной жертвы.

<sup>14</sup> Meerson O. Dostoevsky’s taboos / Olga Meerson; with an introd. note by Horst-Jurgen Gerigk and a preface by Robert L. Belknap. Dresden: Dresden University Press, 1998. P. 136.

<sup>15</sup> С почти излишней прямотой О. Меерсон приводит несколько примеров подобной «дедиоматизации» различных выражений: «Лебядин, например, говорит о клике Петра Верховенского: “Черт знает, что затевают эти черти”» (р. 126). «Когда мать Лизы Тушиной, Прасковья Ивановна Дроздова, покидает комнату, рассказчик комментирует в поведении Варвары Петровны, что “в нее вселился бес самой заносчивой гордости”» (р. 127). Однако исследователь идет еще дальше и усматривает в словах Петра Верховенского, нетерпеливо восклицающего о предсмертной записке Кирил-

что с первых же страниц романа Достоевский посредством реактивации литературных значений устойчивых идиоматических выражений (таких, как «черт», «бешенство», «бесится») конструирует мощное биополе города, увеличивая плотность его населения путем подселения инфернальных единиц. В этой точке зрения она совпадает с Harriet Murav'ом, также полагающим, что зачастую литературное значение может объяснить не объясненное идиоматическим (или метафорическим) смыслом:

«Ставрогин, в ответ на любимое выражение Гаганова, что его “за нос не проведут”, хватает его за нос и проводит несколько шагов по комнате. Позднее в преддверии разоблачения секрета, онкусает ухо губернатора. Повествователь говорит, что эти школьнические шутки были “ни на что не похожи” и были организованы “черт знает для чего”. Именно. Черт знает, почему Ставрогин выкидывал свои фокусы – потому что они пролегали в его (черта) владениях»<sup>16</sup>.

Итак, Ставрогин реализует метафору, фундаментальную для «Ревизора». Городничего, который утверждает: «Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддавал на уду»<sup>17</sup>, – Хлестаков обманывает самым незамысловатым образом, более того, ненамеренно водит его за нос. Однако если в приведенном эпизоде «Бесов» Павел Павлович Гаганов и губернатор Иван Осипович становятся пострадавшими в результате неадекватного восприятия Ставроинным фиктивного высказывания, то Сквозник-Дмухановский оказывается бесправным заложником *собственной* недальновидности – он не видит дальше своего носа. Выражение «провести за нос» как метафора обмана в «Ревизоре» подвергается эмпирической реконструкции на страницах «Бесов», где Николай Ставрогин самым непосредственным

---

лова: «О, черт, он до сих пор не написал», – параллель мефистофельского дискурса (р. 128). Сверх того, во *всех* чертыханиях Петра она видит не категориальную (частеречную) принадлежность, но референтную адресованность (р. 128). Осознавая очевидную ригидность данной проекции, мы полагаем, что это наблюдение может пролить еще один луч на инженерию образа демонократии в романе «Бесы».

<sup>16</sup> Murav H. Holy Foolshness, Dostoevsky's novels & the Poetics of Cultural Critique / Harriet Murav. Stanford, CA : Stanford University Press, 1992. P. 105. Возникающая здесь деидиоматизация – слишком сложный процесс, чреватый абсолютизированным применением и вульгаризациией, что и провоцирует некоторых ученых столь прямолинейно очерчивать его контуры.

<sup>17</sup> Гоголь Н. В. Ревизор. М.: Изд-во худ. лит., 1972. С. 109. Далее «Ревизор» Н. В. Гоголя цитируется в тексте по этому изданию с указанием (в квадратных скобках) страницы.

образом дезавуирует лексикализованный характер метафоры, реализуя ее.

Такие игры на внутренней и внешней прагмасемантике, порождающие иррациональную сверхуспешность речевого акта в форме неадекватных действий, в определенном смысле предуготовляют появление в городе губернатора Андрея Антоновича Лембке. Когда новый губернатор появляется в городе, он уже представляет собой нелепого бумажного монстра. Это типичный «человек из бумаги» — один из излюбленных типажей Достоевского, неоднократно возникающий как в его художественном творчестве, так и в публистики и в рукописных набросках.

«Люди из бумаги; от лакейства мысли все это, — спокойно заметил Шатов (...) люди из бумаги, — повторил Шатов» (Х, 110).

Более того, Ф. М. Достоевский напрямую связывает интеллигентность и оторванность от почвы с брезгливым отношением к народу:

«...все эти Сквозники и Собакевичи хоть и русские люди, но русские люди испорченные, от почвы оторванные и хоть знающие народный быт с одной стороны, но ничего не знающие с другой, даже не подозревающие, что она существует, другая-то эта сторона, — в этом все и дело. Души народной, того, чего народ жаждет, чего молитвенно просит, они и не подозревали, потому что страшно презирали народ. Да и душу-то они в нем отрицали, кроме разве ревизской <...> Именно тем, что все интеллигентные люди наши, известной исторической подготовкой, чуть не во все века нашей истории, обратились лишь в праздных белоручек, — тем и объясняется их отвлеченность и оторванность от родной почвы. <...> После этого гордость приходит уже сама собой: пребывая в отвлечении, они естественно начинали удивляться своему благородству и высоте своей над гадкими Держимордами, в которых не умели ничего объяснить»<sup>18</sup>. («Дневник писателя». 1880 год. Август).

В последней приведенной цитате Достоевский высказывает мнение о Городничем как об «оторванном от почвы» персонаже, что может подтвердить парадоксальную возможность «ревизорского» следа при работе Достоевского над «Бесами» (к вопросу об анамнезисе), указывая на нерасчлененность в сознании писателя бесплотных мечтателей и Сквозников—Собакевичей. Сцепление проходит по шву непонимания «души народной».

В эту концепцию также вписывается пристрастие Лембке к бумажному моделизму как метафоризованному выражению «оторванности от почвы» — явления эти, по сути, не однопорядко-

<sup>18</sup> Достоевский Ф. М. Дневник. Статьи. Записные книжки: В 3 т. М.: Захаров, 2005. Т. 3. 1879–1881. С. 490.

вые, но на уровне мифологического сознания смежные. Он вырезает из бумаги целую жизнь — железную дорогу, кирку, театр:

«Втихомолку от начальства послал было повесть в редакцию одного журнала, но ее не напечатали. Зато склеил целый поезд железной дороги, и опять вышла преудачная вещица: публика выходила из вокзала, с чемоданами и саками, с детьми и собачками, и входила в вагоны. Кондукторы и служителя расхаживали, звенел колокольчик, давался сигнал, и поезд трогался в путь. Над этою хитрою штукой он просидел целый год» (Х, 243).

«Он вдруг начал kleить кирку: пастор выходил говорить проповедь, молящиеся слушали, набожно сложив пред собою руки, одна дама утирала платочком слезы, один старичок сморкался; под конец звонил органчик, который нарочно был заказан и уже выписан из Швейцарии, несмотря на издержки» (Х, 244).

«Андрей Антонович не очень плакал, а склеил из бумаги театр. Поднимался занавес, выходили актеры, делали жесты руками; в ложах сидела публика, оркестр по машинке водил смычками по скрипкам, капельмейстер махал палочкой, а в партере кавалеры и офицеры хлопали в ладоши. Все было сделано из бумаги, все выдумано и сработано самим фон-Лембке; он просидел над театром полгода. Генерал устроил нарочно интимный вечерок, театр вынесли на показ, все пять генеральских dochek с новобрачною Амалией, ее заводчик и многие барышни и барыни со своими немцами внимательно рассматривали и хвалили театр; затем танцевали. Лембке был очень доволен и скоро утешился» (Х, 243).

В последней цитате налицо закон гиперкомпенсации: будучи марионеткой по существу, он, тем не менее, хочет быть хоть в чем-то походить на всевластного сценографа, чем объясняется и графомания Лембке:

«В самый последний год он стал пописывать русские стишкы. Свой собственный племенной язык знал он весьма неграмматически, как и многие в России этого племени» (Х, 242).

«Ему (Блюму) давно уже были известны и литературные грешки Андрея Антоновича. Он преимущественно призывался выслушивать его роман в секретных чтениях наедине, просиживал по шести часов сряду столбом; потел, напрягал все свои силы, чтобы не заснуть и улыбаться; прия домой, стена с (...) женой о несчастной слабости их благодетеля к русской литературе» (Х, 282).

В сущности, Лембке транскрибирует собственное представление о жизни в скобки бумажных изделий, что само по себе не является ни хорошим, ни дурным, но подготавливает базу для маниакально-депрессивного психоза, выросшего к концу романа в клиническое безумие. Совершенно очевидно, что патологическое пристрастие градоправителя к сочинительству как моделированию действительности — это вытесненное в область бессознательного отражение мегаломанических идей, потребности реформировать мир и т.п.

Иными словами, мы наблюдаем изначальную психическую неустойчивость Лембке, и бумагоцентричность его мира — это лишь важная обсессивная аранжировка его в целом психотической (или околопсихотической) личности. Губернатор перманентно находится под угрозой скрытого авторитаризма, ибо мания величия и геометрический педантизм его характера (он хочет вобрать в себя весь макрокосм, но в то же время отразить его в качестве правильных, технически выверенных макулатурных эрзацей) — очень опасные предпосылки для «уездного самодержца», принужденного взять бразды правления во время анархического экстремизма в худшие дни его разгула. Именно на примере Андрея Антоновича Лембке, с его «оторванностью от почвы» и нестабильной психической конституцией, драма власти может развернуться в полном масштабе.

Происхождение «из бумажки» расставляет хитрые ловушки «административным способностям» Лембке. Недовольство обманутых шпигуленских фабричных рабочих; не организованный бал, превратившийся в апогей цинизма и разврата; бушующая в уезде холера; распространяемые прокламации, лихорадящие весь город, — все это разупорядочивание действительности обрушивается на голову абсолютно неподготовленного к такому положению дел «человека из бумажки».

Пожалуй, наиболее емко фиаско Лембке артикулировано в образе, заимствованном все из того же «Ревизора». Вспомним незначительную деталь в 5 явлении I действия, где Городничий — Антон Антонович Сквозник-Дмухановский — погружен в хлопоты по поводу предстоящего прибытия «ревизора»: «Городничий: О, ох, хо, хо, хо! грешен, во многом грешен. (*Берет вместо шляпы футляр.*) Дай только, Боже, чтобы сошло с рук поскорее, а там-то я поставлю уж такую свечу, какой еще никто не ставил: на каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску. О, Боже мой, Боже мой! Едем, Петр Иванович! (*Вместо шляпы хочет надеть бумажный футляр.*) Частный пристав: Антон Антонович, это коробка, а не шляпа. Городничий (*бросая коробку*). Коробка так коробка. Черт с ней!» [34].

Злоключения Андрея Антоновича Лембке — развернутая вариация на тему полустраничного сюжета комичной забывчивости Сквозника-Дмухановского. Городничий в буквальном смысле «околпачивает» самого себя бумажным футляром. Образ Лембке дереализует эту метафору, так как коллапс городка, которым он пытается править, — одно из косвенных следствий его целлюлозно-бумажных увлечений, что является непомерно разросшейся проекцией мимолетного эпизода «затягивания» Дмухановского.

В разыгрываемой драме власти Юлия Михайловна Лембке — один из кукловодов для своего супруга. Пытаясь превратить мужа в модель идеального губернатора, своими методами — злым смехом, обструктивным игнорированием и пр. — она добивается обратного тому, чего хочет от него, превращая его в затравленное и зависимое существо.

Одним из *faux pas* Юлии Михайловны было табу на общение ее мужа с Блюмом, «дальним, но всю жизнь тщательно скрываемым родственником» (Х, 281). Восстановим цепочку последствий, из этого табу проистекающих. Юлия Михайловна недовольна связью мужа и Блюма, далее она «застает» Лембке в момент беседы с Блюмом, во время которой последний предлагает устроить обыск у Степана Трофимовича. «Поднялась портьера, и появилась Юлия Михайловна. Она величественно остановилась при виде Блюма, высокомерно и обидчиво окинула его взглядом, как будто одно присутствие этого человека здесь было ей оскорблением» (Х, 283). Очевидна абсурдность намерений Блюма, желающего изъять «запрещенные» книги, которые «есть у всякого». Однако психологическим давлением он получает согласие у застигнутого врасплох Лембке, пользуясь в своих целях тем, что всякое восприятие его Юлией Михайловной есть восприятие критическое:

«— Дозвольте же, дозвольте, — приступал он, еще крепче прижимая обе руки к груди.

— Убирайся! — проскряжал Андрей Антонович, — делай, что хочешь... после... О боже мой!» (Х, 283).

Кажется, Андрей Антонович принимает это решение по собственному волеизъявлению, но мы видим, что он *вынужден* это сделать.

Затем у Степана Трофимовича происходит конфискация, и он, возмущенный, приходит с жалобами к Лембке сразу после того, как «приняты меры» по наказанию розгами<sup>19</sup> обсчи-

<sup>19</sup> И вновь всплывает аллюзия на «Ревизора»: унтер-офицерша, которая якобы «сама себя высекла», модифицируется в кладбищенскую богаделенку, Авдотью Петровну Тарапыгину: «Многие говорили у нас о какой-то кладбищенской богаделенке, Авдотье Петровне Тарапыгиной, что будто бы она (...), видя происходящее, восклекнула: “Экой стран!” — и плюнула. За это ее будто бы подхватили и тоже “отрапортовали”. Об этом случае не только напечатали, но даже устроили у нас в городе сгоряча ей подписку. (...) Оказывается теперь, что никакой такой богаделенки Тарапыгиной совсем у нас и не было!» (Х, 342–343). Прикрепленная к образу-контакту — унтер-офицерше — деталь в виде подписки, организованной на нужды не существующей в природе богаделенки (пародийная рокировка с *действительно* высеченной унтер-офицершей), — пример того, что М. М. Бахтин называл «способностью слышать свою эпоху как <...> диалог» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1971. С. 103).

танных управляющим рабочих с фабрики Шпигулиных: «Лембке вдруг вошел быстрыми шагами, в сопровождении полицмейстера, рассеянно поглядел на нас и, не обратив внимания, пошел было направо в кабинет, но Степан Трофимович стал перед ним и заслонил дорогу» (Х, 344). Если бы Блюм не «описал» Степана Трофимовича, а последний не преградил бы путь Лембке, потрясенному прошедшей экзекуцией, то губернатор в момент возвращения своей супруги с «компанией» находился бы в своем кабинете, а не в «салоне», где при виде вбежавшего ненавистного Петра Верховенского произнес: «Довольно, флибустьеры нашего времени определены. Ни слова более. Меры приняты...» (Х, 351), – в результате чего становится вполне объяснимо, почему «произведенное впечатление было болезненное» (там же).

Далее «поднялся шум» и на празднике (на следующий день) полураспущенное общество, наслышанное об умственном нездоровье губернатора и о его не полной дееспособности, окончательно утрачивает представление об элементарном приличии и, не имея сдерживающего фактора в лице градоначальника, учиняет скандал. После этого ситуация выходит из-под контроля и бесповоротно превращается для Лембке в деструктивный сон на фоне пожаров, пьяной вакханалии и резни – того, что суммировано в словах «санки полетели с горы» (Х, 243).

Затем, уже в последней степени «потрясенный» Андрей Антонович обзывает Лямшина негодяем, чем вызывает очередной скандал в публике, минута в минуту совпавший с известием о пожаре в Заречье. Случается давка, после которой, даже по свидетельствам не искушенных в тонкостях психопатологии обывателей, становится ясно, что: «его превосходительство в те минуты уже состояли от “внезапности испуга” в белой горячке» (Х, 393).

Таким образом, в мире «Бесов» любая, даже эпизодическая случайность, заключает в себе потенциальную силу причины целого ряда других событий. И Блюм – на первый взгляд не более чем реквизитный персонаж – выступает для Лембке (хотя и косвенно) в амплуа Голема<sup>20</sup>, тем самым подрывая основы административной иерархии, где каждый уровень власти выполняет исполнительные функции по отношению к уровню более высокого порядка.

<sup>20</sup> Голем – в еврейских фольклорных преданиях оживляемый магическими средствами глиняный великан, который послушно выполняет порученную ему работу, но может выйти из-под руководства своего создателя и погубить его.

Однако в «Ревизоре» также есть действующее лицо, которое прокладывает дорогу фабуле пьесы. Речь идет о персонаже-дублисте, двуединой душе уездного города — о Петрах Ивановичах Добчинском-Бобчинском. Сразу возникает вопрос: зачем Гоголю создавать двух абсолютно идентичных персонажей? Вспомним финал пьесы. Когда на них сыплются обвинения во всех бедах, то они переадресовывают вину друг другу, уклоняясь от ответственности:

«Аммос Федорович: Да кто выпустил — вот кто выпустил: эти молодцы! (*Показывает на Добчинского и Бобчинского.*)

Бобчинский: Ей-ей, не я! И не думал...

Добчинский: Я ничего, совсем ничего...

Артемий Филиппович: Конечно, вы.<...>

Бобчинский: Ей-богу, это не я, это Петр Иванович.

Добчинский: Э, нет, Петр Иванович, вы ведь первые того...

Бобчинский: А вот и нет; первые-то были вы. [110]

Так как формально виноватых не находится, то, по закону модальной логики, виновными оказываются все, в чем и заключается гоголевская дидактическая установка.

Бобчинский и Добчинский удваивают один другого, обменываются энергией, образуя динамический центр комедии. Подобно незаметному Блюму, они кажутся статистами в расстановке действующих лиц. Но именно болтливость этих бульвардье, как в случае Блюма — усердие и неловкость — это «спусковой крючок» фабульного действия:

Блюм и Лембке в «Бесах»<sup>21</sup> и Бобчинский-Добчинский — два симметричных тандема, непредумышленно впускающих чертовщину в сюжет произведений своими действиями.

Итак, Лембке сходит с ума. Блюм вносит свой вклад в уничтожение того порядка, который хочет укрепить, и в этом парадоксе проявляется одна из трагических сторон драмы власти. Бестолковая инициативность Блюма — лишь расширяет зазор в расколотом сознании Лембке, при этом не являясь ее источни-

<sup>21</sup> На двойничество Блюма и Лембке указывают различные индикаторы: идентичность имен («Даже имя и отчество Блюма будут изменены, потому что его тоже почему-то звали Андреем Антоновичем» (Х, 282) —ср. два Петра Ивановича в «Ревизоре»); беспричинный ужас Лембке от зеркального узнавания своего alter ego («Блюм, ты до такой степени предан мне и услужлив, что я всякий раз смотрю на тебя вне себя от страха» (там же); необъяснимое упорство Лембке в сохранении их невыгодных для него взаимоотношений («Андрей Антонович умолял сложа руки, чувствительно рассказал всю историю Блюма и их дружбы с самого детства, но Юлия Михайловна считала себя опозоренною навеки и даже пустила в ход обмороки. Фон-Лембке не уступил ей ни шагу и объявил, что не покинет Блюма ни за что на свете и не отдаст от себя, так что она, наконец, удивилась и принуждена была позволить Блюму» (там же)).

ком. Первопричина его сумасшествия — это бесовщина, причем подсвеченная интертекстуально:

«Какие-то Лямышины, Телятники, помещики *Тентетниковых*, доморощенные сопляки *Радищевых*, скорбно, но надменно улыбающиеся жи-дишки, хохотуны, заезжие путешественники, поэты с направлением из столицы, поэты взамен направления и таланта в поддевках и смазных сапогах, майоры и полковники, смеющиеся над бессмыслицей своего звания и за лишний рубль готовые тотчас же снять свою шлагу и улизнуть в писаря на железную дорогу; генералы, перебежавшие в адвокаты; развитые посредники, развивающиеся купчики, бесчисленные семинаристы, женщины, изображающие собою женский вопрос, — все это вдруг у нас взяло полный верх и над кем же? Над клубом, над почтенными сановниками, над генералами на деревянных ногах, над строжайшим и непримечательным нашим дамским обществом» (Х, 354–355).

Безумие — и это знают все, кто близко его наблюдал — тем более заразительно, чем тоньше организация человека, находящегося рядом с безумцами. В городе, зараженном бешенством, сложно избежать инфицирования помешательством.

Однако шквал нечисти обрушивается не только на Лембке, но и затуманивает сознание Городничего из «Ревизора». Следует отметить, что и в «Бесах», и в «Ревизоре» кризис правления разрешается одним и тем же способом: власть как аппарат насилия (в виде демонократии («Бесы») или же как конгломерат многочисленных служебных упущений («Ревизор»)) — в завершение цикла дезактивирует собственных координаторов. Вспомним заключительный монолог Сквозника-Дмухановского в последнем действии комедии:

«Городничий: Вот когда зарезал так зарезал! Убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...

<...> (В исступлении.) Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака, старому подлецу! (Грозит самому себе кулаком) <...> (Сует кулаком и бьет каблуком в пол. После некоторого молчания.) До сих пор не могу прийти в себя. Вот подлинно, если Бог хочет наказать, так отнимет прежде всего разум» [109].

«Свиные рыла» как метафору вторжения инфернальных сил мотивно редуплицирует Достоевский в эпиграфе к «Бесам»:

«Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли жители смотреть случившееся, и пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидя-

щего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся.

Евангелие от Луки. Глава VIII, 32–36».

Если в «Ревизоре» «свиные рыла» — это выражение авторской оценки посредством кратковременного галлюцинаторного видения героя, то в эпиграфе к «Бесам» читателю указано на основное свойство бесовщины — способность вызывать у одержимых ею редукцию инстинкта самосохранения. Свиньи в эпиграфе — экспериментальные жертвы подобной атрофии.

По нашему мнению, в интерпретации такого «свинского» контекста кроется код к *специфике прочтения* драмы власти Ф. М. Достоевским и Н. В. Гоголем. Для понимания сути индивидуально-авторских подходов к конструкту власти необходимо не только признать значимость за выбором объекта акцентуации как центра тяжести внутри одной метафоры (в «Ревизоре» это — *людские пороки*, в «Бесах» — свойство бесовщины превращать всех своих агентов в потенциальных камикадзе), — но и возвести эту значимость в квадрат.

Власть в «Ревизоре» (в лице Городничего и других героев) представлена под властью — ревизора, предрассудков, коррупции и т.д. Но в пределах своей личной совести герои абсолютно свободны, ими никто не управляет. Deus ex machina в лице настоящего ревизора настигает чиновников в самом finale пьесы — так, что «расплата» остается за занавесом.

Несмотря на то, что роман «Бесы», как мы показали, испещрен отпечатками «Ревизора», что, видимо, основано на анамнезисе как неотъемлемом свойстве творческой манеры Достоевского<sup>22</sup>, однако, эпиграф к роману переворачивает и это представление. Не только «город взбесился», одержимый демонами, но и власть находится во власти бесовщины<sup>23</sup>. Именно эпиграф заставляет вновь разойтись по разным полюсам, казалось бы, столкнувшиеся пространства — бессобытийного биологического существования «Ревизора» и инфернального, напряженно пульсирующего трагическими событиями континуума «Бесов».

<sup>22</sup> Как нам представляется, Т. А. Касаткина справедливо настаивает на «полноте встречи (а не столкновении) двух творческих импульсов, двух творческих миров. За цитатой у Достоевского всегда встает художественный мир и его творец, цитата всегда оборачивается присутствием в тексте всей полноты творческого универсума творящей личности цитируемого автора» (Касаткина Т. А. Цитата как творчество и слово как цитата : цитаты в художественном мире Достоевского и авторское словоупотребление как автоцитирование // О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 152).

<sup>23</sup> Впоследствии эту традицию изображения власти как, скорее, пациентов психиатрической клиники, нежели провинившихся детей, — подхватывает М. А. Булгаков.

Д. В. Лавлинский

**ВОЕННОЕ ВРЕМЯ  
В РАССКАЗАХ ЭЛИЗАБЕТ БОУЭН**

Трагические события 1939 – 1945 гг. на многие десятилетия определили содержание мировой литературы, отразившись в романах, драме и произведениях малого жанра. Среди последних особое место занимают короткие рассказы англо-ирландской писательницы Элизабет Боузен (1899 – 1973). Ее творчество, к сожалению, почти неизвестно в России (на русский язык переведен лишь один сборник рассказов – «Плющ оплел ступени», 1984). Между тем наследие Боузен (десять романов, шесть сборников рассказов, многочисленные эссе и критические статьи) в последние годы вызывает все больший интерес в англоязычном литературоведении. И это неслучайно. Наряду с К. Мэнсфилд, Дж. Джойсом и В. Вулф писательница внесла свой вклад в развитие английской психологической новеллитики.

Ее первый сборник рассказов относится к 1923 году, а последний датируется 1965 годом. При этом лучшими считаются рассказы, написанные во время Второй мировой войны.

Вообще, в жизни писательницы войны XX столетия оставили приметный след. Известно, что в конце Первой мировой она была сестрой в госпитале, а в 1940-е годы – бойцом местной противовоздушной обороны в Лондоне. Однако этот непосредственный опыт не получил отражения в новеллистике Э. Боузен. Она не изображает ужасов войны, не ведет хроники событий. Писательница стремится, по ее же собственному признанию, написать рассказы о «военном времени» (*wartime stories*). Показательно в этом случае название вступительной статьи И. Левидовой к сборнику «Плющ оплел ступени» – «Англичане в дни мира и войны». Боузен интересует в первую очередь повседневная жизнь простых англичан, преимущественно жителей Лондона, их каждодневные заботы и переживания, при этом она стремится осмысливать войну с морально-психологических позиций, что позволяет ей выйти за пределы конкретной реальности, когда частная, бытовая ситуация выводит читателя к осмыслинию вечных бытийных проблем.

Этот особый подход к «военной теме» – изображения нравственно-психологических коллизий – во многом определяется эстетическимиисканиями англо-ирландской писательницы в области жанра короткого рассказа. Так, Боузен считает, что короткий рассказ должен возникать на основе сильного впечатления и, подобно поэзии, вызывать в читателе определенное настроение. При этом в его основе должна лежать «сцена»

(*scene*). По сути это то же самое, что и «сцена» в драматургии и театре, то есть структурно-композиционный элемент, определяющий место и время действия, «декорации», состав и количество персонажей, а также некую психологическую ситуацию. Сюжет же произведения образует сумму реакций, вызванных этой ситуацией.

Такая позиция, безусловно, заставляет автора концентрироваться на детальном изображении внешнего, предметного мира. В связи с этим Боуэн акцентирует внимание на развитии визуального начала в рассказе.

В ряде работ писательница называет еще два важных элемента жанра малой прозы — «фантазия» и неразрывно связанная с ней «фантастика». При этом «сверхъестественное» для нее не прихоть, а то, что рождается в «ощущении жизни».

Вышесказанное определяет сюжетно-композиционные особенности «малых» произведений Элизабет Боуэн.

Так в рассказе «Таинственный Кер» повествуется о том, как во время Второй мировой войны Артур, молодой солдат, приезжает в Лондон к своей возлюбленной — Пепите. При встрече перед ними встает проблема: они не могут уединиться, так как Пепита живет вместе со своей подругой Кэлли. С первых же страниц этого произведения задается вполне определенная «сцена», в центре которой — ситуация: «бездомность» персонажей на фоне полнолуния. (По признанию Боуэн, замысел рассказа и возник под впечатлением от лунного света.) Сияние лунного света пронизывает каждую страницу произведения. Оно следует за героями не только при их движении по городу, но и в квартире девушек, проявляясь и в особом описании интерьера, и как постоянный предмет разговоров. При этом все, что попадает во «власть» лунного света, приобретает в восприятии персонажей иные очертания. Речь идет не только о внешнем облике героев, но и об их неожиданно изменившейся сути, их представлениях о жизни.

Так, именно под впечатлением от полуразрушенного, безлюдного Лондона, залитого лунным светом, Пепита вспоминает призрачный город Кер, описанный в стихотворении Эндрю Лэнга «Она» (стихотворение написано под впечатлением от романа Генри Райдера Хаггарда «Она: история приключения» (1887)). Этот несуществующий, пустынный город — единственное место, где героиня в своем воображении может скрыться от тягот и страданий, вызванных военным временем. В итоге ее фантазии (почти галлюцинации), связанные с Кером, звучат как приговор и проклятье всему человечеству одновременно: «С этого-то и началась моя ненависть к цивилизации. <...>

Война показала, что мы еще далеко не дошли до конца. Раз можно снести с лица земли целый город, то почему же нельзя сотворить город из ничего?.. К тому времени, как наступит конец, Кер может оказаться последним городом на земле, единственным городом, который выстоял<sup>1</sup>. Таким образом, первоначальные раздражение и злость Пепиты по поводу совершенно бытовой проблемы («бездомность») под влиянием этой фантастической атмосферы полнолуния сменяются иным настроением. В ее словах появляется тревога за судьбу всего человечества, то есть осуществляется движение от частного к всеобщему.

Подобным же образом Артур в эту ночь смог по-настоящему рассмотреть Пепиту: «Пепита стала слишком близка ему, чтобы он смог когда-нибудь увидеть ее словно впервые — так, как он видел сейчас Кэлли; в каком-то смысле он вообще никогда не видел Пепиты впервые — она была, да и теперь временами оставалась не в его духе» (с. 25).

В сознании же третьей героини — Кэлли — произойдет настоящий переворот. Если раньше она, как и Пепита, жила и спасалась в своем замкнутом мире, в центре которого была чужая любовь, питалась «жаром» этой чужой любви, то теперь, после разговора с Артуром, после его слов о том, что «война отнимает годы человеческой жизни», она смогла услышать и разглядеть рядом с собой других людей с их бедами и печальми: «...она старалась унять невольную дрожь, которую вызывали в ней слова Артура, — слова, произнесенные в темноте и к темноте обращенные. Собственные ее утраты — чувства ожидания, чувства любви к самой любви — были так ничтожны рядом с безмерностью непрожитых жизней, которые поглощала война» (с. 30). Таким образом, именно Кэлли становится тем персонажем, с которым связан сюжетный поворот рассказа, или «кризис», как его называет Боузен. Причем сюжет развивается по эмоциональной и смысловой нарастающей. Лунный свет воздействует на каждого героя. Если Пепита, даже рассуждая о цивилизации, все же остается в русле своих эмоций, своего настроения, а Артур только фиксирует перемены (например, свое «новое восприятие» Пепиты), то в случае с Кэлли мы наблюдаем качественный переход от настроения к оформленным мыслям. И именно эти переходы определяют сюжетное развитие произведения.

Однако следует заметить, что Боузен не дает конкретных ответов на поставленные вопросы, обеспечивая тем самым откры-

---

<sup>1</sup> Боузен Э. Плющ оплел ступени. М.: Известия, 1984. С. 17. Здесь и далее рассказы цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

тость финала, как обязательного элемента в поэтике ее рассказов. Так, образ Кера зыбок и неоднозначен. Его можно трактовать и как надежду на возрождение (Пепита и Артур говорят о том, что они населят его вновь), и как пристанище для Пепиты, желающей обычного человеческого счастья, и, наконец, как символ гибели всего человечества (недаром Артур сначала назовет Кер «мертвым городом»).

Еще одним примером подобной сюжетно-композиционной организации может служить рассказа «Соловей». В нем повествуется о том как уже «через неделю после Дня победы в Лондон прилетел соловей» (с. 65). Расположившись в Северо-западном парке, он начинает петь. Собственно событийная часть этим и исчерпывается. Тем не менее для Боуэн этого достаточно, так как благодаря уже этому небольшому жизненному материалу ей удается воссоздать некую «сцену», определяющую время (вечер через неделю после Дня победы), место (северо-западный парк) и конкретную ситуацию (песня соловья). Герои же — случайные люди, оказавшиеся в этот момент в парке, точнее их поведение, вписываются в рассказ как ряд эпизодов. При этом персонажи не имеют развернутых портретов и характеристик, интересны не они, а их реакции на трели соловья. Так, поочередно мы встречаем девушку Вайоле и ее друга Фреда, воевавшего во Франции (об этом свидетельствуют его «китель» и ее «духи, которые он прислал ей из Франции» (с. 67)); прогуливающуюся семью — мать с двумя детьми, а также ее сестра с мужем; двух пожилых женщин — Нейоми и Мэри; наконец, молодую вдову Урсулу.

Может показаться, что автор располагает персонажей в совершенно произвольном порядке. Но это не так. Их расположение определяется степенью тревоги, звучащей в их диалогах. Боуэн фиксирует совершенно парадоксальную ситуацию. На фоне общей радости, почти эйфории писательница изображает полную растерянность каждого человека в отдельности. После долгих лет войны мир кажется чем-то нереальным и зыбким, и даже пугающим.

Так, услышав трели соловья, Фред не хочет верить, что это именно соловей, по его мнению, это дрозд. Соловей же для него — символ прошлой, мирной жизни, возврат к которой теперь невозможен. Отказываясь верить в реальность сладкоголосой птицы, Фред тем самым ставит под сомнение и реальность окончания войны, что контрастирует с настроением его подруги, в результате возникает напряженная психологическая ситуация.

Удивление, вызванное пением соловья, демонстрируют и другие персонажи, в частности прогуливающаяся семья. При

этом в реплике одного из ее членов вновь звучит, хотя и в опосредованной форме, мысль о несовместимости реальности и соловья как символа мирной и даже сытой жизни: «...Сколько мы их за войну перевидали во Франции! Так поют, что пушек не слышно. Один в кустах склонился да как начал выводить — мы трое суток заснуть не могли. Этот, видать, большой, откормленный. Не то что мы» (с. 69).

В следующем эпизоде удивление перерастает уже в недовольство и раздражение. Так, одна из пожилых дам — Нейоми, услышав пение соловья, раздраженно произносит: «Нет, это уж слишком...». Далее она высказывает мысль об общем психологическом оцепенении как необходимом процессе при возврате к мирной жизни: «Ко всему прочему, он слишком скоро объявился. Слишком скоро после такой войны. Даже победа была сама по себе слишком тяжким испытанием. А тут еще соловей, не прошло и недели. Самое главное сейчас — быть осмотрительными. Пока не войдешь в привычную колею, лучше вообще ничего не чувствовать. Первым делом нужно все как следует наладить» (с. 71).

Но если во всех этих эпизодах лишь фиксируется ощущение растерянности и глубокий пессимизм в настроении людей как результат разрушительного воздействия войны на человеческое сознание, то в заключительной части рассказа мы оказываемся свидетелями настоящей трагедии.

Главными героями этого эпизода являются Урсула, молодая вдова, потерявшая на войне мужа Роланда, и бабушка Роланда, у которой она гостит. Главный мотив в этой части — потеря близкого человека. При этом если для пожилой женщины невосполнимая утрата приводит к сознательному отрицанию мира, то для Урсулы гибель мужа оборачивается полной деформацией сознания, результатом которой становятся психические расстройства. В данном случае это сомнамбулизм и галлюцинации.

Таким образом, намечая одну сюжетную линию — прилет в Лондон соловья, Боуз имплицитно выстраивает вторую, основную, главными компонентами которой являются реакции героев на некий внешний «раздражитель», обретающий в контексте рассказа символическое значение. Так, характеризуя песню соловья, писательница подчеркивает ее «неземное», почти божественное происхождение: «Невидимые лучи ночи высветили соловья, скрывающегося в непроницаемой, жгучей черноте своего тайного дерева. Подобно первому соловью в Эдеме, он пел так, что в это невозможно было поверить. Выводя трель за трелью, он поверг все в тишину — надо всем царило теперь его пение. Он пел с неведомой планеты; пел, возвы-

шаясь над человеческим опытом; нежность и призывность его зачинов перебивались вдруг непереносимо пронзительными, стылыми нотами» (с. 68). В контексте рассказа, как замечает С. Н. Филюшкина, «такой неведомой планетой предстает нормальная мирная жизнь, в которую люди еще не могут поверить. И причина тому — не только обстоятельства, но и природа человеческой души: хронология реальной жизни — смена дней войны днями мира — на внутреннюю жизнь человека не распространяется, у последней свои законы, свои мерки, свой отсчет»<sup>2</sup>.

Однако Элизабет Боузен в своих рассказах стремится не только передать психологическое состояние людей в условиях военного времени, но и попытаться осмыслить ход человеческой истории в целом. И в этом случае она прибегает к иному варианту сюжетно-композиционной организации рассказа. Показательным в этом случае является рассказ «Демон-любовник», написанный в 1941 году. Действие в нем разворачивается в конце августа 1941 года. Главная героиня, миссис Дроувер, приезжает в Лондон в свой дом, покинутый ею и ее семьей ранее из-за бомбёжек. Там она находит письмо странного содержания. В нем некто напоминает ей о клятве, которую она дала двадцать пять лет назад. Далее вслед за воспоминаниями героини мы переносимся в август 1916 года, когда она прощалась со своим возлюбленным, уходившим на фронт. Именно тогда она дала ему клятву, о которой теперь ей кто-то напомнил. Через несколько месяцев, как мы узнаем, жених ее пропал без вести, и с тех пор она больше ничего о нем не слышала. А еще через некоторое время она выходит замуж. Далее мы вновь возвращаемся в 1941 год в полуразрушенный Лондон. Прочитав письмо, миссис Дроувер в ужасе спешит покинуть свой дом. Она садится в единственное такси, которое было на стоянке. И уже потом, увидев шофера, она кричит, но машина «носит ее все дальше и дальше» (с. 402).

Как видим, в рассказе используется хорошо известный всем сюжет, представленный в балладах ряда писателей («Ленора» Бюргера, «Людмила» и «Светлана» Жуковского, «Дух нежного Вильяма» Шелли). Боузеновский текст и был воспринят прежде всего как вариация, исполненная в традициях готической прозы. Так, Аллен Е. Остин сравнивает рассказ Боузен с фильмами Альфреда Хичкока: ««Демон-любовник» — рассказ-призрак, который выстраивается и достигает кульминационной точки в своем развитии подобно фильму Альфре-

<sup>2</sup> Филюшкина С. Н. Война, победа, мир в рассказе Элизабет Боузен «Соловей» // Тема войны в литературе XX века: Межвузовский сборник научных трудов, посвященный 60-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Воронеж, 2005. С. 178.

да Хичкока»<sup>3</sup>. Одна из первых обстоятельных интерпретаций принадлежит Дугласу А. Хагесу. Он полагает, что «Демон-любовник» – это рассказ об «остром психологическом помешательстве, кульминации паранойи в военное время»<sup>4</sup> и что все, происходящее в рассказе, по сути вызвано чувством вины главной героини перед ее возлюбленным, которого она перестала ждать. А война явила свою своего рода катализатором, обострившим это чувство.

Наиболее правомерную версию, на наш взгляд, предложил Роберт Л. Калдер. Он считает, что «Демон-любовник» – это прежде всего аллегория. Однако исследователь ограничивается общими рассуждениями, не вникая в детали рассказа. А между тем в произведении очень важную роль играет обращение к точным датам, что, кстати, является исключением для новеллистики писательницы. Боуэн, как мы помним, датирует происходящее августом 1941 года, а затем, отсчитав 25 лет, возвращает нас в август 1916 года. Подобная конкретика и тщательность, безусловно, заставляют нас оторваться от сюжета и обратить внимание на эти даты.

Указанные годы стали важными вехами в жизни Боуэн, обозначившими ее личное столкновение с войной.

Тем же самым, в смысле содержания, становится это время и для героини. Ее «знакомство» с войной происходит в момент прощания с солдатом, фигурой более чем странной. Героиня вспоминает, что «в последние минуты перед разлукой она напрасно силилась разглядеть в темноте его лицо, и ей стало казаться, будто она его вообще никогда не видела»<sup>5</sup>. И далее она признается, что он никогда (видимо, как и она) не любил ее: «По правде говоря, он никогда не жалел меня, никогда. Даже ни разу не приласкал. Мама говорила, что я ему безразлична. Он просто завладел мной, а любви и в помине не было. Когда любят, желают добра любимому» (с. 400). Все, что она запомнила о нем, это китель и пуговица, которая «больно врезалась в ладонь» (с. 397). Как видим, фигура солдата лишена всяких человеческих черт, она практически полностью депersonифицирована. Единственные характеристики, которые дает ей героиня, напрямую соотносятся с главными атрибутами любой войны – военная форма и боль. Следовательно, солдат в данном случае это вовсе не образ влюбленного и возлюбленного, это прежде всего воплощение самой войны.

<sup>3</sup> Austin E. Allan Elizabeth Bowen. Twayne Publishers, 1971. P. 117.

<sup>4</sup> Hughes A. Douglas Cracks in the Psyche: Elizabeth Bowen's «Demon Lover» // Studies in Short Fiction. 1973. № 10. P. 411.

<sup>5</sup> Боуэн Э. Демон-любовник // Шедевры английского готического рассказа, антология. М., 1994. Т. 1. С. 396–397. Здесь и далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Но как мы помним, после его исчезновения Кэтлин выходит замуж и ее жизнь становится тихой и размеренной. Это время Роберт Л. Калдер склонен соотносить с безмятежным двадцатилетием между двумя войнами, когда люди были абсолютно уверены, что война больше не вернется в их жизнь, гарантом чего был Версальский договор. Но, как показала история, именно он стал одной из причин возникновения Второй мировой войны. По сути, Версальский договор, как замечает Роберт Л. Калдер, стал обязательством человечества перед войной, обязательством, согласно которому оно должно было вернуться к ней. Видимо, к этой же мысли нас хочет подвести и Элизабет Боэн, когда заставляет свою героиню дать клятву солдату, клятву, благодаря которой и становится возможным его повторное появление в тексте. При этом Боэн не дает ответа, чем закончится это «второе пришествие» солдата. Не стоит забывать, что это 1941 год, то есть только начало войны, поэтому финал рассказа принципиально открытый. Единственное, что замечает писательница, это то, что героиня, а вместе с ней и все человечество больше не принадлежит себе и не может управлять собой, теперь все движется по разрушительным законам войны: «...миссис Дроувер откинулась на спинку сиденья, и, к ее удивлению, такси уверенно повернуло, хотя она еще не успела сказать, куда ее везти. <...> Она кричала и колотила по стеклу, пока такси на полной скорости мчалось по пустынным улицам, унося ее все дальше и дальше» (с. 402).

Таким образом, перед нами не что иное, как аллегорически изображенная действительность, попытка через классический балладный сюжет осмыслить ход истории. При этом только внутритекстовая датировка позволяет автору наполнить «старое» содержание новым звучанием, а нам, в свою очередь, максимально приблизиться к замыслу рассказа в целом.

**О. Абдул Хуссейн, О. Ю. Алейников**  
**АРАБСКАЯ СКАЗКА И СОВЕТСКИЙ СОЦИУМ**  
**В ПОВЕСТИ Л. ЛАГИНА «СТАРИК ХОТТАБЫЧ»**

...Я был и остаюсь сатириком, господа!  
Л. Лагин

Нарастающая волна исследовательского интереса к повести-сказке «Старик Хоттабыч», на наш взгляд, вызвана не только переизданием, оцифровкой, размещением в сети Интернет

различных редакций этого произведения (в том числе издания 1940-го года, давно ставшего библиографической редкостью), но и вполне осознанной потребностью современной читательской и научной общественности преодолеть инерцию многолетних интерпретационных и текстологических заблуждений.

Напомним некоторые факты. Впервые главы из повести «Старик Хоттабыч» были опубликованы в №№ 10–12 журнала «Пионер» за 1938 год. Этот вариант произведения писатель переработал и существенно расширил для отдельного издания книги, вышедшей в 1940-м году. С этого времени более десяти лет повесть не переиздавалась, отклики на ее публикацию были крайне редки. В основном уточнялась литературная «генеалогия» произведения. Так, в одном из критических обзоров Мих. Мейерович отмечал<sup>1</sup>, что прототипом опубликованного в журнале «Пионер» «Старика Хоттабыча» является повесть «Медный кувшин» английского писателя Энстея (Гутри Томас-Энсти), герой которой — молодой лондонский архитектор — на кануне своей помолвки случайно выпускает из медного кувшина джинна Факраш-эль-Аамаша, заточенного туда легендарным царем Соломоном (в арабской культурной традиции — Сулейманом ибн Даудом). На тот же источник — повесть Энстея указывал и А. Ромм в рецензии, посвященной отдельному изданию «Старика Хоттабыча»<sup>2</sup>.

Сама постановка вопроса о зарубежном прототипе произведения была вполне логичной: в литературно-критических статьях конца 1930 — начала 1940-х годов переосмысление советскими писателями «иноzemных сюжетов» и построение на их основе нового текста чаще всего трактовалось как «извлечение из небытия» «старых, забытых сказок», происходящее для их «чудесного превращения».

Между тем поиск истоков «Старика Хоттабыча» преимущественно в повести английского писателя, признание безусловного приоритета этого влияния едва ли соответствовали исходному замыслу Л. Лагина. В более поздние редакции (1953, 1955 гг.) он неизменно включал преамбулу «От автора», содержавшую указание на главный источник повести — сказки из сборника «Тысяча и одна ночь». Уместно напомнить и о том, что на склоне лет, работая над циклом воспоминаний «Жизнь тому назад», специальный сюжет писатель посвятил своему давнему увлечению арабскими сказками, а также общению с В. Б. Шкловским,

<sup>1</sup> Мейерович М. Герои нашего времени. Детская литература. 1938. № 10. С. 17.

<sup>2</sup> Ромм А. Старик Хоттабыч // Детская литература. 1940. № 8. С. 39.

предложившему начинающему литератору подготовить статью о принципах организации рассказов Шахерезады<sup>3</sup>.

В дальнейших рассуждениях мы исходим из гипотезы о том, что к образно-стилистическим ресурсам этого замечательного «памятника фантазии народов Востока» (М. Горький), Л. Лагин обратился с тем, чтобы показать современность, ее социально-бытовую проблематику с неожиданной для читателей стороны, сопоставляя цивилизационные представления и ценностные ориентиры, значимые для не совпадающих миров — волшебной арабской сказки и советского социума.

Реализация данного замысла, однако, осложнялась тем, что образ старика Хоттабыча, именующего себя в повести то «могучим джинном», то сыном царя «злых духов», восходил к мусульманской арабской мифологии и поэтому создавал для писателя опасность быть обвиненным в религиозно-идеологической диверсии или — по крайней мере — в мировоззренческой отсталости.

Подобные прецеденты в то время были нередки. Как известно, в 1930-е годы советская цензура ввела многочисленные запреты на издание и републикацию авторских и фольклорных сказок, если в их структуре усматривались «мистические» мотивы. «Вредные образцы» находили даже в «Народных русских сказках», включенных в сборник А. Н. Афанасьева, а также в «невинных» казалось бы пушкинской «Сказке о попе и работнике его Балде», аксаковском «Аленьком цветочке» и др.<sup>4</sup>.

Однако в условиях запретительной системы Л. Лагин нашел способ легализовать «сказочный материал» (выражение фольклориста А. И. Никифорова), отвергаемый цензурой.

Сюжет волшебных происшествий и превращений писателем регулярно осовременивается и приземляется. Причем происходит это с первого же момента действия, знакомящего читателя с необычным для советской литературы джинном-чародеем, описание которого в момент его освобождения из древнего со-

<sup>3</sup> Об этом см.: Лагин Л. Тысяча и одна ночь. Из цикла «Жизнь тому назад» [Литературные воспоминания] // Вопросы литературы. 1986. № 3. С. 23–26. «Старика Хоттабыча» Л. Лагин пишет в конце 1930-х, находясь на о. Шпицберген, куда он был направлен Фадеевым в командировку после начавшихся арестов членов редколлегии журнала «Крокодил», но едва ли эта биографическая подробность, вынужденное «островное сидение», можно рассматривать как аргумент в пользу влияния английского писателя.

<sup>4</sup> Блюм А. В. Советская цензура в эпоху тотального террора 1929–1953. СПб.: Академический проект, 2000. С. 213.

суда ничуть не напоминает о мистическом существе из потустороннего мира: «Это был тощий старик с бородой по пояс, в роскошной шелковой чалме, в таком же кафтане и шароварах и необыкновенно вычурных сафьяновых туфлях.

— Апчхи! — оглушительно чихнул неизвестный старик и пал ниц. — Приветствуя тебя, о прекрасный и мудрый отрок!»<sup>5</sup>.

Уже в приведенном описании намечена дальнейшая трансформация юмористически переосмыслинного сказочного сюжета. Исходная ситуация, соотносимая с арабской волшебной сказкой, сохранена, но одновременно она комически дезавуируются явно не сказочными подробностями и деталями. Подобно своему прообразу из свода «Тысяча и одна ночь»<sup>6</sup>, Гассан Абдурахман ибн Хоттаб в течение нескольких тысячелетий провел в глиняном сосуде и лишь случайно получил свободу. Но — по контрасту с изначально предполагаемым могуществом джинна, посмевшего ослушаться самого Сулеймана ибн Дауда — следует признание Хоттабыча о том, что его здоровье сильно пошатнулось «в сырости, без благодатного солнечного света» и что он начал страдать «хроническим насморком» (с. 8). Название знакомой юным читателям болезни, комически точный диагноз, поставленный самим героем, без обращения к врачам, явно относятся к повседневному реалистически-бытовому, а не волшебному сказочному дискурсу.

Комический эффект создают и другие несовпадения.

Как известно, в соответствии с жанровыми традициями арабской волшебной сказки ее персонажи — это джинны-исполины, «уродливые, с копытами на ногах», которые «могут принять и человеческий облик»<sup>7</sup>. В повести же Л. Лагина освобожденный из заточения джинн «очеловечен» настолько, что реакция Вольки Костылькова весьма характерна: советский пионер, пытаясь рационально объяснить необычную ситуацию, принимает Хоттабыча за «иллюзиониста из цирка», а не волшебника, «время которых, по известному выражению Ю. Олешки, «давно прошло».

Правда, повествователь акцентирует другую сюжетную перспективу, сообщая читателю, что с момента вмешательства джинна в дела подростка «начинались чудеса!» (с. 8). Но тут же именует героя Хоттабычом (а не Гассаном Абдурахманом ибн Хоттабом) и таким образом актуализирует в сознании чи-

<sup>5</sup> Лагин Л. Старик Хоттабыч. М.: Детиздат, 1940. С. 7. В дальнейшем цитируем по этому изданию, указывая номера страниц в круглых скобках.

<sup>6</sup> Установлено, что в своде «Тысяча и одна ночь» рассказ о джинне, заключенном в сосуд, впервые появляется в «Сказке о рыбаке».

<sup>7</sup> Миологический словарь / Гл. редактор Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 186.

тателя фамильярно-бытовой код восприятия могущественного джинна-волшебника, сознательно приземляя и оправдывая его.

Еще одна сюжетная подробность. Стариk Хоттабыч легко соглашается переодеться в платье другой эпохи, хотя может становиться невидимым и не смущать советских граждан своим внешним видом. Вскоре он предстает перед читателем в «новой пиджачной паре из белого полотна, украинской вышитой сорочке и твердой соломенной шляпе канотье. Единственной деталью его туалета, которую он ни за что не согласился сменить, были туфли» (с. 10). Эта подробность существенна, так как, по известному наблюдению Р. Барта, нарушение «грамматики костюма» в течение многих столетий являлось покушением на «глубинный строй мироздания, а не только на условности вкуса», а радикальная смена одежды, в известном смысле означая покушение на собственный статус, соответствовала «тотальной инверсии социальных ролей»<sup>8</sup>.

«Ссылаясь на мозоли трехтысячелетней давности» и никак не соглашаясь сменить «расшитые золотом и серебром туфли с загнутыми кверху носками» на другую обувь, лагинский герой сохраняет в своем новом обличии один из атрибутов сказочного мира «Тысячи и одной ночи», о котором продолжает помнить не только сам герой, но и знакомый с его фольклорной генеалогией повествователь: эти туфли «в свое время свели бы с ума самого большого модника при дворе калифа Гарун аль Рашида...» (с. 10).

Следует напомнить, что в арабских сказках именно Гарун аль Рашид, обладавший огромной властью, даром управлять людьми и возвращать им по заслугам, предпочитал переодеваться в одежды чужестранцев, маскирующие его социальный статус, чтобы тайно выяснить, что происходит в жизни его подданных, каково истинное положение людей простого звания. Смена одежды в «Тысяче и одной ночи» подобна «примерке» иной судьбы (показательна, например, сказка «Халиф на час», в которой этот мотив является важнейшим).

В повести Л. Лагина, лишь внешне приняв облик человека новой эпохи, Хоттабыч пытается вести себя по законам арабской волшебной сказки, в результате чего, по мнению одного из исследователей, возникает «основной источник смешного – противоречие между тысячелетними убеждениями и навыками вышедшего из кувшина волшебника и привычными понятиями мальчика, воспитанного в советской стране <...> Сталкивают-

---

<sup>8</sup> Барт Р. Система моды: Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 393.

ся два мира. Два мировоззрения. Во всех столкновениях такого рода писатель ироничен. То, что в условиях «Тысячи и одной ночи» было трагедией, в сказочной повести Лагина обворачивается комедией. Вроде продажи в рабство школьника Женьки — колдовства, которым старый волшебник мыслит, по традиции арабских сказок, угодить юному благодетелю. Могучий колдун то и дело попадает впросак<sup>9</sup>.

Действительно, пытаясь отблагодарить Вольку в соответствии с традициями и ценностным миром арабской сказки — т.е. оградить от врагов-доносчиков и возможной беды, сделать жизнь своего освободителя невообразимо «богатой», праздной и безмятежной, — Хоттабыч совершает сверхъестественные вещи, однако ему тут же приходится о них сожалеть из-за встречных пожеланий Вольки, соответствующих реалиям советского социума.

В характеристике Хоттабыча и его волшебства Л. Лагин использует комические приемы, доступные детям и взрослым. Смешна ситуация, когда, подзабыв правила магии, Хоттабыч не может расколдовать Женю Богорада и, только просидев всю ночь на обледеневшем ковре-самолете, вспоминает, как это делается. Смешна история, когда джинн ошибочно принимает обычное серебряное колечко с надписью «Носи, Катя, на здоровье. Вася Кукушкин. 2/1916 г.» (с. 134), выкупленное в комиссионном магазине гражданином Хапугиным, за волшебный талисман — кольцо Сулеймана ибн Дауда, имеющее над ним непреодолимую власть.

Атрибуты волшебного мира — оказавшееся «ненастоящим» кольцо, волоски из бороды джинна, в неподходящий момент теряющие свою колдовскую силу, ковер-самолет, очень неудобный для полета, — в повести неизменно профанируются.

Но вызывающая смех читателя игра с элементами восточной арабской сказки, девальвирующая древние ценности, создавала и опасные аллюзии.

Так, экзамен по географии только на первый взгляд подчеркивает несовпадение древних и современных взглядов на устройство мироздания. По точному замечанию М. Горелика, «экзамен», состоявшийся под диктовку Хоттабыча, воспринимается как «внятный эвфемизм», корреспондирующий с социально-политической обстановкой в советском обществе, понуждающей людей говорить публично совсем не то, что они думали на самом деле<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Бегак Б. Хоттабыч и другие // Детская литература. 1986. № 3. С. 23–24.

<sup>10</sup> Горелик М. Возвращение Хоттабыча // Новое время. 2004. № 31. С. 34.

Не менее прозрачной аллегорией выглядит история о сокровищах, доставленных в Москву караваном верблюдов, а затем растаявших (в редакции 1953 г.), как и другие волшебные дары Хоттабыча.

В арабской сказке сокровища — искомая и желанная награда, приносящая знатность, почет и уважение, но доступная лишь людям с добрым сердцем и благими намерениями. Согласно мусульманской мифологии, золото джиннов, как и золото лжепророков, может со временем превращаться в медь или в свинец, в битые черепки или исчезать перед изумленным взором недостойных людей.

Отказавшись от этого дара джинна и передав их государственному банку, Волька, как и сочинивший эту историю писатель, оказываются соучастниками «дела» об исчезновении сокровищ, причину которого следует понимать метафорически.

В рецензиях и обзорах литературные критики 1930—1940-х годов совсем не затрагивали вопроса о том, что в связи с изображением советского социума в замысле писателя входили сатирические задачи.

Однако нельзя не видеть, что в повести Л. Лагина (в редакции 1940-го года) на обсуждение читателей ставятся значительные и серьезные вопросы: в том числе о том, какие именно явления, формы человеческого поведения могут быть предметом осмеяния.

Для его героя нет более тяжкого отступления от человеческой природы, чем издевательство над чужой бедой, насмешка над физическими недостатками окружающих: «Вы, смеющиеся над чужими несчастиями, подтрунивающие над косноязычными, находящие веселье в насмешках над горбатыми, разве достойны вы носить имя людей?», — с этой инвективой обращается Хоттабыч к бесстыдным посетителям парикмахерской, превращая их (т. е. советских граждан конца 1930-х годов!) в стадо блеющих баранов.

Отношение к смеху понимается Л. Лагиным как социально-нравственная проблема. А разнообразные приемы комического, используемые в художественном тексте, — как средство от самонадеянной рациональности и банальной дидактики.

Едва ли случайно в повести минимизируются события именно там, где по стандартам соцреалистического канона требовалось прибегать к их развернутому описанию. Так, о Жене Богораде, проданного в рабство, повествователь сообщает, что тот вел себя в Индии<sup>11</sup> так, «как надлежит вести себя в условиях

---

<sup>11</sup> В последующих редакциях Хоттабыч продает Женю Богорада в Аравию.

жестокой эксплуатации юному пионеру» (с. 38). Но не сообщает подробности, мотивируя нежелание поделиться с читателями информацией лишь тем, что «автор глубоко правдивой повести достиг довольно преклонного возраста и ни разу не обострил своих отношений с вице-королем Индии. Поэтому ему не хотелось испортить эти с трудом наладившиеся отношения. А рассказ Жени Богорада, совсем еще юного гражданина Советского Союза, о том, что он видел в Индии, придирчивые дипломаты могли бы определить как вмешательство во внутренние дела жемчужины британской короны.

Аллах с ней, с этой жемчужиной! Вернемся лучше к нашим барам» (с. 38).

Соцреалистической риторике противопоставлено игровое начало повествования, акцентированное «образом автора».

Именно поэтому, интерпретируя реализованный в повести Л. Лагина мир волшебных превращений, устанавливая интертекстуальные связи «Старика Хоттабыча» с сюжетами и образами писателей-современников, М. О. Чудакова приходит к выводу, что писателем решаются более сложные нравственно-дидактические и социально-сатирические задачи. «Хоттабыч вершил свой суд над жителями Москвы, руководствуясь моральными соображениями: наказывает жадных и злых, иногда поясняя свой приговор <...> с восточным велеречием»<sup>12</sup>.

Использование элементов современной лексики и фразеологии в речи древнего джинна — еще один прием, создающий комический эффект. Для своего избавителя из тысячелетнего плена Хоттабыч не скучится на обороты речи, стилизованные под восточные: «о благородный отрок», «о кристалл моей души», «о достойнейший из учащихся», «о прекраснейший из гневающих», «о мудрейший из мальчиков», «о отрок, подобный отрезку луны» и т.д. Но, став страстным болельщиком и усвоив специальные спортивные термины, Хоттабыч уснащает ими свою речь: «о юный вратарь моей души», «о форвард моего сердца», «о стадион моих мечтаний». То есть в устойчивые обороты оценочной номинации, закрепленной восточной сказкой, включаются слова и фразеологизмы спортивной, а также строительной тематики: «да будет благословенна ее фундамент и крыша» (о советской школе) и т.д.

Игровое начало распространяется не только на стилистику, но и на реализованный в повести Л. Ларина сюжет волшебных происшествий. По мнению О. С. Левченко, «чудеса Хоттабыча оказываются нелепыми и ненужными там, где сказочно-прекрас-

---

<sup>12</sup> Чудакова М. О. Новые работы. М.: Время, 2007. С. 357.

на и справедлива, по мысли Л. Лагина, сама действительность. Колдовство... оборачивается вредом (алмазные зубы, бородатый Волька, «дары»), месть джинна оказывается неуместной в новом обществе... его волшебство воспринимается как щутка, игра»<sup>13</sup>.

Мир арабской волшебной сказки в повести Л. Лагина маркируется выражениями, характерными для мусульманской культуры, но включенными в контекст русского языка. Так, в соответствии с закрепленными в арабской сказке стилистическими клише говорится, что на печатях, преграждавших джиннам выход из древних сосудов, оттиснуто «величайшее из имен аллаха» (с. 7). По мере развития действия Хоттабыч озвучивает не только традиционные формулы восточной сказки, но и закрепленные ими ценностные ориентиры: «...я, хвала аллаху, совершенно здоров»; «Вам не надо будет больше молить аллаха об удаче»; «Могучий джинн Гассан Абдурахман ибн Хоттаб не нуждается в чьих бы то ни было разрешениях. Он посещает те страны, которые ему угодно посетить, не унижаясь до испрашивания соизволения властей, как земных, так и небесных, конечно, не считая аллаха»; «Моим благословенным деяниям возрадовался аллах и благословил меня, Гассана Абдурахмана, джинна, чутшего его» и т.д.

Подобные обороты речи на протяжении действия последовательно указывают на присутствие инокультурного сознания в тексте о жизни советской страны. При этом нетождественность разных цивилизаций и культур не исключает возможности их диалога.

Такой диалог оказывается невозможен в условиях бюрократического дискурса: в повести пародируется официально-деловой стиль, принятый в делопроизводстве и официальных сообщениях сталинской эпохи. Особенно показательна анкета, которую вынужден заполнять Хоттабыч, решив принять участие в освоении Арктики: «На вопрос о своем занятии до 1917 года он отвечает: «Злой дух». На вопрос о возрасте — «3732 года и пять месяцев», а на вопрос о семье — отвечает, имитируя стиль бюрократических документов: «имею брата по имени Омар Юсуф, который до прошлого месяца проживал на дне Северного Ледовитого океана в медном сосуде. Сейчас работает в качестве спутника Земли» (с. 177).

В сказке Л. Лагина история двух братьев-волшебников Гассана Абдурахмана и Омара Юсуфа, сыновей Хоттаба, «великого царя злых духов», является отголоском древних сказочных

---

<sup>13</sup> Левченкова О. С. Феномен чуда в русской литературной сказке 30–90-х гг. XX века // Филологические науки. 2000. № 5. С.72–80.

представлений о том, что изначально все джинны служили Злу, но после проповедей пророков Аллаха, одни из них стали творить добро, другие же остались злыми.

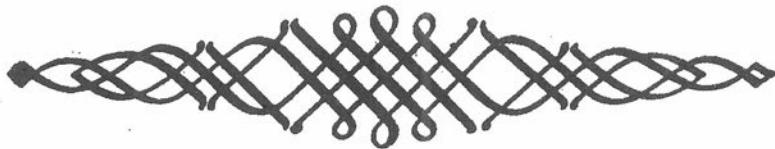
Как известно, джинны и мариды в своде «Тысяча и одна ночь» часто выступают как «служебные духи, своеобразные волшебные чиновники-функционеры, не добрые, и не злые, слепо подчиняющиеся талисману — символу власти» и «механически исполняющие волю своих повелителей, не делая различия между законными владельцами и похитителями талисмана»<sup>14</sup>. Отказавшись от этой роли, Хоттабыч перестает быть слепым исполнителем чужой воли, своим стремлением участвовать в делах новой эпохи оспорил роль «бывшего», которую ему пытаются приписать обыватели (ср.: «Да, сидит, собака, и шляпой обмахивается! Прямо как довоенный граф» (с. 95)).

Противоположностью ему является Омар Юсуф, который смотрит на волшебство как на нечто данное ему от рождения, как на дар, возносящий его над людьми и обладающий собственной злой логикой. Он сомневается в знаниях своих освободителей, полагается только на опыт прошлого. Омар Юсуф таким образом становится воплощением печального положения «бывшего», получившего по заслугам.

У Старика Хоттабыча судьба другая. Он не теряет надежды получить место радиста на одной из арктических станций, но хочет добиться этого, как и его юные друзья, рассчитывая не на волшебство, а на собственные силы: «Конечно, ему ничего не стоило бы превратить себя в молодого человека, написать себе любую приличную биографию или, на худой конец, проделать ту же комбинацию, что и перед поездкой на «Ладоге». Но в том-то и дело, что старик твердо решил устроиться на работу в Арктике честно, без малейшего обмана» (с. 177).

В итоге вывод, к которому приходит писатель, неоднозначен: с одной стороны, для каждого, кто готов принять «чужое», не совпадающее со «своим», есть возможность диалога, примиряющие различные цивилизации и культуры, запечатленные в языке, образе мышления, системе эстетических ценностей разных эпох и народов. С другой стороны, приняв все лучшее, способное к диалогу, в условиях советского социума даже джинну оказывается не по силам полностью игнорировать отжившее, бюрократическое, косное — то, что требуется преодолеть, чтобы стереть социальные стереотипы и границы, отделяющие одну культуру от другой.

<sup>14</sup> Фильшинский И. Прославленное творение народов Востока // Тысяча и одна ночь / Пер. с арабского М. А. Салье. Энгельс: Изд-во «АВФ», 1992. С. 20.



## ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, КНИГИ, ИМЕНА

О. Ю. Алейников

### О. Г. ЛАСУНСКИЙ: ШТРИХИ К ЗНАКОМОМУ ПОРТРЕТУ

Полвека назад отечественный читатель запомнил и полюбил Олега Григорьевича Ласунского, писателя, литературоведа, библиофила, историка провинциальной культуры. После выхода ставшей вскоре знаменитой «Власти книги» (1966) его рассказы «о книгах и книжниках» заняли заметное и достойное место в одном ряду с произведениями Н. П. Смирнова-Сокольского, В. Г. Лидина, П. Н. Беркова, писателей, возрождавших интерес к собирательству редких и ценных изданий, почти полностью вытравленный из общественной жизни большевистской России. Успеху «Власти книги», выдержавшей четыре переиздания, язык, как и «Литературных раскопок» (1972), «Волшебного зерцала» (1981), других книг исследователя и популяризатора русской литературы и культуры, видимо, во многом способствовала его удивительно подкупающая манера изложения, интонирующая в едином повествовании старинный «изысканный слог», передающий «дух минувшей эпохи» и «лихую разговорность», характерную для современной прессы.

Энциклопедические знания, приобретенные, казалось бы, в какой-то иной цивилизации, отличавшейся от советской, внимание к фактам и документам, зачастую не удобным для официальной науки, стремление поделиться обнаруженными находками прежде всего с демократической читательской аудиторией, воспринимались в ушедшую эпоху как своеобразная культуртрегерская инициатива. А сам Олег Ласунский — как писатель, принадлежавший к «племени старых книжников», почти стертого с лица земли в годы сталинской диктатуры. Мало кто знал, что ко времени выхода первого издания «Власти книги» ее автору едва исполнилось тридцать лет...

...Будущий ученый родился 5 мая 1936 г. в семье врача-военнослужащего. Родители переезжали из одного города в другой и не могли собирать домашнюю библиотеку. Мать, Марьям Исааковна Партизянц, бакинская армянка, вела домаш-

нее хозяйство и растила троих детей. Отец, Григорий Алексеевич Ласунский, принадлежавший к дворянскому сословию, не скрывал этого в официальных бумагах, но не рассказывал детям о своем происхождении. Много лет спустя в одном из томов старого российского «Гербовника» Олег Григорьевич найдет герб рода Ласунских, новгородских дворян. А позднее поиски собственных фамильных корней соединятся с интересом к провинциальной сословной элите. Так возникнет замысел написать в соавторстве с А. Н. Акиньшиным историко-генеалогические очерки «Воронежское дворянство в лицах и судьбах» (1994). В 2010 году появилось второе, дополненное, прекрасно оформленное издание этой книги, на презентации которой О. Ласунский не преминул подчеркнуть, что важнейший «лейтмотив очерков — весьма актуальная мысль о том, что уничтожение большевистским режимом благородного сословия самым негативным образом повлияло на общественную, да и на бытовую мораль: ликвидация дворянства с его кодексом чести до сих пор аукается нам всепроникающей коррупцией, чиновничим произволом, расшатыванием семейных устоев, падением нравов в административной и военной среде».

Надо сказать, что размышлять о выборе каждым человеком осмысленной, не искривленной жизненной позиции О. Ласунский начинал еще в старшем классе школы. Он учился на станции Отрожка в средней школе № 4 ЮВЖД (ныне — муниципальная школа № 36) и был «настоящим бедствием» для учительницы русского языка и литературы П. И. Курбатовой, которой приходилось читать его домашние сочинения, нередко «занимавшие целую тетрадь» с пропорциональными «цитатами из Белинского» (привожу отрывки из переданной мне рукописи О. Г.). Окончив школу с серебряной медалью, он мечтал изучать журналистику в столице, однако родители не соглашались отпустить сына в Москву. А тот хотел самостоятельности, стремился к новым знаниям. Выразительная подробность: поступив на историко-филологический факультет ВГУ, О. Ласунский переводит знаменитый монолог Гамлета «Быть или не быть...» и помещает его в факультетскую стенную газету «Сталинское племя» (редактор — студент-старшекурсник Вл. Листенгартен). На исходе замиравшей борьбы с «низкопоклонством перед Западом» обнародованный перевод могли оценить по-разному. Но обошлось...

Воспитанный на статьях и примерах творческого поведения литературных критиков XIX века, для которых «публикация статей не только диктовалась кровным литературным интересом, но и была единственным способом существования» (Б. Егоров), студент Ласунский начинает печататься. Сначала — в многоти-

ражке «За научные кадры» (позднее переименованной в «Воронежский университет»), затем в газете «Молодой коммунар». Его первые статьи и заметки, опубликованные в газетах, написаны с нескрываемой верой в силу печатного слова.

В университете он покорен блестящими педагогами — П. Г. Богатыревым, читавшим историю древнерусской литературы, А. Б. Ботниковой, специалистом по зарубежной литературе, но, храня верность своей мечте о журналистике, пишет дипломную работу о мастерстве репрессированного очеркаста М. Е. Кольцова (научный руководитель — А. М. Абрамов, известный историк советской литературы, предсказывает начинающему исследователю путь в большую науку).

...Уже на вузовской скамье у О. Ласунского возник интерес к старой книге, и «книжничеству как особой сфере интеллектуальной жизни». С третьего курса его не отпускает романтика библиофильского поиска. Он совершает «удачные походы» за редкими изданиями в Ленинград, другие города, но формировать свое уникальное собрание книг по тематическим разделам начнет только после окончания университета, когда «странная любовь к старой книге» соединится с твердым убеждением, что всякая коллекция имеет право на внимание лишь при условии ее «несомненной общественной значимости». Надо ли уточнить, каких трудов стоил предпринятый им поиск прижизненных изданий «уроженцев Воронежского края и лиц, связанных с ним биографически и творчески»: педагога Н. Ф. Бунакова, историка Н. И. Костомарова, поэта И. С. Никитина, писателей В. И. Дмитриевой, Е. М. Милициной, А. Н. Новикова, А. П. Платонова, А. С. Суворина, Н. В. Станкевича, А. И. Эртеля и многих других? Сколько времени и средств ушло на приобретение редких и ценных книг, открыток, альбомов и литографий, посвященных многовековой истории нашего края и Воронежа, почти полностью сожженного и разрушенного в годы Второй мировой войны?

В наши дни очевидно, что краеведческая тематика этой уникальной коллекции прежде всего определяет ее общественную значимость, но в ушедшую эпоху взгляды и оценки были иными. Университетской программой курс литературного краеведения не предусматривался. Многое в методике поиска и систематизации культурного наследия русской провинции приходилось открывать и дорабатывать самостоятельно. По свидетельству О. Г. Ласунского, по-настоящему он увлекся проблемами местной истории, когда был направлен работать в редакцию районной землянской газеты. Но там же все его прежние «романтические представления о журналистике развеялись в пыль. Газета

была невероятно скучна, текст набирался вручную, электричество часто отключалось, и плоскопечатная машина замирала, в колхозы приходилось ездить на редакционной кобыле, для посетителей не было даже стула и их усаживали на скрипучее сиденье от какой-то списанной автомашины... Осеню и весной Землянск погружался в пучину грязи, которая была настолько вязкой, что городские калоши исчезали в ней без остатка».

Единственной отдушиной в этой беспросветной глухи было творчество. О. Ласунский изучает материалы, связанные с жизнью и деятельностью уроженцев этого городка, печатает очерки в местной газете, сотрудничает с журналом «Подъем» (в одной из заметок ставит вопрос о создании районного краеведческого музея). В Землянске начинающий ученый начинает формировать свой архив исследователя и коллекционера, впоследствии разросшийся до огромных размеров.

В начале 1960-х вернувшись в Воронеж, будущий писатель работает в железнодорожной газете «Вперед», в редакции молодежных передач Воронежского телевидения, а затем — в секторе печати отдела пропаганды и агитации обкома КПСС. Курировать приходилось деятельность местной писательской организации и журнала «Подъем». Но для творческого человека административная стезя оказалась невообразимо скучной, лишенной какого-либо смысла. «Обстановка профессиональной партийной работы сильно удручала: полная отгороженность от рядовых граждан, система специальных льгот, жуткий бюрократизм, атмосфера тотального карьеризма», — вспоминает ученый.

Критическому восприятию деятельности партийных и советских функционеров способствовал и выбор темы кандидатской диссертации — творчество писательницы-народницы Валентины Иововны Дмитриевой, долгое время жившей в Воронеже. Помимо регионального аспекта, этот выбор «определялся тем, что маятник советской исторической науки вновь качнулся в сторону народничества, которое ранее третировалось как идеология, противостоящая марксизму. В. И. Дмитриева, первая русская женщина-писательница, вышедшая из крепостного словаия, исповедовавшая народническую веру в мужика», была к 1960-м годам совершенно забыта, и это обстоятельство стало дополнительным аргументом в принятом решении посвятить ее творчеству кандидатскую диссертацию.

К этому времени Ласунский уже тяготеет к так называемому «поисковому литературоведению» (термин И. Л. Андроникова). Воронежский исследователь предъявляет к себе высокие требования: ему важно, не повторяя предшественников, «работать на новом, самостоятельно добытом материале».

Это стремление к «поискам и находкам» навсегда определит творческое кредо ученого и писателя. О. Г. Ласунский изучает обширный архив Валентины Дмитриевой в рукописном отделе Государственного литературного музея, разыскивает ее родственников, анализирует огромный объем историко-культурной информации. «Обнаружить никому не известный примечательный факт, ввести в земляческий перечень забытое имя, рассказать о значимых, но изгладившихся из памяти событиях» — этими принципами научной и просветительской «программы действий» с тех пор и начинает руководствоваться в своих разысканиях ученый.

Вскоре после защиты кандидатской диссертации (1967) он выбирает творческую свободу: отказавшись от административной карьеры, переходит в Воронежский университет, работает на кафедре русской литературы. Преподавательскую работу сочетал с напряженным литературным трудом. В 1973 г. вступил в Союз писателей СССР.

Статьи и книги О. Г. Ласунского, опубликованные в 1960–1980-е годы, расширили и во многом изменили наши представления о Кольцове и Никитине, Афанасьеве, Эртеле и Бунине, Эйхенбауме, Осоргине, Мандельштаме и Платонове.

Отдадим должное ученому и писателю: именно тогда, в «обессоленную эпоху», он был одним из тех, кто сосредоточил свои усилия на исследовании интеллектуальных и художественных процессов, происходивших во глубине России. По признанию самого ученого, этапным в его судьбе был год, когда в сборнике «Классическое наследие и современность» (Ленинград: Наука, 1981; отв. редактор Д. С. Лихачев), подготовленном Пушкинским Домом, была напечатана его статья «Об изучении литературно-общественного движения в русской провинции XIX в.». В этой работе О. Ласунский чуть ли не впервые в послевоенные десятилетия вынес в название научной статьи слово «провинция» (а вместе со словом «узаконил» и определил терминологический смысл самого понятия). Современным молодым исследователям, наверное, стоит напомнить, что в официальном советском лексиконе в течение многих десятилетий слово «провинция» было едва ли не ругательным (в редакциях предпочитали термин «периферия»). Появление этой статьи означало, что одобрено само право на существование нового научного направления. Ставшая итогом трехлетней работы в должности старшего научного сотрудника монография О. Г. Ласунского «Литературно-общественное движение в русской провинции» (1985) обозначила перспективы комплексного, универсального подхода к изучению феномена «духовная

жизнь русской провинции». Значение проделанной ученым работы, охватывающей не только литературу, но и книгоиздательскую практику, журналистику, кружки, книготорговлю и т.п., важно понять в исторической перспективе: после выхода этого исследования был создан соответствующий прецедент, реабилитирующий интерес к «провинциаловедению» (ныне — ставшему привычным).

В коммунистические годы борьба идей была слишком неравной. Самые благородные усилия сталкивались со стеной непонимания и агрессивного невежества. Так, после выхода составленных О. Ласунским книг писательницы-народницы, сюжет, связанный с В. И. Дмитриевой, получит печальное продолжение. К 125-летию писательницы один из воронежских историков-догматиков попытался всячески ее «дискредитировать», сообщая во все редакции о том, что летом 1917 года она посмела возражать большевикам, в том числе В. И. Ленину. Осторожные редакторы воронежских газет предпочли замолчать ее юбилей, отмечавшийся Союзом писателей РСФСР (Москва). Но недаром много лет жизни О. Г. Ласунский посвятил разысканиям о писателях, противостоявших провинциальной косной среде. Оценивая происходившее как вопиющую несправедливость, он сумел напечатать посвященную Дмитриевой статью в районной газете «Заря» на Белгородщине. Такие были времена.

Первое издание «Литературной прогулки по Воронежу» (1985) Ласунского было встречено ретроградами как «подрыв идеологических основ». Из верстки по указанию цензуры были вырезаны страницы, посвященные О. Э. Мандельштаму. Публикация отрывков из книги в областной газете «Коммуна» была прекращена. А вскоре в газете появилась разгромная статья, в которой писатель подвергался «проработочной» критике за то, что обошел вниманием «памятник главного российского литератора» — В. И. Ленина... Теперь, спустя стольких лет, после второго (1993) и третьего издания книги (2006), те обвинения и цензурные придирки могут показаться курьезом. Но тогда...

Тогда такими были нравы, однако смирялись с казенной догмой далеко не все. В глухие годы О. Г. Ласунскому приходилось доказывать, спорить, отстаивая права провинциальной русской культуры — была ли она под запретом, гонима или пребывала в забвении.

Иногда появлялась возможность резко изменить условия труда и жизни. Выбрать более спокойный удел. Воронежского научного-библиофила и книговеда дважды приглашали на работу в Москву. Однажды — на высокую должность в Российскую

Книжную палату, в другой раз — на пост руководителя только что созданной в издательстве «Книга» редакции факсимильных и миниатюрных изданий. От этих предложений приходилось отказываться преимущественно по принципиальным соображениям: по глубокому убеждению Олега Григорьевича, человеку, «избравшему предметом своей научной деятельности и общественной работы изучение и пропаганду прошлого и настоящего провинциальной культуры (точнее, провинциального среза отечественной культуры), неприлично проживать в столице».

Мне уже приходилось говорить, что «духовная оседлость» этого замечательного человека имеет не совсем характерную для наших дней природу, соединяя внимание к историко-культурной жизни родного края с научными интересами, перерастающими границы отдельно взятой территории или региона. Пермякам, например, основатель отечественной регионологии открыл их земляка М. Осоргина, переиздав в Кирове мемуарную прозу писателя. Воронежцам дороги «Записки старого пешехода» (1995, 2002; в соавторстве с А. Н. Акиньшиным), открывшие читателю неизвестные подробности из истории родного города. Краеведческая палитра многих земель России пополняется новыми темами и фактами благодаря трудам этого неутомимого труженика.

И без гражданского измерения нельзя в полной мере представить подлинный масштаб научно-исследовательской, популяризаторской, собирательской, редакторской и общественной деятельности О. Г. Ласунского. В юбилейный для ученого год не забудем, что особый драматичный сюжет его творческой биографии составляет деятельность по увековечиванию памяти несправедливо обделенных общественным вниманием деятелей литературы и культуры. В 1971 г. О. Ласунским создан в Воронеже Совет краеведов, регулярно проходят краеведческие чтения, неизменно вызывающие большой общественный интерес. Особый резонанс получили девятнадцатые чтения (май 1979 г.), на которые ученый пригласил Н. Е. Штемпель, и та впервые при небывалом стечении слушателей рассказала о жизни О. Мандельштама в Воронеже. (В 1970-е годы и позже в местной прессе запрещалось даже упоминать о поэте.) «Публику охватило ощущение того, что в зале происходит нечто неординарное,зывающее дерзкое», напоминающее «протест против официального миропорядка...» — таким осталось в памяти это событие.

О вкладе О. Г. Ласунского в культурную палитру нашего города и края, полагаю, еще будут написаны обстоятельные исследования. Напомню только, что усилиям по-интеллигент-

ски «неудобного», часто ведущего себя «неразумно» писателя в Воронеже открыты библиотеки имени Ивана Бунина, Андрея Платонова, Анатолия Жигулина, Алексея Прасолова, Гавриила Троепольского.

С 1993 по 1996 г. на общественных началах ученый являлся главным редактором возобновленных после многих десятилетий «Филологических записок». Был одним из редакторов первого в нашей стране сборника научных статей, посвященного жизни и творчеству О. Мандельштама (1990), стоял у истоков науки об А. Платонове. Книга «Житель родного города», посвященная воронежским годам уроженца Ямской слободы, складывалась из многолетних архивных разысканий. Выдержав два издания (1999, 2007), она продолжает оставаться одной из самых востребованных монографий о великом писателе.

Благодаря неутомимой деятельности О. Г. Ласунского, председателя Воронежского историко-культурного общества, сопредседателя Всероссийской ассоциации библиофилов, заместителя председателя Совета краеведов России, многолетнего члена Археографической комиссии АН СССР – РАН, г. Воронеж не раз становился местом проведения международных и всероссийских форумов, посвященных библиофильству, историческому и литературному краеведению. В 1990 г. по инициативе Олега Григорьевича в Воронеже состоялась долгожданная учредительная конференция Всероссийской ассоциации библиофилов (в коммунистические годы, «окостенев в прежних воззрениях», чиновники считали, что организация библиофилов может представлять угрозу правившему режиму); позднее ассоциация стала именоваться Организацией российских библиофилов.

Но самым заветным замыслом Олега Григорьевича была подготовка и издание «Воронежской историко-культурной энциклопедии» (ВИКЭ). Как известно, «идея создания словаря достопримечательных воронежцев витала в воздухе с конца XIX в. (об этом мечтали краевед В. В. Литвинов, а в советскую пору – московский библиограф И. В. Владиславлев, краевед В. А. Прохоров)». Уже в новые времена Воронежская областная администрация не поддержала идеи выпуска подобной энциклопедии. Но коллектив энтузиастов, созданный и возглавляемый О. Г. Ласунским, упорно продолжал работать над материалами для этого уникального издания. Оно увидело свет в 2006-м, провозглашенном в Воронежской области как Год культуры. Затем последовало второе издание энциклопедии, насчитывающее более четырех с половиной тысяч персонажей...

В 2010 г. во многом благодаря финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, возглавляемого М. В. Сеславинским, вышло 4-е издание «Власти книги», существенно дополненное и прекрасно иллюстрированное.

Оглядываясь на пройденный путь, О. Г. Ласунский специальный сюжет посвящает судьбам известных библиотек и архивов, находящихся в личном владении. И, храня верность своей благородной миссии собирателя культурного наследия и просветителя, убеждает читателей и коллекционеров передавать действительно редкие и ценные собрания в государственные хранилища. Убеждает на примере собственной коллекции, стоившей ему немало сил и средств...

Мы помним... К 400-летию Воронежа О. Г. Ласунский подарил Областной универсальной научной библиотеке им. И. С. Никитина часть книг из своего личного собрания. Уникальные издания, связанные с историей и культурой нашего края, отмеченные экслибрисами, владельческими знаками и автографами, собранные неутомимым коллекционером и блестящим знатоком книги в разных городах и странах, составили в секторе краеведения целый именной фонд. Теперь он насчитывает более 800 названий...

И в зональной библиотеке Воронежского государственного университета есть отдельный фонд, подаренный этим благородным человеком. Более 1500 единиц хранения. На первый взгляд, не так уж много, но специалисты знают, какова подлинная цена этих вещей. Полученные в дар издания по библиофильству и книговедению сотрудниками библиотеки были каталогизированы. В 2006 г. Воронежским университетом выпущен (правда, подлинно библиофильским тиражом 150 экз.) аннотированный каталог этого раздела библиотеки О. Г. Ласунского. Спасибо за проделанный труд Т. М. Трубаровой, Г. С. Ланцузской, автору вступительной статьи президенту Санкт-Петербургского Общества любителей книги проф. В. А. Петрицкому.

Мы помним все, но всегда ли бываем благодарны? Еще десять лет назад общественность ставила перед городскими властями вопрос о присвоении Олегу Григорьевичу Ласунскому звания Почетного гражданина. Решение так и не принято. И все же «счастливы города, в которых живет или жил настоящий литературный краевед, как... Евгений Петряев в Вятке, Олег Ласунский в Воронеже...»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бирюков С. В русском жанре – 40 // Новый мир. 2011. № 3.

**А. Х. Гольденберг, Н. Е. Тропкина**

**ПЕРВОПРОХОДЕЦ**  
*Памяти Д. Н. Медриша*

Не стало Давида Наумовича Медриша. Замечательный теоретик и историк литературы, один из крупнейших российских фольклористов ушел из жизни 8 января 2011 г.

Он родился в 1926 г. на Украине, в г. Погребище Винницкой области. В 1945–1946 гг. служил в армии. В 1951 г. окончил с отличием филологический факультет Черновицкого университета, работая с 1949 г. учителем, а по окончании вуза завучем школы рабочей молодежи. Вскоре в центральных литературоведческих журналах начинают появляться его глубокие и оригинальные статьи, которые обратили на себя внимание серьезных исследователей литературы. В 1961 году Д. Н. Медриш поступил в аспирантуру Московского государственного педагогического института им. Ленина (ныне МГПУ), там же защитил кандидатскую диссертацию о творчестве писателя Б. Горбатова, в которой, в отличие от традиционных работ по советской литературе, выдвинул на первый план проблемы художественного стиля. С 1963 года жизнь и научная деятельность Д. Н. Медриша были неразрывно связаны с кафедрой литературы Волгоградского государственного педагогического института (университета).

О чем бы ни писал ученый, его всегда интересовали теоретические проблемы литературоведения, фольклористики и — в конечном счете — закономерности взаимодействия между литературой и фольклором. Первой заявкой в этом направлении можно считать статью «Сквозь миллионы глаз...», опубликованную в ноябрьской книжке журнала «Вопросы литературы» за 1961 год. Последовательно обращаясь сквозь призму проблемы фольклоризма литературы к творчеству Чехова, Гоголя, Пушкина, исследователь накапливал материал для широких теоретических обобщений. На этом пути Д. Н. Медришу удалось сделать несколько важнейших литературоведческих открытий. В корпусе рассказов Чехова он обнаружил незавершенный роман, который безуспешно искало не одно поколение чеховедов. Эта находка позволила ему позднее установить определенную взаимосвязь между структурой чеховского рассказа и русской народной лирической песней. Статья «Страницы ненаписанного романа», опубликованная во втором номере журнала «Русская литература» за 1965 год, легла в основу комментариев к седьмому тому академического собрания сочинений Чехова, в подготовке которого участвовал Д. Н. Медриш. Совершенно по-

новому в дальнейших работах им будут прочитаны в свете поэтики фольклора многие произведения Гоголя и Пушкина.

С середины 1960-х годов в центре его внимания оказалась проблема художественного времени в литературе и фольклоре. Первой публикацией о ней была статья «Художественное время как стилистическая категория» в сборнике «Сюжет и композиция в изучении и преподавании художественной литературы» (М., 1965). В 1960-х годах были также напечатаны статьи «О структуре художественного времени», «Структура художественного времени в литературе», «Структура художественного времени в литературо-ведении и фольклористике находилось в стадии становления, практически не были еще известны широкому кругу филологов труды М. М. Бахтина, не были еще написаны работы Ю. М. Лотмана на эту тему, и только в 1967 году опубликовал свое исследование о поэтике художественного времени Д. С. Лихачев. В 1970-е годы оно пережило период научной «бури и натиска», настолько активных, что к филологам, пишущим о художественном времени и пространстве стали применять иронические определения «временщики» и «пространщики». Однако все это будет гораздо позднее первоходческих работ ученого.

Важной вехой в научной биографии Д. Н. Медриша стала его фундаментальная статья «Структура художественного времени в фольклоре и литературе». В основу ее был положен доклад, прочитанный на симпозиуме по проблемам ритма, пространства и времени в художественном творчестве, состоявшемся с 21 по 25 декабря 1970 года в Москве. Симпозиум был организован Комиссией комплексного изучения художественного творчества Научного совета по истории мировой культуры Академии наук СССР. В нем принимали участие представители различных наук. В обзоре, опубликованном в «Известиях АН СССР», отмечалось, что задача — изучение феномена художественного творчества на стыке различных наук как гуманитарных, так и естественных и точных, определила состав участников симпозиума, на котором присутствовали философы, литературоведы, искусствоведы, психологи, математики, физиологи. Имена многих из них, в том числе М. С. Кагана, А. Ф. Лосева, Е. Г. Эткинда, сегодня стали легендой, а сами они — классиками отечественной науки XX века. Изданный в 1974 году по итогам симпозиума Ленинградским отделением издательства «Наука» сборник «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», в котором была опубликована эта статья Д. Н. Медриша, и сегодня является основополагающим для исследователей категорий пространства и времени в литературе и фольклоре.

лоре. Диапазон материала, ставшего здесь предметом рассмотрения ученого, был очень широк: от народных волшебных сказок до творчества одного из самых популярных в те годы поэтов — Андрея Вознесенского. На сопоставлении литературных и фольклорных текстов, и в частности, поэм Д. Кедрина «Зодчие» (1938) и «Мастера» А. Вознесенского (1959), в основе которых был отраженный в народных преданиях один и тот же исторический факт — возведение собора Василия Блаженного, — выстраивается принципиально новая методология анализа категорий пространства и времени в литературе и фольклоре, а также характера взаимоотношений двух ветвей русской словесности. Исследование проблемы носит в полном смысле слова комплексный характер. В нем автор статьи обращается не только к трудам литературоведов и фольклористов, но и психологов, представителей естественных и точных наук; показательны в этом смысле его ссылки на книгу «Время в современной физике».

В 1973 году Д. Н. Медриш читал волгоградским студентам-филологам спецкурс по проблемам пространства и времени в литературе и искусстве. Сохранились конспекты этих лекций. В учебном курсе на глазах слушателей рождалась настоящая наука. Комплексный характер исследования проблемы проявился в них особенно ярко — Давид Наумович обращался к музыкальным произведениям и очень широко к изобразительному искусству — от древнеегипетских изображений, фресок Помпеи и Геркуланума до живописи модерна XX века. Большое внимание в лекционном курсе было удалено пространству русской иконописи — явлению искусства, которое в те годы не часто бывало предметом разговора преподавателя со студентами. В лекциях было много ссылок на книгу Л. Ф. Жегина «Язык живописного произведения», изданную в 1970 году, автор которой, опираясь на идеи П. Флоренского, писал о пространстве русских икон, об обратной перспективе. Лекции Д. Н. Медриша получили неожиданное и замечательное продолжение: в Волгоградском музее изобразительных искусств в тот год состоялась выставка русской иконы, и студенты сами могли увидеть подлинники иконных горок, образцы иконописного топоса.

Исследование категорий пространства и времени никогда не было в трудах Д. Н. Медриша самоцелью — на его основе он выработал ту методологию, которая стала столь значимым импульсом к исследованию проблемы соотношения литературной и фольклорной традиции в рамках единого художественного поля русской словесности.

На рубеже 1960–1970-х годов начали выходить из печати новаторские работы ученого о поэтике волшебной сказки. Как не раз вспоминал Давид Наумович, одним из важнейших стимулов к углубленной разработке этого направления научных исследований была одобрительная оценка В. Я. Проппом его первой сказковедческой статьи «Прямая речь в структуре повествования волшебной сказки» (опубликована в 1970). Встреча с выдающимся фольклористом во многом определила новую область научной деятельности Д. Н. Медриша. В работах о сказке ему удалось «запатентовать» целый ряд открытий, выявить, сформулировать и научно обосновать присущие волшебной сказке поэтические законы. Так, в статье «Слово и событие в русской волшебной сказке» (1974) ученый, анализируя основные правила сказочного повествования, доказал, что соотношение слова и события в сказке подчиняется закону «сказано – сделано». Ключевая роль «закона Медриша», как стали позднее называть его филологи, заключается в том, что он принадлежит к числу фольклорных универсалий и «находится в органическом единстве с другими элементами сказочной структуры». Он, по итоговому заключению исследователя, «полностью соответствует характеру художественного времени в сказочном повествовании <...>, согласуется также с законом сказочной справедливости, с нормами поведения персонажей» [Медриш 1980: 117].

Положения, сформулированные Д. Н. Медришем на базе закона единства сказанного и сделанного в волшебной сказке, позволили ему провести четкую грань между фольклорной и литературной сказкой. Так, ученому удалось внести окончательную ясность в многолетний спор пушкинистов о конкретных источниках «Сказки о рыбаке и рыбке». Наибольшую близость она обнаруживает к тексту померанской сказки «Рыбак и его жена» из сборника братьев Гrimm, знакомство с которым Пушкина было подтверждено документально. Но, в отличие от немецкой сказки, заканчивающейся прямой речью камбалы о наказании жадной супруги, в пушкинском тексте дерзко нарушен фольклорный закон «сказано – сделано»: «Ничего не сказала рыбка». И это уже чисто литературный прием, синонимичный финалу «Бориса Годунова». Молчанием завершаются русская (из сборника Афанасьева), шведская и польская версии сказочного сюжета, которые выдвигались в качестве первоисточников пушкинского текста. Все они, как неоспоримо доказал Д. Н. Медриш, имеют литературное происхождение и восходят к сказке Пушкина.

Радикальное переосмысление фольклорной традиции ученый обнаруживает и в «Медном всаднике». Традиционный сказоч-

ный мотив чудесно воздвигнутого города приносит героям поэмы не радость и счастье, а беду и горе. Здесь, как утверждает Д. Н. Медриш, проявляется характерная для поэтики Пушкина тридцатых годов закономерность: «сказочны все начала, завязки, надежды, антисказочны — концы, развязки, решения» [Медриш 1980: 151]. Этот вывод ученого становится весомым научным аргументом в решении острой текстологической проблемы целесообразности включения в беловой текст «Медного всадника» 16 строк с мечтами Евгения о долгой и счастливой семейной жизни с Парашей («И внуки нас похоронят...»). Включение этих строк в окончательный текст поэмы, по мысли Д. Н. Медриша, необходимо, поскольку они не только напрямую перекликаются с ее трагическим финалом, но и резко подчеркивают контраст между желанием и осуществлением, словом и делом («Похоронили ради бога»). Исследование законов сказочной поэтики позволило ученому показать, как на фоне фольклорной традиции с ее «горизонтом ожиданий» обнажается онтологический смысл открытых пушкинских финалов.

Знаковым событием в отечественной науке стал выход в свет теоретической книги Д. Н. Медриша «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики» (Саратов, 1980). В ней были подведены итоги многолетних раздумий исследователя о природе взаимодействия двух разностадиальных видов словесного творчества, образующих, по мысли автора, метасистему художественной словесности. Генетические связи литературы и фольклора рассматривались в таких важнейших аспектах, как структура художественного времени, соотношение слова и события в фольклорном и литературном повествовании, взаимопроникновение фольклорного слова в литературе и литературного в фольклоре. Типологические соответствия изучались на примере отражения лирической ситуации в литературе и фольклоре. «Именно рассмотрение фольклора и литературы в целостной метасистеме, — писал в предисловии к монографии ее научный редактор профессор Б. Ф. Егоров, — позволило автору книги обнаружить национальное своеобразие русского словесного творчества, проявившееся в особой и значительной роли лирической песни и волшебной сказки — как в фольклоре, так и в литературе». Один из крупнейших российских фольклористов Б. Н. Путилов выделял в качестве отличительных свойств работы Д. Н. Медриша «широкоту и оригинальность подходов, тонкость наблюдений и надежность (иногда и парадоксальность) выводов» [Путилов 1997: 5]. Системно-типологический метод, применяемый Д. Н. Медришем для анализа исследуемой проблемы, оказался, по мнению Б. Н. Путилова, весьма эффектив-

тивным и позволил не только выявить общие закономерности процесса взаимоотношений литературы и фольклора, но также истолковать немало конкретных историко-литературных и историко-фольклорных фактов, «заново, свежо и убедительно» прочесть литературные и фольклорные тексты.

С момента выхода этой книги прошло более тридцати лет. Однако главные теоретические положения, выдвинутые в монографии, оказались не подвержены коррозии времени. На них постоянно ссылаются фольклористы, литературоведы, искусствоведы, культурологи. Среди сотен исследователей, в работах которых есть отсылки к труду Д. Н. Медриша, — медиевист Д. С. Лихачев, гоголевед Ю. В. Манн, немецкий чеховед В. Кошмаль, российские фольклористы С. Б. Адоньева, Г. А. Левинтон, американская фольклористка Любомира Парполова, исследовательница живописи Палеха М. А. Некрасова, ведущий специалист по культуре Вавилона И. С. Клочков, автор исследования о древнеиндийском эпосе «Махабхарата» С. Л. Невелева и многие другие. О плодотворности и универсальности идей ученого свидетельствует тот факт, что они оказались в равной степени востребованными для характеристики древнерусской пародии, гоголевского стиля, описания структуры чеховской повести, художественного пространства палехской миниатюры, нового прочтения источников о всемирном потопе.

Творчество Пушкина, которому были посвящены три книги Д. Н. Медриша, всегда оставалось в центре его научных интересов. Выделив и обосновав в первой из них «Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики» (1987) наиболее актуальные аспекты исследования обозначенной в ее названии проблемы, ученый предпринял их развернутый анализ в двух последовавших за ней монографиях. В книге «Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура» (1992, фактически издана в 1994) — единственном литературоведческом издании, вошедшем в список лучших российских книг 1994 года, — сказки Пушкина были рассмотрены Д. Н. Медришем в контексте русской и мировой культуры: от мифа до современного поэту городского фольклора. Это позволило обнаружить такие взаимосвязи между различными пушкинскими произведениями, которые никогда не попадали в поле зрения пушкинистов. Если, к примеру, тема Петра I в «Сказке о царе Салтане», перекликаясь с «Медным всадником», выступает как утопический вариант Петербургского мифа, то «Сказка о золотом петушке», по убедительным доводам ученого, пародирует и историю, и сказочный канон одновременно. Недостойные поступки царя

Дадона во время его похода, по наблюдениям автора книги, последовательно противопоставляются поведению Петра во время Пртурского похода (каким оно представлено в трудах Пушкина-историка). Основным циклообразующим принципом сказок Пушкина, является, по Д. Н. Медришу, «мера сказочности». Исходя из этого принципа, ученый предложил печатать сказки в иной, чем это принято, последовательности: «Сказка о царе Салтане» (удвоенная сказка), «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (волшебная), «Сказка о попе и работнике его Балде» (бытовая), «Сказка о рыбаке и рыбке» (сказка о несостоявшейся сказке), «Сказка о золотом петушке» (антисказка). Именно в такой последовательности, судя по т.н. «второму списку», собирался, но не успел опубликовать свои сказки Пушкин. Исследование Д. Н. Медриша позволило прояснить глубокий историософский смысл пушкинского замысла: в начале цикла – царство обретенное, в конце – царство обреченнное.

Масштаб и значение этой книги смогли оценить не только пушкинисты. В рецензии, опубликованной «Литературной газетой», известный критик и теоретик литературы Вл. Новиков назвал Д. Н. Медриша представителем «точного литературоведения», а его книгу «чрезвычайно современной и намечающей контуры филологии будущего, научно ответственной и в то же время демократичной в способах выражения, свободной от высокомерного эзотеризма и всем уже опостылевшего эссеистического “стеба”» [Новиков 1995: 6].

С 1995 года начинается тесное сотрудничество ученого с новым пушкиноведческим ежегодником «Московский пушкинист», выходящим под редакцией В. С. Непомнящего в Институте мировой литературы РАН. Д. Н. Медриш становится постоянным автором этого авторитетного научного издания. Опубликованные в нем статьи легли в основу третьей книги о фольклоризме Пушкина – «В сотворчестве с народом: Народная традиция в творчестве Пушкина» (2003). Ученый обращается здесь к теоретическому исследованию роли традиций народной культуры в лирике и прозе поэта: от стихотворения «Зимнее утро» до «Повестей Белкина». Он вводит в научный оборот и новые фольклорные источники пушкинских сюжетов, образов, стилистических формул и обобщает свои наблюдения над способами и принципами трансформации фольклорной поэтики у Пушкина. Они еще раз подтвердили правоту одной из важнейших теоретических идей Д. Н. Медриша о том, что «в определенном смысле фольклорная традиция оказывается более продуктивной в литературе, нежели в фольклоре» [Медриш 1980: 245].

Эти книги ученого нашли широчайшее признание и в нашей стране, и за рубежом. Они прочно вошли в научный обиход, стали неотъемлемой частью российской культуры. Без них невозможно представить себе изучение произведений Пушкина в школе и вузе. Как заметила исследовательница пушкинского творчества М. А. Новикова, открытия ученого «представляют... не локальный, а общеметодологический и общетеоретический интерес... Исследовательский метод Д. Н. Медриша не сужает Пушкина, не втискивает его в фольклоризм. Он расширяет наше видение Пушкина в этом космологическом народном “вещем” зеркале» [Новикова 1997: 14–15].

Д. Н. Медриш обладал редким педагогическим даром: он умел делиться своими знаниями с другими людьми. На его лекциях выросло несколько поколений учителей-словесников. На базе его научных идей сформировалось новое по своим методологическим установкам направление исследований проблемы фольклоризма литературы, объединившее целый ряд ныне широко известных российских и зарубежных ученых. Сегодня на кафедре литературы Волгоградского государственного педагогического университета плодотворно работает научно-исследовательская лаборатория «Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора», развивающая идеи профессора Д. Н. Медриша.

Он был составителем и научным редактором одиннадцати межвузовских сборников, изданных в Волгограде. В серии статей ученого для популярного «Энциклопедического словаря юного литературоведа», в статье «Сказка» из адресованной младшим школьникам энциклопедии «Что такое? Кто такой?», переведенной на многие языки мира, проявилась еще одна грань филологического таланта Д. Н. Медриша – умение сочетать научную основательность и глубину с подлинной увлекательностью, остроумием и доступностью для широкого читателя.

В памяти тех, кто имел счастье общаться с Давидом Наумовичем, останется такая черта его человеческого облика, как нравственная щепетильность в большом и малом. Он умел чрезвычайно деликатно, жестом или интонацией выразить собственную моральную оценку и всегда был готов поддержать того, кто оказался в сложной жизненной ситуации. На заседаниях кафедры литературы, которой он руководил с 1972 по 1988 год, в ходе научных семинаров и конференций его слова, реплики, выступления были тем камертоном, который определял и уровень дискуссий, и саму атмосферу научного и человеческого общения. Давид Наумович не любил пафоса, он был одарен удивительным чувством юмора, помогавшим не только видеть истинный масштаб явлений, но и преодолевать трудности нашей жизни.

Место и роль Д. Н. Медриша в истории российской филологической науки еще только предстоит осмыслить. Несомненно одно: его научному наследию уготована долгая жизнь.

### Литература

*Медриши Д. Н.* Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980.

*Новиков Вл.* «Что за прелест эти сказки!» // Литературная газета. 1995. 8 февр.

*Новикова М. А.* Концепции Д. Н. Медриша и проблема пушкинского фольклоризма // Литература и фольклорная традиция: Сб. науч. тр. К 70-летию проф. Д. Н. Медриша. Волгоград: Перемена, 1997.

*Путылов Б. Н.* Проблемы литературного фольклоризма в трудах Д. Н. Медриша // Литература и фольклорная традиция: Сб. науч. тр. К 70-летию проф. Д. Н. Медриша. Волгоград: Перемена, 1997.

### Т. Н. Козюра

#### СЛАВИСТИКА В ШВЕЙЦАРИИ

Новый сборник трудов, выпущенный филологами Лозаннского университета<sup>1</sup>, достоин внимания самых разных исследователей, как лингвистов, так и литературоведов.

Сборник открывается статьей *Ларисы Бошлер* «I. Ильф и Е. Петров на ринге: тема бокса в романе “Одноэтажная Америка”» (*Larissa Bochsler, «I. Il'f et E. Petrov sur le ring: la boxe dans Amérique sans étages»*). Автор ставит своей целью выявить контекст упоминания бокса в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Одноэтажная Америка» и сделать вывод о роли данного вида спорта в советской и западной «левой» пропагандистской литературе. Так как в романе-репортаже о путешествии Ильфа и Петрова по Соединенным Штатам в 1935–1936 гг. есть примеры описания и других видов спортивных состязаний, Л. Бошлер акцентирует особое, дистанцированное от других, место бокса, сущность которого не подходит под «утопическую», коллективную, идеализированную организацию, свойственную, например, американскому футболу.

Автор статьи анализирует различные контексты, определяющие понимание бокса в советском обществе. Во-первых, автор дает историческую справку о появлении и распространении бокса в России, а затем в Советском Союзе, где первоначально он подвергался резкой критике врачей-гигиенистов из-за

<sup>1</sup> Philologie slave. Linguistique – Analyse littéraire – Histoire des idées (Etudes de Lettres. 2009. № 4.)

негативного влияния на здоровье и сомнительной идеологической подоплеки и деятелей Пролеткульта из-за выраженного индивидуализма и «буржуазности». Затем бокс был быстро реабилитирован, благодаря знаменитым победам, которые одерживали боксеры на всесоюзных соревнованиях, и благосклонности Луначарского к этому спорту.

Во-вторых, автором рассматриваются художественный и культурный контексты появления и развития советского бокса: влияние его драматического потенциала, атлетического сложения бойцов и экспрессии их движений на режиссеров и кинематографистов эпохи: В. Мейерхольда, С. Эйзенштейна, Б. Барнета и др. Л. Бошлер отмечает, что интерес к боксу западных людей искусства был не меньшим, чем в Советском Союзе, а одной из запланированных целей путешествия Ильфа и Петрова по Америке была встреча с представителями местной левой интеллигенции.

Непосредственно в «Одноэтажной Америке» бокс выступает как некая «грубая сила», сопутствующая «капитализму и его порокам»: бойцы участвуют в сражении исключительно ради наживы, а само действие на ринге представляет собой неприкрытую сцену жестокости. Более того, люди, некогда связанные с боксом — от простых бизнесменов до агентов власти, угнетающей свободу, — в романе воплощают в себе всю суть капитализма. Л. Бошлер делает вывод, что тот спортивный «антиидеал», который изобразили Ильф и Петров, позволяет понять, почему этот популярный вид спорта почти не представлен в советской литературе 1920–1930-х годов.

Статья Жюли Бувар «От первоистоков к оригиналу: искаженное творение в “Петербургских повестях” Н. В. Гоголя» (Julie Bouvard, «De l’originel à l’original: la création défigurée dans les *Nouvelles de Petersbourg* de N. V. Gogol») представляет собой развернутый анализ одного из постоянных мотивов творчества Гоголя — конфликта верующего человека и художника. Если первый из них убежден, что созерцание божественного может освободить человека от страстей и возвысить, то второй своим творчеством противоречит этому убеждению, выявляя в человеке преобладающую живую, чувственную природу. Из этого конфликта вытекает фундаментальная проблематика «Петербургских повестей» — разделение очевидного и видимого, реального и первоначального. Эта проблематика прослеживается автором статьи на примерах, прежде всего, персонажей-художников из «Петербургских повестей». В «Портрете» искусству, призванному (по словам самого Гоголя) вносить в душу порядок и гармонию, противоречат хаос и дьявольское искушение. Чтобы

проникнуть в «душу вещей», постичь их суть, необходимо прибегнуть к видимому, миновав очевидное. Ж. Бувар приводит в качестве такого примера сцену описания картины, созданной соперником Чарткова: в довольно обширном описании возвышенного образа не говорится ничего о содержании, композиции, цветах или иных характеристиках картины, но передается состояние духа, в котором художник писал ее, а у предполагаемых зрителей через подобное *двойкое* созерцание создается ощущение прикосновения к вселенской красоте и истинной гармонии. Другой пример, приводимый автором — противоречие прекрасного и внешне красивого в повести «Невский проспект»: раскрытие сущности внешне обворожительной «Бьянки» оборачивается эстетической катастрофой для Пискарева. Если Чартков выступает фальсификатором, то Пискарев становится жертвой фальсификации. Ж. Бувар делает вывод, что герои «Петербургских повестей» гибнут от желаний, которые невозмож но утолить: Чартков — от жестокой зависти, Башмачкин — от неожиданно возникшего устремления; такое же мистическое побуждение отправляет разгуливать нос Ковалева. Таким образом, «Петербургские повести», «онтологически» связанные друг с другом, разоблачают очевидность, где гармония построена на мнимом и гнетущем «совершенстве». Конфликт художника, по словам Ж. Бувар, заключается в противоречии желаемого и позволительного: он хочет творить сам, но этому мешает страх бросить вызов Создателю.

Интерес для исследователей творчества М. Булгакова должна представить статья Наталии Боярской «В поисках Клодины или демонический либертинаж» (Natalia Boyarskaya, «*A la recherche de Claudine ou le libertinage démoniaque*»), целью которой является желание пролить свет на происхождение образа одного из персонажей «Мастера и Маргариты» — упомянутую в одном из эпизодов романа некую Клодину, «неунывающую вдову». С этой целью автор статьи обращается как к литературным, так и к историческим источникам. Королевское происхождение Маргариты, «королевы Марго», речи о «кровавой свадьбе Геспара» отсылает исследовательнице к истории Франции, окружению Маргариты Валуа, среди которого автор обнаруживает единственную женщину, носящую имя *Клодина* (*Claudine de La Tour-Turenne* (1520–1591)), ставшую *вдовой* в 37 лет. Однако в мемуарах королевы Марго этой Клодине посвящено всего несколько слов, речь не идет даже о ее вдовстве.

Исследовательница в поисках Клодины обращается к более ранним редакциям романа («Великий канцлер», 1931–1934) и не обнаруживает в соответствующей сцене даже намека на фран-

цузский двор, здесь, по мнению Н. Боярской, сама Маргарита, скорее, соотносится с Гретхен из «Фауста» Гете. Вместе с тем, здесь упоминается *Клодиночка*, молодая и привлекательная ведьма из свиты, но ее присутствие свидетельствует как раз о том, что Булгаков придумал ее образ еще до того, когда решил наделить свою главную героиню французским королевским ореолом.

Далее Н. Боярская обращается к доступным по времени Булгакову литературным произведениям, где упоминается имя «Клодина», и первое из них – созданный Колетт цикл романов о «шаловливо обольстительнице Клодине» (*Claudine à l'école*, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage*, *Claudine s'en va* и др.). Имя и произведения Колетт, ее скандальная репутация могли быть известны писателю от его второй жены Л. Е. Белозерской, бывавшей в Париже в начале 20-х годов. Другим прототипом Клодины могла быть субретка из пьесы почитаемого Булгаковым Мольера «Жорж Дандрэн или одураченный муж». В этой пьесе Н. Боярская обнаруживает сцену, явно перекликающуюся с соответствующим эпизодом в «Мастере и Маргарите»: пришедший на ночное свидание Клитандр принимает служанку Клодину за даму своего сердца. Как считает Н. Боярская, появление Клодины в булгаковском романе может расцениваться как определенная дань Мольеру и его театру. Также имя *Клодина* может отсылать к роману К. Лемонье *Claudine Lamour*. По мнению автора статьи, образ Клодины (как и самой Маргариты), скорее всего, собирательный; французское имя *Claudine* вполне подходит для ведьмы, так как восходит к латинскому *Claudius*, означающему *горбатый, увечный, искалеченный* – признаки, как известно, «меченного Богом шельмы». Так или иначе, образ Клодины объединяет в себе несколько лейтмотивов булгаковского романа: демонизм или же какое-либо отношение к «нечистой силе», разнообразные эротические коннотации и устремление к свободе.

Лин Кроза-Симон в статье «А. С. Пушкин – творец языка? Взгляд на длительные поиски самоидентификации в СССР» (Line Crausaz-Simon, «A. S. Pučkin – créateur de la langue? Regards sur une quête identitaire persistante en URSS») проводит масштабный обзор лингвистических исследований конца XIX – начала XX вв. и советского периода (первой половины XX в.), целью которых являлись поиски национальной специфики русского языка и оценка роли А. С. Пушкина в его формировании. Как отмечает автор статьи, в исследованиях 30–50-х гг. XX в., в первую очередь, в работах В. В. Виноградова, Пушкин предстает как единственный и уникальный провозвестник

современного русского литературного языка, раскрывший его внутреннюю сущность и своим творчеством ознаменовавший кульминационный пик его развития. Это объясняется тем, что после Пушкина русский язык вплоть до середины XX в. практически не претерпел каких-либо серьезных изменений. С середины XIX в. и далее представители русской интеллигенции занимались поисками национальной самоидентичности, что находило выход в двух центральных темах — отходе от западноевропейских ценностей и вытекающих из этого притязаний на исключительную предопределенную судьбу России и, соответственно, русского языка.

Обзор советских исследований, посвященных связи Пушкина и русского литературного языка приводит автора статьи к выводу о существовании любопытного противоречия между признанием русского литературного языка *творческим «языком индивида»* и одновременно с этим *«языком народа»*, что, естественно, не согласуется с идеей классовой борьбы. Главный лингвистический дискурс того периода посвящен проблеме преемственности языковой «классической» традиции XIX в. Если целью советской культурной идеологии было оторваться от всех прошлых традиций, то связь национального языка с мифологизированной фигурой Пушкина явилась здесь исключением, отмеченным лингвистами и легализированным Сталиным, что позволило развивать идею о консолидации: об объединении народа на основе русского литературного языка.

Статья Леонида Геллера «“Герой” и “проявления героизма” в России: заметки для исследований» (L. Heller, «*Héros* et *héroïsmes* en Russie: notes pour une recherche») посвящена проблеме выявления сущности понятий *герой*, *героизм* в русском и советском обществе. Автор прослеживает путь перевоплощений и функционирования в дискурсе слов *герой*, *героический*, начинавшая с их появления в литературе XVII в., когда эти слова присутствовали в русских переводах Гомера и несли в себе смысл «эпического»; в православной традиции той эпохи было характерно употребление слова *подвижник*, оно означало, в первую очередь, духовное возвышение человека. Начиная с XVIII в. и, особенно, в XIX в. слова *герой*, *геройский*, *героический* приобретают более определенное значение. Вокруг *героя* происходят дискуссии по двум идеологическим направлениям. С одной стороны (в эпоху романтизма, в религиозном и политическом контекстах), происходит сакрализация *героя*, его соотнесение с понятием *подвиг* (автор приводит здесь цитату из брошюры времен Крымской войны). Напротив, второе направление лишает *героя* сакрального ореола из-за его связи с повседневностью,

с модой и нравами его времени. Начало этой «деканонизации» исследователь находит у Державина, затем у Лермонтова, а ее кульминацию обнаруживает у Л. Н. Толстого, героя которого, не будучи сверх-людьми, лишаются главного обоснования своего «геройского» существования — возможности изменить мир.

По наблюдениям Л. Геллера, в советскую эпоху оба этих течения старались объединить, а героя представить естественным порождением масс; герой-Рабочий сочетает в себе образы Гефеста, Титана, Прометея, Спартака и святого мученика. Появляется понятие «трудовой подвиг» и вместе с ним — звания *Героя труда* и *Героя социалистического труда*. С фигурой Стаханова, совершившего сверхчеловеческий подвиг, такой герой приобретает черты *подвигника*. Тотальная «героизация» стирает границы между коллективным и индивидуальным: героем может быть обычный человек из масс, способный в нужную минуту совершить великий подвиг. Как отмечает исследователь, в действительности разнообразные «культы личности» советской эпохи опровергают уравнивание в духе Луначарского, определяя строгие различия между управляющими, которые по своему желанию сочетают в себе статусы «великого человека» и «героя», и всеми прочими членами советского общества, которые по первому приказу готовы проявить свой геройский потенциал. Таким образом, по мнению автора исследования, определение героя может быть самым разнообразным: им можно считать Павлика Морозова, Алексея Стаканова, Александра Матросова, Петра Великого или, например, Буратино, являющихся как эмблемами, так и произведениями дискурса своей эпохи.

В статье «Понятие “язык” в русском языкоznании (первая половина XIX в. – начало XX в.)» (Irina Ivanova, «La notion de “langue” dans la linguistique russe (deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> – début du XX<sup>e</sup> siècle)» Ирина Иванова проводит основательный и детальный анализ первых научных лингвистических теорий в России, целью которых было определение сущности языка в его связи с человеком, мышлением, психикой и обществом. Автор исследования сразу оговаривает проблему лингвистической терминологии, так как введенным Соссюром трем терминам *langue*, *langage*, *parole* в русском языке соответствуют два — язык и речь. Для определения специфики понимания феномена языка в русском языкоznании первой половины XIX в. – начала XX в. исследователь проводит анализ лингвистических концепций данного периода, интерпретирующих язык по двум основным направлениям. Первое из них сформировалось под влиянием слав-

вянофилов, наделивших язык (*Слово*) божественной созидающей природой, и получило наиболее обоснованное изложение в трудах К. С. Аксакова, а затем – Ф. Ф. Фортунатова. По К. С. Аксакову, слово является образом, «отпечатком» в сознании видимой реальности, оно представляет собой воплощенную мысль и является посредником между внешним и внутренним миром человека. Таким образом, язык и мысль неотделимы друг от друга. Каждый язык имеет свои *формы выражения*, которые составляют специфику его грамматики. Продолжение развития концепции формы И. Иванова прослеживается в трудах Ф. Ф. Фортунатова, говорящего о социальной природе языка и связывающего его историю с историей говорящего на нем народа. Отношения языка и мышления взаимозависимы, язык – не только средство выразить мысль, но и орудие мысли. Второе направление, основателями которого автор называет А. А. Потебни и И. А. Бодуэна де Куртенэ, представляет собой исследования языка в естественнонаучном ключе. Согласно концепции А. А. Потебни, мышление может существовать отдельно от языка, но язык – главное средство выражения и формирования мысли. Автор статьи анализирует введенное Потебней понятие «внутренней формы слова», на основе которого выстраивается модель, объясняющая механизм появления новых слов и новых смыслов. Большое внимание в статье уделено проблеме языка и его соотнесенности с областями физиологии, психологии, социологии и дидактики в трудах И. А. Бодуэна де Куртенэ и его учеников. Такое подробное изучение и осмысление проблемы языка в русской лингвистике половины XIX в. – начала XX в. позволяет автору сделать несколько выводов. Во-первых, в указанный период лингвистика как наука была связана с общественными науками, в частности, с психологией и социологией. Объектом изучения лингвистов был живой язык; рассматривались вопросы природы языка, его связь с мышлением, с человеком и его жизнью. Во-вторых, в отличие от концепции Ф. де Соссюра, ученые рассматривали вопросы внутренней и внешней формы языка, связи языка и речи с мышлением, не противопоставляя их друг другу. Третий вывод И. Ивановой состоит в том, что язык анализировался лингвистами в связи с человеком, с говорящим субъектом; внимание уделялось как коммуникативной, так и, в значительной мере, экспрессивной функции языка. И в заключение автор формулирует четвертый вывод о роли языка в интеллектуальном развитии: все русские лингвисты, независимо от их теоретических позиций, отмечали значительное влияние языка на мысль, что необходимо принимать к сведению в образо-

вательной системе; таким образом, лингвистика напрямую увязывается с дидактикой, с проблемами изучения родного и иностранных языков.

**Виктория Саиди** в статье «Проблема номинации украинского языка» (Victoriya Saïdi, «Le problème de la nomination de la langue ukrainienne») мотивирует саму постановку проблемы и освещает острую лингвистическую полемику по этому вопросу. По мнению большинства опрошенных автором жителей Львова и Киева в 2007 г., язык каждого народа должен иметь свое имя; если у языка какой-либо этнической группы нет названия, не может идти речи о полноценной нации. Тенденция «украинизации» возникла в конце XIX века в Восточной Галиции (на территории современной западной Украины) по двум причинам: политической и идеологической. В России реакция была резко отрицательной ввиду того, что украинскую нацию попросту не вычленяли из общей многонациональности населения, а попытки «украинизации» рассматривались как проявления сепаратизма и политического национализма. Среди населения центральной и восточной Украины (малороссов) были как сторонники данной тенденции, для которых наименование «малороссы» либо «украинцы» было не принципиальным, и люди, не желающие обособляться от России и утрачивать возможность говорить и писать на русском литературном языке. Что касается жителей Галиции, то лишь часть из них отождествляла себя с малороссами как частью России, основная же масса считала себя отдельным народом — русинами. Далее автор рассматривает проблему с двух позиций — общеевропейской и собственно русинской — и приходит к заключению о том, что номинация данного народа представляет собой скорее философский вопрос о соотнесенности слов и объектов.

В статье **Маргариты Шёненбергер** «Современная русская социолингвистика: противоречат ли друг другу два различных подхода?» (Margarita Schoenenberger, «La sociolinguistique russe actuelle: deux approches divergentes et non conflictuelles?») проводится анализ двух современных учебников по социолингвистике, вышедших после 2000 года, это «Социолингвистика» Л. П. Крысина и В. П. Беликова и «Социолингвистика и социология языка» Н. Б. Вахтина и Е. Б. Головко. Как определяет исследовательница, первый из них, изучаемый в обязательном порядке на всех филологических факультетах России, написан в русско-советской традиции, хотя и содержит ссылки на труды западных (французских, американских и английских) лингвистов. По мнению Крысина и Беликова, русская социолингвистика изначально не зависела от западных теорий,

она имеет свои корни, восходящие к трудам И. А. Бодуэна де Куртенэ, ученым Пражской лингвистической школы и работам В. В. Виноградова. Авторы второго учебника, также весьма авторитетного, при его создании ориентировались на англо-американскую социолингвистическую традицию, не видя в лингвистике советского периода фундаментальных работ по этому вопросу. М. Шёненбергер не только выясняет, какое место отводят авторы каждого из учебников русской и западной социолингвистике, но и рассматривает, как они определяют понятия *социальное, социолингвистика, языковая норма, литературный язык*. Л. П. Крысин и В. П. Беликов говорят о прямой зависимости языка и общества, о зависимости лингвистических изменений от социальных. Н. Б. Вахтин и Е. Б. Головко, наоборот, не проводят между этими понятиями значимых параллелей, отмечая лишь некоторое, частное влияние социального на язык. Как считают авторы первого учебника, социолингвистика как наука — это область лингвистики, граничащая с социологией. Существуют социальные группы, каждая из которых обладает собственной культурой. Принадлежность индивидуума к определенной социальной группе определяется его манерой говорить. В учебнике Л. П. Крысина и В. П. Беликова используется термин «этнос — группа людей, говорящих на одном языке, имеющих общую культуру и живущих на одной территории». Н. Б. Вахтин и Е. Б. Головко приводят множество определений *социолингвистики, этноса*, цитируя преимущественно западных авторов; они не задаются вопросом определения языковой нормы, так как, по их мнению, социолингвистика должна изучать все варианты. Для авторов же первого учебника *языковая норма* находится в центре всех лингвистических разысканий, она связана с понятиями *выбора, системы (структуры), литературного языка*. Автор статьи сопоставляет мнения авторов двух учебников по поводу проблемы литературного языка. С точки зрения Л. П. Крысина и В. П. Беликова, литературный язык — это система, обладающая строгими стабильными нормами, она полифункциональна. С одной стороны, это унифицированная теоретическая конструкция, с другой — «реальная коммуникативная система», которая функционирует в конкретных национальных условиях. Авторы первого учебника поддерживают точку зрения В. Н. Ярцевой о существовании региональных вариантов литературной нормы. Говоря о стратификации литературного языка, Л. П. Крысин и В. П. Беликов используют понятие *функциональных стилей*, цитируя Д. Н. Шмелева и К. А. Долинина, но, как замечает М. Шёненбергер, не упоминают работу М. М. Бахтина, ко-

торый одним из первых ввел понятие речевых жанров в статье, написанной в 1953 г., но вышедшей гораздо позже. По мнению автора статьи, для авторов первого учебника было важно показать преемственность советской традиции современной социолингвистикой; они цитируют В. В. Виноградова как основоположника теории литературного языка и первоходца в области социолингвистического анализа. Авторы учебника «Социолингвистика» отводят место и «не-литературным» вариантам языка. В учебнике Н. Б. Вахтина и Е. Б. Головко *литературный язык* именуется общепризнанным *стандартом*, «признание» которого имело политические основания. Авторы второго учебника не рассматривают вопросы частных лингвистических структур, функциональных стилей, но, как и создатели «Социолингвистики», уделяют внимание проблеме выбора определенных языковых средств в зависимости от ситуации коммуникации. В конце статьи М. Шёненбергер делает выводы о том, что оба учебника, несомненно, представляют важность в сфере современного филологического образования, но имеют каждый свои минусы. Недостатком «Социолингвистики», по мнению автора статьи, является «замкнутость» на русской советской традиции, несмотря на упоминание западных работ. Соответственно, авторы «Социолингвистики и социологии языка» упрекаются в полном разрыве с советским лингвистическим наследием, что является, по мнению М. Шёненбергер, не вполне обоснованным.

Статья Елены Симонато «”Графическая революция” Е. Д. Поливанова: модель Узбекистана» (Elena Simonato, «La “revolution graphique” d'E. D. Polivanov: le modèle de l'Ouzbékistan») посвящена деятельности Е. Д. Поливанова как главного теоретика латинизации письменности для тюркских языков. Е. Симонато отмечает, что «графическая революция» Поливанова основывалась на разработках важнейших лингвистических проблем: отношений между языком и диалектом, фонетикой и орографией, письменной и устной речью. В статье проводится обзор научной деятельности Е. Д. Поливанова в центральной Азии, приводятся названия и цитаты из работ ученого, созданных им в период с 1923 по 1929 гг. Как считает автор статьи, решение Поливанова создать алфавит и письменность для узбекского языка было крайне серьезным шагом, «вызовом». Тому были две причины. Во-первых, во всей своей сложной системе диалекты распределялись по двум типам: построенные по принципу сингармонизма (содержащие более 10 гласных), распространенные в деревнях (кишлаках) и диалекты, не имеющие этого принципа (6 гласных), характерные для городов. Во-вто-

ных, наряду с этими диалектами, не имеющими письменной формы, существовал изобилующий архаизмами литературный язык, на котором говорила местная интеллигенция.

Е. Симонато приводит классификацию тюркских диалектов, разработанную Е. Д. Поливановым, согласно которой выделялись три группы: а) Юго-Восточные (чагатайские), диалекты городов; б) Юго-Западные (огузские), диалекты небольших городов; с) Северо-Западные (кипчакские), диалекты деревень. По мнению Поливанова, в качестве основы для нового стандартизированного языка надо было взять диалект Ташкента. В дебатах, которые касались лингвистических принципов создания нового алфавита на базе латиницы, Поливанов выступал за письменность на фонетической основе для всех «латинизированных» языков. Но проблема состояла в том, что фонетическая основа не подходила для узбекских диалектов, основанных на принципе сингармонизма. Поэтому, как отмечает Е. Симонато, Е. Д. Поливанов принимает «революционное решение»: если отразить принципы сингармонизма в орфографии невозможно, то при разработке узбекской письменности надо основываться на ташкентском диалекте. Вместе с тем, Е. Д. Поливанов призывал не торопиться с созданием унифицированного узбекского языка, так как, возможно, таких языков будет два или три (на базе указанных трех групп). Самую главную задачу учений видел в наделении узбекского языка алфавитом и орфографией для обеспечения носителей языка письменной формой коммуникации. В заключение, Е. Симонато делает акцент на трех важных моментах в трудах Е. Д. Поливанова, оказавших бесспорное влияние на последующие исследования и разработки алфавитов тюркских языков, — это социолингвистический подход, лингвистическая прогнозистика и объединяющая роль письменности в создании стандартизированного языка.

Анализ понятия *междометия* в русских академических грамматиках проводится в работе Екатерины Вельmezовой «Рассуждения «о междометиях» в русской лингвистике после 1950 г. : к истокам академических грамматик» (Ekaterina Velmezova, «Le discours “interjectionnel” dans la linguistique russe après 1950: les origines des grammaires académiques»). Как отмечает исследователь, во всех трех академических грамматиках русского языка, вышедших в 1952–1954, 1960 и 1980 гг., *междометие* рассматривается как некий обособленный языковой феномен, не имеющий отношения к частям речи (ни самостоятельным, ни служебным). Кроме этого, сами междометия по семантическому признаку относились к двум группам: междометия, обознача-

ющие чувства, и междометия, служащие для выражения *воли / желания* говорящего. В связи с этим у исследователя возникает два вопроса: 1) что лежит в основе обособления междометий от прочих частей речи; и 2) откуда идет их разделение по двум группам?

По наблюдениям автора, создатели первых русских академических грамматик в вопросе о междометиях брали за основу труды В. В. Виноградова, который поместил междометия в одну из четырех семантико-структурных категорий слов. Создав собственную классификацию слов, В. В. Виноградов, как говорит Е. Вельмезова, «примирил» два подхода, существовавших на тот период в русской лингвистике – формальный (Ф. Ф. Фортунатов) и функциональный (И. А. Бодуэн де Куртенэ, Л. В. Щерба). Определяя сущность *междометия*, ученый опирается на оба подхода, рассматриваяшие данную единицу обособленно от всех частей речи, базируясь на семантическом и синтаксическом критериях. Вместе с этим, В. В. Виноградов (возможно, по мнению Е. Вельмезовой, основываясь на классификации междометий А. А. Шахматова), предложил большее число критериев для определения данного языкового феномена как особой категории, что позволило ему дать четкое определение междометия и выделить 10 семантико-грамматических разрядов этой категории. В последующих за трудами Виноградова академических грамматиках русского языка сохранилось данное ученым определение междометий, хотя такая подробная их классификация не нашла отражения, сохранилось лишь уже упомянутое разделение данных единиц на две семантические группы.

Завершающая сборник работа Яна Вальтера «Рукописи горят (материальность письма в посланиях Иосифа Бродского)» (Yan Walter, “Les manuscrits brûlent (matérialité de l’écrit dans les poèmes épistolaires de Iosif Brodskij”) посвящена трактовке соответствующего жанра в творчестве И. Бродского с точки зрения материальности письма и связанных с ним факторов. В силу биографических обстоятельств письма и переписка имели особенную важность для поэта. По мнению исследователя, характерной чертой посланий Бродского является аллюзия на материальность писем и предметов для письма, это «текст, написанный на бумаге и посланный в конверте (в бутылке, брошенной в море), который проходит конкретную дистанцию, разделяющую автора и адресата». С другой стороны, материальное письмо как «чудесный» способ передачи информации обладает хрупкостью, недолговечностью (напр., «Письмо в бутылке», где часть текста размыта водой; «Полярный исследователь»:

у повествователя нет больше бумаги, чтобы писать), отсутствующий текст символизирует исчезновение его автора, а материальная невозможность письма говорит о смерти писавшего. Эту часть своей работы автор резюмирует мыслью о том, что «недолговечность» письма символизирует «хрупкость» литературы; с другой стороны, стихотворение — это, прежде всего, письмо «само по себе», создание которого не зависит от возможного будущего прочтения.

Другую аллюзию на материальность письма исследователь находит в «Письмах династии Минь», где предметами письма являются тушь и рисовая бумага — материальные символы, говорящие об «утонченности» цивилизации. Таким образом, в творчестве Бродского противопоставляются *варварство*, олицетворяющее хаос и смерть, и *цивилизация* — носитель культуры. В то же время, режимы, в которых существует цивилизация (империализм, тоталитаризм, религиозный экстремизм), делают ее носителем зла; и именно цивилизации противопоставляется литература, воплощающая и защищающая индивидуальные ценности человека (сходные мотивы содержит «Guèrnavaca», первое стихотворение цикла «Мексиканский диверсмент»).

Подтверждая мысль о материальности письма, Я. Вальтер указывает на многочисленные аллюзии и метафоры Бродского, отсылающие к *письменным знакам и словам* самим по себе. В стихотворении «Letter to an archeologist» упоминается текст на древнем языке (возможно, манускрипт или глиняная табличка), поддающийся расшифровке, но невозможный для произношения. Видимое и материально осязаемое *послание* у Бродского остается «немым», недоступным слуху. Кроме того, в некоторых произведениях Бродского стихотворение адресуется читателю, его собственному способу прочтения, этим подчеркивается материальность характеров и слов («Ты узнаешь меня по почерку», «В следующий век», «Сумерки. Снег. Тишина. Весьма...»; метафоры типа «Сад густ, как тесно набранное Ж.» («Guèrnavaca»)).

Подводя итоги, автор еще раз высказывает мысль о том, что *послание* у Бродского — не просто литературный жанр, но и само создание письма как материального объекта, слова которого не просто несут смысл, но сами являются знаками. Я. Вальтер отмечает, что Бродский создает своеобразную аллегорию, содержащую параллель между написанием письма и литературой. В этой аллегории хрупкость текста-объекта намекает на угрозу (ее символизируют наводнения, войны и т. д.), которой подвергается литература. Хрупкость текста также проводит грани-

цу между автором и читателем (письма или стихотворения), из чего происходит вопрос о способах общения людей. По словам Я. Вальтера, Бродский в своих произведениях связывает сообщение, контакт с миссией поэзии, подчеркивая важность роли, отведенной поэтом жанру *послания*.

### 3. Д. Попова

#### НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ «СЛОВОВЕДЕНИЯ»

В течение многих лет Анатолий Михайлович Ломов с глубоким интересом изучал сотни потоком льющихся публикаций, авторы которых в разных аспектах обсуждали уникальное произведение древнерусской литературы «Слово о полку Игореве»<sup>1</sup>. Читателя просто поражает охват внимательно проанализированных точек зрения и вариантов толкования текста «Слова».

Лингвисты знают А. М. Ломова прежде всего как одного из авторитетнейших специалистов по грамматике русского языка. Но, как теперь стало понятно из его новой книги, он никогда не переставал быть филологом в широком смысле слова. В этой книге обсуждается состояние древнерусской литературы в её взаимодействии с литературой византийской, проводятся необходимые параллели с русской и зарубежной литературой более позднего времени и всё это на фоне обстоятельного изложения фактов истории народа и истории культуры.

Впервые «Слово о полку Игореве» рассмотрено не само по себе как однокая реликвия, а на историко-культурном фоне развития русской книжности, в системе дошедших до наших дней древнерусских художественных и летописных текстов, а также известных на Руси произведений византийских писателей.

Традиционная версия создания «Слова» состоит, как известно, в том, что это произведение было написано вскоре после самого похода князя Игоря на половцев, то есть в конце XII или в начале XIII века. Предполагается, что автором «Слова» мог быть участник похода или даже сам князь Игорь. Наличие в «Слове» языковых особенностей более позднего времени объяснялось вставками переписчиков. Печальный факт гибели древнерусского списка текста в пламени московских пожаров 1812 года позволял скептикам сомневаться в подлинности произведения и заявлять о его подделке.

---

<sup>1</sup> Ломов А. М. «Слово о полку Игореве» и вокруг него. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2010. 244 с.

А. М. Ломов обобщил огромную литературу, содержащую эти точки зрения, и предложил посмотреть на время и обстоятельства создания «Слова» на реальном историко-культурном фоне древнерусского периода. Отказавшись от традиционных убеждений, А. М. Ломов, нисколько не сомневаясь в подлинности «Слова», определяет время его сочинения как более позднее — время расцвета Московской Руси и второго южнославянского влияния.

В период татаро-монгольского нашествия, постоянных войн, грабежей и пожаров, отсутствия культурных и образовательных центров условий для литературного творчества не было. Только в XIV веке, и особенно после Куликовской битвы в период усиления Московской Руси и подъема патриотизма, — пишет А. М. Ломов, — такие условия появились. В этот период, как известно, в Москву переезжают многие ученые и писатели из Византии, а благодаря им расширяется знакомство русских образованных людей с византийской литературой.

Давно известно, что многие слова, выражения и образы «Слова» присутствуют в памятнике XV века, получившем название «Задонщина». Традиционно считалось, что автор «Задонщины» позаимствовал их из «Слова о полку Игореве». Сопоставляя композицию «Слова» и «Задонщины», А. М. Ломов обнаруживает глубокий параллелизм между описанием разгрома войска князя Игоря и разгрома воинства Мамая на поле Куликовом. Фразы, которыми описывалось поражение Игоря, в Задонщине используются для описания разгрома Мамая. Эта перекличка и в высшей степени значимая инверсия образов «Слова» и «Задонщины» никогда раньше не замечалась. «Задонщина» дошла до нас в шести списках, «Слово» — в одном, да и тот погиб в пожаре. Но их внутренняя смысловая связь, единство стилистических приемов практически без сомнения позволяют отнести их к одному автору. Автор «Задонщины» известен, это Софоний Рязанец. Известны, хотя и неполные, но достаточные сведения из его биографии, которые изучил и воспроизводит в своей книге А. М. Ломов.

Высокий художественный уровень «Слова о полку Игореве» не мог возникнуть на пустом месте в домонгольский период. Он должен был быть чем-то подготовлен. И подготовлен он был византийской литературой, к которой восходит творческая манера Софonia Рязанца. А. М. Ломов показывает основательное знакомство древнерусского писателя с такими произведениями византийцев, как «Хроника» Константина Манассии, переведенная на Русь в XIV веке, как «История Иудейской войны» Иосифа Флавия, как «Хожения русских пилигримов в Царьград» и другими. Целый ряд стилистических приемов и тропов

из этих произведений так или иначе отражены в «Слове о полку Игореве» и в «Задонщине». Автором «Слова» должен быть признан Софоний Рязанец, — считает А. М. Ломов. При анализе некоторых отступлений от исторических канонов в «Слове» нельзя забывать, что создатель художественного произведения имеет право на вымысел, на трансформацию реальных фактов и на их хронологические смещения (с. 84). Это хорошо известно из современного литературоведения и иллюстрируется А. М. Ломовым на ряде примеров из творчества Ч. Айтматова, А. Солженицына и других.

Выполняя лингвостилистический анализ текста «Слова», его метафор, сравнений, гипербол, А. М. Ломов отвергает гипотезу о языческом мировоззрении создателя «Слова». Его автор — обычный христианин своего времени (с. 105–106), блестяще владеющий художественными тропами.

В свое время А. М. Ломов много занимался древнерусской скорописью и знает ее сложности. С их учетом и на рассмотренном историко-культурном фоне исследователь по-новому проясняет и многие дефектные фрагменты «Слова». Используя сообщения летописных и других письменных источников, он устанавливает, например, что искажение СЪ ДУДУТОКЪ следует читать как СЪ ДОБЫТЬКЫ, ГОРАЗДУ как ПРАЗДНУ, а СВИСТЬ ЗВѢРИНЬ ВЪ СТАЗБИ как СВИСТЬМЪ ЗВѢРИИ В СТАИ ЗБИ и мн. др.

В поисках этимологии к лексемам ХИНОВА и ХИНОВСКЫЯ СТРЕЛКЫ А. М. Ломов обратился к сведениям об истории Китая и выяснил, что эти лексемы могли стать известными на Руси не ранее XIV века. Именно в это время труд Марко Поло познакомил европейцев с персидским названием Китая — CHINA (немецк., англ., испанск.), CHINE (франц.). Корень ХИН использовал Софоний Рязанец, так как лексема КИТАЙ фиксируется на Руси только с XVI века.

Приняв точку зрения о написании «Слова о полку Игореве» в конце XIV — начале XV века Софонием Рязанцем, А. М. Ломов рассмотрел другие художественные произведения этого времени, близкие по стилистическим особенностям и проблематике к «Слову о полку Игореве». Такими произведениями оказались «Слово о Законе и Благодати», «Слово о погибели Русской Земли» и, естественно, «Задонщина». Сопоставление их проблематики позволяет увидеть, что вместе со «Словом о полку Игореве» они составляют тетralогию о судьбах родной страны.

В «Слове о Законе и Благодати» рассказывается о времени принятия на Руси христианства и становлении в первой половине XI века централизованного русского княжества. Автор тек-

ста подчеркивает универсальный, вселенский характер христианства Нового Завета и его преимущества перед Ветхим заветом, обладавшим национальной ограниченностью (с. 160).

В «Слове о полку Игореве» на примере событий XII века осуждается разобщенность русских княжеств, приводящая к поражениям.

В «Слове о погибели Русской Земли» показаны горестные последствия такой разобщенности.

А «Задонщина» (которая, как вполне обоснованно отмечает А. М. Ломов на с. 60, могла иметь первоначальное название «Слово о полку великого князя Дмитрия Ивановича»), возвещает о победе русского войска на поле Куликовом и о подвиге Дмитрия Донского, закрывшего дорогу для набегов на Москву с Востока.

Во всех этих «Словах» отмечается стилистическое единство, сходные слова и выражения, прямая цитация разнообразных книжных источников, глубокое знание истории и географии Руси, подробное перечисление соседних с Русью этносов (*литва, мордва, корела, угры, ляхи, черемисы и мн. др.*). Серьезная начитанность в византийской художественной литературе, в частности знание «Историографии» М. Пелла, сказывается и в лирических описаниях красоты природы, и в ритмизации текста, меняющейся в процессе изложения. Всё это убеждает непредвзятого читателя в правоте гипотезы А. М. Ломова.

Но, установив основные черты языковой личности (как теперь принято говорить) Софония Рязанца, А. М. Ломов ищет и находит их и в других сочинениях XIV–XV веков и прежде всего в «Слове Даниила Заточника».

Традиционно в истории древнерусской литературы, которую А. М. Ломов знает детально и постоянно ссылается на ее исследователей, в частности на академика Д. С. Лихачёва, «Слово Даниила Заточника» стоит как-то одиноко, изолированно и не находит своего места. Но это произведение хорошо объясняется на фоне жанра *романа в письмах*, весьма популярного в Византии. В частности, в этом «Слове» А. М. Ломов видит влияние византийского писателя XII века Феодора Продрома. Его известное произведение, так называемая «Продромика», состоит из 4 писем-посланий простых людей к разным влиятельным лицам и даже к императорам. Все микротемы «Продромики» оригинально развиты в «Слове Даниила Заточника» (с. 199). Очевидна и перекличка стилистических приемов этих текстов.

А. М. Ломов ставит вопрос и об участии Софония Рязанца в написании нескольких летописных повестей, например, «Поучения Мономаха» и «Повести о Митяе». Анализируя «Поуче-

ние Мономаха», А. М. Ломов обращает внимание на имеющиеся в нем многие извлечения из византийской литературы, прямые и косвенные цитаты, на несоответствия с летописными известиями, на использование языковых средств, которых в XII веке не могло быть (характер употребления местоимений, способы использования оборотов с краткими причастиями и др. – с. 225).

В «Повести о Митяе» ведется рассказ о событиях русской церковной смуты последней четверти XIV столетия. После похорон митрополита Алексия встал вопрос о новом митрополите, и им очень хотел быть некий интриган Митяй. А. М. Ломов находит в этой «Повести» много сходств с текстом «Слова о полку Игореве» в построении изложения и в языковых средствах (с. 236). Предполагается, что могут быть обнаружены и другие произведения, принадлежащие перу Софона Рязанца.

В лице Анатolia Михайловича Ломова «Слово о полку Игореве» нашло исследователя, счастливо совмещающего в себе филолога и историка, знатока истории русского языка и его современного состояния, истории русской и зарубежной литературы, истории Русского государства и его культуры. Рассмотрев все имеющиеся сведения о переводах византийской литературы, составляющих круг чтения наших предков периода Московской Руси, осмыслив исторические и культурологические реалии XIV–XV веков, А. М. Ломов убедительно показал, что «Слово о полку Игореве» написано на рубеже XIV–XV веков в период второго южнославянского влияния и его постепенного угасания и что его автором был Софоний Рязанец.

Высокой правдоподобностью отличается и гипотеза А. М. Ломова о принадлежности Софонию «Слова Даниила Заточника» и ряда летописных повестей.

Думаю, что труд А. М. Ломова, написанный увлекательно, безупречным научно-популярным стилем, со временем займет ведущее место в «слововедении».

### М. К. Попова

### НЕЛИТЕРАТОРОВЕДЧЕСКИЕ МЫСЛИ ПО ПОВОДУ ЛИТЕРАТОРОВЕДЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Рецензируемая книга<sup>1</sup> безусловно является литературоведческим трудом и обладает всеми характерными признаками и осо-

<sup>1</sup> Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново: Иван. гос. хим.-технол. ун-т, 2009. 230 с.

бенностями жанра. Так, хотя автор во Введении и отказывается от традиционного обзора научно-критической литературы по проблеме, ей тем не менее в ходе анализа удается обобщить идеи, высказанные ее зарубежным и отечественными исследователями, выявить малоизученные аспекты интересующего ее феномена и сфокусировать на них свой исследовательский интерес. С. Г. Шишкина убедительно представляет истоки жанра, показывает, какую эволюцию он претерпел в прошлом столетии, характеризует его подвиды. Весьма интересной и достаточно убедительной выглядит формулировка жанровых признаков антиутопии (с. 106–107), плодотворными – рассуждения автора монографии по поводу сходства и различия утопии, антиутопии, научной фантастики (глава 3). Как объемную – или, пользуясь любимым словом С. Г. Шишкиной, стереоскопическую – можно охарактеризовать картину исторического развития антиутопии. В нее входит анализ как самых известных утопических сочинений, от Гесиода (VII в. до н. э.) до «Вестей ниоткуда» У. Морриса (1890), рассматриваемых как предтечи, истоки возникновения жанра антиутопии, так и разбор собственно антиутопий, созданных в период с конца XIX по вторую половину XX в. В числе проанализированных в книге образцов жанра – как самые знаменитые, например, «Дивный новый мир» О. Хаксли, «451 градус по Фаренгейту», «1984» Дж. Оруэлла, так и менее известные, такие, как «Грядущая раса» Э. Бульвер-Литтона, «Машина останавливается» Э. Форстера. Необходимо особо отметить, что С. Г. Шишкина обращается к роману Айн Рэнд «Гимн» (1937). Настоящее имя этой американской писательницы русского происхождения – Алиса Розенбаум. Творчество ее, возможно, нельзя считать выдающимся по художественным достоинствам, однако оно безусловно являлось манифестом времени и в качестве такового может и должно быть исследовано. Однако, как указывает автор рецензируемой книги, романы А. Рэнд редко привлекают внимание западных литературоведов и остаются вне сферы интересов литературоведов отечественных. Приведя биографические сведения о писательнице (с. 174) и рассмотрев ее роман «Гимн» с точки зрения того, какую роль в нем играет язык персонажей, С. Г. Шишкина ввела в научный обиход новый и интересный материал. (с. 174–184). Думается, что в конце посвященного «Гимну» раздела книги исследовательница намечает и дальнейшие пути изучения творчества А. Рэнд, упомянув о ее возможном знакомстве с романом «Мы» Е. Замятиня.

Отдельного упоминания заслуживает глава 4, посвященная функции слова в антиутопии. Она привлекает как четкостью

исследовательской позиции, так и тщательным анализом лексики и грамматики различного рода «новоязов», которые А. Рэнд, Дж. Оруэлл, Э. Берджесс делают важными характеристиками изображаемых ими тоталитарных обществ будущего.

В целом «Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке» производят впечатление серьезного, добротного, пристроенного на обширном материале, хорошо продуманного и выстроенного литературоведческого исследования. Однако осмелюсь предположить, что значение этой книги выходит за пределы только литературоведения. Это обусловлено как рассматриваемым материалом, так и избранным ракурсом исследования. Дело в том, что время, изображаемое в некоторых из рассмотренных С. Г. Шишкиной антиутопий, является для современного читателя либо прошлым, давним («Железная пята» Дж. Лондона, в которой изображена первая половина XX столетия) или недавним («1984» Дж. Оруэлла), либо относительно близким будущим («Москва 2042» В. Войновича). Следовательно, мы живем в – или близко к – тому времени, которое изображено в романах и можем иметь некоторое суждение о том, насколько правильной оказалась социальная прогностика писателей-антиутопистов. А поскольку при изучении антиутопических романов С. Г. Шишкина ставила перед собой задачу «показать реализацию концептуальной триады «человек – цивилизация – социум» (с. 5) и построила свою работу на антропоцентристическом основании, сконцентрировавшись на том, как писатели показывают невозможность для человечества счастливого будущего в том случае, если нарушены баланс и гармония «между социумом и его нравственным наполнением» (с. 219), ее монография вольно или невольно заставляет задуматься о судьбе современного человека.

К таким размышлениям побуждают многие из заявленных в книге тезисов, например, «научно-технический прогресс, озаривший весь ход развития прошедшего столетия, оказался враждебен нравственности человека» (с. 73). Как стенограмма ответов нерадивых студентов на экзамене воспринимается анализ опытов Платона, героя романа П. Акройда «Бумаги Платона», действие которого разворачивается в далеком будущем, по декодированию найденных им отрывков текстов XIX–XX вв. Он объединяет в одну фигуру Ч. Диккенса и Ч. Дарвина, имя Вордsworth (Wordsworth) декодирует как Words-worth, то есть «Достойный слов». Как тут не вспомнить ответ студентки, утверждавшей, что Кольридж, Саути и «еще кто-то» вместе ходили в школу, расположенную возле озера. Предпринятый исследовательницей анализ лингвистических упражнений айкройдовского героя не только выявляет художественные функции

писательской игры со словом, но и позволяют увидеть за лексической — и шире — речевой и языковой — нишетой современных СМИ и обыденного общения опасность «потери культурного контекста из-за забвения полифункциональности и духовного наполнения самого Слова» (с. 215).

На мысли о российской действительности начала XXI века наталкивает такая, например, характеристика антиутопического жанра, как «действие происходит в государствах, переживших социальные революции или освободительные войны» (с. 106). Созвучно сегодняшнему дню и то, что, по мнению С. Г. Шишкной, «историческая и коллективная память изъята из топоса антиутопии» (с. 106). Непрекращающиеся в последнее время попытки если не изъять, то пересмотреть и исказить то, что хранит наша коллективная историческая память, убеждают в том, что авторы романов были весьма прозорливы в изображении смоделированного ими общества.

Нелитературоведческие ассоциации рождает и предпринятый в книге анализ того, как писатели-антиутописты понимали соотношение научно-технической революции и этики. «Научно-технический прогресс, озаривший весь ход развития прошедшего столетия, оказался враждебен нравственности человека» (с. 73) — эту, несомненно, далеко не новую мысль по-своему художественно воплощает каждый из авторов рассматриваемых в монографии романов.

Отрывком из современной публицистической статьи выглядит и предпринятый С. Г. Шишкной анализ социальной функции языка в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». Персонажи этого произведения «разговаривают риторическим вопросами и восклицаниями, не требующими полновесной личностной коммуникации. Диалоги безлики. Устная разговорная речь — это всего лишь обмен репликами, которые клишируют бессмысленные примитивные односложные фразы героев бесчисленных телевизионных «мыльных опер», врывающихся в квартиры со всех стен, превратившихся в огромные телекраны» (с. 198).

Известная публицистичность монографии «Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке», повторю, вытекает из природы анализируемого материала и избранного подхода к его изучению и не противоречит, а скорее способствует серьезности и глубине исследования. Думается, применительно к книге С. Г. Шишкной уместно вспомнить, что литературоведение как часть гуманитарных наук через анализ того, как человек воплощается в художественном тексте, помогает понять и самого человека.

## А. И. Иваницкий

### ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ ПО М. БУЛГАКОВУ

Монография Е. А. Иванышиной «Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова»<sup>1</sup> представляется системным и, возможно, самым полным на сегодняшний день описанием сюжетной семантики Булгакова и ее фабульного воплощения. Можно сказать, что булгаковский сюжет основан, согласно книге, на культурной антропологии, когда естество и судьба героя определяются культурой определенной эпохи, а еще более — логикой и механизмом смены культурных эпох. В этом отношении Булгаков встраивается в ту линию европейской литературы XX века, мэтрами которой выступают Томас Манн, Анатоль Франс, Гилберт Честертон.

Основная концепция книги достаточно четко сформулирована во Вступлении (стр. 4–7) и затем «промежуточно» подытоживается (стр. 121–123) систематически доказывается на всем протяжении книги и почти всем корпусом булгаковских текстов. Автор показывает, что центр мира в большинстве булгаковских текстов — мастерская (зоологическая, медицинская, швейная, театральная, химическая). Эта генерализованная оценка задает построение книги, четыре части которой посвящены описанию наиболее универсальных в булгаковском мире областей хранения плодов магического ремесла либо его артистической демонстрации. Это, соответственно, «Кунсткамера» («Роковые яйца» и «Собачье сердце»), «Ателье» («Зойкина квартира»), «Teatr» («Багровый остров», «Полоумный Журден», «Дон Кихот», «Блаженство», «Иван Васильевич») и «Библиотека» («Адам и Ева», «Александр Пушкин», «Мастер и Маргарита». Курсив мой — А. И.).

Продукт мастерской становится предметом передачи культурной памяти. Общий, магический источник искусства и ремесел, с нашей точки зрения, напрямую соотносит описанную в работе сюжетную проблематику Булгакова с программным для романтизма новеллистическим циклом Э. Т. А. Гофмана «Серапионовы братья» (1819–1822). И Е. Иванышина справедливо соотносит «Роковые яйца» и «Собачье сердце» с гофмановскими текстами — соответственно, «Песочным человеком» и «Новейшими известиями о судьбах пса Бергансы» (стр., соотв., 20 и 105–107). Магия ремесла основывает фабулу многих произведений Булгакова на инициационном приобщении героя сокро-

---

<sup>1</sup> Иванышина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж: Научная книга, 2010. 428 с.

венному знанию. Соответственно, время действия тяготеет к кульминациям годового цикла – Пасхе, Рождству, когда границы земного и потустороннего миров становятся проницаемы.

Основная проблема булгаковского сюжета – культурная катастрофа, знаменующая не просто утрату священного знания и порчу / искажение хранящих его текстов, но фактически заменяющая культуру антикультурой. Эта замена символизируется в смерти культурного героя, «мастера», что делает его воскрешение основной внутренней целью действия.

Катастрофа противопоставляет миру живых мир мертвых – в качестве единственного носителя не только культуры, но и подлинной жизни. Кульминация этой сюжетно-смысловой линии – бал Сатаны в «Мастере и Маргарите». Пространственный аналог мира мертвых – вертеп (архаический театр – см. стр. 59, 122). Мертвое у Булгакова парадоксально оказывается порождающим началом, в то время как живое (например, МАССОЛИТ в том же «Мастере и Маргарите») – бесплодно. Мертвец играет роль путеводительного бога – предка героя; поэтому отношения героя с покойниками – один из основных модусов булгаковского текста.

Мертвцам и предкам – вожатым в булгаковской фабуле соответствуют отсутствующие персонажи. Это, в частности, Леопольд Леопольдович в «Полотенце с петухом» из «Записок юного врача», «Мифическая личность» в «Зойкиной квартире», Варрава Моромехов в «Багровом острове», Мольер в «Полоумном Журдене», профессор Буслов в «Адаме и Еве». Другим аналогом потустороннего мира, подлинного и жизнетворного мира культуры, – выступает мир иностранный. Булгаковский иностранец – писатель, врач, артист и, в конечном счете, маг. Таким образом, своим в булгаковском мире, как показывает Е. Иваньшина, становится традиционно чужое: нечеловеческое, посмертное, иностранное – то есть потустороннее.

Чужое должно быть присвоено героем, что кардинально меняет смысл инициации. Изначально она обратима: за переходом в потусторонний мир, знаменующим временную смерть, следует возврат в мир земной с новообретенной в общении с богами – предками жизненной силой. У Булгакова возврат героев в потусторонний мир подлинной жизни и культуры зачастую необратим и сопряжен с физической смертью – как в частности, у заглавных героев «Мастера и Маргариты».

Кроме того, булгаковская инверсия «своего» и «чужого» разворачивает смысл карнавального ряжения, непреложно сопутствующего инициации героев (напр., в «Собачьем сердце» и в «Зойкиной квартире» – стр. 93 и 138). В традиционной куль-

туре карнавал представляет потусторонний мир комическим, а переход в него — условным и опять-таки, временным. У Булгакова же, как вытекает из монографии, ряжение фактически высмеивает мир данный и помогает окончательному возвращению героя в «свой» / «потусторонний» мир. Это рождает, по-видимому, причинно-следственную связь между выделенными автором основными модусами булгаковского творчества: сохранение сокровенного, возвращение утраченного и проявление невидимого осуществляются через негацию негативного (стр. 6–7, 91).

Особую роль в сюжетной символике Булгакова исследователь отводит тексту и писательству. Все виды магии — ремесла выступают иноформами писательства. Упоминание последнего фактически табуируется, неявно представляя первичным ремеслом и, соответственно, ключевым механизмом передачи культурной памяти. Отсюда другие ремесла выступают писательскими ипостасями.

В мире антикультуры текст оказывается «испорчен», искашен или даже уничтожен — но обнаруживает способность к регенерации и напоминает о себе герою, наделенному миссией «мастера». Осознание героем утраты запускает механизм археологического раскопа или прочтения размытого письма в бутылке, где роль океана играет время. Тем самым, текст по определению рассказывает герою о своем происхождении (культурных корнях). Поэтому роман самого «мастера» в своей основе — всегда роман о романе.

Однако «испорченность» исходного текста делает работу воскресшей культурной памяти «невротической». Поэтому текст, создаваемый мастером и в том числе самим Булгаковым, работает по принципу фрейдистской дешифровки сновидения. Испорченный исходный текст, а через него и данный герою — мастеру мир «перепрочитываются» им вспять. Ключом дешифровки служит система эквивалентностей, то есть шифрованный язык — в котором язык прежнего текста трансформирован по определенным правилам (см., напр., стр. 371 и далее).

Писатель — «мастер», в свою очередь, подключает к «вспоминанию» читателя, для которого текст предстает собранием цитат других, утраченных текстов — предшественников текста мастера. Исходный текст для автора / «мастера», а текст «мастера» для читателя — служит границей, переход которой зависит от нахождения ключа. В результате тексты внутри романа «мастера» изоморфны друг другу и как бы вложены один в другой. Развернуто эти механизмы описаны в заключительной, четвертой части работы — «Библиотека» — на примере «Адама

и Евы» (стр. 288–342) и, разумеется, «Мастера и Маргариты» (стр. 368–427), чьим главным событием автор видит «создание и рецензию текста» (стр. 370).

Некоторые позиции в работе Е. А. Иваньшиной хотелось бы не столько оспорить, сколько уточнить. Так социальный переворот в «Собачьем сердце» (большевистский и предвещающий его петровский), с нашей точки зрения, не столько воспроизведен в опыте профессора Преображенского по омоложению, сколько предопределен воскрешением люмпен — пролетария Клима Чугункина в собачьей оболочке. В этом опыте переворот символически обнаруживает свою первопричину. Преобразования же Петра Первого, с которыми Е. Иваньшина символически соотносит опыты Преображенского (стр. 87–90; 93–95), выглядят скорее метафорой, которой Булгаков перцептировал идею повести, нежели содержанием этой идеи.

Нет уверенности и в том, что культурной вершиной иностранного мира у Булгакова всегда выступает Париж (см., напр., стр. 138–139). В частности, в «Беге» Париж как адрес «пушного товара», отправляемого Корзухиным и сожженного Хлудовым, выглядит пародийно (как отчасти и в «Зойкиной квартире»). В то же время фаустовская линия «Мастера и Маргариты», заданная эпиграфом, воплощенная в Воланде и иносказательно развернутая в его бале, явно указывает на германский стержень булгаковской «иностраницы». Как известно, именно назвавшись «мастером Воландом», гетеевский Мефистофель утверждает свое старшинство над всей немецкой нечистью и пробивает себе и Фаусту путь в Вальпургиеву ночь. Другие немецкие «адреса» булгаковского Воланда — завтрак с Кантом и рекомендуемое им Степе Лиходееву «старое мудрое правило лечить подобное подобным», в котором легко угадывается гомеопатия Ганемана.

Вообще, вся линия ремесла как магии, символизируемой котлом, явно ведет к Германии — Рудольфу Второму, «Кухне ведьмы» и Фаусту — главному отсутствующему персонажу в «Мастере и Маргарите», чьими чертами оказывается частично наделен Воланд.

В то же время Франции у Булгакова как бы две. Одна — полукарикатурный Париж Парамона Корзухина, Зои Пельц и «Белой Гвардии». Вторая — «подлинная», рыцарски-возрожденческая Франция Валуа. Это, в частности, Филипп Филиппович Преображенский, который оказывается похож на *бородатого* французского короля (очевидно, Франциска Первого, создателя Лувра, строителя Шамбона и покровителя Леонардо да Винчи). Кроме того, это свита Воланда: Бегемот и Коровьев в

их подлинном обличье — соответственно, юного щута и неулыбающегося рыцаря; а также родство Маргариты с французскими королями, о котором ей сообщает Коровьев. Собственно, имя заглавной героини переплетает французские и немецкие линии булгаковского «зарубежья» в романе — указывая, с одной стороны, на Маргариту Валуа, а с другой — на Гретхен, возлюбленную гетеевского Fausta.

Однако в целом сюжетно-фабульная символика Булгакова описана, на наш взгляд, исчерпывающе и заставляет говорить, прежде всего, не об отдельных недочетах, а о перспективах, открываемых автором.

Очевидно, что фундаментальной моделью описанного в работе булгаковского «архисюжета» выступает роман «Мастер и Маргарита». Е. Иваньшина видит в ряде вещей писателя «репетиции» соответствующих коллизий «Мастера...». (См., напр., о предвестиях темы Воланда и варьете как площадки балаганного глумления над отрицаемой действительностью в «Собачьем сердце», стр. 97). Однако реконструированная в книге сюжетно-смысловая модель выглядит ключевой для романтического романа в целом, систематически реализуемой в разных вариантах Ф. Новалисом, Э. Т. А. Гофманом и др. Новаторство Булгакова в этой традиции видится нам в уточнении самого содержания сокровенной магической рецептуры, а также сути ее «порчи». То есть — в разграничении морфологии художественного мышления Булгакова и его идеологии.

И в «Мастере и Маргарите», и в «Зойкиной квартире» приобщение заглавных героинь к искомому миру «по ту сторону» носит подчеркнуто гедонистический характер. Оно полностью осуществляется для Маргариты (бал Сатаны и последующее окончательное / посмертное воссоединение с Мастером), и не осуществляется для Зои Пельц (бордель под видом ателье какое-то время работает, но в Париж Зоя не попадает).

Гедонистическую подоплеку имеет и научный поиск Преображенского и Персикова. Так, омоложение, к которому стремится Преображенский, служит желанию стареющего мира продлить свою молодость противоестественным способом. Персиков ищет источник максимальной жизненной силы у низших существ («голых гадов», прозрачно ассоциирующихся с библейским змием-искусителем). Ср. отмеченную автором связь поисков Персикова с уходом жены: опыт начинается с рассмотривания Персиковым завитка, напоминающего женский локон (стр. 24, 33). Примечательно, что, наряду с текстами, источниками восполнения культурной памяти героя в работе называются алкоголь и наркотики — опиум и морфий, а преемствен-

ность культур коренится в преемственности крови — подобной вину и претворяющейся в него во время казни барона Майгеля на балу сатаны (см., напр., стр. 403).

Гедонистический характер сокровенного знания и приобщения к нему (в том числе с помощью писательского слова) проясняет исторически созидательную роль зла в «Мастере и Маргарите». Заданная эпиграфом из «Фауста» Гете, она осуществляется Воландом — единственным действующим (в буквальном смысле слова) лицом в романе, носителем иностранчины и «потусторонней» старины и медиатором историко-культурных эпох. Грех, совершающий по наущению нечистого, всегда диктуется себялюбием и, в конечном счете, гедонизмом; неизбежно отзывается раскаянием и волей к искуплению, что и движет историю. Поэтому «освобождение» Маргаритой Фриды после бала Воланда предвосхищает такое же освобождение Мастером Пилата. Гедонистическое содержание своей историко-культурной медиации Воланд объявляет явившемуся к нему буфетчику Сокову. И более чем вероятно, что устами Воланда говорит Булгаков: «...что-то, воля ваша, недобroe таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин... Такие люди или тяжко больны, или втайне ненавидят окружающих...».

Можно предположить, что для реального «Мастера», то есть Булгакова, предметом искомого культурного обретения является именно *старина*. Ее содержанием выступает аристократическое благородство, неотделимое от героико-авантюристического и немного грешного гедонизма. Уйдя в историческое прошлое, старина становится потусторонней, загробной, а отсюда — волшебной, прельстительной и потому культурно значимой. В этот объем парадоксально входит и Иешуа с его учением. Наиболее типологически близкой к «старине» Булгакова видится старина русских «мирикусников» — К. Сомова, Л. Бакста и, прежде всего, А. Бенуа, символически обобщившего ее в эскизе занавеса т. н. «Старинного театра», где ангелы мирно соседствуют и весело перемигиваются с ведьмами, лешими и домовыми.

Ряжение в московской части «Мастера и Маргариты», совершающее всецело по воле Воланда и его свиты, выглядит «грешно-гедонистическим» раз-деванием (Гела), отчасти злым (фальшивые деньги и фальшивая одежда на представлении варьете) и, безусловно, «всамделишным». Цель его, с нашей точки зрения, связана с характером культурной «порчи» в романе. Послереволюционная Москва предстает миром не просто зла, но опошления зла. Этим морочимые Воландом московские жуликоватые чинуши и торговцы отличаются от веселых аван-

туристов на балу сатаны — неслучайно Гела неприятно удивлена тем, что упомянутый Соков явился к мессику без шпаги. Сам же Воланд на балу внезапно предстает в какой-то хламиде и со шпагой на боку. Поэтому ряжение Коровьева и Бегемота есть, по сути, уподобление москвичам, передразнивание их, то есть «лечение подобного подобным», которое сам Воланд предлагает Степе Лиходееву. Именно Воланд представляется главным отсутствующим персонажем в «Роковых яйцах», «Собачьем сердце», «Зойкиной квартире», не говоря уже о «Дьяволиаде» — то есть растворенным повсюду «первопринципом» всего происходящего. Но это уже — повторимся, — пути, открываемые данной книгой.

---

## **Наши авторы**

*Абдул Хуссейн Омраан* – аспирант Воронежского гос. университета  
*Алдонина Надежда Борисовна* – профессор Самарского гос. пед. университета

*Алейников Олег Юрьевич* – доцент Воронежского гос. университета  
*Ваганова Ольга Константиновна* – аспирант Воронежского гос. университета

*Гвоздикова Елена Олеговна* – преподаватель МОУ СОШ № 38 (Воронеж)

*Гольденберг Аркадий Хаимович* – профессор Волгоградского гос. пед. университета

*Грачева Жанна Владимировна* – доцент Воронежского гос. университета

*Иванецкий Александр Ильич* – ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований (Москва)

*Иваньшина Елена Александровна* – доцент Воронежского гос. пед. университета

*Козюра Евгений Олегович* – преподаватель Воронежского гос. университета

*Козюра Татьяна Николаевна* – старший преподаватель Воронежского гос. университета

*Кретов Алексей Александрович* – профессор Воронежского гос. университета

*Лавлинский Денис Викторович* – аспирант Воронежского гос. университета

*Мельник Владимир Иванович* – профессор Гос. академии славянской культуры (Москва)

*Нагина Ксения Алексеевна* – доцент Воронежского гос. университета

*Недосекин Михаил Николаевич* – доцент Воронежского гос. университета

*Ольшанский Дмитрий Александрович* – сотрудник Института клинической медицины и социальной работы (Санкт-Петербург) и Institut des Hautes Etudes en Psychanalyse (Париж)

*Пантелеев Игорь Валентинович* – доцент Тульского гос. университета

*Пономарев Евгений Рудольфович* – доцент Санкт-Петербургского гос. университета культуры и искусства

*Попова Зинаида Даниловна* – профессор Воронежского гос. университета

*Попова Мария Константиновна* – профессор Воронежского гос. университета

*Припадчев Анатолий Александрович* – профессор Воронежского гос. университета

*Рура Лидия Михайловна* – докторант Гентского университета (Бельгия)

---

*Савинков Сергей Владимирович* – профессор Воронежского гос. пед. университета и Воронежского гос. университета

*Савченко Алла Леонидовна* – доцент Воронежского гос. университета

*Сулемина Ольга Владимировна* – аспирант Воронежского гос. университета

*Телегин Сергей Маратович* – профессор Всероссийского гос. института кинематографии

*Тернова Татьяна Анатольевна* – доцент Воронежского гос. университета

*Тропкина Надежда Евгеньевна* – профессор Волгоградского гос. пед. университета

*Тюпта Валерий Игоревич* – профессор Российского гос. гуманитарного университета (Москва)

*Фаустов Андрей Анатольевич* – профессор Воронежского гос. университета

*Филиошкина Светлана Николаевна* – профессор Воронежского гос. университета

*Фокин Сергей Леонидович* – профессор Санкт-Петербургского гос. университета экономики и финансов

*Харитонова Ольга Анатольевна* – преподаватель МОУ гимназия № 3 (Воронеж)

*Шульц Сергей Анатольевич* – доктор филологических наук (Ростов-на-Дону)

*Яблоков Евгений Александрович* – доктор филологических наук (Москва)

Научное издание  
**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ**  
Вестник литературоведения и языкоznания  
*Выпуск 30*

Электронная верстка *О. В. Нагаевой*  
Корректор *Г. И. Старухина*

ЛР 070669 от 15.12.97. Подп. в печ. 26.05.2011  
Форм. бум 84×108/32. Бумага офсетная. Офсетная печать  
Усл. п. л. 22,7. Уч.-изд. л. 27,9. Тираж 200

Воронежский государственный университет  
394006 Воронеж, Университетская пл., 1  
Отпечатано с готовых диапозитивов  
в Воронежской областной типографии  
394071 Воронеж, ул. 20 лет Октября, 73а