Л. И. Зарембо

ИСТОРИЯ ЗАГЛАВИЯ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»*

Любопытно представить впечатление
Автора, когда бы он познакомился со
своим «Словом» по нашим изданиям.
Из беседы
Что в имени тебе моем?
А. С. Пушкин

Среди многих художественных особенностей «Слова о полку Игореве», которые справедливо определяются учеными как неординарные и феноменальные [см. напр.: 2], хотелось бы выделить одну, не привлекавшую пока еще внимания исследователей в должной мере. Речь идет о вариативности его заглавия. Причем проявилась и вполне сформировалась «скользящая» номинация не в древнерусский период бытования, о котором нет четкой информации и где ее уместно предположить, а в системе поэтики нового времени. Это представляется парадоксальным на фоне таких доминант последней, как сильное авторское начало, выразительная устойчивость, закрепленность текста всего произведения, традиционное стремление к эффекту эстетической неожиданности — выражению своеобразного результата творческих исканий и т. д.

Однако не станем забывать, что всякая закономерность порой пролагает свой путь к реализации в хаосе случайностей. Так же и цепь «неожиданных» фактов в литературном процессе непременно должна означать назревшую необходимость их «упорядочивающего» осмысления, поиска логического обоснования их существования.

Наиболее привлекательными и богатыми разнообразным материалом с этой точки зрения являются первые годы повторного «вхождения» «Слова о полку Игореве» в каждую национальную славянскую культуру. Это время, когда традиции его наименования в научном, художественном и обиходном речениях еще только обозначаются, свежесть впечатлений от восприятия открытого явления переплетается с постижением его идейной сути, жанра. И весь комплекс непосредственно

---

* Под заглавием понимается «первая, графически выделенная, строка текста, содержащая “имя” произведения» [1: 849].

проявляется в формулировке называния произведения. Тогда мы можем наблюдать любопытнейший процесс его освоения сознанием новых читателей, «вживания» исторически инородного явления в архитектонику культуры другого времени.

Очень важным и ценным вкладом в создание исчерпывающей картины бытования «Слова» в конце XVIII — начале XIX веков до недавнего времени являлся технически прекрасно изданный труд Л. А. Дмитриева «История первого издания “Слова о полку Игореве”: Материалы и исследования» [3]. Но с течением времени, выходом в свет книг Д. С. Лихачева, Г. Н. Моисеевой, Ф. Я. Приймы, О. В. Творогова и в особенности В. П. Козлова о неизвестных ранее фактах цитации памятника [первое сообщение: 4], появляется целый ряд научных сообщений, обсуждений [5; 6; 7; 8]. Все это делает необходимым и актуальным изучение фактов номинации древнего произведения на значительно расширенном фоне современных знаний.

Из всего комплекса интересующей нас информации о названиях — древнерусский текст — переводы — упоминания в рукописных источниках, печати — первичновлияющим, креативным фактором, конечно же, надо признать копии со старинного подлинника. (Хотя неверно было бы отрицать и сильное взаимовлияние каждой из групп источников. Скажем, упоминания в печати могли содержать в себе наиболее широкий общественный резонанс на тот момент).

Списки древнерусского протографа

Традиционный блок источников здесь включает в себя екатерининский список (*Е*); выписки в бумагах А. Ф. Малиновского (*М*); выписки в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина (*К*); Щукинский список (*Щ*); архетипный текст первого издания 1800 года (*П*); перепечатанные заново страницы первого издания (*П1*). Приведем их.

По *Е:* Слово о полку ИгоревЂ
Игоря сына Святъславля
внука Ольгова. [фотокопия. 3: 142]

В бумагах Малиновского древнерусское наименование включено в рукописи на отдельных листах. Лист 13, оборот: «Слово о полку ИгоревЂ / Игоря сына Святъславля, внука / Ольгова» [фотокопия. 3: 204] и в заголовок статьи «О подлинности Слова о полку ИгоревЂ» [фотокопия. 3: 182].

Среди древнерусских выписок Карамзина, приведенных в 1 — 3 томах «Истории…», заглавия нет, а вариант «Слово о полку Игореве» (цитата по первому изданию 1816 года) употреблен в свободном авторском тексте 1 тома [3: 255], который закончен был к 1805 году. Поэтому случай этот лишь свидетельствует об активном закреплении в речи даже самовидцев рукописи сокращенной формулы «Слова о полку Игореве». Аналогичное наблюдаем у Малиновского «…подлинности Слова о полку ИгоревЂ». В Щукинском списке тексту «Слова» предшествует наименование «Слово о полку ИгоревЂ» [фотокопия. 9: 400].

П	*П1*
Слово	Слово
о пълку ИгоревЂ (а)	о плъку ИгоревЂ, (а)
Игоря сына	Игоря сына
Святъславля	Святъславля,
внука Ольгова [10: 51].	внука Ольгова [фотокопия. 3: 85].

Что же касается второй части заглавия, то в ней очевидно выделялось как смысловое единство сочетание «внука Ольгова». По *Е, П* — оно в отдельной строке, в *П1* — дополнительно запятой, в *М*, где «Ольгова» расположено на новой строке, читаем: «Святъславля, внука…». Однако о подобной же очевидности мы не можем говорить в отношении последовательности лексем «Игоря сына Святъславля». Уточняющей значение фразы запятой здесь нет ни в одном случае, но есть в семантическом отношении «нежелательное» деление «Игоря сына / Святъславля» или со «стертым» членением «Игоря сына Святъславля…» (*Е, М*).

Полагаю, что приведенные аргументы в определенной мере поддерживают высказанное В. А. Кучкиным предположение о том, что, «перед первыми читателями и толкователями “Слова” стояла дилемма: как понимать заглавие памятника? Идет ли в нем речь о князе Игоре, сыне Игоря, внуке Святослава, относившегося к Ольгову роду, или “Слово” посвящено Игорю Святославовичу, внуку Олега?» [6: 69]. Во всяком случае рассмотренные записи не позволяют с уверенностью сказать, что для исследователей на всех этапах работы была вполне сформированной династическая «цепочка» Игорь — Святослав — Олег.

Существенно расширили и обогатили наши представления о бытовании «Слова» в конце XVIII века данные прочитанной историком В. П. Козловым рукописи «Опыт повествования о России» И. П. Елагина.

В седьмой ее части, рассуждая о пагубном влиянии ордынского ига на культурное развитие России, автор отмечает: «Мы можемъ показать сохраненное от древности похвальное слово… Игорю Олговичу, въ его время, то есть въ начале XII века писанное, и несумненное потому, что сказано въ немъ «почнемъ братіе повесть сію, отъ стараго Владиміра до нынешняго Игоря, иже истягну умъ крѢпостію своею, и поостри сердца своимъ мужествомъ!» Слово сие преизполнено все-можныя риторския красоты» (подчеркнуто мною. Л. З.). Цитируемый вариант сформировался в результате трех слоев правок. Первоначально было: «…прекрасное похвальное слово Игорю Святославичу, внуку Олгову в его время, то есть въ… лета от рож …Хрис писанное» [11: 146 — 147][*]. Анализ цитаты позволил В. П. Козлову утверждать, что она предшествует екатерининской копии, отнести ее к тому времени, когда текст был транскрибирован, разбит на слова, прочитан и даже, возможно,… «переложен» на современный русский язык [11: 197], а также датировать январем 1788 — мартом 1789 года [11: 149][**].

Однако неожиданный вариант называния памятника в последнем слое маргиналий и в писарской копии породил в последние годы целый ряд гипотетических объяснений. Как правило, все они имеют в своем основании посылку о недостаточной исторической компетентности автора «Опыта…» и его современников.

Так, В. П. Козлов в своей первой публикации об этом предмете полагал, что ошибка произошла из-за неточностей дат княжения Игоря Святославовича и Игоря Ольговича в «Родословнике» Екатерины II [4: 30; 31]. Г. Н. Моисеева видела причину «неверной» поправки Елагина в его обращении к «Истории Российской с самых древнейших времен…» В. Н. Татищева, где приведен подробный рассказ об Игоре Ольговиче, тоже Новгород-Северском князе [5: 170 — 172]. В. А. Кучкин утверждал: «Делается очевидным, что И. П. Елагин, как, вероятно, и А. И. Мусин-Пушкин и их друзья — любители русской истории, первоначально затруднялись определить, какой князь Игорь и какой поход

---

[*] Прочтение Б. И. Яценко: «въ лѢта отъ Рож Хрис ГР писанное», т.е., в 103 году (в XVIII веке существовала традиция сокращенного написания дат), имея в виду победоносный поход на половцев в 1103 году» Игоря Ольговича [8: 69].

[**] Таким образом, благодаря разысканиям В. П. Козлова, дата первого упоминания о «Слове» отодвинулась вглубь XVIII столетия на несколько лет. Она предшествует известной публикации П. А. Плавильщикова в февральском журнале «Зритель» за 1792 год.

воспеты» [6: 69]. На что первооткрыватель текста справедливо возражал: «В рукописи прямо говорилось об Игоре Святославиче» [11: 197], к этому можно добавить: уже в начальном предложении 1800 года читаем «…повѢстій о пълку ИгоревѢ, Игоря Святъславлича» [10: 3]. Таким образом «Игорь Ольгович» оставался вне вразумительного толкования.

Своеобразный «выход» из создавшейся ситуации предложил в недавней своей работе Б. И. Яценко: «Важно ответить на ключевой вопрос: почему И. П. Елагин не использовал “Слово” в описании событий 1185 года?* … Знакомство И. П. Елагина со “Словом” не могло быть продолжительным, возможно… эпизодическим, т.к. он не понял главного содержания поэмы… Вместо «Игоря Святославича» появился «Игорь Ольгович». Видимо, с этим согласился и А. И. Мусин-Пушкин… Недоразумение могло возникнуть уже при прочтении названия и первых строк поэмы, где прославлялись доблесть князя Игоря, а это не связывалось с поражением 1185 года. Как можно видеть в Щукинском списке и в переводах XVIII века, название памятника могло быть кратким — «Слово о полку ИгоревѢ». Пришлось догадываться, о каком Игоре идет речь. Конечно, более известным в то время был Игорь Ольгович, великий князь, убитый киевлянами в 1147 году и причисленный к лику святых. Поэтому первые исследователи и могли предположить, что в поэме описан победный поход 1103 года. Но, поняв свою ошибку, они могли расширить заглавие, использовав уже в Екатерининской копии полную летописную форму — «“Слово о пълку ИгоревѢ Игоря сына Святъславля внука Ольгова”. Но это только предположение, — спешит оговориться ученый-историк, — которое со временем может быть подтверждено или опровергнуто» [8: 69 — 70].

Оставим сейчас в стороне многие спорные положения Б. И. Яценко и обратимся к фактам и вопросам, на которые справедливо обратил внимание исследователь. Это прежде всего: в списках древнерусского текста вариативность представлена всего двумя разновидностями. «Расширенное заглавие» содержит в себе не только минимально

---

* Существующие варианты «ответов», очевидно, казались неудовлетворительными. В. П. Козлов: «Слово» содержится в месте, может быть, неожиданном, но вписывающемся в общую патриотическую концепцию труда Елагина [7: 163; 11: 144]. А. В. Кучкин: причина в уровне исторических познаний, самом характере сочинений позапрошлого столетия [6: 69]. Б.И. Яценко: «не знал о памятнике, когда… описывал поход Игоря… Вставку со “Словом”… вынужден был поместить в той рукописи, над которой продолжал работать» [8: 69].

необходимую смысловую доминанту, равную краткой форме, но и дополнительно охватывает некую смежную сферу. Последняя, по мнению ученого, «полная летописная», лаконично-информационная: сообщает кто есть кто и чьим является сыном, внуком. Тогда пропуск имени отца Игоря, введение вместо него «Олговича» действительно нарушает осмысление всего повествования. Не происходит этого лишь в том случае, если предположить, что эта смежная сфера заголовка была для Елагина наполнена более всего идейно-художественным содержанием. Ведь по оценке В. П. Козлова, в «Опыте…» чрезвычайно сильно «откровенно публицистическое звучание… Стремление оценить явления, характеры и поступки людей прошлого с точки зрения своеобразного понимания проблем настоящего придало «Опыту» острое публицистическое звучание. По существу, свой исторический труд Елагин превратил в риторическое сочинение с многочисленными экскурсами в современность… Рассказ о том или ином историческом событии служил Елагину исходной точкой для многословных общественно-политических рассуждений и нравоучений» [11: 49; 57]. Эти выводы автор убедительно подтвердил цитацией рукописи.

Думается, именно по этой причине – эмоционально-эстетической ассоциативности мышления — Елагин-историк отступил от главного принципа историографии — хронологического.

Не отрицая категорически других объяснений этого явления, ранее предложенных учеными, полагаю, что поместить информацию о «Слове» не в раздел XII века (где объективно «программируем» ее видеть), а в рассуждения о пагубности влияния ордынского ига на восходящее развитие русской культуры, для Елагина было естественным. Ибо там она обретала большее эмоциональное наполнение в его полемических выпадах против писателей, «которыя и сами верятъ и въ светъ выдаютъ, якобы Россия во вся времена подобно дикому народу, во мраке невежества пребывала. Толь не праведное понятие получили они отъ прерванного татарами сообщения нашего с Европою, ибо много показать можемъ свидетельствъ, что за несколько предъ нашествиемъ Батыя вековъ… художествами и самыми науками отъ просвещения протчихъ она не отставала» [11: 144; 146]. Такой характер изложения материала в данном случае был поддержан и тем, что «Слово» воспринималось Елагиным-литератором как произведение чрезвычайно высоких достоинств: «Похвальное слово Игорю… преизполнено все-можныя ритарския красоты. При таких свидетельствах и сам Несторъ… не

первый… у насъ писатель былъ» [11: 146 — 147]. Своего рода экзальтация «Словом» и его персонажами поддерживалась и официально главой государства. Так в переводе, подготовленном для Екатерины II, ее рукой сделана запись об Игоре: «Онъ былъ отлично храбрый Князь, ревностный Отечества защитникъ, и имѢлъ съ Половцами непримиримую вражду» [3: 326]. (Апологетика эта, как известно, не вполне разделяется современным Слововедением).

Принимая как данное обозначенное здесь отношение историка XVIII века к героико-патриотическому произведению отечественной старины, имеем основания предположить, что для И. П. Елагина вовсе не было тайной и не вызывало сомнений, что князь Игорь — сын не Игоря, а Святослава и внук Олега. Как поэт-лирик, драматург, театрал, переводчик, предшественник Н. М. Карамзина в области языковой реформы, военный по образованию, И. П. Елагин даже при самом эпизодическом знакомстве со «Словом» (предположение Б. И. Яценко) непременно должен был особенно горячо воспринимать такие не «затемненные» фрагменты, как «за землю Русскую, за раны Игоревы, буего Святславлича!», «Пѣти слава Игорю Святъславлича» и т.п. [10: 8; 11]. Для литератора конца XVIII века затруднительным и требующим серьёзных размышлений могло показаться другое — уяснение большой значимости того, что Игорь принадлежал княжеской ветви Олега. Об «Ольговом гнезде» как некоем идеологическом, военном единстве неоднократно с симпатией и высоким пафосом говорилось в «Слове»: «Олговичи храбрыи Князи доспѢли на брань... [10: 8]. Дремлетъ въ полѢ Ольгово хороброе гнѢздо далече залетѢло; небылонъ обидѢ порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебѢ чрьный воронъ, поганый Половчине». [10: 5]. Подчеркнуто обозначить такое свое разумение произведения в заголовке для историка-публициста означало понять и выразить этим познанную его суть. Сегодня она безоговорочно признается как историками, так и литераторами*.

---

* См. напр.: Б. А. Рыбаков о заголовке «Слова»: сгусток исторических припоминаний о трех поколениях Ольговичей [12: 23]; Д. С. Лихачев: «Гнезда» Ольговичей... политика напоминает политику родоначальника Олега Святославича. Олег – обобщенный образ всех князей Ольговичей «[13: 59-60]; О. В. Творогов: понятие Ольговичи устойчиво «в полит. лексиконе XII в.» «Слово» «наполнено размышлениями над местом в рус. полит. истории XI – XII в. одной из княж. ветвей – потомков Олега Святославича» [14: 359]; Б. М. Гаспаров: В «Слове» «постоянно подчеркивается, что Игорь является внуком Олега Черниговского» [15: 247-248].

Предложенная позиция в отношении елагинского заголовка «Слова» хотя и не объясняет вполне завершающей правки фрагмента «въ начале XII века писанное»[**], однако направляет размышления исследователей во вне от определения главного героя по отчеству — «Игорь Ольгович». Последнее кажется некорректным и по другой причине.

Именно в конце XVIII — начале XIX веков складывались основы замечательных традиций Слово-ведения нового времени. Это очень бережное и щепетильное отношение прежде всего к древнерусскому блоку во всем столь многогранном и комплексном явлении культуры как «Слово о полку Игореве». Из множества прочтений текста каждое новое здесь всегда подвергалось непременному обоснованию и строжайшему обсуждению[*], поэтому вполне понятно первоначальное отношение к маргиналиям Елагина как к парадоксальным, нуждающимся в объяснениях. (Но принять их как один из этапов произвольного формирования заглавия «Слова» при подготовке екатерининского списка представляется невозможным).

Между тем славянская история литературного «освоения» «Слова» в XIX веке знает сходные модификации наименований памятника, подкрепленные авторитетом, стилистической чуткостью А. С. Пушкина. Сохранились его черновые записи 1836 года, которые, очевидно, по начальным словам были озаглавлены при первой публикации (1855) «Песнь о полку Игореве». В них после сообщения об истории издания 1800 года, рассуждений об аутентичности «Слова», поэт перешел к пофразовому толкованию древнерусского текста. Последнему он предпослал заголовок, выделенный курсивом и оставленный без каких-либо комментариев «Слово о пълку ИгоревЂ сына Святославля, внука Ольгова» [17: 504].

Легко было бы воспринять это как обычную описку — пропуск лексической единицы, которая не несла значительной семантической нагрузки. Или же неосознанное «обратное калькирование»

[**] Предыдущий вариант: «лета от рож Хрис писанное» – в прочтении В. П. Козлова или «лЂта отъ Рож Хрис ГР писанное» – в прочтении Б. И. Яценко. Нельзя исключить, что рукопись этого эпизода «Опыта...» таит в себе еще и новые текстологические открытия, т.к. на фотокопии очевидны наслоения записей.

[*] Так в последнее время редакция памятника, подготовленная для «Энциклопедии «Слова о полку Игореве» коллективом Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН стала предметом специального подробного критического анализа [16].

синтаксической конструкции переводного названия «Слова» из перевода в древнерусский вариант, которые в первоначальном издании расположены параллельно на одной странице. Однако содержание пушкинских рассуждений дает основание для иного заключения.

Поэт постоянно чувствует и подчеркивает в произведении пращуров момент актуальности, созвучности «Слова» литературной жизни XIX века. В тексте «не лѣпо *ли* ны бяшетъ, братіе, начяти старыми словесы... Начатися же тъй пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышленію Бояню» [17: 504] видит противопоставление двух оригинальных авторских начал. В связи с этим замечает: «Стихотворцы никогда не любили упрека в подражании, и неизвестный творец “Слова о полку Игореве” не преминул объявить в начале своей поэмы, что он будет петь по-своему, по-новому, а не тащиться по следам старого Бояна» [17: 505]. Далее поэт с явной апологетикой цитирует энергичные строки «Комони ржуть за Сулою; звенить слава в КыевѢ; трубы трубят въ НовѢградѢ; стоять стязи въ ПутивлѢ; Игорь ждеть мила брата Всеволода», и свое отношение к их аскетичной напряженности выражает публицистически четко: «Теперь поэт говорит сам от себя не по вымыслу Бояню, по былинам сего времени. Должно признаться, что это живое и быстрое описание стоит иносказаний соловья старого времени». Возможно, что в формировании этого пушкинского «предчувствия» диалогического строения «Слова», симпатии–антипатии двух поэтических систем Автора и Бояна определенную роль сыграло и то, что последний назван «соловьем старого времени». В 1830-е годы — становления реализма, обращения к прозе русской литературы — сама эта атрибуция воспринималась как негативно-оценочная, связанная с представлением об уходящем с арены сентиментализме. Не случайно свою мысль о стилистике «иносказаний» поэт сопровождал вводным словосочетанием субъективно-оценочного плана: «Должно признаться...». В нем выразилась векторность творческих исканий самого Пушкина, который еще в начале 1820-х годов, размышляя «О прозе», обозначил задачу писателя «изъяснить просто вещи», назвал «первыми достоинствами прозы точность и краткость» [17: 14; 15].

Понятно, что рассмотренное в этом аспекте полное древнерусское заглавие «Слово о пълку ИгоревѢ Игоря сына Святъславля внука Ольгова» [10: 51] отчетливо делится на две части. Первая «Слово о пълку ИгоревѢ» — сориентирована на передачу событийности, лаконична, стремительно-информационна. Она аскетична в отношении

поэтических приемов: здесь использована только инверсия, которая привлекает внимание читателя к организации высказывания, направленной на то, чтоб сделать ударной лексему «Игорь»*. Можно предположить, что стилистически она вполне импонировала тенденциям пушкинского творчества 1830-х годов.

Вторая же часть названия памятника, которая начинается с лексического повтора «ИгоревЂ Игоря...», очевидно формирует ощущение замедленной вербальности, в ней затем следует распространенное определение князя Игоря по его отцу и его деду. Не этикетное указание отчества Игоря, как это обычно встречается в «Слове», а скорее всего именно определение, выраженное двумя параллельными синтаксическими конструкциями «сына Святъславля внука Ольгова». Таким образом, — четырехкратное называние князя Игоря! Как справедливо отмечал Д. С. Лихачев, в «Слове» «повторения, сопряженные с разъяснениями, создают ощущение неторопливости рассказа» [18: 245]. Это отсутствие поступательности, циклическое «возвращение» к имени Игорь в заглавии, безусловно, было воспринято Пушкиным. Оно нашло отражение в свободной номинации произведения как «Песни об Игоре» (любопытно, что приведена она в контексте, где подчеркивается противопоставление «поэзии» «Слова» «манерной прозе» [17: 507]), а также в прочтении-переводе начального пассажа «Слова»:

Оригинал:	Перевод:
...начяти старыми словесы трудныхъ повѢстій о пълку ИгоревЂ Игоря Святославича [17: 504]	...начать старым слогом печальную песнь об Игоре Святославиче...[17: 505]

В интерпретации на современный русский язык «выпадает» «пълку ИгоревЂ» оригинала, — поэт стремится сохранить смысловой акцент фразы (Игорь), но избежать при этом многословия, «сжать» ее. Тенденция этих корреляций очевидна: от «замедляющих» повторов к простоте и лаконизму, доведение этого импонирующего свойства «Слова» до желаемой степени. Художник-новатор Пушкин здесь брал верх над лингвистом-исследователем.

---

* Употребление слова «полк» в форме местного падежа с окончанием «у» (полку – по склонению «-u»), а не «Ѣ» (полкЂ – по склонению на «-о», к которому принадлежало), вожможно, и несло в себе некоторую стилистическую окраску. Однако в конце XVIII века она, очевидно, не осознавалась, и в известных ныне списках не отмечено «полкЂ ИгоревЂ».

В сформированном им списке заглавия «песни» этот поэтический импульс нашел отражение не при истолковании или переложении (которые здесь отсутствуют), а непосредственно на уровне цитации. Из древнерусского оригинала «вытеснена» лексема «Игоря», купюра привела, в известной мере, к утрате двучастного стилевого деления заглавия, к цельности его, а значит, и обогатила гармонией и простотой: «Слово о пълку ИгоревЂ <Игоря> сына Святославля, внука Ольгова». (Хотя с точки зрения современных филологов-медиевистов подобная «вольность», конечно же, недопустима.)

Аналогичный творческий акт, как можно предположить, имел место и в процессе работы И. П. Елагина. Историк и художник-литератор, он понял для себя: главное, что выражает смысл поэмы в заглавии, Игорь есть Ольгович. Последнее не воспринималось им как отчество, а воплощало комплекс идей, политический и поведенческий комплекс. Правка И. П. Елагина потому и показалась современным исследователям «парадоксальной», что ее рассматривали исключительно в наукообразном, логически-рациональном плане, забывая о разносторонне направленных дарованиях автора рукописи. (Писатель должен быть судим по тем законам жанра, в которых он творит и которые над собою признает, — утверждал в свое время А. С. Пушкин).

Нельзя также упускать из виду, что открытие, освоение «Слова» и его «имени» происходило во время становления новой русской литературы, значит, и новой поэтики заглавий. Рассматриваемый елагинский труд первоначально в качестве рамочного компонента имел довольно развернутую запись. Она носила характер «эмоционального» «предупреждения»... в каком «художественном ключе» будет вестись повествование [19: 72]: «Опыт Любомудраго и Политическаго о ГосударствЂ РоссійскомЪ ПовЂствованея», а в результате правок сократилась вдвое (от восьми слов до четырех), утратила стилистические самохарактеристики: «ОпытЪ ПовЂствованея о Россіи» [фотокопия. 11: 50].

Такой лаконизм не был характерен для номинаций предшествующих исторических сочинений в XVIII веке. Сравним: «Исторія россійская съ самыхъ древнЂйшихъ временъ неусыпными трудами черезъ тридцать лЂтъ собранная и описанная Покойнымъ Тайнымъ СовЂтникомъ и Астраханскимъ Губернаторомъ Васильемъ Никитичемъ Татищевымъ» (1768); «Древняя Россійская Исторія отъ начала россійскаго народа до кончины Великаго князя Ярослава Перваго или до 1054 года, сочиненная

Михайломъ Ломоносовымъ, статскимъ СовѢтникомъ...» (1766). Корректируя название своего труда, И. П. Елагин очевидно выразил ту эстетическую тенденцию времени, которая позднее воплотится в заглавии «Истории...» его оппонента М. М. Щербатова и в особенности Н. М. Карамзина («История государства Российского»).

В свете этих явлений вызывает недоверие мысль Б. И. Яценко о том, что первые исследователи могли «расширить заглавие», дополнив его «полной летописной формой» — «...Игоря сына Святъславля внука Ольгова». (Это действие надо бы назвать прямо: присочинили фрагмент, стилизованный под древность). А затем в издании 1800 года, как бы ощутив недостаточность этой меры, осложнили вновьсозданный заголовок еще и примечанием внизу страницы «Игорь Святославичь родился 15 АпрѢля 1151 года...» [3: 85; 10: 51]. Подстрочные разъяснения удобнее было бы привязать к переводу, расположенному здесь же зеркально, да и подобные «расширения» противоречили «духу времени» в конце XVIII века.

Переводы

Нам известны очень немногочисленные переводы «Слова о полку Игореве», созданные в XVIII веке. Это:

перевод первого издания *П, П1,*

перевод в бумагах Екатерины II *Е,*

перевод в бумагах А. Ф. Малиновского *М,*

три списка с (предположительно) некоего утраченного перевода-протографа:

открытый Л. Н. Майковым *1,*

обнаруженный в архиве Белосельских-Белозерских *2,*

обнаруженный в архиве Воронцовых *3.*

Непосредственные заголовки отсутствуют в *Е* [фотокопия. 3: 318], *М* [фотокопия. 3: 211]. Предметом нашего рассмотрения, таким образом, станут списки *П, П1, 1, 2, 3*.

Согласно общепринятому мнению, которое нашло отражение и на страницах «Энциклопедии “Слова о полку Игореве”», для всех трех переводов «характерно стремление к точности, и встречающиеся в них отклонения от оригинала свидетельствуют лишь о непонимании текста» [20: 76]. Однако, в отношении наименований это утверждение надо признать не вполне справедливым.

Смысл лексем, составляющих древнерусский заголовок, в конце XVIII века был вполне доступен толкованию. Затруднение, по мнению В. А. Кучкина, мог вызвать его общий смысл: речь могла идти «о князе Игоре, сыне Игоря, внуке Святослава, относившегося к Ольгову роду» [6: 69]. Вполне допустимо, что подобные сомнения имели место на ранней стадии изучения «Слова», но сохранившиеся письменные источники их не отразили. Как видно из содержания последних, самовидцам-переводчикам не сразу удалось приблизить название памятника к художественым параметрам литературы конца XVIII века. Возможно, по этой причине вовсе отсутствует перевод в *E*: смысл заглавия был и без того понятен, но вариант для его перевоплощения еще не был найден.

В списках *1, 2* переводу предшествует «ПѢснь полку Игореву» (*1*) [фотокопия. 3: 339; см. также 3: 280], а в списке *3* предпочтение отдано более пространной записи «ПѢснь / полку Ігореву / Ігоря Сына Святослава / Внука Ольгова» [фотокопия. 3: 351].

Таким образом, выделено две модификации заглавий переводов, которые предшествовали первому изданию. Они позволяют утверждать, что «усеченная» форма заголовка «ПѢснь полку Игореву» закрепилась в конце XVIII столетия как господствующая. Именно так понимал сложившуюся ситуацию и Л. А. Дмитриев, когда комментировал наличие в списке *3* означенного выше заглавия. Он отмечал, что тот возник непосредственно перед текстом перевода не как самостоятельное явление, а из-за пропуска вступительной заметки: «В списках [*2* и *1*.— Л. З.] имеется как бы два заголовка. Сначала дается заглавие всему списку, перед вступительной заметкой... Затем непосредственно перед текстом перевода стоит второй заголовок: «ПѢснь полку Игореву». В списке же [*3*. — Л. З.], где имеется только перевод, читается такой же заголовок, как в списках [*2* и *3*. — Л. З.] перед вступительными заметками,... т.е. переписав общий заголовок и опустив всю вступительную часть, писец списка [*3*. — Л. З.] не стал снова переписывать заголовок, стоящий перед текстом перевода [3: 280].

Кроме того, как видно по двум спискам, исследователи-переводчики XVIII века стремились избежать жанрово-стилистического определения «слово», заменив его аналогом «пѢснь». Это представлялось более привычным в отношении героико-патриотического произведения. Отсюда и употребление в переводах беспредложного оборота «пѢснь полку...», который означал не просто «песнь на любую тему, о чем

угодно», но непременное воспевание-прославление «полка»*. Графема «пълкъ» (*П*) или «плъкъ» (*П1*) как бы не нуждалась в переводе, вопрос о дифференциации значений «воинское подразделение», «поход», «бой» и т.д. [см.: 21: 142] не находил еще отражения в поэтике заглавий и возможно, не привлекал еще к себе активного внимания. «Полк» стремились сохранить, как и краткую форму прилагательного «Игорев».

Своеобразным художественным открытием Словианы конца XVIII столетия было название памятника в заглавии перевода 1800 года «ПѢснь о походѢ Игоря («Игоря,» — в *П1*. – Л. 3.) сына Святославова, внука Ольгова» [копии. 10: 51; 3:85]. Эта номинация позволила избежать непривычных в новое время повторов оригинала «ИгоревЪ Игоря...», перспективно избежать краткого притяжательного прилагательного, органично ввести определение князя Игоря по отцу и деду «о походѢ Игоря сына...». Однако же и эта формулировка послужит лишь отправной точкой для дальнейших творческих поисков литераторов в XIX и XX веках.

Данная информация, конечно же, не может дать исчерпывающего представления о процессе формирования заглавия «Слова» в XVIII веке без анализа вариантов его идентификации в свободных авторских текстах. Они являют собой чрезвычайно богатую и разнообразную картину бытования вновь открытого памятника. Представить вниманию читателей этот материал предполагается в следующих выпусках нашего «Сборника научных трудов».

---

1. Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

2. Шелемова А. О. Художественный феномен «Слова о полку Игореве»: поэтика пространства и времени. Автореф. дисс… доктора филол. н. Мн., 2002.

3. Дмитриев Л. А. История первого издания «Слова о полку Игореве»: Материалы и исследования. М.; Л.: АН СССР, 1960.

4. Козлов В. П. «Слово о полку Игореве» в «Опыте повествования о России» И. П. Елагина // Вопросы истории. 1984. № 8.

5. Моисеева Г. Н. О времени ознакомления И. П. Елагина с рукописью «Слова о полку Игореве» // Вопросы истории. 1986. № 1.

---

* Любопытно, что в современных славянских литературах сложилась, полагаю, благодаря древнему «Слову» противоположная стилистическая картина: публицистические статьи, где авторы торжественно возвеличивают некий предмет, именуются «Слово о...Партии, Ленине, Мире и т.д.», но никогда не «Песнь...», которое слишком приближено в сознании читателей к песне – музыкальному жанру.

6. Кучкин В. А. Ранние упоминания о мусин-пушкинском списке «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве: 800 лет. М.: 1986.

7. Козлов В. П. К истории «Слова о полку Игореве» в конце XVIII в. // Исследования «Слова о полку Игореве». Л.: Наука, 1986.

8. Яценко Б.И. Из истории открытия «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 2000. № 4.

9. Гаврюшин Н. К. Щукинская рукопись «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и его время. М.: Наука, 1985.

10. Слово о полку Игореве»: Сборник. Л.: Сов. писат., 1985.

11. Козлов В. П. Кружок А. И. Мусина-Пушкина и Слово о полку Игореве: Новые страницы истории древнерусской поэмы в XVIII в. М.: Наука, 1988.

12. Рыбаков Б. А. Петр Бориславич: Поиск автора «Слова о полку Игореве». М.: Молодая гвардия, 1991.

13. Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве»: Историко-литературный очерк. М.: Просвещение, 1982.

14. Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Санкт-Петербург, 1995. Т. 3.

15. Гаспаров Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000.

16. Соколова Л. В. Первое издание «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 2002. № 4.

17. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : В 10 т. М.; Л.: АН СССР. Т. 7.

18. Лихачев Д. С. Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // Он же. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л.: Худож. лит., 1985.

19. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.

20. Творогов О. В. Переводы «Слова» на современный русский язык Энциклопедия «Слова…». Т. 4.

21. Колесов В. В. Полк // Там же.

Д. Л. Башкиров

ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Вокруг сюжета повести Ф. М. Достоевского «Двойник» с момента ее создания сложился круг суждений, в которых при всей их устойчивости присутствует момент противоречивости. Он связан с реалистическим и фантастическим ракурсами восприятия центральной коллизии повести: речь идет о раздвоении сознания героя или о действительном возникновении двойника. Появление двойника объяснялось болезненной патологией сознания героя. Однако можно признать справедливым замечание, что «это противоречит тексту повести. Достоевский постоянно создавал ситуации, в которых он убеждал Голядкина, а затем

и читателя в реальном существовании двойника, младшего Голядкина» [4: 628].

«Двойник» начинается со сцены, ставшей после Гоголя почти канонической, — переодевания героя и его слуги. Голядкин изменяет свой внешний облик. Деяние это дисгармонично. В нем все построено на зримом несоответствии, чужеродности. В наемной карете сцена «переодевания» молниеносно переходит в сцену окончательного отказа «выстроенного» социальными, «внешними» силами «рукотворного» человека от своей личности. В карете, свернувшей на Невский проспект, господин Голядкин отрекается от своего «естества» [3: 145]. То, что социальная пирамида обескураживает героя, понятно, но она не просто давит, она «перелицовывает» человека, заставляет его выйти из себя, выворачивает наизнанку, выдавая тем самым скрытый в архитектонике социальных отношений механизм «обратного действия»: подчинения нерукотворного создания своему рукотворному детищу. Чувствуя, что какая-то сила забирает у него самое дорогое, данное от Бога и присущее лишь ему, «единственное», Яков Петрович скрывается в комнатах Рутеншпица, где сбивчиво пытается объяснить доктору или скорее самому себе, что «подмены» еще не произошло [3: 117]. Он боится лишиться своего «лица», своей личности, самого сокровенного в себе. На протяжении всей повести он будет возвращаться к мысли, выраженной в фразе: «Маску надеваю лишь в маскарад...», — или: «...и маска спадет с некоторых лиц, и кое-что обнаружится» [3: 117]. Он ощущает, что поддался какому-то губительному началу, различающему людей как индивидуумы — сумму социальных и физических элементов, обусловленных их природой и общественной ролью, где «лицо» человека подменяется маской, «личиной».

После не сбывшегося желания господина Голядкина «жить, как рыба с водой, как братья родные» [3: 157] со своим двойником, после пунша и ночного сна-забвения наступают утро и день бурного переживания совершившейся «подмены». Суть случившегося открывается герою не сразу. Сперва Голядкин мыслит о нем как о неком социальном катаклизме: «на что именно метят все эти народы» [3: 161]. Но ужас нарастает, и тогда в тексте появляется слово «ветошка».

Отметим следующее: во-первых, «ветошка» возникает в тот момент, когда «подмена» переживается героем с особой остротой и очевидностью, и далее отражает уже именно предельные состояния отчаяния Голядкина; во-вторых, с «ветошкой» связано такое

переживание им «подмены», при котором его ужасы и страхи не имеют социальной подоплеки, а совершенно безотчетны, причем смысловой контекст, в котором «ветошка» впервые приходит на ум герою и который определяет состояние его личности в момент осознания «подмены», при последующем употреблении этого слова в тексте только варьируется, но уже не изменяется. Все появления «ветошки» отражают лихорадочное, болезненное состояние сознания героя, а само слово, точнее, та частота, с которой оно встречается в тексте, похожа на удары пульса умирающего: оно то совсем исчезает, то заполняет собой целый абзац: «…вот так непременно захотелось обратить в ветошку господина Голядкина…» [3: 168 — 169] — и опять пропадает. Все это передает то, что появление двойника — событие совершенно иного, более страшного порядка, чем все химеры вместе взятые, пугающие Голядкина. И в подсознании героя этот страшный смысл «подмены» связывается именно с «ветошкой». Интересно, что она не встречается ни в одном из его писем, хотя эмоциональное состояние, в котором он их пишет, приближено к тем ситуациям, когда она появляется в мозгу Голядкина.

Эпизод, в котором «ветошка» встречается в «Повести временных лет», на наш взгляд, способен выявить некоторые аспекты темы самозванства и двойничества в повести Ф. М. Достоевского. В нем сообщается о противоборстве Яня Вышатича с волхвами. Летопись сохранила следующий диалог: «Янь же сказал: “Поистине ложь это; сотворил Бог человека из земли, составлен он из костей и жил кровяных, нет в нем больше ничего, никто ничего не знает, один только Бог знает”». Последние слова стоит подчеркнуть. «Они же (волхвы, — Д. Б.) сказали: “Мы знаем, как человек сотворен”. Он же спросил: “Как?” Они же отвечали: “Бог мылся в бане и вспотел, оттерся ветошкой и бросил ее с небес на землю. И заспорил сатана с Богом, кому из нее сотворить человека. И сотворил дьявол человека, а Бог душу в него вложил”» [8: 191]. Итак, «ветошка» одухотворенная и неодухотворенная, различающиеся только по еле заметному действию Творца, вдохнувшему в одну из них жизнь. Неуловимое движение, на которое способен только Бог, — и пропасть пролегает между «ветошками». Искусство сатаны не имеет смысла и приводит к тому, что миру является Жизнь и подобие жизни, Создание Творца и создание ремесленника. Этот ряд можно продолжить самонадеянностью волхва, заявляющего: «Мы знаем, как человек сотворен», подразумевая «ветошку», и перечисление христианином ее состава — и он знает, и то, о чем еще можно знать: «нет

в нем больше ничего». Но о том недоступном и важном, что различает «ветошку» и человека, он говорит: «Один только Бог знает».

В древнерусской литературе прямое значение слова «ветошка» включает в себя новые смыслы. Тема «маленького человека» и самозванства в этом аспекте может быть рассмотрена как проблема движения человека от материального (ветхого) в себе к духовному (обновленному), и наоборот. Выбор ключевого слова для обозначения «подмены» и двойничества Достоевским поразителен. Оно передает ритм работы сознания и поведения несчастного титулярного советника, который соответствует ритму движения «ветошки» от сатаны к Богу и обратно. Но если для героев позднего Достоевского есть свобода выбора Бога или сатаны, как она есть у героев древнерусской литературы, то для господина Голядкина выбора нет, он — «ветошка» в буквальном смысле слова, утратившая благодать. Двух «ветошек» нет и не было. Человек может только быть или не быть. И внутренний динамизм «ветошки» как раз тогда и разрывает сознание героя, когда от его «быть» отделяется и становится видимым «не быть».

Господин Голядкин стремится выплеснуться вовне, облечься в «рукотворность». Превращение в человека-ветошку помимо самого процесса «овеществления» героя: его «переодевания», «погружения в карету», «приобретений» — сопровождает ощущение «вытеснения» из него «внутреннего человека». Герой начинает видеть в себе «другое», уже не сокровенное, вдохновенное, а «поддельное» начало: «…господин Голядкин стоял теперь неподвижно, как–будто сам не доверяя себе и ожидая вдохновения для дальнейших поступков» [3: 151]. Причем это состояние не сразу захватывает героя, а постепенно. Его этапами становится «погружение в карету», которая «напоминает» ему о его новом статусе: «… как вдруг у подъезда загремела его карета; он взглянул и все вспомнил» [3: 156]. Момент неподвижности господина Голядкина — состояние человеческой плоти перед вдуновением. Плоть — инструмент, которому назначено «песнословить Творца своего», «безмолвная цевница сия не издала ни одного звука, пока Творец не вдунул, напоследок, в тело души, которая возбудила в нем песнь», — писал преп. Ефрем Сирин. Душа делает плоть «звучащей» и «приобретает в ней «слово мудрости» [10: 285]: «…так телом овладела душа, и Премудрость чрез тело нашла язык…» [7: 180]. Именно этого дара и лишается человек-ветошка. Его движения отныне соотносятся с

«тою же самой пружиной, посредством которой вскочил на чужой бал непрошенный» [3: 172].

Богомильская версия создания человека из ветошки в «Повести временных лет» — измышление кудесника, волхва. Но и тема двойничества в повести Ф. М. Достоевского в сознании героя связывается с мотивом колдовства. По поводу причины появления двойника в ряду других «прозрений» Голядкина есть и такое: «...так это в гнезде этой скраденной Немки кроется теперь вся главная нечистая сила! Так это, стало–быть, она только стратегическую диверсию делала, указывая мне на Измайловский–мост, — глаза отводила, мой покой отравляла, смущала меня (негодная ведьма!)...» [3: 249].

Голядкин, протестуя против своей ветхой природы и себя как «ветошки», выражает свое отношение к проблеме самозванства в письме к Вахрамееву следующим образом: «…неблагородное фантастическое желание вытеснить других из пределов, занимаемых сими другими своим бытием в этом мире, и занять их место…». Для него это первоначально проблема «места» и нарушения «закона»: «…такие отношения запрещены строго законами, что, по моему мнению, совершенно справедливо, ибо всякий должен быть доволен своим местом». Но в результате она оказывается для него проблемой внутренней, «нравственной»: «...идеи мои, выше распространенные насчет своих мест, чисто–нравственные» [3: 242]. Представление о «месте» человека как идее «чисто–нравственной» характеризует проблему двойничества в ее отношении не только к настоящей, земной жизни человека, но и включает в себя мотив его существования после смерти, в вечности. Пространство существования человека как бы раскрывается, становится «полным», действительным. Именно в данном аспекте понимания этой проблемы просвечивается ее подлинное значение и важность для героя, который подсознательно видит себя в настоящем сквозь призму своей грядущей участи. «Отшедшии туды вси в своих местах находятся, и ждут общаго воскресения и суда…» — пишет св. Тихон Задонский. «Место» человека имеет значение именно в отношении к правде грядущего, с которой связано различение «внешнего» и «внутреннего» человека. «Внешний человек» — близнец, двойник любого другого «внешнего человека». Этим понятием описывается пространство «тотального сходства», невыраженности человеческого существа, та стихия, которая только еще должна явить его образ, найти, «образить»-одухотворить себя в нем. Неповторимость

каждого человека — судьба, то, что непосредственно связывает его с Богом. Она противопоставлена «игре случая», слепому, хаотичному движению материи, логике существования «внешнего человека». Глубокое, сокровенное несходство людей, особенное в них обусловлено «внутренним человеком»: «Во время зимы и сухия и суровыя древа одинаковы являются; но во время весны различие их познается; тако в нынешнем веке и в самой смерти праведнии и нечестивии равен внешний вид имеют: но во время воскресения мертвых великое различие между ними покажется»; «Что ныне внутрь у человека имеется, тое тогда вне явится» [12: 135 — 136]. Возможность для господина Голядкина развиться во «внутреннего человека» и ставится под сомнение фактом появления двойника. Шаг за шагом герой повести отбрасывает мотивы социальной и психологической патологии, которые могли бы стоять за этим появлением. Когда в «Петербургской поэме» дается указание на конкретную историческую эпоху — Смуту [3: 219], «ветошка» становится господствующим мотивом в самоопределении героя повести и обнаруживается в нескольких абзацах, завершающихся предложением, где она встречается семь раз: «Может–быть, если б кто захотел, если б уж кому, например, вот так, непременно захотелось обратить в **ветошку** господина Голядкина, то и обратил бы, обратил бы без сопротивления и безнаказанно (господин Голядкин, сам в иной раз это чувствовал), и вышла бы **ветошка**, а не господин Голядкин, — так, подлая, грязная бы вышла **ветошка**, но **ветошка-то** эта была бы не простая, **ветошка** эта была бы с амбицией, **ветошка-то** эта была бы с одушевлением и чувствами, хотя бы и с безответной амбицией и с безответными чувствами и далеко в грязных складках этой **ветошки** скрытыми, но все-таки с чувствами…» [3: 220]. Поводом к такому бурному проявлению «ветошки» в тексте стало следующее замечание героя: «А самозванством и бесстыдством, милостивый государь, в наш век не берут. Самозванство и бесстыдство, милостивый мой государь, не к добру приводит. А до петли доводит. Гришка Отрепьев только один, сударь вы мой, взял самозванством…» [3: 219]. Можно констатировать факт наложения «подмены», случившейся с героем, на историческую эпоху, трагизм которой был обусловлен во многом проблемой самозванства. Самозванство — определение человека без судьбы. Оно напрямую связано с проблемой подмены нерукотворного начала в человеке рукотворным. Наложение ведущего мотива в поведении господина Голядкина на конкретную историческую эпоху, с которой

связаны представления о хаосе и смуте, что привели к глубоким изменениям в образе жизни Древней Руси, знаменательно. Мотив «самовластия» человека как наказания за грехи уже явственно прочитывается в понимании трагических перипетий русской истории в «Сказании» Авраамия Палицына. Коренной перелом в понимании человека и его судьбы проявился в своеобразном мотиве «раздвоения» в русских повестях XVII века, когда подле героя произведения, желающего жить по своему усмотрению, появляется его «нечистый» двойник, «названый брат». Все это замыкается на образе Петербурга как своеобразном апофеозе рукотворности.

В XVII веке в древнерусской литературе появились два характерных произведения «Повесть о Горе-Злочастии» и «Повесть о Савве Грудцыне», в которых ряд эпизодов и образов можно соотнести с материалом, имеющим место в «Двойнике». Возникновение двойника в повести Достоевского напоминает сцену явления Савве Грудцыну беса в образе его брата. Перед этим событием чувства обоих героев напряжены до предела: «...господин Голядкин дошел до такого отчаяния, так был истерзан, так был измучен, до того изнемог и опал и без того уже слабыми остатками духа...» [3: 180]; «Савва же непрестанно тужа и скорбя о проклятой жене оной и день от дне от тоя туги истончи плоть свою, яко бы некою великою скорбию болел» [13: 400]. Обоих окружает пустота: «С неизъяснимым беспокойством начал он озираться кругом, но никого не было...» [3: 180]; «...и идяше един по полю и никого же пред собою или за собою видяше...» [13: 400].

В «Повести о Горе-Злочастии» можно отметить характерные черты, сближающие поведение двойника и Горя. Первый «шалун, прыгун, лизун, хохотун, легок на язычок» [3: 194], он то наводит ужас своими повадками на господина Голядкина-старшего и возмущает его ими, то обманывает и располагает по отношению к себе, что прослеживается и в поведении Горя-Злочастия. И главное — присутствие Горя при Молодце и двойника при Голядкине необратимо, избавиться от них невозможно. Поведение двойника можно в данном аспекте (Горе-Злочастие) соотнести с пониманием «Судьбы» в значении «Фортуна», «колесо счастья» как оно сложилось в античной философии, а затем перешло в западноевропейскую средневековую литературу и литературу Возрождения. Например, описание Судьбы в знаменитом произведении византийской литературы «Поношение судьбы» Георгия Писиды: «Представь в уме плясунью непотребную, Что с шумом и кривляньем

лицедействует, Изображая бытия превратности Обманчивым движеньем суетливых рук; Срамница млеет, вертится ломается, Подмигивая томно и прельстительно...» [7: 263], — сопоставимо с одним из лицедейств Голядкина-младшего: «Осклабившись, вертясь, семеня с улыбочкой, которая так и говорила всем “доброго вечера”, втерся он в кучу чиновников, тому пожал руку, этого по плечу потрепал, третьего обнял слегка, четвертому объяснил, по какому именно случаю был его превосходительством употреблен... пятого, и, вероятно, своего лучшего друга, чмокнул в самые губки...» [3: 266]. Данное представление о «судьбе» связано с астрологическими измышлениями о предопределенности жизни человека, которой управляют природные явления, а не Божественный Промысел. Преп. Максим Грек, вступивший в полемику с распространителями учения о «фортуне и колесе» «зловерных латинян и прегордых немцев», «изобретенному демонами» [9: 264; 270], указывал на его истоки: «Мы знаем, что это ложное учение получило начало от Зороастра и других древних волхвов, бывших в Персии, которые учили, что все человеческие дела устрояются по небесным движениям звезд, будут ли то добродетели или житейские неблагополучия. Эту прелесть приняли всею душою египтяне, а от них — еллины…» [9: 271]. Человек возносится и низвергается «мановением Божиим, а не слепым счастием и вращением колеса» [9: 274]. Его судьба — действие Промысла Божия, а «не изображение счастия в виде пожилой женщины, которая колесом одних воздвигает на высоту славы земной, а других низводит оттуда в крайнее бесславие» [9: 264]. В данном аспекте укажем на то, что господин Голядкин напрямую связывает происходящее с ним с «ворожбой»: «вывелись бабушки, которые ворожат» [3: 154], «…связались они с старухами, разумеется, и состряпали дело», «чтоб убить человека, нравственно убить человека» [3: 155]. Не обходит его сознание и мотива «зловерных латинян»: «Так уж случилось. К-тому же, и иезуиты как-то тут подмешались…» [3: 172]. Злоключения Саввы Грудцына начались после того, как он обратился за помощью к «волхву», предсказателю судьбы, который «чарованием своим сказуя, кому какова скорбь приключится. Он же узнавая, кому жити или умрети» [13: 400]. Двойник — это Судьба или Горе-Злочастие, рукотворное подобие нерукотворного бытия, результат спора сатаны с Богом. Не способная к творчеству сила, лицедействуя, создает пародию на Творение, низводит его до собственного ничтожества. За этим стоит вызов, брошенный ею в

бессильной злобе, Создателю. Она размывает сосредоточенное в человеке духовное начало, его личность, перенося все ее содержание в сферу материальной эмпирической данности, где личность предстает как совокупность стереотипных поступков. В приведенной выше сцене «лицедейства» господина Голядкина-младшего человек не только низводится именно до человека-«ветошки» — «был его превосходительством **употреблен**», — но и пародийно повторяется творческий акт оживления «ветошки»: своим действием — «чмокнул в самые губки» — двойник окарикатуривает момент вдыхания жизни. Отказ от «рождения», «самозванство» изменяет ощущение жизни героем. Его «другая судьба» приходит к нему с ощущением того, что он «теряется совершенно, что падает в бездну». Она узнается им, но в этом узнавании на первый план выходит мотив повторяемости, «колеса», того, что «не его», именно потому, что он неповторим. Но своей неповторимости господин Голядкин, гонимый «какою-то постороннею силою» [3: 184], как раз и не ощущает: «Какая-то затерянная собачонка, вся мокрая и издрогшая, увязалась за господином Голядкиным и тоже бежала около него бочком, торопливо, поджав хвост и уши, по–временам робко и понятливо на него поглядывая. Какая-то далекая, давно уже забытая идея, — воспоминание о каком-то давно–случившемся обстоятельстве — пришла теперь ему в голову. Стучала словно молоточком в его голове, досаждала ему, не отвязывалась прочь от него. “Эх, эта скверная собачонка!” шептал господин Голядкин, сам не понимая себя» [3: 184]. Понятно, какой образ навеяла ему приблудившаяся собачонка. Но дело здесь не только в литературных ассоциациях, а в том, что поведение Голядкина порождает ту модель мира, в которой «собачонка» в данном своем качестве возникает как реальность. Герой «приблудился» к жизни, отрекся от своего пути в ней. И теперь его судьба, его пути «предсказываются», «навязываются» ему извне, они выстроены, а не созданы. Во время своего появления двойник ходит кругами, а в результате оказывается впереди господина Голядкина, обгоняя его на несколько мгновений. Сущность героя вдруг оказывается полностью укладывающейся в заведенный им порядок жизни. Судьба опережает его, каждый его шаг, каждое движение предопределены и предугаданы. Мотив незаконнорожденности героя, изгнанного из дома «благодетеля», заменившего «в некотором смысле отца» [3: 176], можно понимать и как мотив «подложного отца», а следовательно, и «подложной» судьбы. «Подложный отец» — «ложный отец», а в результате — «отец лжи». Но

отец господина Голядкина Петр. Имя, отчество и фамилия героя повести формируют напрямую связанную с мотивом двойничества, подлинного и подложного систему пространственных и временных связей [11]. Архитектоника переживаний господина Голядкина отождествляется с историей создания и обликом Петербурга. Но этим отождествлением предопределена судьба человека, которая в данном контексте определяется как «злая», обрушивается на него как «гонение». Ведь только появление двойника открывает тот факт, что «петербургский чиновник» Голядкин «не здешний родом» [3: 194], что он живет, по сути, на чужбине, но сам этого давно уже не осознает, принимая благодетельное начальство за отца родного. В проблеме Голядкин-Петербург скрыты не столько исторические катаклизмы новой истории России, сколько глубинный вопрос бытия о «первородстве» человеческого существа, о его «первозданности» и «подложности». Никто из героев мировой литературы и самого Достоевского с такой очевидностью, как Голядкин, не переживал «архитектоники» небытия, «подложного» мира, в котором человеку, вкусившему мирового зла, так или иначе приходится существовать.

Тема «подложного» мира находит свое воплощение в мотиве «одежд», облачения героя. В привычном жизненном укладе Голядкин-старший или сам начинает ощущать себя самозванцем (прячется за печкой) или присутствует при крушении мира — все распадается, не связывается в одно целое, нарушается даже естественный порядок дня и ночи, сна и пробуждения, в конце концов, он не узнает привычного движения солнечного света. Этим процессам сопутствуют изменения в одежде героя. Самозванство традиционно в древнерусской литературе и через Гоголя у Достоевского связано с мотивом переодевания.

В «Повести о Горе Злочастии», возникшей на стыке книжной и фольклорной традиций, смена одеяний сопровождает основные этапы существования героя. Всю жизнь он помнит об одеждах, в которые облачала его мать. Мать породила его «беспечальна», «беспечальность» облечена «драгими портами», в которых «чаду и цены нет» [13: 392]. Они стали для него образом торжественности самоощущения личности и окружающего мира. С «материнскими» одеждами он расстается, нарушив родительские заповеди. Символом этого состояния становится облачение в нищенское тряпье [13: 387]. Дальнейшие фазы его жизни сопровождаются изменением одежд. Образ покинутых в отчем доме одежд — память о «детстве», первозданной чистоте человеческого

существа. В частности, этот мотив представлен в апокрифе «Деяния апостола Фомы», где он сопрягается с обыгрыванием имени «Фома», означающим «Близнец» и указывающим на Фому как на близнеца Христа. В гимне, посвященном поискам Жемчужины веры, который апостол воспевает в темнице, есть слова: «…облачишься ты в ризу света, и в плащ твой, что на нее возлагаем, и с наследником братом твоим, вторым по сану, наследником царствия нашего будешь…» Причем «одежды» — это и «риза света» как проявление абсолютной духовной сущности, и уподобление «нечистым» «египтянам»: «Одеждою моей я уподобился им, дабы не злобились они, что извне я пришел…» Но «уподобление» становится и «забвением», «умопомрачением», из которого он выходит, созерцая «ризу»: «...Я не помнил одежд тех, оставив их в детстве моем в доме Отца моего, — и, внезапно, явившись очам моим, риза предстала как зерцало мое: во всем существе моем я видел ее, в ней же всецело лицезрел себя, так, что в разделении были мы и все же явлены в обличьи одном» [7: 148 — 149; 152]. Оставляя в стороне гностическую интерпретацию «одеяния» и «зерцала», выделим их общую сущность как символов максимально полного выражения первозданной чистоты образа и подобия Божия в человеке. Глубокий смысл «близнечной» теме в данном контексте придает личность апостола Фомы. Это он, осязая прикосновением рук гвоздяные раны Спасителя, удостоверил Церковь в истинности и полноте Его Воскресения. Тема «близнецов», братства Иисуса и Фомы находит свое отражение в каноническом житии апостола: «Во сне новобрачные увидели Иисуса, Который явился им в образе апостола Фомы и с любовью обнимал их. Муж, подумав, что пред ним — Фома, сказал Ему: — “Ты вышел от нас раньше всех — каким образом ты снова очутился здесь?”

Господь ответствовал:

— “Я — не Фома, я брат его, и все отрекшиеся от мира и последовавшие за Мною так же, как и он, не только будут Моими братьями в будущей жизни, но и наследуют Мое царство…”» [6: 143].

Таким образом, тема «братства» и «сходства» обрисовывает сокровенные свойства человеческой личности. Но насколько высок их положительный смысл, настолько же безгранична бездна, в которую погружается человек, принимающий их в противоположном значении. Утрачивая образ Божий в себе, человек превращается в «ветошку» в полном смысле этого слова. Первым свидетельством этого становится

утрата своей неповторимости, за которой следует возможность бесконечной повторяемости. И двойник господина Голядкина именно появляется, а не оказывается плодом больного воображения героя повести.

Возникновение двойника и именно в качестве близнеца становится поводом к мучительным переживаниям героя. Он воспринимает этот факт как надругательство над своей человеческой сущностью. Абсолютное сходство с двойником господин Голядкин воспринимает парадоксально. Созерцая вроде бы свое зеркальное подобие, он в глубине души, что подчеркивается ремаркой — «Долго стоял он над ним в глубоком раздумьи» — констатирует: «Картина неприятная! пасквиль, чистейший пасквиль, да и дело с концом!» [3: 207]. Совершенное сходство в данных обстоятельствах — «пасквиль», пародия. В «близнеце» он видит свою «обезьяну». Но здесь же рождается и другой, глубинный мотив — внешний облик человека не является его «лицом». Господин Голядкин, видя «как будто себя», «совершенную копию», не видит в этом «как будто», «копии» своего «лица». Уже в его попытке оправдать «сходство» присутствует и подсознательное опровержение «нормальности» данного факта в признании не его органичности, а некой «механики» «рукотворности», «устройства», а не творения, лежащей в его основе: «Ну, пришелся, устроился, самой природой устроился так человек, что как две капли воды похож на другого человека, что совершенная копия с другого человека» [3: 225]. Пытаясь побороть свою антипатию, переходящую в ужас, к двойнику «смирением», герой связывает «механизм» появления «близнеца» с «природой», в основе которой, в свою очередь, лежит «судьба», но определяемая им как «слепая фортуна»: «Коли уж судьба, коли одна судьба, коли одна слепая фортуна тут виновата — так уж его и затереть как ветошку…» [3: 225]. И именно в этом ряду: «природа», «судьба–фортуна» — появляется определение человека как ветошки. «Близнец» нарушает святая святых человеческого существа, его нерукотворность, образ и подобие Божие, которые находят свое выражение в «лице». «Облик» — явление Божьей мудрости: «… если и всех людей собрать, не все они на одно лицо, но каждый на свой облик, по Божьей мудрости», — замечал еще Владимир Мономах [5: 166]. Созерцая своего двойника, «близнеца», господин Голядкин приходит к пониманию случившегося с ним «упрощения». «Близнец» «неприличен» и «оскорбителен». Спасение он видит в «мысли», «что, дескать, промысл Божий создал двух

совершенно–подобных, а начальство благодетельное, видя промысл Божий, приютило двух близнецов» [3: 227]. Но вся чудовищность ситуации как раз в том и заключается, что в ее основе лежит не «промысл Божий», а «механизм»: «Эк–ведь черти заварили кашу какую!» [3: 226].

На фоне всех «хитросплетений» начинают проступать контуры истинной, подлинной значимости человека. Как бы ни был ничтожен господин Голядкин, как бы низко ни определялся его социальный статус, «место», как бы его «довольно–оплешивевшая фигура» ни была «такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничьего исключительного внимания» [3: 140], но «первозданность», то, что дано человеку свыше, не идет с этим ни в какое сравнение и позволяет судить о действительном масштабе потери. По сути, у героя открываются глаза на невосполнимость, незаменимость «внутреннего человека». Его утрата — катастрофа, дающая возможность превратить человека в «ветошку» и совершить «подмену»: «А как они там того… да и перемешают! От него ведь все станется! Ах, ты Господи Боже мой!.. И подменит человека, подменит, подлец он такой, — как ветошку человека подменит, и не рассудит, что человек не ветошка…» [3: 226]. Данная сцена становится апогеем духовных страданий господина Голядкина, одного из самых трагических героев мировой литературы. За механизмом «сплетни» начинает вырисовываться чудовищный катаклизм «переделывания» человека, изъятие из него «духовной субстанции», после чего остается только оболочка, которую можно «использовать» «по усмотрению».

Размеры трагедии, переживаемой героем повести, позволяют судить о том, к чему может привести человека только миг внутреннего отречения от самого себя. «Переодевание» господина Голядкина оборачивается для него утратой способности увидеть даже свое зеркальное отражение. В ресторане и у «его превосходительства», куда он самозванно вторгается, повторяется одна и та же сцена: то, что он принимает за зеркало, оказывается дверью, в которой стоит «не герой нашей повести, а другой господин Голядкин» [3: 238]; «В дверях, которые герой наш принимал доселе за зеркало, как некогда тоже случилось с ним, появился он… — известно кто...» [3: 302]. Причем сцена в ресторане предлагает любопытную «шкалу ценностей», измерения, выражения того, во что выльется материализация двойника. Двойник, «близнец» — это не просто «удвоение» господина Голядкина, единственным проявлением которого становятся болезненные «угрызания» «амбиций» героя, только

то, что находит свое выражение в сфере душевных терзаний. У «близнеца» есть и материальный эквивалент его проявлений: «одиннадцать пирожков» и «рубль десять копеек», из которых десять пирожков и один рубль приходятся на двойника. Он буквально начинает «пожирать» пространство вокруг героя повести. «Внутреннее поедание», «выедание сердца» выплескивается во внешнее, и размеры его чудовищны. «Близнец», «пожирая» пространство, становится вещественнее, материальнее. Все, что с ним связано, — почти зеркальное отражение присущего герою повести, но оно претерпевает своеобразное и очевидное «уплотнение», «утолщение». В кофейне «близнец», отметив в свойственной ему манере по поводу «довольно–толстой» Немки (потом автор еще раз укажет «Толстая же Немка» [3: 283]): «— А пресдобная бабенка» [3: 276 — 277], — тут же переносит свое впечатление на господина Голядкина: «— А, да, позабыл, извините. Знаю ваш вкус. Мы, сударь, лакомы до тоненьких Немочек» [3: 277].

Примечательно и то, что появление двойника становится «объяснением» «загадки», «колдовства»: «Вдруг, как-будто что-то кольнуло господина Голядкина; он поднял глаза и — разом понял загадку, понял все колдовство; разом разрешил все затруднения… В дверях в соседнюю комнату, почти прямо за спиною конторщика и лицом к господину Голядкину, в дверях, которыя, между прочим, герой наш принимал доселе за зеркало, стоял один человечек, — стоял он, стоял сам господин Голядкин, — не старый господин Голядкин, не герой нашей повести, а другой господин Голядкин, новый господин Голядкин» [3: 228]. Зеркало во всех случаях оказывается дверью. Путь героя к самому себе бесконечен, как бесконечно количество «совершенно–подобных» в зловещем сне господина Голядкина, но одновременно происходит сжатие пространства, мир замыкается в двойнике, захлебывается в нем: «…так–что не некуда было убежать от совершенно–подобных…так–что народилась наконец страшная бездна совершенно–подобных, — так–что вся столица запрудилась наконец совершенно–подобными…» [3: 246]. Постепенно в повести начинают проступать действительные границы пространства, где развиваются события. Причем это пространство погружено в «лихорадочное» время поступков героя, одержимого мыслью: «Еще не потеряно время; еще, слава Богу, его не много ушло, и время еще совсем почти не потеряно!..» [3: 250], — мечущегося по Петербургу и топчущегося на месте одновременно.

Апогеем ненормальности действительного пространства становится сцена в кофейне. Ощущение двойника героем повести почти полностью в ней совпадает с переживанием своего отражения в кривом зеркале. Прослеживается определенная динамика именно в сфере этих впечатлений господина Голядкина: от начала первой главы, где он «остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале» [3: 140], до того момента, когда «подумал герой наш: “что, если б носы наши нераздельно срослись…” Тут же припомнил он сказку, в которой говорилось о колбасе, приросшей к носу одной неблагоразумной в желаниях своих жены одного старика» [3: 283]. Сцена гротескная. Но в ней со всей очевидностью открывается сопутствующее двойнику ощущение «овеществления», «уплотнения» пространства, доходящих здесь до своего абсурдного значения. Одновременно свое абсолютное выражение в сцене находит и переживание господином Голядкиным «неприличности» «близнеца». Эта «неприличность», которую позволяет себе «безбожный и ни во что неверующий господин Голядкин–младший» [3: 281 — 282], «вакхическая», «неистовая». В данном аспекте мотивы «неприличности» двойника и «зеркала» совпадают. «Неприличность» «близнеца», чье «лицо» принадлежит герою повести, создает эффект не многомерности пространства, а его «опрокинутости». «Лицо» не отражается, а втягивается в зеркало, выворачивается наизнанку, и именно «изнанка» становится «неприлична». «Изнанка» — не метафорическое выражение скрытых фактов биографии героя, того, в чем он боится себе признаться, а «ветошка», в которую превращается его существо, «уплотняясь» изнутри.

Сюжет повести — момент сосуществования в человеке «ветошки» и поглощаемого ею, еще сопротивляющегося человеческого существа. Поэтому, когда трагедия достигает своего высшего развития, господин Голядкин реагирует на происходящее сперва своей «опрокинутой физиономией», а потом переживанием опрокидывания мира. События по своей конфигурации образуют воронку, только не втягивающую героя, а выворачивающую его наизнанку. Не случайно, что в этот миг герой «замирает» «с разинутым ртом»: «Пробовал–было он бежать, да ноги подламывались. С опрокинутой физиономией, с разинутым ртом, уничтожившись, съежившись, в бессилии прислонился он к фонарному столбу и остался несколько минут таким–образом посреди тротуара.

Казалось, что все разом опрокинулось на господина Голядкина; казалось, что все погибло для господина Голядкина» [3: 222].

Там, в пространстве зеркала, куда затягивает героя повести, нормализуется ритм течения времени, а вместе с ним появляется определенная логика в развитии событий и некое подобие их реального объяснения. Но это время, идущее назад. В своем письме Вахрамеев пишет: «Все это сделали вы, милостивый мой государь, ровно пять месяцев тому назад…» [3: 286]. Данный момент усиливается тем, что логика писем самого господина Голядкина «обратная», потусторонняя. Она основана на перевернутом смысле, представляет собой зеркальное отражение «первоначального» значения написанного. Письма героя, по его собственному утверждению, нужно читать «наоборот» или считать их «несуществующими». Во втором письме к Вахрамееву он убеждает адресата «считать вчерашнее, воровски–приобретенное Петрушкою письмо мое к вам, как–бы несуществующим вовсе, или, если невозможно все это, то по–крайней–мере умоляю вас, милостивый мой государь, читать его совершенно–наоборот, в обратном смысле, т. е. нарочито толкуя смысл речей моих в совершенно им обратную сторону» [3: 252]. Причем здесь указывается не просто на «зеркальный смысл», а дано его пространственное переживание, осуществление, представлена не просто логика развития событий, но и направленность их хода — «в обратную сторону». В другом эпизоде господин Голядкин высказывается двойнику по поводу своего письма к нему следующим образом: «Дайте мне это письмо, чтоб разорвать его, в ваших же глазах разорвать его, Яков Петрович, или если уж этого никак невозможно, то умоляю вас, читать его наоборот, — совсем наоборот, то–есть, нарочно с намерением дружеским, давая обратный смысл всем словам письма моего» [3: 280].

«Потусторонний» мир, который втягивает в себя героя повести, не развивающийся, а повторяющийся. Господин Голядкин попадает в ситуацию, когда он видит отражение одного и того же события, погружаясь в замкнутое пространство зеркала. Ни пространство, ни время не могут сдвинуться с мертвой точки, так как герой принимает условные, иллюзорные измерения отражения за самого себя. Не «близнец», находящийся в зеркале, выходит на свободу, а сам герой попадает туда, переживает трагедию перевоплощения, начинает ощущать себя в отражении. Именно в этот момент он истово начинает

апеллировать к «благодетельному и попечительному начальству»: «паду к ногам, если можно, униженно буду испрашивать». Отражение «безродно», и герой требует «установления отцовства», чтобы «безбожный самовольный подмен уничтожить» [3: 299]. Но, когда лакей «громко провозгласил фамилью господина Голядкина» и он был под нею введен в кабинет, герой «ослеп, ибо решительно ничего не видал» [3: 301]. «Слепоту» господина Голядкина разрывает космический образ — звезда «на черном фраке его превосходительства», которой он вверяет «судьбу свою», затем герой, «сохраняя постепенность, перешел и к черному фраку». Погружение в темноту возвращает ему способность «полного созерцания» [3: 301]. Для господина Голядкина разделение света и тьмы происходит наоборот, он движется не из тьмы к свету, а из света в тьму. Движение навстречу свету ведет к тому, что для него то, что уже было, начало, только будет, а значит, по отношению к началу он еще не существует. Этим моментом его несуществования и является двойник. Герой воспринимает свет в его неподвижности. Он нигде не находит зеркала с момента появления двойника, потому что осознает себя существующим в отражении. Возникающее в сцене «значительное белое пятно» на сапогах его превосходительства, на котором герой фокусирует свое внимание, поражает его как факт реальности: «Не–уже–ли лопнули?» — до тех пор, пока он не «открывает», что «сапоги его превосходительства вовсе не лопнули, а только сильно отсвечивали». Но, находя отражающую поверхность, переступив на мгновение границу неподвижности света, господин Голядкин замыкается в неком «живописном» его ощущении как игры света и тени: «…“Это называется блик”, подумал герой наш “и особенно сохраняется это название в мастерских художников; в других же местах этот отсвет называется светлым ребром”…» [3: 303]. Размышление определенным образом проясняет положение господина Голядкина. Находясь «в зеркале», созерцая вокруг себя отраженное пространство, он находит для себя и вполне логичное объяснение неподвижности света, помещая его в «мастерскую художника». Свет, принимаемый господином Голядкиным за «белое пятно» — дыру на сапоге, становится знаком предельной степени овеществления неовеществимого, неподвижности того, что находится в непрерывном движении, сопровождающими перевоплощение человека в ветошку.

Вначале свою неподвижность «в зеркале» герой принимает за движение по кругу. Так, когда его выводят из квартиры «его превосходительства», господин Голядкин отмечает: «“Точь–в–точь как у Олсуфия Ивановича”, подумал он и очутился в передней» [3: 304]. Этому «точь–в–точь» мешает только тот факт, что, когда его выгоняли в предыдущий раз, «подлый близнец господина Голядкина» не «юлил впереди, показывая дорогу». В данном моменте есть определенное указание на то, что речь идет не о повторяемости ситуации, не о движении по замкнутому кругу, а о поступательном развитии событий, но о развитии в обратном направлении, которое нельзя понимать и как их движение назад, так как то, к чему они направлены, является еще не бывшим. Точкой схождения всех усилий господина Голядкина в этом «обратном» развитии событий становится сцена его бдения во дворе Олсуфия Ивановича. Отпустив извозчика, герой «пустился сам со двора, вышел за ворота, поворотил на–лево и без оглядки, задыхаясь и радуясь, пустился бежать» [3: 311]. Однако тут же он принимает решение «воротиться». И это не просто возвращение на прежнее место. Оно предстает в ином качестве «с другой стороны», соответственно изменяя и отношение господина Голядкина к самому себе, определяя его как «посторонний наблюдатель»: «…“Я лучше с другой стороны, т. е. вот–как. Я буду так — наблюдателем посторонним буду, да и дело с концом; дескать я наблюдатель, лицо постороннее — и только; а там, что ни случись — я не виноват”» [3: 312]. В результате развития событий «с другой стороны», попав в их течение и смирившись с ним, господин Голядкин начинает осознавать себя «лицом совсем–посторонним». И в этом качестве он, выступая из тени «от дровяной кучи, его прикрывавшей», вновь оказывается на «пиру» у своего благодетеля и «отца» (последним фрагментом существования героя перед погружением в небытие становится вспышка «подпольного сознания»: «С величайшим удовольствием согласился бы наш герой пролезть теперь в какую-нибудь мышиную щелочку между дровами, да там и сидеть–себе смирно, если б только это было возможно» [3: 313]). Там происходит примирение героя «с людьми и с судьбою», которое становится последним актом превращения человека в ветошку, примирения его с этим своим состоянием. О происходящем свидетельствует то, что герой теряет ощущение переживания событий «наоборот». Он перестает

сопротивляться, принимает логику «с той стороны» и определяет себя через нее. Попадая в дом Олсуфия Ивановича, первое, что регистрирует его сознание, — направление движения и сходство событий. Он замечает, что его «упирают в какую-то сторону», но «Ведь не к дверям» [3: 314]. Следующим этапом «примирения» становится признание прав двойника, «который теперь, по-видимому, вовсе был не зловредным и даже не близнецом господину Голядкину, но совершенно–посторонним и крайне–любезным самим–по–себе человеком» [3: 315]. Венцом этих событий становится «проникновение» господина Голядкина в своего двойника: «…протянул свою руку господину Голядкину–младшему; потом, потом протянул к нему свою голову. То же сделал и другой господин Голядкин…» [3: 317], — и минута «иудина поцалуя».

«Звонкий, предательский поцалуй раздался», и господина Голядкина предают в руки Крестьяну Ивановичу. Ужас, который испытывает несчастный человек-ветошка перед ним, достаточно очевидно показывает, в качестве кого выступает этот персонаж, в чьи руки попала «ветошка». Знакомый внешний облик не обманывает героя, его сущность он постигает по взгляду: «Зато взгляд незнакомца, как уже сказано было, оледенил ужасом господина Голядкина…» [3: 317]. «Примирившись», «ветошка» оказывается перед фактом существования той силы, с которой она «примирилась». Воскликнув «я готов, я вверяюсь, я вверяюсь вполне… так и так, дескать, сам отступаюсь от дел и вручаю судьбу мою Крестьяну Ивановичу…» [3: 319], «ветошка» оказывается во власти «нечистой силы». И если автор нигде в повествовании на данный аспект восприятия происходящего у Олсуфия Ивановича не указывает, то сама атмосфера, пронизанная мотивами гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки», говорит об этом. Опять же сознание несчастной «ветошки» подспудно предполагает данный исход событий, предчувствует его и при этом хочет обмануть себя тем, что все «устроится»: «— Господа Бассаврюковы! Проревел во все горло лакей…», — на что господин Голядкин отвечает самому себе, невольно пораженному ассоциацией: «“Хорошая дворянская фамилья, выходцы из Малороссии” — подумал господин Голядкин» [3: 304]. Как своеобразное прояснение этого эпизода выглядит сцена, которая последовала за вручением судьбы героя Крестьяну Ивановичу: «Только–что проговорил господин Голядкин, что он вручает вполне свою судьбу Крестьяну Ивановичу, как страшный

оглушительный, радостный крик вырвался у всех окружавших его и самым зловещим откликом прокатился по всей ожидавшей толпе» [3: 319]. Сцена напоминает гоголевские описания торжества нечистой силы, радующейся гибели человеческой души: «Глаза его загорелись… ум помутился… Как безумный, ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи… дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудища стаями скакали перед ним…» («Вечер накануне Ивана Купала», первоначальное название повести было «Басаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала…») [2: 49]. Законченность этому сравнению придает последнее впечатление господина Голядкина от только что свершившегося «примирения»: «…пронзительные неистовые крики всех врагов его покатились ему вслед, в виде напутствия» [3: 319].

Происходящее можно было бы рассматривать как фантастику, объясняемую болезнью героя, если бы не было того действительного высокого чувства, той предельной искренности и страдания, которые толкают господина Голядкина к примирению с одержимым миром. Описывая трагедию господина Голядкина, И. Анненский писал: «…он потерял все, вернее, потерял то единственное, чем расщедрилась для него мать-природа» [1: 24]. Это замечание интересно тем, что оно точно указывает на сущность происходящего в повести. Речь идет не о галлюцинациях, не о тех болезненных формах, в которых сознание переживает парадоксы действительности или реагирует на свой социальный статус, а о природе человека во всей ее полноте и сложности. Именно глубина постижения природы человека в «Двойнике» кажется «фантастичной». Ф. М. Достоевский открывает для самого себя — человек фантастичен, но это вынужденное определение, характеризующее не самого человека, а относительность тех форм его понимания, которые выработаны человечеством. Проблема «Двойника» не в том, как в нем соотносятся фантастическое и реальное, а в том, что человека нельзя уложить в прокрустово ложе устоявшихся представлений о действительности, ибо это создание в каждый момент своего существования оказывается больше самого себя. Вне этого видения и понимания человека речь всегда будет идти о «ветошке». Болен не герой повести, а обуян и одержим мир, который его окружает. Обуян тем, что не принимает человеческого в человеке. Загадка

господина Голядкина в том и заключается, что он переживает в себе, как болезнь, рукотворность действительности, с которой не может примириться нерукотворное существо человека. Действительность как выражение несвободы — слепая «судьба»-«фортуна». Это она фантастична, нереальна. Загадка в том, почему переживает Голядкин и не переживают другие.

Повесть начинается с желания героя изменить свою жизнь. Усилие было сделано, и произошла «подмена». Однако «действительное» начало повести — пробуждение от сна: «Было без малого восемь часов утра, когда титулярный советник Яков Петрович Голядкин очнулся после долгого сна…». Первый вопрос, которым задался герой повести, по сути, «первоначальный», вечный вопрос человеческого существа: «проснулся ли он совершенно или все еще спит, наяву ли, и в действительности ли все то, что около него теперь совершается, или продолжение его беспорядочных сонных грез» [3: 139]. Проблема: сон или явь окружающее его — будет еще не раз стоять перед господином Голядкиным [3: 248], но то, что с нее, с данного состояния начинается повесть, знаменательно. Пробуждение героя — новое качество переживания реальности. Спутанность и хаотичность его ощущений требуют усилия, чтобы прояснить «смуту», упорядочить хаос, и герой начинает действовать в известном ему направлении, подсказанном самой действительностью. И этот порядок становится самозванством, подчиняет себе героя, «выделяется» из него как бесконечное количество незваных «близнецов», помощью которых господин Голядкин пытается связать, скрепить свою сущность, разрывающуюся между сном и пробуждением. Герой пробуждается в «ветхости», в которой до этого находился беспробудно. Она открывается ему и ужасает. Он совершает то, что она требует от него, и одновременно наблюдает, как она подменяет его существо. Пространство произведения — то мир удачливого вездесущего двойника, то разорванные эпизоды-впечатления человека-«ветошки», то есть того, что еще осталось от него, что, если и не способно сопротивляться, то хотя бы осознает и мучится происходящим. Все «подменно» в сознании господина Голядкина–старшего: от отца светского, «рыцарского» [3: 302] — «принимаю дескать благодетельное начальство за отца» — до другого «отца» — таинственного его благодетеля Олсуфия Ивановича Берендеева.

«Фантастичность» происходящего вырывает господина Голядкина из нереального мира его грез: «Дело в том, что он очень любил иногда делать некоторые романтические предположения относительно себя–самого; любил пожаловать себя под час в герои самого затейливого романа, мысленно запутать себя в разные интриги и затруднения, и наконец вывести себя из всех неприятностей с честию, уничтожая все препятствия, побеждая затруднения и великодушно прощая врагам своим» [3: 141]. Пространство повести представляет собой отражение, но не мыслей героя, а является «отражением» по своей сути. В момент прозрения господин Голядкин, отбрасывая от себя идеи «яда тлетворного» «французских книжек», «хижинки» «на берегу Хвалынского–Моря» и «воркования» [3: 309], понимает, что видит их не в себе, а вокруг себя. Они возникают как образы преломления, искажения подлинной реальности, но не в нем, в вне его. То, что можно принять за собственные мысли героя, оказывается именно отражением, к действительному господину Голядкину никакого отношения не имеющим. Любопытно происходящее в данном контексте смещение понятий: больной и растерзанный, обманутый, но трезвомыслящий, в полном смысле этого слова, о семейных устоях господин Голядкин и действительные участники брачного торжества, «воркующие» и отравленные «тлетворным ядом». Герой предлагает свою архитектонику бытия, построенную на принципах древнерусского Домостроя: «Нынче муж, сударыня вы моя, господин, и добрая, благовоспитанная жена должна во всем угождать ему» [3: 310]. Причем в данный момент его слова о себе как нельзя точно характеризуют «здравомыслие» героя: «обладаем лишь прямым и открытым характером, да здравым рассудком», «Хожу без маски между добрых людей» [3: 310]. Если учесть, что все это противопоставлено «воркованию» и основанной на нем модели бытия: «хижинка на берегу Хвалынского–Моря», — которая в пространстве «брачного торжества» является «здравомыслием», а представления героя — больным бредом, то в смещении понятий и вырисовываются действительные контуры пространства повести, представляющего собой перевернутое отражение. В этом перевернутом отражении все стремится заместить в герое его действительные, полноценные жизненные стремления. Диапазон подлинных исканий и желаний героя пролегает от мотива поиска «отца», переживания своей

«безродности» до домостроевских представлений о семье. И именно они становятся «болезнью» героя и осмеиваются с точки зрения «здравомыслия» мира-отражения. Принципы его устройства прослеживаются и дальше. Герой самозванно, то есть по приглашению двойника, вторгается на свадебный «пир» в дом своего благодетеля, где происходящее с ним все больше напоминает финал притчи о брачном пире [Матф. 22; 1 — 14]. Однако чем больше зрительные впечатления свидетельствуют в пользу этой ассоциации, тем более в действительности она не уместна и даже кощунственна. «Свадебный пир» в доме благодетеля — «пир» самозванный, двойник настоящего «брачного пира», мотив «приглашения» — «выдворения» с него осложнен мотивом его самозванства, неподлинности, отраженности. «Ветхий» господин Голядкин, его одеяния «растерзаны» и пришли в негодность, всем существом своим свидетельствует, «вопиет» о человеке-«ветошке». Но это голос «вопиющего в пустыне». Господин Голядкин изгоняется с «пира» за последнюю правду о человеке на нем. Подменный «пир» его грез, где с точки зрения здравого смысла он не уместен, потому что «он уже жених с другой стороны» [3: 155], оборачивается правдой о действительном пире. Сбывается почти пророческая его идея о том, что в отличие от него, который маску одевает «лишь в маскарад», все остальные ходят «с нею перед людьми каждодневно» [3: 150].

Повесть о человеке-«ветошке», начавшаяся с его одевания и самозванного вторжения в действительность, завершается возвращением героя к самому себе, но обстоятельства этого возвращения ужасны: «...Когда же он очнулся, то увидел, что лошади несут его по какой-то незнакомой дороге. Направо и налево чернелись леса; было глухо и пусто. Вдруг он обмер: два огненные глаза смотрели на него в темноте; и зловещею, адскою радостию блестели эти два глаза... Ви получайт казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин...» [3: 229]. Так завершается одна из редакций «Двойника». В тексте 1846 года нет слов Крестьяна Ивановича, «облегчающих» восприятие событий, смещающих художественное пространство повести в ту плоскость, где возможно его «реальное» объяснение. Герой буквально начинает ощущать «жгучее дыхание на лице своем, чьи-то распростертые над ним и готовые схватить его руки» [3: 320]. Ситуация, которая почти буквально передает динамику обладания «ветошкой»

сатаной. Не случайно, что финал истории господина Голядкина для Ф. М. Достоевского остается открытым. Проблема: «ветошка» ли человек, — стояла перед Ф. М. Достоевским всю жизнь.

---

1. Анненский Иннокентий. Книги отражений. М. 1979.

2. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7-ми т. Т. 1. М., 1984.

3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Т. 1 Петрозаводск. 1995.

4. Захаров В. Н. Дебют гения // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Т. 1.

5. Златоструй. Древняя Русь X–XIII веков. М., 1990.

6. Жития святых святителя Димитрия Ростовского. Октябрь. Введенская Оптина Пустынь. 1993.

7. От берегов Босфора до берегов Евфрата. М., 1987. С.180.

8. Повести Древней Руси. XI - XII века. Л., 1983.

9. Преподобный Максим Грек. Творения: В 3-х частях. Ч. 2. Догматико-полемические сочинения. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 1996.

10. Святой Ефрем Сирин. Творения. Т. 5. М., 1995.

11. См. об этом: Захаров В. Н. Дебют гения. С. 630–632; Федоров Г. А. Петербург «Двойника» // Знание-сила. 1974. № 5. С. 43–46; Топоров В. Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского // Finitis duodecim lustris: Сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин. 1982. С. 128.

12. Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Издание Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря. 1994. Т. 4.

13. Хрестоматия по древней русской литературе XI–XVII вв. Сост. Н. К. Гудзий. М., 1973.

А. Ю. Горбачев

КОНФЛИКТ РАЗУМА И ЧУВСТВ В КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Комедия «Горе от ума» начинается без главного героя. Он выходит на сцену только в седьмом (!) явлении первого действия (много воды утекло, прежде чем созрел тип «лишнего»). Фамусовский мир, который вскоре укажет Чацкому на дверь, вполне обходится без него.

Все при деле в доме Фамусова. Софья, выстраивающая реальность по образцам плохой литературы, увлечена Молчалиным; Молчалин, задействуя свою недюжинную волю к достижению карьерных высот, изображает влюбленного. Лиза караулит госпожу и ее мнимого воздыхателя, балансируя между барским гневом и барской любовью. Фамусов пытается ухаживать за служанкой и почти мгновенно переключается на проявление родительской бдительности.

Барская Москва кажется благополучной и самодостаточной. Добываются чины, устанавливаются и крепятся необходимые связи. При соблюдении принятых в этой среде правил игры, желании и настойчивости можно дойти «до степеней известных».

Что не устраивало здесь Чацкого? Почему он на три года неожиданно для всех покинул Москву и за время своего отсутствия не прислал ни одного письма, а затем так же внезапно вернулся? Кое-что проясняется из диалога Лизы и Софьи перед самым прибытием главного героя. Правда, реплики любезных девушек свидетельствуют о том, что духовный облик Александра Андреевича для них не подлежит расшифровке. Они объясняют поступки Чацкого «по понижающей», подменяя их подлинную мотивацию психологической видимостью.

Итак, вместо человека ума, каким он является на самом деле, главный герой в восприятии Лизы и Софьи (а потом и всех остальных действующих лиц комедии) предстает человеком чувств. Фамусовское общество, в лице его «первых ласточек», судит «лишнего человека» по собственным меркам. Служанка и госпожа вспоминают о Чацком как о номере третьем в ряду кандидатов на руку и сердце Софьи, после Молчалина и Скалозуба. Лиза выделяет Александра Андреевича среди «военных» и «статских» (авторский намек на то, что есть обыватели, военные и штатские, обитающие скопом, похожие друг на друга до

скуки, и есть «лишний человек» — личность особой, штучной породы), однако делает это не ради признания его достоинств, а в надежде навести госпожу на мысли о более выгодной партии, нежели безродный Молчалин.

Скалозуб раздражает Софью своей непроходимой глупостью («Он слова умного не выговорил сроду…»), и может показаться, что дочь Фамусова годится на роль ценительницы ума. Но она, чье имя переводится как «мудрость» (обывательская, конечно, мудрость), духовно воспарила ровно настолько, чтобы оценить молчалинский ум, оставив при этом вне игры разум Чацкого. Сам Фамусов, кстати, тоже однажды произносит фразу, которая, претендуй она на обобщение, могла бы сделать честь мыслящему человеку: «Где чудеса, там мало складу». Но это было сказано всего лишь о сне Софьи и хитросплетенных его толкованиях.

В зоне обывательской видимости оказывается психологический облик главного героя, занимательный в одних ситуациях и раздражающе однообразный в других. Не понимая, чем вызвана язвительность Александра Андреевича, Лиза и Софья оценивают ее формальную сторону. Для служанки Чацкий «чувствителен, и весел, и остер», но при этом неизвестно почему уезжает лечиться от скуки. Где тут ум? — одна оболочка.

Характеристика Софьи сложнее, поскольку затрагивает социальные отношения Чацкого и содержит попытку объяснить его отдаление от дома Фамусова. Но рамки психологического восприятия и здесь остаются незыблемыми. Александр Андреевич, по мнению Софьи, «славно // Пересмеять умеет всех; // Болтает, шутит...», что для нее всего лишь «забавно». (Заметим, что автор снова воспроизводит оппозицию: «все» и «лишний человек»). Социальная драма главного героя совершенно не понята дочерью Фамусова. Ей кажется, что «об себе задумал он высоко», и поэтому «охота странствовать напала на него».

За какие достоинства Софья предпочла Чацкому Молчалина? Всего-навсего за рабское потакание своим чувствам. Особенно отмечены такие заслуги Алексея Степановича, как многочасовые вздохи, держание девичьей руки и непроизнесение «слова вольного». На этом фоне Чацкий — пустослов, подобный многим: «Делить со всяким можно смех».

Любовь или власть нужна Софье? И то, и то: у обывателей любовь проявляется через психологическое превосходство над другим, через самоутверждение за счет другого. Убогая любовь, которой ум не нужен.

Выскажемся конкретнее: так как ум обогащает и возвышает чувства, он разрушителен для наиболее примитивных из них. Поэтому простые души не видят в нем пользы для любви (Софья: «Ах! если любит кто кого, // Зачем ума искать...»). Справедлива и обратная закономерность: всеохватное (сильное) чувство вытесняет ум, поскольку является одномерным. Любовь Чацкого к Софье толкает его на необдуманные поступки, в первую очередь — на заведомо провальное выяснение отношений с ней и с фамусовским обществом.

Обывательский социум живет практическим умом, руководимым чувствами и поэтому приспосабливающимся и лживым по своей сути. Этот социум не склонен прощать проявлений честного и беспристрастного ума, озабоченного поиском истины, а не выгоды. В лучшем случае обыватели сочтут такой ум пустым и бесполезным — «забавным», если слегка перефразировать Софью. В худшем — удостоят его обладателя изгнания. В обоих вариантах проявляется плачевная участь «лишнего человека».Чацкий имел наивность и неосторожность открыть свой внутренний мир ничтожествам и пострадал за это.

Зачем же тогда «лишние люди» вступают в отношения с обывателями? Затем, что, увы, обыватели представляют единственно возможное и постоянное наше окружение. Затем, что «лишний человек» не может обитать исключительно на территории разума, т. е. в полном одиночестве. Так же, как и прочим смертным, ему присущи чувства, которые питают разум и находятся в обывательской зоне. Обывательское начало входит в структуру личности «лишнего человека», но лишь как диалектически необходимая составляющая, как взаимодействующий с разумным началом и подчиненный ему фрагмент целостности, а не самодовлеющая сущность.

Погружение «лишнего человека» в сферу чувств в его глазах и в глазах окружающих выглядит как уступка, проявление слабости, игра на чужом поле и по чужим правилам. Психологическая прочность позиции обывателей обусловливается их низовым положением на шкале духовности, откуда падать практически некуда. Это порождает устойчивый соблазн дать пинка «лишнему», чтобы не мнил, будто он сделан из другого теста, не заносился и не критиковал ближних своих и их образ жизни.

Такова, в общем виде, коллизия Чацкого. Сначала он уезжает из Москвы, не в силах вынести ее затхлую духовную атмосферу. Долго странствует, но, не найдя ничего лучшего (социум везде одинаков), возвращается в родной город. Формально повод к возвращению — чисто эмоциональный: любовь к Софье. Но на деле это чувство является «многоэтажным». Оно становится своеобразным жестом отчаяния главного героя, его попыткой найти общий язык (язык чувств, разумеется) с фамусовским обществом, с обывателями как человеческим типом и с образованной ими социальной средой. Отсюда пылкость «лишнего человека», приносящая ему вред и одновременно придающая его характеру необыкновенную живость.

Ослепленный любовью к Софье, Чацкий долго не понимает, за кого она его держит. Между тем дочь Фамусова уверена, что Александр Андреевич не одинок («в друзьях особенно счастлив»), трунит над окружающими ради того, «чтоб свет о нем хоть что-нибудь сказал», и «счастлив там, где люди посмешнее». Напрасно Чацкий пытается вразумить свою возлюбленную:

Ах! боже мой! Неужли я из тех,
Которым цель всей жизни смех?
Мне весело, когда смешных встречаю,
А чаще с ними я скучаю.

Он недоумевает: «Послушайте, ужли слова мои все колки? // И клонятся к чьему-нибудь вреду?» Но и недоумение не ставит его в тупик, а становится основанием для дальнейшего движения мысли. Чацкий делает философский по своей глубине вывод: «ум с сердцем не в ладу», тем самым подчеркивая разноприродность разума и чувств, несовместимость их кодов.

Софья пропускает все это мимо ушей, а на колкости главного героя в адрес Молчалина (задеты чувства!) отвечает сплетней. Со своей стороны Чацкий, привыкший докапываться до сути, находит социальную причину личной неудачи: причину холодности к нему Софьи — в ее принадлежности к обывателям.

Этому бесконечно расплодившемуся племени не свойствен полет мысли. Отвлеченных идей для обывателей не существует, точнее, отвлеченные идеи служат им разменной монетой сиюминутной выгоды. Фамусов не видит противоречия в том, что сначала порицает Софью за галломанию, а затем расхваливает перед Скалозубом московских

барышень за пение французских романсов и... патриотизм, удивительным образом совместимый с преклонением перед иностранщиной. Еще бы: полковник — кандидат в генералы и женихи дочери, тут не до принципов. Хлестова осуждает Загорецкого за плутовство, но от услуг, добытых плутовством, не отказывается.

Как жить Чацкому среди людей чувств — лицемеров, льстецов, угодников, карьеристов, сплетников, авантюристов, — на каждом шагу источающих глупость, ложь и зло? Бороться с ними бесполезно: оружия разума они не признают, потому что не видят; оружие чувств — их родное, и обыватели пользуются им лучше «лишнего человека». Но и молчать, капитулируя перед глупостью, ложью и злом, а еще хуже — приспосабливаться к ним подобно незабвенному Алексею Степановичу, Чацкий не может. Его духовная миссия — называть вещи своими именами.

К сожалению, на большее возможности «лишнего человека» не распространяются по указанным выше причинам. Назвать глупость глупостью, ложь — ложью, зло — злом в надежде (как правило, тщетной), что твои слова хоть в ком-то пробудят живую мысль и стремление подняться над обывательским болотом, — вот то, ради чего ломает копья Чацкий. Чужой в социуме, Александр Андреевич работает на его будущее, разумное, надо полагать, т. е. исходящее из приоритетов личности, а не общества. В этом заключается и общественная польза идей Чацкого, и относительность его статуса «лишнего». Духовно возвышая свою личность (акт эгоистический), он способствует возвышению роли личности в социуме, тем самым служа общему делу.

Дело героя не такое и маленькое, как может показаться на первый взгляд. Оно таит в себе прямую угрозу обывательщине: смену социоцентризма на персоноцентризм, идеологий на философию, примата чувств на приоритет разума. И порождает ответную реакцию — слишком жестокую, но сопоставимую по силе брошенному вызову. Аргументы Чацкого убедительны и неоспоримы, и противодействие им возможно лишь в психологической и физической форме. До избиения главного героя дело не доходит, а вот отмахнуться от его речей затыканием ушей или демонстративным невниманием можно. А еще эффективнее — объявить Чацкого сумасшедшим, чтобы все сказанное им обратилось в труху, а его самого принудить к отступлению. И торжествовать над поверженным противником, обвиняя его в несуществующих грехах.

Показательно, что оппоненты Чацкого осуждают не его идеи, а собственное представление о них. Яростное неприятие фамусовского общества вызывает социальная опасность обличений и разоблачений главного героя, между тем как их философская основа пребывает вне поля зрения обывателей. Но он-то к кому пошел со своей философской основой?

Перед нами комедия, построенная на классическом принципе недоразумения (qui pro quo). Язык разума комически не соответствует языку чувств и наоборот, причем это касается и внутреннего мира Чацкого, и его отношений с фамусовским обществом. Александр Андреевич перед обывателями обличает обывательскую природу человека — остальным кажется, что он революционер (Фамусов: «карбонари», Хрюмина-бабушка: «вольтерьянец», Тугоуховская: «якобинец»). Но, критикуя его более чем сомнительную революционность, они бьют мимо, вернее, ниже цели. Знай представители фамусовского общества, что перед ними «лишний человек», они бы успокоились и не стучали в набат. Однако для этого им самим следовало превратиться в «лишних» — условие, как мы понимаем, невыполнимое.

Не будем, по образцу фамусовского общества, намекать на просветительские идеалы Чацкого и предсказывать ему декабристское будущее. Такой путь означал бы подбор элементарного «ключика» к уникально сложной личности. Точки соприкосновения с социально значимыми позициями у Чацкого есть, но встать на их высоту и с нее судить о «лишнем» — значит видеть в нем духовного пигмея. Мы не поймем главного героя «Горя от ума», если попытаемся прописать его по просветительско-революционному ведомству или по какому угодно другому адресу, предполагающему социальную сплоченность на идеологической основе. «Лишний человек» духовно существует вне идеологии, его удел — постижение истины, без оглядки на житейские интересы, как чужие, так и свои.

Любя Софью, Чацкий в первые же минуты после встречи с ней неодобрительно отзывается о ее знакомых и родственниках; о некоторых — весьма нелюбезно: «Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?» Или о неизлечимо больном: «А тот чахоточный, родня вам, книгам враг…» Прав ли Чацкий? Не попирает ли он любовь, на которую молится? С обывательской точки зрения, попирает, и еще как. Но для «лишнего человека» любовь вопреки истине неприемлема, и криводушничать ради любви — значит унижать ее и ронять свое

достоинство. Правда, поднимая планку так высоко, рискуешь остаться без любви: мужчина и женщина — уже микросоциум, в котором социальные законы работают с той же неотменимостью, что и в фамусовском обществе. Хочешь, чтобы тебя любили, уподобляйся обывателям. Они в такой ситуации не щепетильны и пускают в ход беспринципность, реализуя свой универсальный принцип: цель оправдывает средства. Та же Софья восторгается Молчалиным, перечисляет его достоинства, не замечая, что пышными дифирамбами составляет портрет заурядейшего человека. Со своей стороны Молчалин, ища расположения у Лизы, прельщает ее не умными разговорами, а тем что понадежнее: зеркальцем, помадой, духами.

Алгоритмы разума и чувств разновекторны. Честно стремясь познавать, будешь брезговать приспосабливаться. Оглашая добытую тобой правду, готовься столкнуться с непониманием и агрессией. В этих координатах существует Чацкий. Честь и хвала его проницательности, ярчайший пример которой мы встречаем в заключительной части монолога «А судьи кто?» Здесь Александр Андреевич обрушивается на твердо установившийся в обществе культ мундира, предназначенного для того, чтобы прикрывать «слабодушие, рассудка нищету» его обладателей. То обстоятельство, что мундиры — форма одежды недавних победителей Наполеона, не отменяет главного: глупец остается глупцом, даже будучи спасителем Отечества. В обывательском социуме, показывает Грибоедов, выполнение общественно полезных функций не сопряжено с умственными усилиями.

Достается от «лишнего человека» и женщинам, при виде военных и придворных мундироносцев бросающим в воздух чепчики (метафора улетучивания мозгов). Рефлексия главного героя продвигается еще дальше, когда он не стыдится признаться в собственной приверженности предрассудкам: «Я сам к нему давно ль от нежности отрекся?!» Сказано о мундире, и тут же: «Теперь уж в это мне ребячество не впасть…» Духовная незрелость, происходящая от приспособительного отношения к действительности, — не что иное как инфантилизм, «ребячество», считают Грибоедов и его герой.

Но Чацкий, развенчивая «мундирность», затрагивает и другой важнейший аспект: культ власти в обывательском социуме. Стоило ли ополчаться на то, что входит в «правила игры», кажется вечным и неизбежным? Однако Александр Андреевич исходит из того, что власть — порождение обывательского социума и его вершина, что она

является концентрированным выражением приспособленчества и всех обывательских пороков (поэтому «лишнему человеку» «прислуживаться тошно»). Тем самым подчеркнута противоестественность института власти и обозначена перспектива, пусть отдаленная, его упразднения. Фамусов и не чаял, а угадал, отозвавшись о Чацком: «Да он властей не признает!» Павел Афанасьевич не претендовал на вывод, сказал, не видя дальше собственного носа, о текущем моменте, но попал в точку.

Чацкий демистифицирует предрассудки, выбивая почву из-под ног «фамусовцев». Ему свойственно высказывать тонкие и глубокие психологические наблюдения. Когда он объясняет Софье причину ее увлеченности Молчалиным, то исходит из того, что любовь является проекцией собственного внутреннего мира на чужой, что в другом мы любим отражение своей персоны:

Быть может, качеств ваших тьму,
Любуясь им, вы придали ему…

«Лишний человек» умеет посмотреть на себя со стороны, более того, догадывается, кем выглядит в глазах обывателей. Но при этом не корректирует свое поведение в угоду им, а указывает на аберрацию их восприятия:

Я странен, а не странен кто ж?
Тот, кто на всех глупцов похож…

Какой «конструктив» может противопоставить Чацкому социум, основной познавательный ресурс которого составляют кривые зеркала, где место ума занимает хитрость («умный человек не может быть не плутом» — сентенция Репетилова). Устами Фамусова в первом явлении второго действия Грибоедов описывает смыслообразующие этапы обывательской жизни. В течение недели Павел Афанасьевич должен побывать поочередно на «форелях», похоронах вельможи и крестинах младенца. Восстановив хронологическую последовательность этих событий, получим типовую модель, свято почитаемую в обывательском мире: родился — сытно поел — умер. Вооруженные таким арсеналом, Фамусов и ему подобные непобедимы, как непобедима нерассуждающая природа.

По природном образцу скроено также поведение Молчалина. Безмолвным Алексея Степановича делает отсутствие идей, оно же

подвигает его всеми средствами добиваться успехов по службе, и бессловесность тут оказывается как нельзя кстати. Играя с влиятельными «старичками» в карты, поглаживая шпица Хлестовой, раболепствуя перед теми, от кого зависит его карьера, он зарекомендовал себя отменным приспособленцем.

Человек честолюбивый, Алексей Степанович не намерен засиживаться на секретарской должности, поэтому при удобном случае отрабатывает механизмы социальной мимикрии, которые используют сильные мира сего. Беседуя с Чацким, заправский тихоня осознает свое превосходство над ним. Еще бы: в доме Фамусова, где воспитывался главный герой, Молчалин с каждым днем все больше укрепляет свои позиции. Сама Софья влюбилась в него — тайный козырь, хранимый против Чацкого. Все наскоки Александра Андреевича Алексей Степанович парирует переводом темы разговора в «мундирное» русло. «Три награжденья получил», — хвастается он, а на иронию Чацкого по поводу молчалинской умеренности и аккуратности отвечает выпадом: «Вам не дались чины, по службе неуспех?» Чем прошибешь застенчивый напор ничтожества? — ум здесь бессилен.

Еще один эталонный приспособленец — полковник Скалозуб. Этот персонаж возник отнюдь не по авторской прихоти. Грибоедову важно было показать тип личности, идеально выражающий сущность профессии военного. Посвятить жизнь санкционированному обществом уничтожению себе подобных невозможно, если ты способен мыслить. Зато нерассуждающая боевая единица наподобие Скалозуба, пользуясь гибелью одних и уходом в отставку других сослуживцев, может за короткий срок продвинуться до генеральства. А это уже диагноз, поставленный Грибоедовым Марсову племени и его роду деятельности. Конечно, не все военные являются психологическими копиями полковника из «Горя от ума», но отсутствие типовых сколозубовских черт для любого военного становится признаком профессионального несоответствия.

Сергей Сергеевич плохо понимает смысл обращенных к нему и произносимых в его присутствии речей. А качество скалозубовских высказываний можно определить по репликам: «Зачем же лазить например // Самим! Мне совестно, как честный офицер» (первая); «Ученостью меня не обморочишь» (одна из последних: в учености уличен Репетилов; после нее еще будет обещание дать фельдфебеля в Вольтеры) и многим прочим. Но такие мелочи не мешают полковнику

пользоваться почетом и уважением окружающих: высокое общественное положение служит лучшей индульгенцией глупости. Не удивительно, что со Скалозубом Чацкий не перекидывается и двумя словами: у них нет ни общих тем, ни взаимно приемлемого лексикона.

Показательно также, что о фасонах своих облачений в комедии говорят не только представительницы прекрасной половины человечества, но и кандидат в генералы. С упоением рассказывает он о золоте и шитье гвардейских мундиров, любовно описывает «выпушки, погончики, петлички». Культ внешности порождается дефицитом внутренних качеств (слабодушием, рассудка нищетой) и обусловлен стремлением скрыть этот дефицит. Наши аплодисменты автору, обнаружившему базовые женские черты в военных, которых обыватели бездумно считают идеалом мужества. Мужество измеряется познавательным ресурсом личности, а не бравым видом, подчеркивает Грибоедов.

Автор «Горя от ума» не ограничивается грубой сатирой на Скалозуба и скалозубов. Наоборот, он постоянно старается усложнить свою творческую задачу. Вот Сергей Сергеевич отпускает реплику о княгине Ласовой: лексикон прежний, контекстуальная уместность пассажа сомнительна, однако доля остроумия присутствует. Здесь остроумие не просто сопряжено с глупостью, но и представлено ее вариацией — еще одна грибоедовская находка.

Фамусовское общество многолико. В нем встречаются даже такие экземпляры, которые выглядят карикатурой на Чацкого. Незадачливым имитатором «лишнего человека» предстает Репетилов. Он заявляет о себе: «Людьми пустыми дорожил! // Сам бредил целый век обедом или балом!», но не долго выдерживает роль беспощадного самобичевателя, сбиваясь на откровенную ахинею.

Однако мы вправе поинтересоваться: чем вызваны саморазоблачения и прогрессистские заявления Репетилова? Тем ли, что он прежде был знаком с Чацким и теперь малоосознанно повторяет чужое? Не только. Перед нами персона нонконформиста, обывателя наизнанку. Большинство членов фамусовского общества — конформисты, приспособленцы через согласие, а Репетилов, кроме того, находит для себя немало возможностей приспосабливаться к миру через несогласие с ним. Но эта позиция не является продуманной; она — результат самодрессировки, цель которой — пустить пыль в глаза окружающим, чтобы те поверили, будто у нонконформиста есть глубоко укорененные

принципы. В комедии «Горе от ума» не изображены в полный рост нонконформисты-фанатики, которые ради укрепления иллюзии собственной принципиальности готовы жертвовать всем, вплоть до своей и чужой жизни. Репетиловский «заединщик» Алексей Лахмотьев — легкий намек на существование и этой обывательской касты.

Тайная, как и все обывательское, подоплека нонконформизма — отрицание с расчетом на общественное признание (в чем Софья упрекает Чацкого, тем самым ставя его на одну доску с Репетиловым) — нередко оборачивается отрицанием вопреки здравому смыслу. Показателен в этом отношении диалог между Репетиловым и Загорецким. Речь идет о Чацком: «Загорецкий. А вы заметили, что он // В уме сурьезно поврежден? // Репетилов. Какая чепуха! Загорецкий. Об нем все этой веры. // Репетилов. Вранье. Загорецкий. Спросите всех. Репетилов. Химеры.» Так и кажется, что нашелся наконец человек, который вслух осмелился оспорить сплетню и, что еще почетнее, проигнорировать веру «всех». Но стоило Загорецкому без перехода переключиться на семейство Тугоуховских («А кстати вот князь Петр Ильич, // Княгиня и с княжнами»), как Репетилов брякнул: «Дичь». Доведенная до автоматизма логика отрицания и собственно логика не сошлись, обнажив зияние пустопорожней амбициозности.

Репетилов, как и другие «фамусовцы», видит в Чацком революционера и сам входит в «секретнейший союз», цвет которого составляют пошляки и глупцы. Однако попал он туда, обидевшись на тестя, барона фон Клоца, который не оправдал репетиловских надежд на протекцию по службе. Утомив Чацкого, неугомонный оппозиционер бросается со своими откровениями к Скалозубу, Загорецкому и Хлестовой, найдя в них равноценную замену «лишнему человеку».

Уже объявив Чацкого сумасшедшим, фамусовское общество пытается обосновать свой вердикт. Задним числом, так сказать; ничего не поделаешь, если действие хронически опережает мысль. Но с обоснованиями у обывателей туго: превалирует абсолютное предубеждение в правоте своих слов и поступков. Нехорошее действие нуждается в хорошей психологической защите, и тут не помешали бы железная мощь аргументов или хотя бы здравый смысл. Ни тем, ни другим фамусовское общество не располагает. Приходится перебиваться оговорами («По матери пошел, по Анне Алексевне; // Покойница с ума сходила восемь раз»; «Шампанское стаканами тянул. <…> Бутылками-с, и пребольшими.

<…> Нет-с, бочками сороковыми») и доходить до мракобесия («Ученье — вот чума, ученость — вот причина, // Что нынче пуще, чем когда, // Безумных развелось людей, и дел, и мнений»; «Забрать все книги бы да сжечь»).

Чацкий пылок, но не агрессивен. Он предлагает своим оппонентам задуматься, только и всего — и получается, что требует от них невозможного и категорически недопустимого. «Лишний человек» идет от внутреннего мира и говорит о необходимости изменений только в этой сфере. Изменений, не влекущих за собой «организационных выводов». Но фамусовское общество состоит из людей внутренне пустых, у которых единственной реакцией на неприятные внешние раздражители становится агрессия, «принятие мер».

Репрессивные возможности обывателей колоссальны. От одного Фамусова сколько угроз: «Строжайше б запретил я этим господам // На выстрел подъезжать к столицам» — это еще общее замечание; а вот и слова, обращенные непосредственно к Чацкому: «Тебя уж упекут // Под суд, как пить дадут»; «По городу всему наделаю хлопот // И оглашу во весь народ: // В сенат подам, министрам, государю» (обывателям хорошо известно, что на их стороне не только «весь народ», но и власть).

Конфликт между Чацким и представителями фамусовского общества стал неизбежным, едва определилось, что главный герой комедии говорит от себя, а его оппоненты способны лишь озвучивать стереотипные мнения, т.е. быть рупорами предрассудков и, следовательно, выступать проводниками порабощения личности социумом. В качестве самостоятельного индивида каждый из них бессловесен, как Молчалин. Поэтому эффективно противодействовать Александру Андреевичу они могут только совместно.

Чацкий был нейтрализован примитивным оружием злословия и клеветы, многократно усиленным сплоченностью членов фамусовского общества. На эту сплоченность они тратят львиную долю отпущенного им судьбой времени, ею же пользуются как пугалом для неугодных и моральной поддержкой для себя. Отсюда — апелляция к авторитетам (Максиму Петровичу, Татьяне Юрьевне, Фоме Фомичу и др.), «общественному мненью» и особая любовь к словечку «все»: «Не я один, все также осуждают», «Ну, все, так верить поневоле…», «Можно ль против всех!» и т.п. Софья и сказала за «всех», от имени «всех»: сошел с ума. Она почти поверила в этот вымысел, не утвердившись ни в одном из предыдущих. Дочь Фамусова уличала Александра Андреевича в злобе

(«Не человек, змея!» — а змея еще и олицетворение мудрости), несерьезности в отношениях с людьми, желании сомнительными путями приобрести вес в обществе. Для полноты картины недоставало версии сумасшествия, которая замкнула ряд возможных обывательских трактовок поведения «лишнего человека». Дальше шло понимание, доступное лишь для того, кто живет разумом, а не чувствами, кто способен без посторонней помощи выстраивать смысл жизни и отвечать за него.

В отличие от обывателей, Чацкий не ищет способов соответствовать «общественному мненью», а анализирует его и, как результат, обнаруживает фальшь, на которой зиждется монолитная сплоченность «фамусовцев». Для «лишнего человека» любое мнение имеет личностную подоплеку и возникает, стимулируемое личной выгодой, не важно, осознаваемой или нет. И путь к истине лежит не через бездумно-комфортное подражание «всем», а через тяжкий труд понимания.

Проблема Чацкого состоит в том, что уму научить нельзя, можно поделиться результатом его деятельности — знанием. Однако для адекватного восприятия знания нужен соответствующего уровня ум. У «лишнего человека» и обывателей эти уровни не совпадают. Он руководствуется разумом, они — чувствами. Где у него понимание, там у них сочувствие. Но понимать можно любого, а сочувствовать — только себе (или подобным себе, т.е. своим чертам, увиденным в других).

Конфликт Чацкого с фамусовским обществом — это конфликт прежде всего двух противоположных информационных кодов: разума и чувств. Победил сильнейший, однако кого считать таковым, стороны поняли по-разному, поскольку стремились к разным победам. Главный герой блеснул трезвым пониманием действительности, но был опорочен и изгнан. Члены фамусовского общества выиграли психологически, устроив для Чацкого ситуацию «горе от ума», зато проиграли, показав себя полномасштабными глупцами.

Такова внешняя сторона конфликта разума и чувств. Но есть еще и внутренняя. Первопроходец истины, движимый жаждой общественно полезной деятельности («Служить бы рад…», — говорит он), Чацкий энтузиастически полагал, что сможет утвердить истину повсеместно (идеологическая, от чувств, установка). Он лелеет миф об умном и бодром народе и мнит, будто располагает незримыми пока единомышленниками. Недаром ведь Александр Андреевич одобрительно отзывается о тех, «кто служит делу, а не лицам», «кто путешествует, в

деревне кто живет», кто в науки «вперит ум, алчущий познаний» или воспылает любовью к искусствам. Еще одна иллюзия, от которой предстоит избавляться через «мильон терзаний». Чацкому трудно допустить мысль о том, что разум может быть социально не востребованным, что истина может оказаться ненужной никому, кроме него.

Укажем также на выразительный симптом несовершенства Александра Андреевича как «лишнего человека». Уезжая в первый раз из Москвы, он плачет, а во второй — затевает выяснение отношений на повышенных тонах. Но ведь эти эмоциональные реакции — не что иное как призыв к сочувствию. У кого, спросим мы, надеялся найти его Чацкий?

Прекрасно, что он глубоко мыслит, но плохо, что это происходит на публике, вслух и с таким надрывом. Герою бы понять, что мир, восхищающийся скалозубами, глуп, как Скалозуб, и общаться с обывателями на уровне легкомысленных реверансов, оставив неподъемные для других идеи при себе. И хорошенько задуматься над тем, кому и в какой форме преподносить свои мысли. Это и есть искусство высокого одиночества, освоение которого — неизбежная перспектива для «лишнего человека». А пока собственная бескомпромиссность обошлась Чацкому едва ли не дороже, чем травля со стороны фамусовского общества, не говоря уже о том, что спровоцировала эту травлю. Как следствие, горе Александра Андреевича, не попав в орбиту рефлексии, терзает его, как любого обывателя, и вынуждает произносить нелепости.

Ему, начинающему «лишнему», мешает категоричность. В умеренности и аккуратности Чацкий видит проявление примитивного приспособленчества, что верно в отношении Молчалина, но не по сути. Самому Александру Андреевичу придется вырабатывать эти качества, производя неизбежную шлифовку своего ума.

Ответим на отчаянный вопрос Чацкого, сформулированный в почти утвердительной форме:

> Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
> Где оскорбленному есть чувству уголок!..

Разбушевавшиеся эмоции уводят Александра Андреевича с пути трезвого анализа. Свою особость он начинает переживать как комплекс: «Не образумлюсь… виноват…» Принять мир таким, как есть, впуская

его гомеопатическими дозами, но и себя — таким, как есть, Чацкому пока очень и очень трудно. Бескомпромиссное, недиалектическое или — или…

Не будем искать оправданий герою в «смягчающих обстоятельствах»: он должен был держать удар. Нелюбовь Софьи, примыкание к стану обывателей друга, Платона Михайловича Горича и разрыв с фамусовским обществом — не повод сдавать позиции. Ведь рано или поздно придется озадачить себя мыслью: в каких таких краях водятся уголки для пламенных чувств? И честно ответить: в обывательской среде, и только-с. В фамусовском обществе, если не делать культа из его многоликости. В том самом, которое дарит «лишнему человеку» горе сразу из двух источников: истребляет иллюзию найти понимание в социуме и жестоко наказывает за наличие этой иллюзии.

Так что с чувствами бежать некуда, кроме как к глупцам и негодяям. В тайные кружки? — но в них работают те же механизмы, что и в фамусовском обществе. Не быть Чацкому заговорщиком, потому что революции не искореняют обывательщину, а только перетасовывают неисчислимых ее представителей. Тоже, в принципе, немало: ведь таким образом худо-бедно разгоняются застойные явления в социуме и откладывается на неопределенное будущее его гибель. Хотя, с другой стороны, революционное безумие может эту гибель приблизить.

Но Александру Андреевичу не то надо. Его неприятие вызывает обыватель как человеческий тип. Чацкому не по пути с репетиловыми. Его не устроит соседство «отличных ребят» Левона и Бориньки, хохмача князя Григория, исполнителя душещипательных романсов Евдокима Воркулова, убогого радикала Алексея Лахмотьева, бездарного «гения» Ипполита Удушьева. Как они похожи на фамусовских «старичков», которые «об правительстве иной раз так толкуют, // Что если б кто подслушал их... беда!».

А может быть, Чацкому подойдет компания профессоров Петербургского педагогического института, причисляемых княгиней Тугоуховской к его единомышленникам? Они удобно устроились: будучи при высоких регалиях, что подразумевает необходимость служить, а значит, прислуживаться, «упражняются в расколах и в безверьи»,тем самым реализуя просветительскую программу — социоцентричную, в отличие от персоноцентричной программы «лишнего человека». Принципиально ли отличается от этих ученых мужей их питомец князь Федор, который «чинов не хочет знать» и

проявляет интерес к науке («он химик, он ботаник»), т. е. ограничивается приверженностью к частным истинам, жертвуя магистральными идеями? А двоюродный брат Скалозуба, оставивший воинскую службу и засевший в деревне читать книги? Случайно ли Фамусов считает его своим другом? И что в книгах можно вычитать, если ты «лишний человек», кроме уже известного тебе и отвергнутого как расхожая пошлость?

У всех есть социальная ниша, у Чацкого ее нет. А если и появится, то не прирастет к ней Александр Андреевич, подобно прочим. Ему ли не знать, насколько условны дела человеческие и как погружение в них спасает от тяжких, но честных дум о смысле жизни.

И все же коренная причина горя «лишнего» не в разрыве отношений с людьми, а в неизбежности жить с ними, понимая, кто они и что такое жизнь («Мечтанья с глаз долой и спала пелена…»). Бежать Чацкому и вправду некуда, кроме как к собственному уму, который является лучшим уголком не только для оскорбленного, но и для любого другого чувства, поскольку отрезвляет и очеловечивает его. Плата за пребывание в этой сфере — одиночество, статус «лишнего», красноречиво подтвержденный автором последней в пьесе ремаркой (действие 4, явление 15): «Кроме Чацкого». Последним в комедии говорит Фамусов, обращаясь к Софье и страшась мнения пресловутой Марьи Алексевны. Прочие фигуры, по причине их безликости, скрыты за завесой читательских предположений.

Но если «лишнему человеку» действительно нужен уголок для чувств, он должен лицемерить, не превращаясь в лицемера. Александр Андреевич лишь единожды в пьесе перебарывает себя: «Раз в жизни притворюсь». Придется притворяться чаще, чтобы избежать одиночества: ведь лицемерие — единственно возможная форма существования в обществе фамусовых, молчалиных и скалозубов.

Вывод: хочешь жить, «лишний», не сторонись чувств и тех, кто ими руководствуется. Но при этом знай, что достигнутое тобой обладает беспрецедентной культурной ценностью, а не является капризом природы или даром небес. Иначе говоря, гармонизируй отношения с миром, оставаясь самим собой.

В окружении Чацкого нет людей, подобных ему. Но это не значит, что их нет вообще. Открыв галерею «лишних», главный герой комедии «Горе от ума» стал первым представителем высшего человеческого типа в мировой литературе. За ним последовали Онегин и Печорин, позже —

Базаров. Все остальные образы литературных героев, если сопоставлять их с перечисленными, были с «недолетом».

Мы должны по достоинству оценить колоссальность взятой Грибоедовым вершины. Запечатление образа «лишнего человека» и ситуации «горе от ума», постановка проблемы социума нового типа, где разум не являлся бы эквивалентом странности или безумия, повлекли за собой гармонизацию формы и содержания пьесы, которая получилась компактной и энергичной. Как отдельное произведение, «Горе от ума» беспрецедентно по количеству и плотности афористически выраженных мыслей. Индивидуализированная глубина характеров, ненаигранная естественность диалогов, динамичность композиции создают впечатление перенесенной на художественное полотно пульсирующей жизни.

Благодаря Грибоедову стало возможным увидеть обывательский мир и каждого из его представителей без привычных недомолвок, шор и приукрашиваний. Такого результата автор «Горя от ума» достиг, противопоставив «лишнего человека» однообразно-пестрой массе, а не просто сатирически изобразив ее, как делали и предшественники, и многие из последователей Александра Сергеевича. И те, кто считает Чацкого отрицательным типом, переметываются на сторону фамусовского общества, чем обозначают свой уровень на шкале духовности. Реальный выбор: с «лишним человеком» или с обывателями — для них суживается до поиска предпочтений среди гонителей разума.

Современники Грибоедова почувствовали эту подлинность. Но почувствовать — еще не значит осознать. По-настоящему постичь величие комедии «Горе от ума» не удалось даже проницательнейшему Белинскому. Он то критиковал пьесу за сатирический уклон, то называл ее, наряду с «Евгением Онегиным», «первым образцом поэтического изображения русской действительности». Показательно, что тип «лишнего человека» Белинский считал социально бесполезным и поэтому — отрицательным. И применял к нему формулу «страдающий эгоист», не совсем правомерную хотя бы потому, что страдающими эгоистами часто бывают духовно низкие личности, всегда имеющие прочную нишу в социуме, источник страданий которых — неутоленность материальных потребностей. Потребностную же базу «лишнего человека» — поиск и утверждение истины — Белинский не определил. И не понял, что быть социально полезным можно по-

разному: условно говоря, и как защитник Отечества Скалозуб, и как «лишний» Чацкий. Но это взаимоисключающие версии социальной пользы. Выбор любой из них становится автохарактеристикой (наш современник «общественник» Солженицын, кстати, выбрал Скалозуба, упрекнув Чацкого в непатриотизме).

Пушкина, получившего список «Горя от ума» в 1825 году, живо заинтересовала причина невероятной популярности грибоедовской пьесы. Работавший в это время над «Евгением Онегиным» классик увидел в ней прежде всего блеск речевой формы. В уме Чацкого Пушкин усомнился, поскольку счел поведение главного героя «Горя от ума» противоречащим житейской логике. Тем не менее правоту Грибоедова Пушкин блистательно подтвердил, когда вывел в романе «Евгений Онегин» образ «лишнего человека», конкретизацией отдельных черт превосходящий Чацкого.

В свою очередь Лермонтов, запечатлевая тип «лишнего человека» в романе «Герой нашего времени», отдавал себе отчет в том, продолжателем чьих традиций становится. Общеизвестна параллель Онегин — Печорин, фиксирующая преемственность, идущую от пушкинского романа к лермонтовскому. Но Михаил Юрьевич не забыл и об Александре Серегевиче-первом, когда связал гибель своего героя с Персией и дал ему имя Григорий, зашифровав в его слогах: Грибоедов, «Горе от ума». Не «безмолвно» и отчество Печорина — Александрович, означающее для героя — наследник Александра (Чацкого), для автора — последователь Александров: Грибоедова и Пушкина.

Принципиально превзойти заданный «Горем от ума» уровень нельзя, так как человечество не обладает более мощным духовным ресурсом, нежели тот, который имеется у «лишних людей». Косвенно невозможность поднятия на новую вершину признал и сам Грибоедов: «Что у меня с избытком найдется что сказать — за это ручаюсь, отчего же я нем? Нем, как гроб!!» Автор бессмертной комедии мог повторить свой успех, но это не сулило новому произведению первозданной притягательности и не играло роль творческого стимула. Первым открыв путь к высшей художественности, Грибоедов предоставил своим гениальным последователям продолжать начатое им дело.

С. А. Позняк

«ТРАГИЗМ НА СМЕХОВОМ ФОНЕ КОМЕДИИ»
(аспекты поэтики драматургии А. П. Чехова)

Определение Чеховым жанра своих пьес как комедий вызывало в театральных постановках и в литературоведческих исследованиях порой несогласие, порой непонимание, порой стремление доказать, что автор, говоря о комедии, на самом деле имел в виду совсем иное. Так, С. Балухатый называет пьесы повествовательной драмой, В. Основин — психологической, Г. Бялый — эпической, Т. Шах-Азизова полагает, что пьесы Чехова трудно отнести к чистой комедии или трагедии. З. Паперный в силу этого предлагает считать их трагикомедиями, этой точки зрения придерживались и придерживаются: Г. Товстоногов, В. Немирович-Данченко, Е. Ермилов, А. Чудаков, В. Катаев. Было и полное отрицание комедийности чеховских пьес, и сведение комизма к отдельным персонажам или отдельным сценам при общем драматизме трактовки, и, наоборот, попытки прочесть пьесы Чехова как комические и водевильные. В том случае, когда авторское определение все-таки принималось (Л. Иезуитова), его трактовали нередко с позиций вульгарного социологизма, утверждая, что смех Чехова — насмешка над представителями тех или иных классов, над декадентством… При этом пытались конкретизировать и уточнять авторское определение жанра. Так, Г. Бердников утверждал, что Чехов создал жанр лирической комедии, в то время как другие предлагали вообще отказаться от какой-либо жанровой определенности, и считать, что чеховская пьеса — «просто драма в ее родовом значении».

З. Абдуллаева справедливо считает Чехова создателем драматического жанра «романной многомерности», разумеется, пьесы Чехова настолько многогранны, что трудно найти жанровый признак, которого бы они не включали в себя, в них много драматического и даже трагического. Но помимо сказанного выше, чеховедов смущает тот факт, что из четырех зрелых пьес писателя две не названы комедиями («Дядя Ваня» — сцены из деревенской жизни, «Три сестры» — драма), хотя в них комических моментов не меньше, чем в «Чайке». Возникает вопрос: почему Чехов одни свои пьесы считает комедиями, а другие сценами, драмами? Очевидно, ответ на этот вопрос следует искать в том, *как* Чехов понимал комическое, что он разумеет под комедией.

Через пять лет после постановки и провала «Чайки» Чехов создает первую пьесу, жанр которой определяет как драму, несмотря на то, что в

ней, как и в предыдущей пьесе, немало комических элементов (повторы, скрытое сходство, точечный юмор, цитатность). Однако, в отличие от «Чайки», глубже прочувствованное воспроизведение рубежных ситуаций человеческого бытия и исследование героя в подобной ситуации позволяет говорить о трагическом пафосе чеховской драмы, который был очевиден для многих современников писателя (поэтому таких бурных разнотолков вокруг жанра «Трех сестер», как вокруг «Чайки», не было).

В этой связи интересна запись, сделанная Вс. Мейерхольдом в его записной книжке. Работая над «Тремя сестрами», режиссер так определяет мотив пьесы: «Тоска по жизни. Призыв к труду. Трагизм на смеховом фоне комедии. Счастье — удел будущего. Труд. Одиночество» [1: 16].

Вс. Мейерхольд увидел в «Трех сестрах» трагикомедию. Фабула пьесы определяется противоборством Наташи и сестрами Прозоровыми, но более глубокий конфликт «Трех сестер» лежит в несколько иной плоскости: жизнь неплохих людей превращается в немую насмешку над высшим предначертанием человека в силу отказа от борьбы, от активного утверждения исповедуемых жизненных принципов. И в этом их трагедия.

Позже, в 20-е годы, на трагикомический характер чеховской драматургии обращает внимание М. Григорьев. В своей книге «Сценическая композиция чеховских пьес» он пишет: «В пьесах Чехова много трагического, но оно не излагается в форме трагедии. У него трагическое, фатум смешивается со случайным, нелепым, потому смешным. В этом отношении Чехова можно сблизить с Шекспиром». И ниже: «Но следует отметить и различие: у Шекспира сочетаются комические сцены с трагическими, у Чехова — комическое и трагическое внутри одной сцены» [2: 100 — 110].

Впоследствии М. Григорьев высказался еще более определенно: «У Чехова нет ни комедий в собственном смысле этого слова, ни драм. Это пьесы, в которых переплетены комические и драматические элементы» [3: 114]. Переплетаясь органически, они окрашиваются временами также и лирикой.

Данные наблюдения представляются весьма существенными. Они помогают понять жанр чеховских пьес как трагикомедий (комическое и трагическое внутри одной сцены). Трагикомедия всегда амбивалентна: в ней не просто переплетаются комические и трагические элементы —

здесь одно не может существовать без другого. Аркадина смешна и нелепа в своих попытках удержать возле себя Тригорина, но она и трагична в этом одновременно — позади молодость, свежесть, привлекательность, но как хочется продлить все это, победить неумолимое время. С подобных позиций можно рассматривать жизнь практически каждого персонажа в пьесах Чехова, и «Три сестры» не являются исключением.

Так, например, Наташа, тиран и деспот, не дающая возможности другим жить так, как им хочется, смешна в своих постоянных восхищениях детьми, о которых другие даже не думают, а ее крики, доходящие чуть ли не до срыва голоса и наводящие страх только на старую няньку Анфису, вызывают лишь смех.

Или Соленый, разбрасывающий направо и налево свои несуразные реплики, которые выводят из себя окружающих. Он смешон в своем рвении вступать в споры, которые никто не поддерживает. «Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше…», — говорит Соленый, входя в гостиную [4: 13; 67]. Он не столько утверждает, сколько спорит с кем-то незримым, вернее, со всеми. А так как Соленый вошел с Чебутыкиным, то, естественно, он ждет, чтобы доктор не согласился с ним, или же возразил ему. Ни спора, ни разговора не получилось. Никто не отозвался, и Соленый оказался как бы в вакууме. Видимо, так получилось не в первый раз: чуть раньше Тузенбах, входя в гостиную, бросает Соленому: «Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать» [4: 67]. Все это и объясняет постоянную настороженность Соленого, неожиданные парадоксальные выпады, которые и в дальнейшем звучат как вызов. «Всем своим видом он как бы говорит, что “разоружаться” и вступать в общий круг “мирным” собеседником этот человек органически не может. Он предпочитает оставаться наблюдателем, вооруженным до зубов, и время от времени наносить короткие, резкие удары» [5: 362].

А между тем, первая реплика Соленого, пожалуй, единственная (если не считать его позднейшего признания Ирине), которая обнаруживает в нем человека, жаждущего установить естественные контакты с другими людьми (об этой потенциальной открытости Соленого упоминает позже и Тузенбах). Но никто не замечает этого. И уже следующая его реплика все ставит на прежнее место. «Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой», —

говорит он Тузенбаху, не давая возможности развернуться разговору о том, какая будет жизнь и какие будут люди лет через двадцать пять-тридцать. Тема этого разговора аналогична теме, затронутой в первой реплике Соленого. Но тогда разговор о потенциальных возможностях человека не получил развития. Теперь же Соленый, как бы в отместку, пресекает его своим саркастическим выпадом. Он опять в маске «страшного человека», которая стала его сутью. Привычный для окружающих и для него самого облик «страшного человека» требовал по логике вещей и какого-то внешнего, кинематического обозначения. В ремарке, сопровождающей последние слова Соленого, Чехов отмечает: «…вынимает из кармана флакон с духами и опрыскивает себе грудь, руки» [4: 97]. Любопытно, что именно с этим жестом Соленый и «уходит» из пьесы. Как видим, первые появления Соленого весьма многозначительны. Они позволяют предугадать его дальнейшие действия и поступки, заглянуть в его внутренний мир. В Соленом почти ничего нет от жизни, он весь какой-то книжный. Он ведет свою «родословную» от Алеко и Печорина, не замечая, что более всего он схож с Грушницким. На истоки его характера очень точно указал сам А. П. Чехов в «Записных книжках». Наметкам разговора о двух университетах в Москве Чехов предпослал следующую заметку: «В провинции с упорством спорят о том, чего не знают». Провинциальное упрямство провинциального поручика, возомнившего себя Лермонтовым, полнее всего проявилось в делах, лично его касающихся — тут он уже не знает пощады. Он готов крушить и ломать, уничтожать на своем пути все, даже людей. Что и приводит к трагическому финалу (убийство на дуэли Тузенбаха). Отказ от счастливых концовок является одной из главных особенностей чеховских пьес.

«В финалах чеховских пьес — не трагические развязки (к которым ведет роковая цепь событий), а именно отказ от возможности кончить действие счастливой развязкой. Развязкой, к которой, казалось бы, все клонится и основания для которой заложены в каждой из пьес» [6: 48]. Например, в «Иванове» можно, казалось бы, все закончить свадьбой Иванова и Саши, в «Чайке» — соединением Нины и Кости после всех невзгод. В «Дяде Ване» таким счастливым исходом могло бы стать посрамление Серебрякова, союз дяди Вани с Еленой или, по крайней мере, Астрова с Соней.

Чаще всего драматурги так и поступают: проводят героев через все возможные испытания и вознаграждают их и зрителей счастливым концом, хотя бы частично счастливым. Чехов, наоборот, в финале своих пьес разбивает подобные ожидания. Он безжалостно отвергает любое из ожидавшихся по ходу действия благополучных завершений. Не просто — несчастный конец, а именно отказ от счастливого конца — вот общая развязка всех чеховских пьес (независимо от того, комедия это или трагедия). Своими развязками Чехов не «убивал надежды» — он «разбивал иллюзии», указывая на подлинную сложность проблем человеческого существования. Мужество, бескомпромиссность мысли Чехова в «Трех сестрах» ошеломляет, подавляет современников. Показывая и на этот раз, что никто не знает «настоящей правды», развенчивая иллюзии, Чехов не давал ни на чем успокоиться, ни в чем найти утешения.

Отрицание в «Трех сестрах» кажется особенно безжалостным: ведь речь идет об иллюзорности таких форм, традиционно священных для литературы, как семья и заботы о детях и близких, интеллигентская вера в труд, в страдания ради будущих поколений! Критики, зрители, читатели протестовали против бестактности пьесы, отсутствия в ней утешающих, умиротворяющих нот.

Однако Чехов не просто пишет пьесы с несчастливыми развязками, а глубоко проникновенно прослеживает пути, приводящие людей к несчастьям, а порой и к трагедиям. В «Трех сестрах» автор, как и прежде, беспощаден к иллюзиям, к самоуспокоенности, но не равнодушен, не безжалостен к людям. Он указывал на глубокие, не замечаемые обычно причины несчастий, а значит, открывал новые пути к их осмыслению и преодолению. Чехов не ненавидит своих героев (как считали некоторые из современников Чехова), в каждом из них он видит живое бьющееся человеческое сердце. Чехов может принимать или не принимать того или иного своего героя, но никому из них не отказывает в праве на внимание к себе. «Доктор Чехов, — по меткому выражению Л. Е. Кройчика, — выслушивает каждого» [7: 15]. Г. Товстоногов пишет: «Если взять Чехова, то в его драматургии… главной чертой, которая не меняется никогда, как бы Чехов ни поворачивался к нам по-новому и по-новому ни звучали там заложенные проблемы, — является неистребимая любовь автора к своим персонажам. Он любит их — и влюбляет в них своего читателя. А влюбив, протаскивает через Голгофу всего того, что с персонажем происходит, — и вы не можете сдержать слезы» [8].

Как и другие чеховские пьесы, «Три сестры» имеют богатую литературную предысторию. По воспоминаниям Станиславского, да и самого автора, идея написать пьесу появилась у Чехова после просмотра в Художественном театре пьесы Г. Гауптмана «Одинокие» (известно, что после провала «Чайки» Чехов пять лет не брался за работу над пьесами). Ему понравились содержание и форма пьесы, отчего, вероятно, некоторые современники драматурга считали, что он взял их за основу для своего нового произведения. Однако, хотя эта пьеса и оказала немалое влияние на художника, как указывает З. Паперный (звучащие в «Трех сестрах» темы: одиночество в семье: Маша, Андрей, Вершинин; одиночество в любви: Тузенбах, Соленый, Чебутыкин; и не нашедшие любви: Ирина, Ольга), тем не менее, внимательный анализ показывает, что все они и прежде присутствовали в прозе и драматургии Чехова, задолго до спектакля Художественного театра и даже до написания «Одиноких» (1899). И речь может идти не о подражании, а о «стремлении вступить в творческое соревнование» (В. Катаев). И это действительно так, у Чехова был большой опыт в написании подобных пьес («Дядя Ваня», «Чайка»), а пьеса Г. Гауптмана послужила только толчком к написанию новой пьесы, в которой извечная тема всех чеховских произведений — одиночество и поиск смысла жизни — рассматривается в несколько ином ракурсе. Пьеса, в которой, «по наблюдению исследователей, — замечает Т. К. Шах-Азизова, — нашли выражение черты, свойственные в целом передовому театру чеховской эпохи, европейской «новой драмы» [9: 17].

Пьеса Чехова не о любви и не о семье, хотя и то и другое занимает в ней большое место. Любовь, брак, семья — частные проявления более широкого явления — ориентирования в мире. В пьесе Чехова исследуется и поведение современного человека в этих сферах, в жизни в целом, и везде обнаруживается то же: отсутствие общих решений и рецептов, исчерпанность известных форм, иллюзии и догмы, от которых не могут отказаться герои. Как и прежде, Чехов не только заставлял усомниться в общепризнанном. Разговоры героев «Трех сестер» о будущем, о смысле жизни, о необходимости «веровать» находятся в резком контрасте с нелепостью реального положения спорящих, с их повседневным неведением, вступают в разлад с реальным ходом событий. Именно здесь очевиднее всего проявляется ирония жизни.

Хорошие интеллигентные люди. Прекрасные «три сестры» и еще несколько великолепных людей, их окружающих, и живут они каким-то

стремлением, неясным стремлением к неясному идеалу жизни. Но в них очевидно одно — желание оторваться от той жизни, которая сейчас их окружает, глубокая и мучительная неудовлетворенность действительностью, несущей в себе пошлость, самую определенную, осязаемую всюду, кругом, — пошлость не в смысле подлости (надо взять глубже), а в смысле «бескрылости», отсутствия мечты, исключительной приверженности тому, что крепко, прочно на земле: что прочно, то и свято. Труд без радости, жизнь без удовлетворения, жалкая ползучая действительность каждого дня создает в этом провинциальном городке «человека в футляре», по определению Чехова. А лучших, еще не заснувших, не погрязших охватывает мечта. Вот так у трех сестер с их «В Москву! В Москву!», как будто Москва — это какая-то Мекка мусульманская, где все чудесно, куда только и стоит стремиться. Да, они работают: и Ольга, и Ирина, и Вершинин. Но любить свою работу они не могут, хотя иногда и стараются всеми силами, — что делать, если она не дает радости, не увлекает, а только физически надламливает, притупляет — до головной боли, до отчаяния, до настойчивой потребности отвлечься, думать о другом, мечтать и тосковать о лучшей жизни, не похожей на эту.

Таков полковник Вершинин, интересный обаятельный человек, который, наверно, отлично выполняет свой военный долг и относится к своей работе как к долгу перед «царем и отечеством», перед женой, перед детьми и мечтает о том, что будет через двести-триста лет, о какой-то жизни в цветении.

Или Андрей, с его глубоким душевным расколом. В третьем действии он заставляет себя поверить, что он трудится, что он «член управы», и даже горячо говорит об этом с сестрами — «…я служу в земстве, я член земской управы, и это свое служение считаю таким же святым и высоким, как служение науке, Я член земской управы и горжусь этим.» [4: 123], а потом — подавленный, обиженный несбывшейся мечтой — вдруг срывается и заканчивает свой монолог рыданием: «О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен; когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялось надеждой? Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны и несчастны…» [4: 124]. Или Ирина — единственная, у которой нет еще этой тоски, есть только мечтания юности без малейшей уступки действительности: не потому, что есть своя действительная, увлекающая жизнь, а потому, что она еще

не почуяла всей скуки и ужаса морального и физического окружения. Она еще вся — несущаяся куда-то «белая птица». И поэтому в ней больше всего будет чувствоваться деградация. Она будет работать, потом работа, нудная и утомительная, перестанет ее удовлетворять и все кончится полной катастрофой…

Маша «кончилась»… она живет так, словно похоронила самые заветные мечты, тоскует по чему-то похороненному. Думала, выйдет замуж, и настанет что-то хорошее… Оказалась женой «человека в футляре», очень доброго, но дальше своего узкого круга ничего не видящего. «Самый добрый, но не самый умный…» [4: 101]. Латинские изречения, подкрепляющие прописные истины, инспектор, жены учителей, вульгарные, глупые разговоры… Эта не найдет никакого удовлетворения. И у нее свой долг — она замужем. Придет когда-нибудь время, момент, который все это разорвет, но разойтись сейчас с Кулыгиным — да как же это: шум, пересуды, неприлично. И в голову это не приходит. И уже никогда не осуществится радость неясной мечты, воплощенной в каком-то лучшем мире.

А рядом — царство пошлости, мещанства, самоуверенной тупости, условной морали, царство Протопопова и Наташи, с которыми никто из них не способен бороться; царство тех, кто укрепляет непреодолимую стену человеческой безнравственности, возведенную еще их предками, кто, сами того не ведая, стали жертвой этой пошлости, которая с детства убила в них все человеческое, все то, что теперь они убивают в других. «Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски знаменитого человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему… Только едят, пьют, спят потом умирают… родятся другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, стяжательством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они станут такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери» [4: 128] Эти слова Андрея Прозорова являются очень краткой и в то же время очень меткой характеристикой окружающей его действительности. «Мы не живем, может быть, нам только кажется, что мы живем, а мы, может быть, вовсе не существуем…» [4: 128].

Из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, но лишенное элемента борьбы — тоска о лучшей жизни.

К концу пьесы все яснее становится, что споры, мечты, надежды — неотъемлемая часть жизни этих людей. Вопреки всему, им «хочется жить чертовски», «надо жить», «и хочется жить!» и пока остается это желание жить, столь же естественно для них стремление «веровать», искать смысл, пытаться заглянуть в будущее, несмотря на все преграды, они не теряют своего человеческого достоинства, силы воли, они продолжают жить, стараясь уйти дальше от пошлости прошлого. (По мнению Китаева В., Шах-Азизовой Т., Бердникова В., на неразрывности незнания никем «настоящей правды» и постоянства поисков ее людьми строится система авторских выводов в «Трех сестрах).

В этой пьесе Чехов опирался на опыт предыдущих произведений второй половины 1890-х годов. Это легко прослеживается в сходстве персонажей. Например, Ирина и Ольга близки героям из рассказа «У знакомых» (Надя и Варя), кое-какие черты Вариной подруги Тани переходят к Наташе, жене Андрея Прозорова. Легко усматривается связь «Трех сестер» с «Дядей Ваней». По наблюдению Бердникова, «их роднят конструктивные принципы» (монолог Сони в финале: «Что же делать, надо жить!..», и реплики, сказанные героями «Трех сестер»: «хочется жить…», «надо жить», «… будем жить…»). Помимо этого, «Три сестры» так же бессюжетны, как и предшествующие пьесы Чехова, хотя так же, как «Чайка», содержат обильный материал для сюжета-интриги. Как и в «Чайке», здесь много любви — почти все основные действующие лица вновь составляют переплетающиеся «треугольники», которые несут в себе истоки трагизма. Так складываются отношения Ирины и Тузенбаха, осложненные любовью к Ирине Соленого (в «Чайке» аналогичный «треугольник» Треплев — Заречная — Тригорин); Маши, жены Кулыгина, с Вершининым (в «Чайке» Медведенко — Маша — Треплев); Андрея Прозорова и его жены Наташи, состоящей в связи с Протопоповым (в «Чайке» Шамраев — Полина Андреевна — Дорн). Нетрудно заметить, что все эти сюжетные завязки действительно таят в себе возможности острой борьбы-интриги причем одна из этих линий даже получает свое развитие и завершается убийством Тузенбаха на дуэли. Подобная ситуация складывается и в «Чайке» — самоубийство Треплева, но только с той разницей, что в «Трех сестрах» одинокого, разочарованного человека убивает другой, еще более одинокий и

обманутый жизнью. И все же пьеса вновь оказывается построенной на основе развития «внутреннего действия», а драматические возможности борьбы и столкновение действующих лиц остаются почти не реализованными.

Своеобразие конфликта в пьесе «Три сестры» таково, что сталкивая героев или группы героев, автор настаивает на скрытой, не замечаемой вначале общности. Здесь многие герои являются несчастными и одновременно становятся причиной несчастья других. Так уже было в чеховской прозе и пьесах «Иванов» и «Чайка». (Но нельзя забывать, что при написании «Трех сестер» Чехов опирался на опыт этих пьес, а, следовательно, собрав в себе весь этот эволюционный опыт, «Три сестры» становились сложнее для восприятия). В «Чайке» Заречная несчастна и в творчестве, и в любви к Тригорину; и делает несчастным Треплева, страстно любящего ее, а тот, в свою очередь, делает несчастной любящую его Машу, а Маша — своего мужа Медведенко, в открытую выражая ему свою ненависть и т.д. Что же касается «Трех сестер», здесь все намного сложнее. В отличие от «Чайки», в новой пьесе нет такой сложной цепочки взаимоотношений, здесь все приобретает «загадочные фигуры», основой которых являются три сестры, но, тем не менее, зависимость видна. Так, например, Маша любит Вершинина, у которого «..жена, теща и две девочки». Маша тоже не свободна, у нее есть муж. В итоге эта любовь не приносит им ничего хорошего, в ней нет ни радости, ни счастья. Надоевший своею ограниченностью муж и жена, которая постоянно пугает тем, что покончит жизнь самоубийством, приносят им (Маше и Вершинину) неимоверные страдания, но любовь без будущего несет в себе двойную боль.

Вершинин и Маша несчастны. Но и это не все, эта драма накладывает свой отпечаток на взаимоотношение сестёр Маши и Ольги.

Добрая, мягкосердечная Ольга, готовая отдать всё и пожертвовать всем ради другого человека, даже чужого (в сцене пожара, например, в третьем действии, когда Ольга отдает все свои вещи девочкам Вершинина), не может понять родную сестру, понять ее любви к Вершинину, когда у нее есть муж, который её ценит и уважает, — какая может быть любовь? «Ты, Маша, глупая. Самая глупая в нашей семье — это ты» [4: 118]. Ольга хороший, милый человек, но ужасно одинокий, в её жизни никогда не было любви, это чувство ей чуждо, одиночество уничтожило его. Но несмотря на это, ей хочется счастья, пусть без любви, но только не одной. «Мне двадцать восемь лет, только… Всё

хорошо, всё от бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше» [4: 66], «… я бы вышла без любви. Кто бы ни посватал, всё равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла…» [4:118]. А у Маши всё есть: есть семья, муж, который восхищается ею: «… она удивительная. Честное слово. Нет, право, она удивительная женщина» [4: 117]. О какой еще любви может идти речь? Любовь — это только слова, которые со временем исчезнут, как дым, а семья — это долг. Ольга переживает и за Машу, и за Кулыгина (он нравится ей). Она боится, что через некоторое время любовь к Вершинину развеется, или он не сможет оставить семью, и, порвав с Кулыгиным, Маша останется одна. Но Маша не слушает сестру, она живет своей жизнью (хотя прекрасно знает, что с Вершининым ей не быть), и не нуждается в опекунстве. «Люблю — такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая…» [4: 119]. Ольге тяжело, но эти страдания не остаются в ней, они переходят на Ирину. Лишенная возможности заботиться о ком-нибудь, она начинает оберегать Ирину от необдуманных шагов. Теперь Ольгу одолевает страх за то, что Ирину, мечтающую о большой и светлой любви, ждет ее участь — остаться одинокой среди близких людей. Она окутывает сестру своим покровительством, стараясь уберечь от ошибок. Тем самым неосознанно подводит её к несчастью. Ольга хочет, чтобы Ирина вышла замуж: «Милая, говорю тебе как сестра, как друг, если хочешь моего совета, выходи за барона! Ведь ты его уважаешь, высоко ценишь. Он, правда, некрасивый но он такой порядочный, честный… Ведь замуж выходят не из любви, а для того, чтобы исполнить свой долг» [4: 119]. Только Ирина всё ещё мечтает о чем-то светлом: о труде, приносящем радость, и о большой любви. Но постепенно эти мечты рушатся. «Мне уже двадцать четыре года, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идёт, и всё кажется, что уходишь всё дальше, дальше в какую-то пропасть» [4: 118]. Она соглашается на брак с Тузенбахом, тем самым уничтожив последние надежды на счастье Солёного, который любит ее, что и приводит к убийству барона. Не познав любви и потеряв человека, которого избрала себе в мужья, Ирина теряет всякую надежду на личное счастье. Таким образом, трагическое начало зарождается в глубине души каждого героя и, вырываясь наружу, создает общий фон. Как человек каждый несчастен по-своему, а вместе у них одна трагедия, вобравшая в себя страдания всех. Но помимо внутренних переживаний героев,

разрастающихся до трагедии души, связанных с неудовлетворенностью, непониманием и одиночеством, в «Трех сестрах» (в отличие от предыдущих пьес) персонифицируется враждебный человеку мир, представляющий реальную угрозу поглощения им всего подлинно человеческого (это образ Наташи), что еще более углубляет трагизм пьесы. Жадная, примитивно-эгоистичная, развратная, преуспевающая, она становится в пьесе почти символом, вмещающим в себе характеристику господствующих в реальной действительности человеческих характеров и человеческих отношений. На наших глазах из недалекой, застенчивой девицы она превращается в деспота, тирана и полновластную хозяйку дома, злого и наглого хищника. «Во всяком случае, она не человек», — говорит о ней муж. Воцарение Наташи в доме, постепенное вытеснение из него сестер и Андрея, установление своих порядков в доме (изгнание престарелой няньки Анфисы и др.) дано как неуклонное торжество страшного мира. В первом действии она «плачущим тоном» оправдывается, когда Ольга замечает, как безвкусно она одета. Не то в четвертом действии. Тут Наташа уже хозяйка, сама законодательница вкусов. «Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен... По вечерам он такой некрасивый... (Ирине) Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это безвкусица... Надо что-нибудь светленькое. Тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах...» [4: 130].

Слова Наташи о вырубке аллеи и старого клена, о посадке «цветочков, цветочков» не случайно перемежаются со словами, обращенными к Ирине: «Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс...». У Наташи цепкая память. Она не прощает, что ее собственная безвкусица была замечена сестрами Прозоровыми еще в первом акте. К. С. Станиславский писал, что «в области отрицательных чувств и воспоминаний наши запасы в эмоциональной памяти велики». Вот почему Наташа так настойчиво утверждает свой вкус, свой идеал красоты.

Настойчивость Наташи, граничащая с агрессивностью, перешагнула порог прозоровского дома, вышла за пределы человеческого бытия — теперь она собирается переделать на свой лад природу.

Подлинной победе Наташи сопутствует смерть Тузенбаха, окончательное падение Андрея и трагическое положение трех сестер. Все это является основой, сутью четвертого действия, где Чехов рисует горячее стремление человека к элементарному человеческому счастью и те реальные возможности, которые ему дает действительность.

Но несмотря на все то, о чем говорилось выше, на то, что в центре пьесы жизненная драма умных, добрых, прекрасных людей, но измотанных, обессиленных и обманутых своими мечтами об идеале жизни, о счастье («Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его», — говорит Вершинин [4: 102], Чехов был уверен, что он написал веселую комедию и даже более того, водевиль, «и удивлялся — вспоминает Немирович-Данченко, — когда актеры потешались над таким определением «Трех сестер», на первом чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее» [10: 328]. То есть, и здесь Чехов следовал своим принципам и уверенности в том, что, как от любви до ненависти, так и от комедии до трагедии один шаг.

Для чеховских пьес основой комического, как нам представляется, является постоянное повторение героем своей «идеи» («Всякий идет туда, куда ведут его наклонности»). И скрытая общность между, казалось бы, абсолютно несхожими героями. И то и другое в полной мере присутствует в «Трех сестрах». Постоянно повторяются мысли Тузенбаха о работе. «Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготовляться к ней, нужно работать…» [4: 84], или «Буду работать» в том же втором действии: «Буду работать, работать…» [4: 104], «Скоро поеду на кирпичный завод, начну работать…» [4: 118] и т. д. Или бесконечные стоны Ольги об усталости и больной голове: «От того, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова…я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость» [4: 73], «Голова, голова болит, голова» [4: 109], «Я устала, едва на ногах стою» [4: 111].

Маша постоянно ходит в черном платье, повторяются жалобы: Вершинина на семью, доктора Чебутыкина на никчемность жизни и бесконечные восхищения Наташи по поводу своих детей.

Так же, как и в «Чайке», здесь масса точечного юмора, масса фраз, вызывающих смех. Ни в одной из предыдущих пьес, даже в «Чайке», Чехов не развертывал с такой свободой, как в «Трех сестрах», почти механическую связь диалогов. (Об этом упоминали в своих воспоминаниях и работах К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, Г. Товстоногов). По-видимому, между ними нет ничего органического, точно действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на ращение волос, о новом

батальонном командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, какая была погода в прошлом году в этот день, далее говорят о том, как на телеграф пришла женщина и не знала адреса той, кому она хотела отправить телеграмму, о том, что с новой прической Ирина похожа на мальчишку, что до лета еще целых пять месяцев, что доктор Чебутыкин не платит за квартиру, что пасьянс не вышел потому, что валет оказался наверху, и что Бальзак венчался в Бердичеве и т.д., и т.д.

Все действия переполнены этими, как бы ничего не значащими диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, «схваченными из жизни и пошедшими через художественный темперамент автора» (В. Немирович_-Данченко) и создающими определенное приподнятое настроение. Так, например, во втором действии:

М а ш а . Трам — та — там…

В е р ш и н и н . Там — там…

М а ш а . Тра — ра — ра…

В е р ш и н и н . Тра — ра — ра…

На вопрос, что это такое? Чехов ответил: «Да ничего особенного, так, шутка». И каждая из этих «шуток» создает настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он как бы оглядывается на свой личный пройденный путь жизни, на радости весны и постоянное крушение иллюзий и все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее. Охватывает какой-то отрезок жизни своим личным настроением с определенным движением от начала первого действия к финалу пьесы, но передает это в цепи как бы ничего не значащих диалогов, однако метко рисующих взятые характеры. И, может быть, именно это и составляет то «подводное течение всей пьесы, которое заменяет устаревшие, привычные «сценические действия».

Хотя, если внимательно всмотреться в верхний, наружный слой текста «Трех сестер», оказывается, что он сплошь цитатен. Об этом говорит в своей работе и В. Катаев. Цитатой из повести Писемского выглядит история нелепой женитьбы Андрея на Наташе, а последняя к тому же по-своему варьирует узурпаторов шекспировских пьес. И пресловутая Наташина «Молитва девы» (Наташа постоянно играет ее на рояле) уже звучала (в рассказе Тихонова «Весною») как непременный атрибут провинциального мещанства. Сыплет латинскими цитатами Кулыгин. (Например, в первом действии в разговоре с Ириной

«… сделал, что мог, пусть, кто может, сделает лучше», или в том же первом действии «…в здоровом теле здоровый дух», или во втором «О, призрачная надежда людская!», или «Истина в вине», «Все мое ношу с собой» [4: 118] и т.д.).

Претендует быть лермонтовским персонажем Соленый («…у меня характер Лермонтова. Я даже немного похож на него…так говорят…»), на самом деле являясь образцом-цитатой по отношению к лермонтовскому бретеру. Цитатно само название чеховской пьесы. Напоминает зачин некоторых сказок, в том числе сказки Пушкина «О царе Салтане». И все это создает своеобразный комизм пьесы. Действительно, ведь несмотря на всю ту драму, которой окутан роман Маши с Вершининым, становится смешно, если внимательно вчитаться в их разговоры. Они буквально сотканы из цитат, их роман начинается и заканчивается строками из Пушкина: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том…». А в середине герои шутят цитатами из Гауптмана («кроме вас одной, у меня нет никого, никого…»), особенно часто из Толстого. Когда Вершинин говорит Маше: «Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз», он перефразирует слова из «Анны Карениной». (Ну разве не смешно? Да, но только каждая фраза в отдельности, а на деле…).

Цитатность слов и действий только подчеркивает, что чеховский человек живет в старом, давно сложившемся мире. Как ориентируется он в этом «старом» мире? Чем руководствуется, когда жизнь ставит его перед необходимостью действия, поступка, выбора пути? Что означает цитатность текста? По мнению Катаева: «Здесь, в изучении этой сферы жизни, этого аспекта действительности «среднего человека» во враждебном, непонятном ему мире, — Чехов и был прежде всего оригинален. И здесь видно, что в его творческом сознании персонажи, ситуации и конфликты строились не просто в соответствии с литературой прошлого, а в постоянной полемике с ней, в переосмыслении известных решений» [12: 205].

Конечно, с этим нельзя не согласиться. Предлагаемые литературой, общественным мнением, традицией «общие идеи» оказываются ложными либо бессильными перед реальной сложностью жизни. Об этом говорит Маша: «Когда читаешь роман какой-нибудь, то, кажется, что все это старо, и всё так понятно, а когда сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя…» [4: 121].

Но ведь можно посмотреть и с другой стороны. Люди оказались не просто в «старом» мире, а в замкнутом пространстве, их жизнь не выходит за рамки определенного круга, они даже не могут уехать в свою желанную Москву. Создаётся впечатление, что они заколдованы и не могут сдвинуться с места, даже время остановилось в этом городке. Ведь если из пьесы убрать всего несколько фраз (о том, что у Наташи родился сын, а через действие дочь), будет казаться, что эти люди находятся дома постоянно, только иногда передвигаются в нем, и что действие происходит в один день. Даже отъезд гостей и приезд Тузенбаха кажутся мгновением, происходящим в рамках одного дня. Мы не можем сказать точно сколько прошло времени: день, неделя, месяц, год… Каждое действие заканчивается разговором об отъезде в Москву трех сестёр: «Да, скорее в Москву!» [4: 67], «В Москву! В Москву!» [4: 89], «… поехали в Москву» [4: 112], и в каждом последующем действии мы узнаем, что они никуда не уехали, и в последнем четвёртом действии они остаются в этом доме и в этом городе. Время остановилось, и только редкое упоминание о часах говорит о том, что жизнь уходит, час за часом, минута за минутой. Вот оно, то безвременье, о котором говорил В. Камянов. Подобное уже было в «Чайке», но здесь, в «Трех сестрах», оно еще более ощутимо. В «Чайке» люди оказались оторванными от мира, но тем не менее не лишились с ним связи, ведь не все остались в этом замкнутом круге: Аркадина, Тригорин, Заречная вырвались из него (хотя и не полностью, какая-то незримая нить тянула их обратно), они могли чувствовать себя свободными, в то время, как три сестры могут об этом лишь мечтать, создав для себя образ недосягаемой, прекрасной Москвы, и без конца стремиться туда, как Дорн в Геную, но Генуя это действительно другой мир, другая страна, а Москва, она ведь рядом, но кажется еще более далекой, чем Генуя.

И, может быть, потому люди, обреченные остаться «заколдованными», говорят словами других людей (литературных героев), чтобы хоть в своем воображении раздвинуть границы этого замкнутого круга, создавая мнение, что они — это не они, а некие другие, ведь они, те, которые есть, бессильны перед реальностью сложившейся жизни. И тогда слова, сказанные Машей, звучат еще трагичнее. Тогда, конечно, легче жить так, как знаешь и понимаешь, по-старому, как в книгах. Поэтому любовь Вершинина и Маши, о которой они предпочитают говорить цитатами, настолько индивидуализирована, что о цитатности не

думаешь, она кажется результатом самой неповторимой комбинации обстоятельств, какую может изобрести только сама жизнь.

Таким образом, то, что некогда представлялось нам смешным и наивным (повторяемость героев, их цитатность и т.д.), оказывается в итоге только лишь верхушкой айсберга, большая половина которого, уходя под воду, несет в себе более глубокое, философское значение, которое, разрастаясь, заглушает созданный комический фон.

Но основа трагического заложена не только в самых ключевых, рубежных ситуациях: смех, переходящий в печаль, крушение идеалов жизни, изоляция во времени, смерть человека, — но и в различных, незначительных на первый взгляд деталях, случайных фразах, ремарках, которые с самого начала пьесы, действуя на наше подсознание, подготавливают к тому, что ждет нас в финале. Так, например, сказанные, совершенно некстати Ольгой в начале первого акта слова: «Отец умер год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина…» [4: 66]. Или поставленное в конце акта заряженное ружьё. Второй акт проходит в полумраке при слабом мерцании свечей, что поневоле создает ощущение надвигающейся драмы, а следующий акт это ощущение подкрепляет, так как полумрак второго акта переходит в третий, в котором, в отличие от первого, где еще был избыток солнечного света и человеческого тепла, и от второго, где, несмотря на полумрак, сохранялись тишина и спокойствие, появляется некоторое движение, хотя третий акт, тоже внешне бездейственен, все его внешнее движение вынесено за его пределы. Но тем не менее шум, доносящийся с улицы, разговоры о пожаре подчеркивают состояние душевной тревоги действующих лиц.

Третий акт — акт «острых столкновений, трагических признаний и драматических решений, акт звучащих в полутьме монологов и нервных взрывов…» [13: 359], а паузы и авторские ремарки «нервно», «плачет», «громко рыдает», «тихо плачет», «кричит» — только усугубляют сцены отчаяния сестер Прозоровых.

К концу четвертого акта завершаются мотивы «ухода» и природы, начавшиеся в первом акте и проходящие через всю пьесу.

Так, мотив «ухода», являющийся сквозным, имеет несколько эмоциональных измерений, каждое из которых несет в своей основе трагическое начало. Сестры Прозоровы мечтают о Москве. Но высокая мечта оказалась неосуществимой, и сестрам всего-навсего пришлось уйти из когда-то милого сердцу дома. В первом акте Наташа приходит в

дом Прозоровых в качестве гостьи. Во втором — она полновластная хозяйка. В этом акте Наташа лишь мимоходом высказала пожелание, чтобы Ирина переселилась из своей комнаты к Ольге, с тем, чтобы в комнату Ирины поместить Бобика. В следующем акте мы видим, что желание ее исполнено. Сфера обитания сестер все более сужается в реально-бытовом плане. И если учесть, что в третьем акте у Наташи появляется второй ребенок, то не трудно представить себе, что в дальнейшем ожидает сестер. Место действия четвертого акта (действие происходит около дома) наглядно завершает постепенный процесс вытеснения сестер из привычного им жизненного пространства (ведь Ольга уже переселилась в казенную квартиру, Ирина собирается уехать на кирпичный завод, а Маше уже давно неприятно входить в этот дом), и это приобретает в общей конструкции драмы особый, символический смысл.

Но мотив «ухода» имеет и другое измерение. Еще в самом начале сестры с грустью вспоминают, что совсем недавно их дом был полон людей, а теперь всего лишь «полтора человека». Круг духовно близких людей катастрофически сужается. Уходит Андрей, «ушел, совсем, совсем» и навсегда Тузенбах, а в конце произведения уходят все, кто так или иначе был причастен к этому кругу.

Природа же, в отличие от мотива «ухода», является не просто сквозным мотивом, а существенным элементом сценического фона. Природа утверждает естественный закон, по которому все старое уходит в небытие раньше молодого. Она равнодушно взирает на то, что в человеческой жизни сохраняется лишь видимость этого естественного закона, а в сущности, все происходит наоборот. В этом заключается затаенный смысл мотива перелетных птиц, возникшего первоначально в мечтательных словах Ирины: она молода, ей всего двадцать лет, сегодня день ее именин, радостное сияние весны, радужные мечты о Москве — вот далеко не полный перечень ассоциативных поводов для возникновения этого мотива. Чебутыкин подхватывает его, развивает, вносит в него свою печаль, вполне естественную — его время ушло: сестры, как белые птицы, улетели далеко вперед, а он безнадежно отстал. В четвертом акте мотив прилетающих птиц сменяется мотивом улетающих. Теперь он возникает у Маши, наполняясь безысходной грустью. Уходящим, «улетающим» оказался Чебутыкин, а сестры, молодые и красивые, полные жизни и сил, остаются… Остаются со своей далекой и несбыточной мечтой. А все прежние их помыслы и надежды

стали прахом, как стал прахом один из мечтателей — Тузенбах, ушедший далеко-далеко и навсегда.

Таким образом, комическая основа пьесы со всеми ее нюансами оказывается только фоном, на котором строится драма героев. Она разрастается от действия к действию и в итоге заглушает все то, что было смешным и нелепым. То есть комическое — это тот фон, который сам в себе несет зачатки трагизма.

Поэтому трагический пафос «Трех сестер» более явственен, нежели в «Чайке», так как, в отличие от нее, где наряду с теми, кто «хотел и не сумел», показаны те, кто находит «свою дорогу», знает, «куда идти», в «Трех сестрах» безысходность становится той болезнью, которая поражает всех, лишая людей возможности осуществить свои мечты, найти «свою дорогу».

Обобщая суть сказанного, можно с достаточной степенью уверенности констатировать, что целостность мира Чехова есть единство трех начал: лирического, комического, трагического. Любое из этих начал в каждой конкретной пьесе проявляется в разной степени: то возвышаясь в одной, то уходя на последний план в другой, оставаясь при этом нерасчлененным.

Так, в «Чайке», жанрово определенной автором как комедия, несмотря на трагическую развязку, основное, первенствующее место занимает комическое начало пьесы, которое играет соло на протяжении трех действий, что позволяет нам говорить об особой системе чеховского комизма. Специфика этой системы проявляется в следующем. Во-первых, писатель постепенно отказывается от резких форм заострения, ориентируясь преимущественно на внешнее правдоподобие изображаемого. Во-вторых, ощутимо движение Чехова к изображению комического характера, с заметным усилением психологического начала в создаваемых писателем образах. В-третьих, чеховское комическое повествование полифонично. В-четвертых, несложная фабула эпизода в чеховских произведениях вбирает в себя многообразие жизни. В-пятых, в пьесах Чехова действует комический хронотоп.

Однако вышеназванная система присуща не только комедиям, но и всем чеховским пьесам, не исключая драмы. Она достаточно четко прослеживается и в «Трех сестрах», но с той разницей, что трагический пафос пьесы, заложенный в первом акте и развивающийся по нарастающей линии, заглушает и отодвигает на последний план комическое начало (но не удаляет его полностью). Таким образом, мы

имеем полное основание говорить о психологическом трагикомизме чеховской драматургии, хотя и это, конечно же, далеко не окончательное и единственно верное определение феномена драматургии А. П. Чехова.

1. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
2. Григорьев М. Сценическая композиция чеховских пьес. М., 1954.
3. Там же.
4. Чехов А. П. Полн. Собр. соч. и писем в 30-ти т. М., 1978-1984, т. 13.
5. Роскин А. А. П. Чехов Статьи и очерки. М., 1959.
6. Катаев В. Литературные связи Чехова. М., 1989.
7. Кройчик Л. Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова. Воронеж, 1986.
8. Товстоногов Г. Лермонтовский «Демон» кисти Врубеля, // Литературная газета, 1985. №3.
9. Шах-Азизова Т. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.
10. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989.
11. Катаев В. Литературные связи Чехова. М., 1989.
12. Там же.
13. Роскин А. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959.

М. И. Тимощенко

«ХРИСТОСОЛОГИЯ» АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Истина давно обретена
и соединила высокую общину.
Ее ищи себе усвоить,
эту старую истину.
И. В. Гете

Взятое в кавычки понятие «христосология» по отношению к творчеству, а точнее, к творческой эволюции Блока, свидетельствует об условности обозначения и субъективном видении автором проблемы «пути» поэта и его места в русской литературе. В статье впервые делается попытка систематизировать религиозные поиски художника в эпоху становления неорелигиозных систем в России. Для Блока — это рецепция Христа через синтез самых различных тем: стихийно-

языческой, идущей из глубин народных верований; богоборческой, ставшей элементом сознания многих писателей серебряного века: идеи «всеединства», разработанной В. Соловьевым, и связанной с ее софиологической интерпретацией, которая становится *решающей в русской философии XX века и определяет развитие художественного мышления поэтов-младосимволистов.*

Ставший поэтическим выразителем мироощущения человека серебряного века русской культуры, Блок наиболее полно воплотил трагизм эпохи, определенный столкновением двух «бездн» в русской истории.

Уже в древних летописях просматривается историческая миссия русского народа как носителя высшей правды, объединителя всех религий и народов. Этому способствует геополитическое расположение огромной страны, связывающей Европу и Азию. Тогда же начинает создаваться облик Святой Руси — Третьего Рима, призванного объединить под христианским крестом весь мир.

Все русское средневековье окрашено светом поисков святых и патриотической идеей защиты формирующегося русского государства. Но при осознании своей мессианской роли перед народом Руси возникала и другая угроза — национальной спеси. Поэтому именно перед русской культурой встала наиболее важная задача — воспитание высоконравственной личности. После принятия Русью христианства на протяжении многих веков этот духовный подвиг исполняли религиозные деятели — праведники. Но с укреплением государственности, политизации и обмирщением Церкви их становится все меньше. Д. Андреев, создатель замечательной метаисторической концепции, совершенно верно отмечает, что в XIX веке мы видим лишь нескольких истинных праведников, среди которых Серафим Саровский. Историк отмечает, что к XX веку авторитет и значение Церкви падают, а последние «духовные усилия со стороны Церкви вызываются бурей Революции» [1: 185].

Но в XIX в. Д. Андреев видит новую инстанцию, инспирированную Божественным Промыслом. Эта инстанция — вестничество: «Вестник это тот, кто будучи вдохновляем даймоном (представитель высшего человечества — пр. авт.), дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющуюся из миров иных» [1: 186.]. XIX век был веком художественных Гениев — вестников. Поэтому он был временем создания высокой

учительной литературы. Главный признак вестничества — это осознание, что автором руководит высшая, необъяснимая сила. Это осознание было присуще и Блоку, ставшему вестником века XX. Свою роль он определил очень рано:

Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью! [2, I: 19]

Именно с точки зрения вестничества мы и попытаемся осмыслить значение Блока в истории русской культуры, но пока только в одном аспекте — восприятии и осмыслении христианства в художественном творчестве поэта.

Естественно, небольшая статья не может претендовать на исчерпывающее осмысление проблемы. Это просто попытка пунктирно наметить путь поэта. Но даже эти штрихи, может быть, помогут еще раз приоткрыть тайну его личной трагедии, которая была отражением трагедии народа и эпохи.

Д. Андреев причисляет Блока к гениям «нисходящего ряда», «павших жертвой неразрешимого ими внутреннего противоречия». Но здесь нужно увидеть самое главное: это не личные противоречия поэта, а противоречия души того народа, художественным выразителем которой он был призван стать.

К началу XX века борьба позитивизма и идеалистической философии привела к расцвету русского религиозного Возрождения, а проблема религиозного осмысления мира и истории стала центральным вопросом русского религиозного сознания, повлиявшего на духовное развитие не только России, но и всей Европы. Конец XIX — начало XX века оказалось революционной эпохой не только в социально-политической области, но и в области религиозно-философской мысли. Кризис государственности породил кризис официальной религии. «Новое религиозное сознание» противостояло историческому христианству, пыталось создать утопию «религиозной общественности», было пронизано эсхатологическими ожиданиями.

«Новое религиозное сознание» стало философской основой русского символизма. Д. С. Мережковский отмечал уже в своих ранних работах главное отличие русского символизма от западного. Оно, по его мнению, состояло в том, что «русское декадентство было явлением глубоко

жизненным» и что русские «декаденты» — первые в русском образованном обществе вне всякого церковного предания «самозародившиеся мистики». Н. А. Бердяев сущность «нового религиозного сознания» видел в «отвращении» к позитивному строительству жизни, потому что это строительство связано с «забвением тайны жизни», с обмирщенным пониманием ее задач. По сути своей религиозные поиски того времени были футурологическими, в них центр тяжести переносился от прошлого к будущему, что определяло глубокие и устойчивые апокалиптические предчувствия. Теургическая (богодейственная) миссия искусства вела к пересозданию отдельной личности, искусство понималось как сила, просветляющая и преображающая мир, и была на первых порах для младосимволистов (поэтов-теургов, к которым принадлежал молодой Блок) доминирующей.

К началу XX века индивидуальное переживание Христа стало знаковым явлением эпохи. Осмысление его двуединой природы и искупительного подвига просматривалось в персоналистском контексте философии и искусства.

Блок прошел свой путь исканий Христа и света христианства. Начало его творческого пути связано с самым дорогим русскому человеку началом Православия — женственным началом, преклонением перед Богородицей. Поэтому поэту стал так близок миф о Софии — Душе Мира, предложенный В. Соловьевым.

Понятие «самозародившийся мистик», введенное Мережковским, необыкновенно точно определяет сущность юношеских поисков Блока. Его творческое развитие проходило под влиянием идей В. Соловьева. Более того, женское начало было определяющим в формировании личности Блока. Необыкновенно глубокая мистическая связь сохранялась у него всю жизнь с матерью. Именно она отсылала стихи сына своей двоюродной сестре — жене родного брата философа. Блок вошел в литературу под знаком семьи Соловьевых: они были распространителями стихов Блока в кружке московских «аргонавтов». Благодаря им началась исполненная мистических предчувствий дружба Блока с Андреем Белым.

Интерес молодого поэта к философии В. Соловьева совмещен с изучением трудов Платона. В 1900 году Блок сообщает отцу: «Философские занятия, по преимуществу Платон, подвигаются не очень быстро. Все еще я читаю и перечитываю первый том его творений в соловьевском переводе — Сократические диалоги, причем прихожу

часто в скверное настроение, потому что все это (и многое другое, касающееся самой жизни во всех ее проявлениях) представляется очень неясным» [2, VIII: 13 — 14].

Так начинается в сознании Блока противоречие между идеалистической философией и реальностью, которое будет мучить его всю жизнь, станет движущей силой его поисков истины, творческого развития. Стремясь решить сложные проблемы мироздания, он обращается вначале к Платону, потом к неоплатонизму В. Соловьева, которого в августе 1901 года называет «властителем» своих дум. В конце этого года и в начале следующего в дневнике Блока появляются черновые наброски рассуждений о русской поэзии, в которых В. Соловьев назван «гигантом» в философской борьбе с «позитивизмом». Блока привлекает идея всеобщего духовного братства на основе религиозности, развиваемая Соловьевым. «И враги дружественно протянут друг другу руки с разных берегов постигнутой бездны, когда эти берега сольются в «одну любовь», — пишет поэт [2, VII: 29].

Блок постепенно пришел к религиозному романтизму серебряного века, его апокалиптической устремленности. В письме к З. Гиппиус, рассуждая о реальности «белого синтеза», поэт видел его в «конечном синтезе». «И ничего уже не будет проклятого», — приводит он слова из Апокалипсиса [2, VII: 30].

Началом своей мистической философии, следуя В. Соловьеву, поэт называет «женственное». «Женственное» находит воплощение в «Стихах о Прекрасной Даме». В этом Блок тоже созвучен эпохе (вспомним развернутую концепцию Бердяева о значении «женского начала» в культуре).

Именно чаяния прекрасного преображения определили «тезу» младосимволистов в начале 1900-х гг. Кризисная ситуация начала XX века воспринималась ими как онтологическая борьба добра и зла, требующая своего разрешения: «В минуту смятения и борьбы лжи и правды (всегда борются бог и диавол — и тут они же борются) взошли новые цветы — цветы символизма всех веков, стран и народов», — писал Блок в декабре 1901 — январе 1902 гг., объясняя причины возникновения символизма [2, VII: 23]. Юный Блок осознает теургическую задачу поэзии: «Стихи — это молитвы» [2, VII: 22].

Цикл стихов о Прекрасной Даме, написанный в полном соответствии с мистическими поисками религиозных мыслителей начала XX века, стал поэтическим выражением «тезы» младосимволистов. Блоку удалось

воплотить новый Лик — Лик Вечной Женственности, в минуту откровения явившийся В. Соловьеву и определивший Лик новой России в эсхатологической философии русского религиозного неоренессанса. Но в стихах Блока ясно угадывались два плана: «соловьевский», мистический, и реальный, земной — образ «розовой девушки». Очень скоро земное стало ближе, мгновенное озарение сменилось новыми настроениями. В реальной девушке оказалось невозможно воплотить Душу Мира: «Но страшно мне: изменишь облик Ты».

Блок обращается к грешной земле и ее обитателям. Для него наступила эпоха безвременья, когда Прекрасная Дама «в поля отошла без возврата», когда соловьевские чаяния всеобщего единения в любви уже не вписывались в разрываемый страстями мир.

В ранних стихах Блока очень мало произведений, непосредственно связанных с Библией или устоявшимися библейскими символами. В первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» (1904) присутствует цикл под названием «Ущерб», открывающийся стихотворением «Экклесиаст». Блок обращается к Ветхому Завету — дохристианской книге, исполненной страсти и языческой чувственности, отражающей религию Бога карающего, а не благодатного. В нем — предчувствие гибели, неотвратимость смерти:

Все диким страхом смятено.
Столпились в кучу люди, звери.
И тщетно замыкают двери
Досель смотревшие в окно [2, I: 200].

«Экклесиаст» — предвестие языческих мотивов, следующего этапа в духовном становлении поэта.

Накануне первой русской революции Блок все более отдаляется от поисков новой религиозности. Становятся не интересны Религиозно-философские собрания, которые он посещает под влиянием Мережковских. В 1904 г. поэт пишет А. Белому: «А Христа не было никогда и теперь нет, он ходит где-то очень далеко» [2, VIII: 103].

Однако не стоит воспринимать слова Блока буквально. У него было совершенно свое, особое видение Христа. Его «христосология» близка народной. 1900-е гг. проходят для поэта под знаком «нисхождения» по вертикали: сначала интерес к обыкновенной, земной жизни, затем увлечение фольклорной демонологией — прекрасно-трагический спуск в демонические стихии страсти.

В начале 1900-х гг. Блок уже автор стихотворений «Фабрика», «Из газет», «Мне снились веселые думы», «Вечность бросила в город оловянный закат…» и многих других, свидетельствующих о том, что автор постепенно отходит от мистического восприятия, обращается к окружающей его действительности. Образ Вечной Женственности заменяется другими образами, имеющими демоническую окраску. В стихах преобладает красный цвет: «красный карлик», «красное солнце», «красные пределы», «красные рогатки». В творчество молодого поэта начинает проникать огненная тревога «страшного мира». И от этой тревоги уже невозможно спрятаться в мир мистики и ожиданий. Годы подготовки первой русской революции с их внутренней духовной напряженностью, вызванной кричащими противоречиями русской действительности, стали началом кризиса русского символизма в его мистико-религиозном аспекте и началом духовного кризиса Блока.

Поэт постепенно утрачивает интерес к философским построениям В. Соловьева. 15 июня 1904 года он пишет Евгению Иванову: «…я в этом месяце силился одолеть «Оправдание добра» Вл. Соловьева и не нашел там ничего, кроме некоторых остроумных формул средней глубины и непостижимой скуки. Хочется все сделать напротив, назло. Есть Вл. Соловьев и его стихи — единственное в своем роде откровение, а есть «Собр. сочин. В. С. Соловьева» — скука и проза» [2, VIII: 105 — 106]. Вчерашний «властитель дум» оказывается бессильным перед многообразием явлений реальной жизни, все более интересующей Блока. Но много позже он вновь вернется к мысли о значительности фигуры Соловьева в русской культуре и увидит непреходящее значение его деятельности.

Революция 1905 г. была встречена Блоком восторженно. Письмо Е. П. Иванову от 25 июня 1905 г.: «Какое важное время! Великое время! Радостно!» [2, VIII: 131]. Но отношение к ней все же было противоречиво.

К 1905 г. относятся стихи, берущие свое начало в народной демонологии. По-видимому, это означало подспудное осознание революции как явления неправедного мира, далекого от высот Прекрасной Дамы, но более близкого к земле — это были «Пузыри земли».

Блоку близко двоеверие народа, сложившееся в глубокой древности. Тайна и обаяние христианских образов и мифов соединялись в народных низах с древними славянскими верованиями, сохраненными в великих

лесах. Русский человек продолжал ощущать свою связь со стихиалями — незримыми хозяевами Природы. Строгий аскетизм раннего христианства не мог обеспечить всех требований биологической жизни. В результате этого и создавалась основа национального двоеверия, сохранившегося до XX века и нашедшего отражение в творчестве Блока.

В цикле «Болотные чертенятки» происходит падение с мистических высот в подземное царство демонологии:

Вот — сидим с тобой на мху
Посреди болот.
Третий — месяц наверху –
Искривил свой рот.
Я, как ты, дитя дубрав,
Лик мой также стерт.
Тише вод и ниже трав –
Захудалый чорт [2, II: 10].

Здесь лирический герой Блока чувствует себя не отстраненным рыцарем, а родным и близким стихии, которая определит его дальнейшую жизнь на несколько лет. Но рядом с болотными чертенятками появляется и образ Христа. Его главная особенность у Блока, почти еретическая — отождествление лирического героя с Христом. Бог видим, почти доступен, он не скрывается от взора, как Прекрасная Дама:

Вот он — Христос —— в цепях и розах —
За решеткой моей тюрьмы.
Вот агнец кроткий в белых ризах
Пришел и смотрит в окно тюрьмы [2, II: 84].

Именно Христос земной, еще не воскресший, станет Христом Блока и будет сопровождать поэта до конца жизни.

Постепенно поэт все дальше и дальше уходит от мистицизма юности, отказывается от прекрасного идеала. Стихотворение «Молитва», сделанное впоследствии вступлением ко второму тому, констатирует новое состояние лирического героя: «Ты в поля отошла без возврата. / Да святится Имя Твое».

В 1906 году Блок для себя совершенно четко разделил искусство и религию. «Истинное искусство в своих стремлениях не совпадает с религией», — отмечал он [3: 10]. Мистицизм предполагает теперь не

религиозную трактовку этого термина, а осознание загадочности искусства. Блок противопоставляет религию искусству. Он считает, что искусство — это «бесконечность», «Миры»; религия — «Конец», «Мир». Сам поэт «изменил» религии, «пал» как художник, живет «бесконечностью» [2, VII: 163]. Мир «тезы» беспощадно уничтожается. Вспоминая об этом времени в 1910 году, Блок сказал: «Буря уже коснулась Лучезарного Лика… Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан — мое сердце, все в нем равно волшебно: я не различаю жизни сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством…» [2, V; 428 — 429].

Зимы 1906, 1907 гг. стали для Блока временем «дионисического опьянения», принятием «эстетического оправдания» мира. Этому способствовали вечера в театре В. Ф. Комиссаржевской, где готовилась к постановке пьеса «Балаганчик», знакомство с Н. Н. Волоховой. Начинался период «Снежной маски». Блок знакомится с трактатом Ф. Ницше «Происхождение трагедии», который произвел на него «большое впечатление» и под влиянием которого сделаны наброски драмы «Дионис Гиперборейский». Драмы не получилось. Рождался «снежный» лирический цикл.

Дионисизм цикла «Снежная маска» — воплощение демонических мотивов, разгула неправедных стихий, отражение распада семьи, утраты прежних идеалов. Поэт, по собственному признанию, идет «к Дионису».

В цикле сказалось «дионисическое» влияние Ницше. Блоку было очень близко понимание Ницше процессов творчества: сначала «дионисическое» слияние с миром, восприятие его как «музыкального настроения», а затем переход к искусству Аполлона — видимым образам. И самое главное: «Художник отрекся от своей субъективности еще при той стадии творчества, в которой действовало влияние Диониса» [3: 80]. Этим поэт объясняет свое желание утвердить связь с жизнью, стремление «слышать» действительность. Таким образом в нем проявляется отцовская музыкальная одаренность, воплотившаяся в необычайном внутреннем ощущении жизни как музыки, гениальным чувством ритма и звука, ставшими поэтическими доминантами его творчества.

Вяч. Иванов в письме В. Брюсову назвал новый цикл Блока «литературным событием дня». Образы «Снежной маски» очень близки Иванову. Он писал о стихах Блока: «По-видимому, это апогей

приближения нашей лирики к стихии музыки. Блок раскрывается здесь впервые вполне и притом по-новому, как поэт истинно дионисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний» [4: 496].

В конце 1906 — начале 1907 гг. «гераклитовско-дионисическое» восприятие было особенно близко А. Блоку. В его творчество действительно вошел образ огня. В июле 1906 г. поэтом была написана статья «Михаил Александрович Бакунин», в которой отмечено, что перед современным человеком раскинулось «новое море» «тез» и «антитез». Блок призывал: «Займем огня у Бакунина! Только в огне расплавится скорбь, только молнией разрешится буря...» [2, V: 34]. Здесь действительно образ огня воспринимается как образ очищающий. Но этот образ у Блока многомерен и многолик. В октябре того же, 1906 г., он пишет статью «Безвременье». И в ней бушует другой огонь — огонь отчаяния и пустоты, бросающий зловещий красный свет на все вокруг: «Так мчится в бешеной истерике все, чем мы живем и в чем видим смысл своей жизни. Зажженные со всех концов, мы кружимся в воздухе, как несчастные маски, застигнутые врасплох мстительным шутом у Эдгара По» [2, V: 71].

Это огонь «Снежной маски». В циклах «Снежная маска» и «Маски» нашло свое отражение «горькое похмелье» первых послереволюционных лет, когда интеллигенция пыталась найти выход из неразберихи и ужаса происходящего. Герой цикла сгорает на «снежном костре», лишен истинных чувств, забыл прошлое, не думает о будущем.

Блок впоследствии не любил вспоминать годы «Снежной маски».

Но события первой русской революции породили не только субъективизм цикла «Снежная маска», выразили не только снежную «горечь-радость», они еще способствовали и тому, что поэт вышел из замкнутого круга своих личных ощущений и начал чувствовать связь с Родиной, с Россией.

Раздумья о Родине нашли свое отражение в стихотворении «Русь» (26 сентября 1906 г.) и в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906). Проснулась любовь к народной культуре, интерес к загадочной Руси. Судьба Родины трагична, и поэтому окрашена внутренним трагизмом и судьба поэта, его любовь. Глубоко личная и общественная темы сливаются у Блока в одно целое, перекрещиваются, переплетаются, давая феномен блоковской лирики. Поэт начинает ощущать близость прекрасного идеала юности и земного Христа в самый пик своих

стихийных переживаний, в 1907 г. (стихотворение «Ты отошла, и я в пустыне…»):

О том, что было, не жалея,
Твою я понял высоту:
Да. Ты — родная Галилея
Мне — невоскресшему Христу [2, III, 246].

Блок вновь смело сравнивает лирического героя с земным Христом, так же смело, как он назовет Родину возлюбленной. Этой близостью проникнут цикл «Осенняя любовь»:

Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте, —

Тогда просторно и далеко
Смотрю сквозь кровь предсмертных слез,
И вижу: по реке широкой
Ко мне плывет в челне Христос.

В глазах такие же надежды,
И то же рубище на нем.
И жалко смотрит из одежды
Ладонь, пробитая гвоздем [2, III: 263].

Он будет говорить о своем распятии и в цикле «Заклятие огнем и мраком» (не христианском, а демоническом цикле), написанном в те же дни, что и «Осенняя любовь». Ему близок Христос страдающий, осязаемый, потому что это — народный Христос. Такое отношение к Спасителю приведет поэта к новому осмыслению родины, сменившему стихийные поиски второй половины 1900- х гг.

Так — я узнал в моей дремоте
Страны родимой нищету,
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу [2, II: 107].

Но в то же время ортодоксальное христианство пугает его догматизмом. Для поэта процесс познания не имел конечной точки. Он

признавался Андрею Белому, что любая окончательность пугает его. Ему виделся выход в «бездне», в ее бесконечном постижении.

Пытаясь постигнуть метафизику национального характера, Блок обращается к мифу, но осознает его в процессе развития. Миф — «первобытно–туманная мечта»; он связан с жизнью земли, а не с религиозными представлениями человека. «Мифы — цветы земные. Они благоуханны только до предела религии», — писал поэт [2, VII: 49]. Он выделял в развитии мифа две стадии: эстетическую (одинокое страдание) и этическую (сострадание). Синтез этих сторон дал, по его мнению, религию. В статье «Поэзия заговоров и заклинаний», написанной в 1906 году, Блок отмечал связь обрядовой поэзии с особенностями мышления древнего человека, его любовное единение с природой, которое легло в основу ее обожествления. Он считал, что древние верования имеют «психологический, исторический и эстетический интерес»: они представляют мировоззрение «древней души». И в то же время в них «блещет золото неподдельной поэзии» [2, V: 37]. В древних верованиях счастливо сочетаются красота и польза. Народная сила — в слиянии с природой, в общности со всем миром – она «ничему в мире не чужда». Но как ни прекрасна народная поэзия, для Блока она — прошлое; будущее — в ученичестве у реальной жизни и служении настоящему, стремление облегчить трагизм человеческого существования.

С 1908 г. формируется в творческом сознании Блока новый облик Родины, которой он хочет «сознательно и бесповоротно» посвятить свою жизнь. Цикл «На поле Куликовом» становится пронзительным видением не только прошлого, но и будущего России. И поэтому возвращается нетленный образ Богоматери, мотив Вечной женственности:

И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда [2, III:251].

Пафос грозящих битв цикла «На поле Куликовом» продолжает развиваться поэтом в публицистических произведениях. 14 ноября 1908 г. Блок выступает с докладом «Россия и интеллигенция» («Народ и интеллигенция»), который вызвал оживленные споры. Слушатели восприняли призыв Блока броситься к народу с брезгливостью и насмешкой, увидели в нем стремление к гибели. Интеллигенции и народу нечего предложить друг другу. Пропасть огромна. Поэта

обвинили в возрождении призрака революции в момент стабилизации общества.

Но Блок свои надежды возлагал на стихийную силу народных масс. В его творчестве начинают звучать «некрасовские мотивы». Чуткий критик, Вяч. Иванов, высоко оценивая сборник «Земля в снегу», пытается преодостеречь поэта от «некрасовщины», убедить его, что задачи, перед ним стоящие, совершенно иные. Вяч. Иванов боится, что Блок, «прозревая и страстно влюбляясь в грешную стихию темной русской души, «неосверхличит» ее «светом Христовым»[5: 168]. Это очень тонкое и прозорливое замечание. В отказе от «света Христова» — главная причина личной трагедии поэта. Но это не только личная трагедия.

Не случайно в годы после первой русской революции повышается интерес к раскольничеству и сектантству, которые, с одной стороны, были обусловлены национальным двоеверием, с другой, — метафизикой национального характера, совмещающего черты демонизма и святости. Более того, сектантство было своеобразной реакцией на распространение материалистических идей в разные века. В XX веке противоречия материализма и идеализма стали еще более острыми.

Блока, как и многих его современников, интересовало хлыстовство. Вместе с А. Ремизовым он посещал радения хлыстов. Поэт сообщал матери, что всерьез хочет «заниматься русским расколом». Андрей Белый в романе «Серебряный голубь» ядовито изображал Блока как хлыстовского пророка, а его жену как хлыстовскую богородицу. Но хочется подчеркнуть особенность восприятия Блоком этого явления — он искал земного Христа. Таким Христом для него на некоторое время стал Николай Клюев. По воспоминаниям тетки и матери поэта, знакомство и переписка с Н.Клюевым имели в жизни Блока большое значение. И хотя на самом деле Клюев не был хлыстовским пророком (как считали многие), но его крестьянская религиозность, вольница в его мироощущении были очень близки Блоку. Поиски путей к народу (может быть, и неправедные) нашли свое отражение в драме «Песня судьбы», автобиографической в каких-то своих чертах.

1910 г. Блок отметил как год переломный. Кризис символизма стал для него одним из самых важных событий. В годы реакции «непроглядный ужас жизни» вызвал у поэта глубокие раздумья о роли и задачах искусства. «Музыкальное» оправдание мира» Ф. Ницше было глубоко воспринято Блоком. Рассуждая о диалектичности жизни, он

утверждал первенство в ней эстетического начала: «Музыка творит мир». И дальше: «Музыка — предшествует всему, что обусловливает. Чем более совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив — и в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой (такова современная жизнь, политика и тому подобное)» [3: 150 — 151].

Но ему в тот момент больше всего хотелось «земли, травы, зари» [2, VIII: 305]. 21 февраля 1911 г. Блок признавался матери: «Я чувствую, что у меня, наконец, на 31 году жизни определился очень важный перелом, что сказывается и на поэме и на моем чувстве мира. Я думаю, что последняя тень «декадентства» отошла» [2, VIII: 331].

С октября того же года поэт вновь начинает вести свой дневник после долгих лет перерыва. Для него теперь очень важна запись событий. Первые строки от 17 октября 1911 г. свидетельствуют о стремлении автора подвести итоги последних лет.

Поэтическое осмысление пройденного пути запечатлено в стихотворении «Как свершилось, как случилось?». В нем, по справедливой мысли Е. Б. Тагера, «словно коррегируя» Вяч. Иванова (стихотворение «Бог в лупанарии», обращенное к Блоку), автор присваивает своему герою, низвергшемуся во вражеский стан, в притоны лупанария, другое имя — «падший ангел»:

Падший ангел, был я встречен
В стане их, как юный бог.
……
Было долгое томленье.
Думал я: не будет дня.
Бред безумный, страстный лепет,
Клятвы, песни, уверенья
Доносились до меня.
Но, тоской моей гонима,
Нежить сгинула, — и вдруг
День жестокий, день железный
Вкруг меня неумолимо
Очертил замкнутый круг [2, III: 83 — 84].

Все больше и больше он начинает бояться искусства, оторванного от реальности; «безбожие экономической культуры» пугает его меньше, чем «неуязвимые призраки». Блок не связывает теперь искусство с религией, потому что религия дает конец, а искусство — бесконечность. Осуждая стремление русской интеллигенции к религии, он называет это

«антимузыкальностью», т.е. неумением слышать ритм времени. Искусство становится для него постоянным «нисхождением»: тайны земли дороже тайн неба.

О себе Блок говорил, что он не имеет собственного «философского credo». Пытаясь осознать истоки и задачи искусства, он не хотел ничего высказывать «окончательно», «укреплять теорию символизма». Поэт пытался осмыслить свое место художника. Единственным способом преодоления одиночества художника в современном ему мире он считал «приобщение к народной душе». Все тяготы постигаются художником, для которого мир «должен быть обнажен и бесстыдно ярок». Искусство понимается А. Блоком не только как постижение незнаемого, но и как живое, реальное дело борьбы «со злом и зверством».

Все более и более отходит Блок от вопросов религии в своем творчестве. В 1909 г. под влиянием увиденного в Италии пишет «богохульное», по словам Вяч. Иванова, «Благовещение». Образ Богоматери становится образом страстной земной женщины.

В 1910-е гг. одной из основных тем творчества Блока становится тема возмездия. Возмездие — расплата человека за свои грехи — один из основополагающих постулатов религиозного мышления на любой стадии его развития, но наиболее строго оговоренный именно в христианстве.

У Блока эта тема приобретает свое, глубоко личное звучание. Для него возмездие становится продолжением духовного перелома, отходом от декадентства, мистики. Время, когда создавалась «Снежная маска», опустошило Блока, привело к разочарованию, утрате прежних ценностей. Это было «возмездие» за отказ от истинно человеческого, простого, земного.

Поэт развивал тему возмездия как интимную тему. Утраченные иллюзии стали у него не началом гибели личности, а одним из этапов ее развития, когда мечты о личном счастье уступили место экзистенциальным раздумьям. Но в то же время он писал по поводу своих статей в журнале «Золотое руно»: «Никаких **синтетических** задач не имел, ничего **окончательного** не высказывал …» [2, VIII: 200].

С мотивом расплаты у Блока связано не только нравственное, но и генетическое чувство вины. В поэме «Возмездие» Блок пытается применить принцип детерминизма реалистической литературы, показывая связь личности и среды, закономерность гибели дворянства в историческом аспекте и в неразрывной связи с личностными поисками.

Наиболее близка ему концепция постоянно изменяющейся России. В письме Розанову от 20 февраля 1909 г. поэт писал, что русской классической литературой и, в первую очередь, Пушкиным завещана «**концепция**» живой, могучей и юной России» [2, VIII: 277]. Все это ему хотелось воплотить в главном произведении своей жизни, которым стала поэма «Возмездие».

Не случайно в последние, столь трудные для него месяцы жизни, Блок вновь обращается к поэме. Теперь герой уже не гибнет под копытами коня (пророчество 1908 г.), а соединяется с народом. «Сына» спасает простая девушка с именем богоматери — Мария.

И в то же время Вяч. Иванов очень чутко уловил отход от христианских мотивов именно в поэме «Возмездие»: «Богохульное «Возмездие», а вот еще и «Благовещенье»! Совершенно недопустимое кощунство, надругательство — и над Кем? …» [6, 2: 731].

В Октябрьской революции Блок увидел силу, которая может уничтожить старую пошлость. Поэтому он сразу принял сторону большевиков. Но это было «музыкальное примирение» с большевиками. Блок писал, культура «есть музыкальный ритм». Он рассматривал всю историю человечества как смену музыкальных и немузыкальных эпох. Движение, покинутое духом музыки, становится просто цивилизацией. Накануне революции культура гуманизма испытывает кризис, утеряв «дух музыки» и превратившись в «гуманную цивилизацию». Художник же выступает на стороне стихии, «музыкальной волны», является носителем и хранителем «духа музыки». Но хранителем культуры видится Блоку и народ: «…не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса — наука, техника, право и т. д.» [2, VII: 111]. Поэтому свое место художника он видит рядом с народом.

«Двенадцать» — музыкальное восприятие революции. В этой поэме возникает и образ Исуса Христа, вызвавший возмущение у многих современников. Блок подчеркивал, что у него впереди красногвардейцев идет именно *Исус,* а не Иисус, что связано со стремлением ввести в поэму образ земного Спасителя, близкого народной массе. Д. Андреев, определяя путь Блока и его значение в метаисторическом плане, пишет, что «Двенадцать» — «последняя вспышка светильника, в котором нет

больше масла; это отчаянная попытка найти точку опоры в том, что само по себе есть исторический Мальстрем, бушующая хлябь, и только; это — предсмертный крик» [1: 245]. Во многом соглашаясь с автором этих строк, все-таки хочется понять причины, побудившие поэта именно так воссоздать революцию. Прекрасный знаток русской литературы серебряного века эмигрант П. Струве, неоднократно обращавшийся к поэме «Двенадцать», объяснил истоки этого произведения безмерной любовью Блока к родине.

После смерти Блока критик написал проникновенные слова о великом значении поэмы «Двенадцать» и соотношении божественного и сатанинского в ней: «… «Двенадцать» — величайшее достижение Блока. В нем он мощно преодолел романтизм и лиризм, в совершенно новой своей форме сравнялся с Бальзаком и Достоевским. С Бальзаком — в объективном, достигающем грандиозности, изображении мерзости и порока; с Достоевским, кроме того, — в духовном, пророческом видении, что в здешнем мире порок и мерзость смежны со святостью и чистотой в том смысле, что не внешняя человеческая стена, а только какая-то чудесная, незримая, внутренняя черта их разделяет в живой человеческой душе, за которую, в земном, неизбывно борются Бог и Дьявол, Мадонна и Содом» [7: IX].

Блок услышал «музыку революции». Но умер он, разочаровавшись в новой власти пришедших большевиков. Идея насилия не могла быть воспринята великим поэтом-гуманистом.

От прозрения Лика Вечной Женственности через демонологию народа, духовное единство со скитским Христом в «Осенней любви» до демонизированного, появляющегося из снежной вьюги в «Двенадцати» — таковы основные моменты восприятия Блоком Христа. По мнению Н. Бердяева, поэт вел «страшную игру с Ликом Христа».

Но за год до смерти Блок вновь обратился к главной теме своей юности — духовному отцу своему Владимиру Соловьеву и по-новому оценил его роль. Это связано с тем, что сам поэт начал прозревать третью силу — силу Божественного Провидения, еще искаженную демоническими усилиями: «Целью моих слов была только попытка указать то место, которое для некоторых из нас занимает сегодня память о В. Соловьеве. Место это еще полускрыто в тени, не освещено еще лучами никакого дня. Это происходит потому, что не все черты нового мира определились отчетливо, что музыка его еще заглушена, что имени он еще не имеет, что третья сила далеко еще не стала равнодействующей

и шествие ее далеко не опередило величественных шествий мира сего» [2, VI: 159].

Сам же Блок мужественно прошел весь путь исканий вместе с народом, пережив взлеты и падения Духа. Перед самой смертью ему было назначено заглянуть в тот Ад, который должен еще будет пережить народ, ведомый неправедной демонической силой. Этот адский огонь обжег поэта, обрек на страшные муки. Эти муки стали предвестием разрушительного, трагического пути, который мы прошли еще не до конца. Блок предупредил нас об этом. Но он остался в народной памяти еще и вестником иных миров, напоминающим о них: «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир. Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира» [2, VI: 163].

Эти миры дано было видеть гениальному поэту и возвещать о них.

1. Андреев Д. Роза мира. М., 1993.
2. Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми тт. М.; Л., 1960 – 1963.
3. Блок А. А. Записные книжки. М., 1965.
4. Брюсов В. Я. Письма // Литературное наследство. М., 1975. Т. 85.
5. Известия АН СССР. Сер. Литературы и яз. М., 1982. Т. 41, вып. 2.
6. Иванов В. И Собр соч. Брюссель, 1971 – 1979.
7. Струве П. In memoriam // Руль. Берлин, 1921. № 261, от 25/12.

В. Ю. Бурлак

ХРИСТИАНСКАЯ МИФОЛОГИЯ И АВТОРСКИЕ МОДЕЛИ МИРА В ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА (П. СОЛОВЬЕВА, Н. ГУМИЛЕВ)

В дореволюционной России христианские традиции были одной из важных составляющих в воспитании ребенка, развитии его представлений о мире. Поэтому неудивительно, что христианские идеи и

мифологические представления часто находили свое место в произведениях для детей. Как замечает И. Г. Минералова, в поэзии это преимущественно были «переложения псалмов, разного рода библейские сюжетно-текстовые реминисценции и аллюзии, евангельские цитаты, но гораздо чаще поэтические произведения, сопутствующие православному календарю» [5: 51], то есть посвященные церковным праздникам. В большинстве случаев такие произведения воссоздавали традиционно христианскую картину мира, хотя и мифологизированную, поскольку повторяющиеся каждый год праздники замыкали время, согласно ортодоксальному учению, линейное, в цикл.

Однако для модернистских направлений, господствовавших в начале XX века, была свойственна более глубокая трансформация христианской доктрины и мифологии, ее синтез с другими мифологическими системами — восточными, языческой славянской и другими. Она воплощалась либо в контексте поэтики соответствий, исходящей из мистической взаимосвязанности всего сущего (у символистов), либо в авторском мифотворчестве, основанном на синтезе элементов различных культур (у акмеистов). Эти тенденции повлияли и на характер воплощения христианских идей в некоторых поэтических произведениях начала XX века, адресованных детям, — особенно заметно у Поликсены Соловьевой (Allegro) и Николая Гумилева.

Книгу Соловьевой «Елка» (1907) открывает одноименное стихотворение, которое, с одной стороны, с полным правом можно отнести к жанру «праздничных»: оно посвящено празднику Рождества Христова. Впрочем, здесь не просто констатируется и описывается праздник, а объясняется мистический смысл одного из важнейших его атрибутов — рождественской елки. Своеобразие стихотворения Соловьевой особенно заметно в сравнении со стихотворениями, также посвященными этой тематике и написанными в тот же период другими авторами. Например, в раннем стихотворении О. Беляевской «Елка» (1890) новогоднее убранство и шумный чужой дом для елочки — «грустная неволя» и «горе тяжелое» [6: 365], в котором только дети утешают ее, своим щебетом напоминая о родном лесе. В стихотворении Р. Кудашевой «В лесу родилась елочка» (1903) елка — чудесная лесная гостья на детском празднике. Все религиозные реминисценции здесь остаются скрытыми или вообще отсутствуют. У Соловьевой, напротив, «божественный» смысл происходящего становится определяющим. Елка у Соловьевой —

особенное дерево, вся жизнь которого имеет вполне определенные смысл и цель:

Ты недаром выростала
И с молитвой поднимала
Ветви стройные крестом.
Строгой зеленью одета,
Свой наряд всегда храня,
С верой ты ждала рассвета
Уготованного дня. [7: 5]

Как видим, даже сам внешний вид елки — ее верхние ветви напоминают крест — определяют назначение ее жизни (молитва и ожидание «уготованного дня», то есть дня, когда елочку срубят под Рождество). Эта насильственная смерть для нее наивысшее счастье: умирая, елочка прославляет «В мир грядущего Христа» [7: 6].

В контексте всей книги образ елки становится символическим. Умирая под Новый год, елка как бы предвосхищает будущие страдания и смерть Христа. Эта параллель поддерживается в стихотворной сказке Соловьевой «Елка и осина», где елка, умирая, искупает «невольный грех» [7: 48] другого дерева. Большую роль в этом произведении играет народная символика деревьев, в том числе связанная и с христианской мифологией. Известно, что осина из-за своих особенностей (дрожание листьев даже при тихой погоде и красноватый оттенок древесины) у многих народов, в том числе славянских, считается проклятым деревом. Народные представления, связанные с христианством, объясняют это следующим образом: «во время крестного пути Христа осина не склонилась перед ним и не дрожала от жалости и сострадания <…>; прутья, которыми бичевали Христа, и крест, на котором его распяли, были осиновыми; на осине удавился Иуда» [8: 266], за что дерево и было наказано. Примерно то же в сказке Соловьевой: осина отвечает своей соседке-ели на вопрос, почему та все время дрожит:

— Я дрожу от печали и страха:
Род несчастный наш проклял Создатель.
Говорят, в час ночной на осине
Удавился Иуда-предатель. [7: 48]

Ель, сжалившись над соседкой, обещает, что постарается искупить ее грех в рождественские праздники, когда многим елкам выпадает счастье умереть «за Христа» [7: 48]. Елочку действительно срубают, и в

последние свои минуты она молится за осину. В предсмертном сне елка видит, что они стоят в летнем лесу рядом, и осинка прощена — «в вечности» она уже не дрожит.

Рождество и елка появляются также в стихотворной сказке «Как бесенок попал на елку». В этом произведении присутствуют эсхатологические мотивы: герой-резонер, мудрый и добрый старик, который живет в лесу и помогает зверям, поучает звериных детенышей:

Не вечно в плену вы, откроются двери:
«Вся тварь свободится», апостол сказал,
Надейтесь и ждите – Господь обещал. [7: 9]

«Освобождение всей твари» оказывается сродни возвращению в невинное состояние, свойственное детству. В детстве же, по мнению Соловьевой, все существа безгрешны, не знают зла. Даже маленький бесенок, то есть существо, совершенно враждебное Богу, не составляет здесь исключения, и когда звери не хотят пустить бесенка на елку (на важный христианский праздник!), за него заступается медведь:

Ну, положим, он бесенок,
Будет гадости творить,
Но теперь еще ребенок,
Отчего ж не пропустить? [7: 30]

Таким образом, христианская идея всепрощения абсолютизируется, и в сочельник Вифлеемская звезда загорается даже над бесенком. С точки зрения церкви, такое «оправдание нечистой силы» было бы невозможным, хотя на фоне народно-мифологических христианских представлений оно выглядит вполне убедительным: так, С. С. Аверинцев отмечал, что «одни и те же образы предстают в ортодоксальной доктрине и в массовых верованиях весьма различными» [2: 598]. В сборнике Соловьевой «Елка» мы находим и вполне соответствующие христианскому учению элементы, и народно-мифологические представления, и плоды фантазии и размышлений автора. Название книги выбрано не случайно. С символическим образом елки связаны стержневые, прежде всего нравственные, идеи (всепрощение, любовь, сострадание, самопожертвование), которые лежат в основе художественного мироздания сборника. Одновременно елка оказывается параллелью Иисуса Христа в мире деревьев и, являясь в полном смысле слова «божественным»

деревом, вероятно, совмещает в себе функции мифологического arbor mundi и образного воплощения христианских идей.

Если Поликсена Соловьева, трактуя христианские принципы, во многом опиралась на христианские же народные представления, хотя подчас и весьма неортодоксальные, то в поэзии Николая Гумилева происходит синтез совершенно различных мифологических систем. Причем в обоих поэтических произведениях Гумилева, адресованных детям, за основу берется точка зрения героев-африканцев. В стихотворении «Рождество в Абиссинии» (1911) черный слуга отговаривает своего белого господина в сочельник идти на охоту: в ночь перед Рождеством звери придут «к небесной двери» [6: 568] радовать Христа. На это время между ними воцарится мир, и человек не может на них охотиться. Такая трактовка рождественского праздника далека от ортодоксальной доктрины и больше напоминает миф: в представлении героя-африканца Христос, Светлый Бог белых людей, существует за «небесной дверью» вечно, и день Его рождения — это не столько даже явление Его на свет, событие Священной истории (о самом рождении Младенца слуга не говорит ни слова), сколько повторяющийся каждый год особый праздник единения земной природы и божественной:

А когда, людьми незнаем,
В поле выйдет Светлый Бог,
Все с мычаньем, ревом, лаем
У его столпятся ног. [6: 568]

Христианские представления не отторгаются гумилевскими героями-африканцами, а «накладываются» на их исконные верования (правда, следует помнить, что если Гумилев и использовал в своих произведениях элементы африканской мифологии, то переделывал их до неузнаваемости; еще более вероятно, что «африканский миф» — практически целиком вымысел поэта).

Такое же необычное осмысление христианского предания мы находим и в поэме Гумилева «Мик» (1913-14, опубликована в 1918), где герои-африканцы соединяют свои мифологические представления с верованиями захвативших их земли европейцев. Кроме того, сам художественный мир поэмы выстроен по законам мифа. Здесь присутствуют самые различные мифологические мотивы: идея пути и прохождения испытаний, которая встречается в мифологиях многих народов; нисхождение героя в царство мертвых вслед за умершим

другом (мотив, который появляется уже в шумерском эпосе о Гильгамеше) и некоторые другие, в том числе связанные с христианской мифологией.

Гумилев сополагает элементы различных мифологических систем, создавая достаточно сложный авторский миф, охватывающий все мироздание. В качестве основных компонентов в него входят, с одной стороны, «африканские» (на самом деле вымышленные) представления, а с другой — «европейские», построенные на основе христианского мировоззрения. Эти компоненты соответствуют этнической принадлежности двух главных героев поэмы — африканского мальчика Мика и Луи, десятилетнего сына французского консула.

Мик родился в лесу, где миропорядок поддерживается особым божеством — Духом Лесов:

За всем следит он в тишине,
Верхом на огненном слоне:
Чтоб Аурарис носорог
Напасть на спящего не мог,
Чтоб бегемота Гумаре
Не окружили на заре,
И чтобы Азо крокодил
От озера не отходил. [3: 235]

Связь земного и иного «африканских» миров осуществляет загадочный «зверь, чудовищный на взгляд, / С кошачьей мордой, а рогат» [3: 237]. Интересно, что в «земном мире» европейцев вообще нет никаких «иномирных» существ, персонажи-европейцы не упоминают даже о Боге. И действия Луи, который отправляется с Миком и разумным павианом в лес, успешны только до тех пор, пока он имеет дело с европейцами. «Высшие силы», которые помогают Луи, — страх перед власть имущими и деньги. Оказавшись в африканском лесу, самоуверенный Луи терпит неудачу за неудачей и в конце концов погибает. Мик, желая вновь увидеть своего друга, вынужден совершить путешествие в царство мертвых. Дорогу туда ему указывает Дух Лесов, а проводником служит рогатый зверь с кошачьей мордой.

Африканский «мир иной», равно как и путь туда, описан очень подробно: сквозь чугунную дверь «в отвесной каменной стене» [3: 253] Мик попадает в пыльный, усеянный костями людей и животных коридор, который ведет собственно в царство мертвых (от коридора оно отграничено рвом). Здесь после смерти пребывают африканцы-люди и

африканские животные. Тут все напоминает мир живых, с той только разницей, что находятся здесь не люди, животные и предметы, а их тени:

Там тени пальм и сикомор
Росли по склонам черных гор,
Где тени мертвых пастухов
Пасли издохнувших коров [3: 254].

Даже луна, которая светит над этим миром, — не привычное нам ночное светило,

А мать ее, ясна, горда,
Доисторических времен,
Что умерла еще тогда,
Как мир наш не был сотворен [3: 254].

Описание этого царства мертвых если и не повторяет реальных африканских мифов, то вполне точно передает их дух и логику их построения. Приблизительно таким же образом, к примеру, строили свои представления о посмертном существовании древние египтяне, перенося в поля Иару — обиталище блаженных душ умерших — все атрибуты земной жизни и «выключая» циклическое «земное» время, заменяя его вечностью.

В африканском «мире ином» Мик не находит Луи. Рогатый зверь объясняет это так:

Все белые – как колдуны,
Все при рожденьи крещены,
Чтоб после смерти их Христос
К себе на небеса вознес [3: 255].

Таким образом, христианские «небеса» оказываются включенными в «африканский» миф, но как особый, отделенный от «африканского» иной мир, куда открыта дорога только европейцам (это, кстати, делает «африканский миф» Гумилева открытой системой: таким же образом. как и рай европейцев, туда могут быть встроены «иные миры» любых других народов). Единственным средством установить связь с «европейским» иным миром для Мика оказывается жаворонок — птица особая, поскольку «Он чист, ему неведом грех, / И он летает выше всех» [3: 255]. Чтобы жаворонок получил дар человеческой речи и мог сообщить об увиденном, Мик должен накормить его волшебными

зёрнами. Интересно происхождение этих зёрен. Рогатый зверь говорит: «Их странен вид, / Они росли в мозгу моём» [3: 255]. Кроме буквального понимания, здесь возможен и подход с точки зрения представлений (исключительно важных и для христианства) о мысли (слове) как творящей силе в мире. Итак, жаворонок оказывается посредником между землёй и раем. Он совершает три полёта на небо, каждый раз поднимаясь всё выше. То, о чем, возвращаясь, рассказывает жаворонок, является интересной переработкой христианских мифологических построений.

Модель рая, выстроенная Гумилевым, в целом соответствует распространенному в христианской мифологии представлению о рае как о небесах, разделенных на концентрические сферы. Согласно таким схемам, нижний уровень небес — «сфера Луны как граница между дольним миром тления и беспорядочного движения и горним миром нетления и размеренного шествия светил» [1: 365], а верхний — «огневое небо Эмпирея, объемлющее прочие сферы и руководящее их движением, как абсолютный верх космоса и предельное явление божественного присутствия» [1: 365]. Иерархической структуре небесных сфер (обозначенных, например, у Данте) соответствует иерархия девяти чинов ангельских, выстраиваемых разными христианскими авторами в различном порядке.

«Христианские» небеса в поэме «Мик» организованы несколько иначе. Они могут быть подразделены на три качественно различные сферы, в соответствии с отзывами жаворонка о каждом из своих трех полетов. Вернувшись в первый раз, он говорит:

«Я видел красных райских птиц,
Они прекраснее зарниц,
В закатных тучах гнезда вьют
И звезды мелкие клюют» [3: 256].

Эти птицы сообщают, что Луи «Попал в седьмой небесный круг, / Перед которым звездный сад / Черней, чем самый черный ад» [3: 256]. Итак, первый круг небес, в котором побывал жаворонок, можно обозначить как «звездный сад», в котором присутствуют райские птицы, закатные тучи и звезды. Здесь же мы узнаем и о «седьмом небесном круге» — вероятно, высшей из сфер. Второй полет жаворонок совершает «за грань Божьего огня» [3: 256] (в Эмпирей?). Там он встречает ангела, «что пел / Про человеческий удел, / Алмазным панцирем звеня» [3: 256]. Ангел сообщает, что Луи находится еще выше. Примечательно, что

Гумилев, изображая ангела, воспользовался не византийской иконографией, в которой ангелы имели вид византийских вельмож, а западной, связанной с образом рыцарства. Наконец, третья сфера, «надзвездный круг», остается почти без характеристик, поскольку из последнего полёта жаворонок возвращается мёртвым:

Такое видеть торжество
Там жаворонку довелось,
Что сердце слабое его
От радости разорвалось. [3: 256]

Однако из предыдущего сообщения жаворонка мы узнаем, что Луи находится именно там и зачислен в рать «архистратига Михаила». В христианских мифологических представлениях архангел Михаил действительно часто предстает в воинственных ипостасях, например, как «предводитель небесного воинства в окончательной эсхатологической битве против сил зла» [4: 159] (в Апокалипсисе); согласно другим источникам, Михаил со своей ратью охраняет вход в небесный Иерусалим, пропуская туда праведников. В древнерусском искусстве Михаил также «считался покровителем князей и ратной славы» [4: 160]. Посмертное существование в составе «святого воинства» можно считать оптимальным для Луи, который и при жизни «все сбирался воевать» [3: 249], оставаясь при этом чистым безгрешным ребенком.

В поэме «Мик» представители африканского мифологического мира признают верования белых и их Бога и отводят им место в своём мироздании, помещая христианский рай на небесах, то есть отдавая мистические небеса в безраздельное владение европейцев. Гумилев наделяет своих героев-африканцев своеобразной «всемирной отзывчивостью», не в пример европейцам, которые чаще всего выступают как завоеватели, способные только диктовать свои условия покоренным народам и нисколько не интересуясь их верованиями. Однако на «мифологическом» уровне это дает обратный эффект: «европейская» картина мира оказывается лишь частью «африканских» мифологических представлений и в их составе претерпевает значительные трансформации.

В поэтических произведениях и Поликсены Соловьевой, и Николая Гумилева христианские мифологические представления становятся частью авторского мифа, хотя и различными способами. У Соловьевой эта часть — основная, конституирующая, и в ее разработке усиливается

нравственный аспект. У Гумилева же образы христианской мифологии — только одна из «мозаичных деталей», составляющих авторскую картину мира.

Попытки Соловьевой и Гумилева включить образы, связанные с христианством, в свои авторские мифологические построения в произведениях для детей, вероятно, свидетельствуют о том, что детская литература, учитывая изменившееся в начале XX века отношение к христианским ценностям, пробовала по-новому преподнести их детям. Важно, что нравственные ориентиры — любовь, сострадание, всепрощение и другие — здесь, по сравнению с христианскими, остаются неизменными.

1. Аверинцев С. С. Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М., 1998. Т. 2. С. 363-366.

2. Аверинцев С. С. Христианская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. – М., 1998. Т. 2. С. 598-604.

3. Гумилев Н. С. Сочинения: В 3 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы. – М., 1991.

4. Мейлах М. Б. Михаил // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М., 1998. Т. 2. С.158-160.

5. Минералова И. Г. Детская литература. – М., 2002.

6. Русская поэзия детям: В 2 т. Т. 1. – СПб., 1997.

7. Соловьева П. С. Елка. Стихи для детей. – СПб., 1907.

8. Топоров В. Н. Осина // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М., 1998. Т. 2. С. 266-267.

А. А. Станюта

ВЫБОР И ПОЗИЦИЯ
(об эстетических принципах Бунина в период эмиграции)

Один из главнейших вопросов, занимающих Бунина в дневниках, воспоминаниях, статьях, — вопрос об отношении литературы (и классической, и начала XX-го века) к тому гибельному, что произошло с Россией буквально на его глазах, в такой фантастически короткий срок — к революции.

Участвовала ли литература в этом, пусть невольно, но потакая исключительно русской, как считал Бунин, страсти к саморазрушению? Или, наоборот, всем лучшим в себе пыталась удержать жизнь людей в берегах, указанных чем-то несравненно более высоким, чем воля декретов? Еще прямее: причастна ли эта литература к тому «окаянству», которое началось во время революции и гражданской войны? Виновна ли она в том каиновом проклятии, что нависло над страной еще раньше, как чувствовал Бунин, горестно переживая исчезновение дворянско-культурного типа жизни, плоть от плоти которого был он сам? Или, напротив, литература предупреждала о возможной беде, но осталась неуслышанной, подтвердив древнюю истину, что для отечества в его пределах пророка, увы, нет?

Летом 1929 года Бунина во Франции, в Грассе навестил бывший русский посол в Мадриде А. Неклюдов. Он говорил и о том, что Россия была «испорчена литературой»: даже погода в ней «должна быть всегда дурной, по мнению писателей... У Щедрина во всех его сочинениях ни разу нет солнечного дня...» [1]. И Бунин горячо соглашался с гостем в этом и подобных примерах.

О том же, казалось бы, писал и В. Розанов в статье «С вершины тысячелетней пирамиды»: «...Россию разорвало, разорвала ее литература». Окончательной ли была эта мысль у него, сказать, наверное, затруднился бы и сам Розанов, в котором, по его словам, происходило разложение литературы и который называл ее своими «штанами — что хочу, то в них и делаю». Но таков уж Розанов, сказать он мог что угодно, благо «от всего ушел и никуда не пришел»; а чтобы, сказать, как сию минуту захотелось, вряд ли перед чем и остановился бы, не особенно беспокоясь о противоречиях своей мысли.

О российской словесности как о виновнице гибели прежнего общества Розанов говорит и в других работах. Но здесь, в статье «С вершины тысячелетней пирамиды», после типичного для него хлесткого, провокационно-эпатирующего заявления он задумывается о вечно гонимых, наглухо зацензуренных русских писателях: «Вот *кто* им помог... Бес или Бог...» И дальше: «Причина — семинаристы, тупые, злые, холодные. Равнодушные ко всему, кроме своей злобы... Вся русская история стала представляться или была выставлена как гноище пороков и преступлений, которые чем больше кто ненавидел, тем он казался сам пророчественнее, священнее...» [2].

Вот именно: это «семинаристы», разночинцы, революционные демократы так повернули, исказили в своих толкованиях русскую литературу, что она и в XIX веке уже стала выглядеть чуть не сплошь обличительной, порой даже в собственных глазах. И это не без влияния рыцарей социальности в литературе еще Гоголь начал было каяться (насколько искренне?) в недостаточном знании России, в то же время испугавшись, что слишком сатирически изображал ее, а затем окончательно изнемог под непосильной задачей уравновесить «Мертвые души» вторым их томом, и его ум, не одолев художественного гения, измучил себя и угас.

Было и прямое обличение — и у Толстого, и у Достоевского, даже у «мягкого» Чехова — но лишь как естественная составная часть всегда многогранного истинного искусства. И кто знает, не внушали бы нам с юных лет «учение» революционных демократов, так, может, без ущерба для себя и не знали бы мы термина «литература критического реализма».

«Никого из этих Добролюбовых и Писаревых я не читал, а Чернышевского с его “Что делать?” просто ненавижу», — вспоминал Бунин [3]. И только обличительной русская литература для него никогда не была.

«Воскресение» Толстого в очередной раз он перечитывал в конце жизни. Не будет такой художник в эту пору возвращаться к литературе, «разорвавшей» Россию: просто душевных сил не хватило бы разрывать подобным чтением «всю эту мощь, сложность, богатство, счастье», памяти о которых он был обязан своими творениями тридцати трех лет жизни вдали от родины.

2.

«Семинаристское» же понимание литературы было очень близко тому литературному подходу к жизни, который Бунин видел как нечто иссушающе-схематическое в области нормальных исторических представлений: всю сложность и богатство девятнадцатого столетия, считал он, разгородили на периоды, десятилетия, обозначив их известными героями русских писателей, начиная с Чацкого. И тут невольно думается о близости крайностей, ибо есть же, наверное, какая-то связь между этим разграфлением жизни, изготовлением из нее литературно-критической схемы — и тем впадением литературы «в жизнь» в начале двадцатого века и в годы революции, в котором Бунин видел нисхождение в толпу, на улицу и опьянение стихией.

Что-то унизительно зазывное, коробейничье было для него в начавшемся карнавале с тогдашними «главарями» и «горлопанами», «балаганчиками», масками и кофтами, хулиганами, «челкашами» и «буревестниками», «гениями» и «председателями земного шара».

Все это, в глазах Бунина, старалось как можно громче заявить о себе и как можно быстрее перевести в некий эстетический результат прилюдный авторский жест и позу, игру в политику, народность или юродство. Для художника такого творческого и душевного здоровья, ясности тут многое выглядело спекулятивно-ненормальным. И признавая немалое природное дарование своих современников, он считал проявление их сил нередко истерическим.

Писал и говорил он об этом в тоне страстном, нетерпимом и раздраженном. Но странное дело: чем больше в его воспоминаниях и статьях, казалось бы, несправедливых преувеличений, злой издевки, явного нажима, тем труднее при чтении сопротивляться все усиливающемуся ощущению его правоты.

Маяковский, Есенин, Блок, Горький, Брюсов, Бабель — и «странности» их общественного или бытового поведения, и, главное, богохульство, кощунство в написанном ими вольно или нет вели, убежден Бунин, к апологетике стихийного начала. Стало быть, вполне логичным было и открытое прославление ими революционного насилия, и расчетливое подыгрывание ему, и старание заставить себя полюбить то, чему душа и ум противились.

Но почему, спрашивал он, нужно славить только стихию революции, а не землетрясение, чуму? Почему лишь она — счастливое исключение из несчастий? Не было ему ответа в пережитом. Только блоковское: «Слушайте музыку революции!» (Впрочем, в дневниках Блока можно встретить и кощунственную романтизацию стихии природной: «Гибель “Титаника” вчера обрадовала меня несказанно — есть еще океан», — записал он в апреле 1912 года). Все названные герои бунинских воспоминаний остались слушать, а то и исполнять эту музыку. Но она не всегда могла уберечь от трагедии личной судьбы: ранние смерти, самоубийства...

3.

Другие же выбрали отъезд, прощание со всем прежним. И Бунин отчетливо представлял себе задачи русской эмиграции и суть культурного феномена, которым могла стать российская литература за

рубежом. В 1943 году, в Париже, он сказал в одном интервью: «Мы все, оставаясь и телом, и душой русскими людьми, воспринимаем европейскую культуру, впитываем ее в себя, обретаем новую душу. Для мировой литературы — это необыкновенное явление... Природа, люди, вся жизнь воспринимается новыми людьми с их собственной душой и кровью, с их собственной отцовской культурой... Какие образы могут возникнуть, какие миры могут быть созданы!» [4].

И он привел уже неоспоримые тогда имена А. Алданова и В. Набокова.

Что же из сказанного здесь им — и каким образом — можно было бы отнести к его собственному творчеству?

Для ответа на такой вопрос не лишним будет сначала напомнить себе, с чем приехал он в Европу — навсегда. Вот как он сам говорил об этом в своем выступлении «Миссия русской эмиграции»: «Поистине действовали мы, несмотря на все наши человеческие падения и слабости, от имени нашего Божеского образа и подобия» [5].

Стремление сохранить себя в этом образе, невозможность жизни вне человеческого и религиозного смысла ее должны, по-видимому, быть исходной точкой в размышлениях как о принципах общественного поведения Бунина, так и об эстетической уникальности созданного им за границей. Ибо в этом — основа, то зерно его миросозерцания, которое, взойдя после горького посева на чужбине, принесло «много плода».

Это и есть та собственная душа и отцовская культура, посредством чего, говорил он, может новый для другой земли человек воспринять ее природу, людей, искусство.

В литературе, как и в любом творчестве, наиболее полное, обогащающее восприятие чужого обусловлено наполненностью художника своим. Возможно, такая закономерность есть и в извечной проблеме традиции и новаторства. Истинно новое — не броская непохожесть, не временный извив, оно должно к чему-то приплюсовываться, добавляться, чтобы устоять и в будущем, остаться навсегда. А для этого необходима не только иная линия, но и свой объем, весомое содержание. Это как в скульптуре, где, считал О. Роден, линий, в сущности, нет, ибо они — лишь внешние, поверхностные следствия объемов: жизнь зарождается внутри, а затем выталкивает себя наружу.

Мы часто читаем, что во внутренней, духовной жизни Бунина уже с начальных сознательных моментов особым образом присутствовала культура прошлого. Это действительно так. «Он принадлежит к старому

миру, к миру Гончарова, Толстого, Москвы, Петербурга», — писала Вера Николаевна Бунина [6].

Но мы не так уж часто учитываем, какое большое место занимала в этом мире для него церковь, с каким благоговейным, охранным чувством писал он в эмиграции о красоте богослужений, убранстве храмов — и как услужливо подавала ему напитанная библейскими текстами память фрагменты мифологических сюжетов, речений, задавая тональность какой-либо главе в «Жизни Арсеньева», рассказам.

Кажется, никто из русских классиков не был так заворожен зримым, осязаемым образом красоты, созданным в православной церкви. Он вбирал его в себя с молодых лет. Красотой, в чьем храмовом сиянии и свечении, запахах и звучании возвышающее успокоение, просветление неотделимы от духовного укрепления перед лицом уже случившихся и еще возможных утрат, — красотой этой он был и счастлив, и мучим, как счастлив и мучим он был всю жизнь красотой природы.

Нелегко найти в литературе аналогию этому, если так можно выразиться, бунинскому ч у в с т в у о б р а з а — чувству красоты, которая ограняет и ограничивает, но не обедняет внутренний мир человека, упорядочивая его. Трудно привести подобные примеры и такого напряженно-проникновенного переживания церковной красоты, хотя отношение писателя к религии в обычном, житейском плане начисто было лишено схимы.

Тем легче было понять, что он чувствовал, когда красоте этой уже угрожали мерзость запустения и повальное безобразие. «В мире была тогда Пасха... Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...» [7].

4.

Не только церковный мир эстетизировал Бунин. Мы видим у него холодноватое на первый взгляд, а на самом деле необычайно чувственное и внешне сдержанное воссоздание в чеканном, неожиданно-единственном слове всего богатства жизни, неповторимых ее мгновений. Эстетизация эта возросла в эмигрантский период, что, вполне понятно, было вызвано стараниями сберечь и удержать утраченное в раме искусства, в точно найденном образе.

Но мэтр, исповедовавший законы классики, оказался для очень многих, в том числе и Шведской академии, совсем не архаистом. Высшее

признание было ему оказано «за строгий артистический талант, с которым он воссоздал в литературной прозе типичный русский характер». Именно так: строгость и в то же время артистичность, облагороженная строгой требовательностью. Нелегко представить иную формулировку, так кратко и точно выражающую характер дарования. (Сам же он в разговоре о необходимости для писателя серьезной работы над формой произведения, настойчивой его отделки, обмолвился так: «Мы ведь все же артисты...»).

Что же касается расхождения его с некоторыми принципами реалистического искусства, утверждавшимися, скажем, Толстым, то они были укоризненно отмечены самим Толстым же. О бунинской природе он заметил не без некоторого кокетства: «...так написано, что и Тургенев не писал бы так, а уж обо мне — и говорить нечего». И все, мол, «только для того, чтобы Б. написал рассказ» [8]. Но полностью согласиться с ним — значит, во-первых, просто поверить на слово, не увидев, что здесь — естественная писательская субъективность. А во-вторых — не понять Бунина, писавшего природу не самоцельно, а в такой связи с внутренним миром своего героя, как редко кто иной, — и об этом Толстой умалчивает.

«Прав» же он в одном: да, все мастерство писателя действительно направлено на то, чтобы он «написал рассказ». Бунинская эстетика, свободная от морализаторства и проповедничества, свойственных Толстому, от рационалистически выстроенных, хотя и совершенно искренних установок, была не менее эстетически напряженной. Нетрадиционность изобразительной манеры еще не означает снижения нравственного уровня.

Бунин прекрасно отдавал себе отчет в том, где, не порывая с Золотым веком классики, шел навстречу современному. О своей «Митиной любви» говорил: «Некая легкость», «тонкость», «модерность». А за три года до смерти: «“Реалист” Бунин очень и очень приемлет многое в подлинной символической мировой литературе» [9].

Преклонявшийся перед Толстым, он как художник сделал смелые для своего времени шаги в той области, где тот был особенно аскетичен и нестерпим — в области любви и пола, страсти. В своем «Грасском дневнике» Г. Кузнецова говорит о счастливой возможности предварительно переживать с ним в беседах каждую главу «Жизни Арсеньева», лучшего, что он создал до той поры. В июле 1927 года это была глава с размышлением о том, «что, может быть, для чувства любви,

чувства эротического, двигающего миром, пришел писавший ее на землю... И я спросила себя — для чего живу я и что мне милее всего на свете? И ответ будет, пожалуй, тот же, так как в творчестве есть несомненно элемент эротический» [10]. Впрочем, это тема, о которой лучше всего послушать самого писателя.

Он отвечал Ф. Степуну на замечание об «избытке рассматривания» некоторых подробностей в «Темных аллеях»: «Какой там “избыток”! Я дал только тысячную долю того, как мужчины всех племен и народов “рассматривают” всюду, всегда женщин со своего десятилетнего возраста и до 90 лет... Последите-ка, как жадно это делается даже в каждом трамвае, особенно когда женщина ставит ногу на подножку трамвая! И есть ли это только развратность, а не нечто в тысячу раз иное, почти страшное?» [11].

Это сказано в 1951 году, а еще в августе 1917-го в дневнике о Мопассане было записано: «Он единственный, посмевший без конца говорить, что жизнь человеческая вся под властью жажды женщины» [12].

5.

Пассеизм в бунинской эстетике эмигрантского периода, т.е. все его пристрастие, любовь к прошлому, порой буквальная завороженность оставшимся в прежней жизни, на родине, не выступали бы так отчетливо в его поэтике, в образной системе, если бы этот художник не был наделен уникальной способностью крайне интенсивного эстетического переживания настоящего.

Глубина и острота, напряженность непосредственного жизненного ощущения, впечатления воссоздавались в текстах его произведений нередко с беспрецедентной в русской прозе адекватностью. Важной особенностью этого почти неразделимого у Бунина переживания-воссоздания являлась объемность, «стереоскопичность» изображения, причем не только в плане пространственном, но и во временном («тоска времен и стран»).

Пластические образы России, утраченной с началом эмиграции в 1920 году, и чувственный мир прежней русской жизни, художественно реконструируемый также как «потерянный рай», равноправно, осознанно и целенаправленно эстетизировались Буниным. Наиболее отчетливо это заметно в романе «Жизнь Арсеньева» (1927-1929. 1933). А в дневниках

1921, 1922 гг. читаем: «Клеська, Глотово — все без возврата… И весна, и соловьи, и Глотово — как все это далеко и навеки кончено!» [13].

В природе дарования и в самой поэтике Бунина явно присутствовало начало, на которое впервые указала русская эмигрантская критика на четвертом году жизни писателя вне России. Это «классическое начало… Начало формообразующее, мужское, начало разума, равновесия, меры, ясности и простоты» [14].

Что же касается эстетизированного бунинского эротизма, (особенно в «Темных аллеях», а раньше — в «Митиной любви»), то эротизм этот — и не следствие и даже не просто составляющая, но одна из главных формообразующих основ его пассеизма.

---

1. Кузнецова Галина. Грасский дневник. // Знамя. 1990. № 4. С.181.
2. Розанов В. В. Сумерки просвещения. М., 1990. С. 211.
3. Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т.6. М., 1966. С. 327.
4. Бунин И. А. Мировая литература есть продукт страдания. — «Неделя». 1990. № 45 (1597). С. 12.
5. Бунин И. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990. С. 351.
6. Письма В. Н. Буниной. // Новый мир. 1969. №3. С.217.
7. Бунин И. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990. С. 114.
8. Лит. насл., т. 90, кн. 4. М., 1979. С. 450.
9. Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М., 1966. С. 523.
10. Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника». Лит. нас., т. 84, кн. 2. М., 1973. С. 253.
11. Лавров В. Холодная осень. Бунин в эмиграции (1920-1953) М., 1989. С. 363.
12. Бунин И. Лишь слову жизнь дана... М, 1990. С.84.
13. Там же. С. 129, 133.
14. Литература русского зарубежья. М., 1990. С 358.

Н. Л. Блищ

ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ «УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ» А. М. РЕМИЗОВА (монтаж и интертекст)

«Учитель музыки» А. М. Ремизова кажется наиболее «непрозрачным» текстом из серии «Легенда о самом себе». Он провоцирует множество

интерпретаций и вызывает стойкий исследовательский интерес. Чтение этого произведения напоминает процесс собирания мозаики по заданному самим автором образцу. Книга состоит из микрофрагментов — текстов различных жанров и стилей: мифов и сказок, личных дневников, древнерусских стилизаций, мистификаций, философских эссе, газетных очерков, литературоведческих исследований, бытовых зарисовок и, наконец, авторских рисунков. Микрофрагменты функционируют в тексте на правах самозначимых элементов. Смысловой акцент приходится на игровые интертекстуальные отношения. Ремизов как представитель художественной культуры модернизма осмысляет монтаж как одно из наиболее органичных художественных средств и в полной мере реализует его в своем творчестве.

Монтаж как композиционный принцип проявлялся еще в ранних книгах Ремизова, таких как «Посолонь» и «Весеннее порошье», в эмигрантский период творчества монтаж — это один из способов художественного мышления. Книга «Учитель музыки» структурно состоит из предисловия, семи частей, делящихся на главы, которые, в свою очередь, дробятся на микрофрагменты с названиями, и послесловия. Это произведение является наиболее ярким примером монтажного построения, где монтаж использован в целях создания игрового эффекта. Некоторые главы были написаны Ремизовым еще в 1910-е годы* и в переработанном виде вошли в состав романа. Другие главы представляют собой переработки рассказов, публиковавшихся в начале 1930-х годов в эмигрантской печати. Есть главы* в составе «Учителя музыки», которые будут узнаваться в последующих произведениях автобиографической «Легенды о самом себе». Внешняя монтажная структура композиции позволяет охватить огромный пласт реальности, причем в самых разных ракурсах и аспектах.

В художественном мире романа автор создает сложную, иерархически упорядоченную систему из наслаивающихся пространств:

---

* Например, первая глава «Тысяча съеденных котлет» печаталась в газете «Речь» в 1911 году под заглавием «Глаголица». Вторая глава «Оказион» опубликована в журнале «Заветы» в 1913 году. Третья глава «На птичьих правах» первоначально публиковалась в газете «Биржевые ведомости». Позже данные тексты появлялись в составах книги «Весеннее порошье», СПб., 1915.

* Главы «Тло» и «Аэр»,в которых повествуется о детстве рассказчика Полетаева, составят сюжетную основу повествования в автобиографическом мифоромане «Подстриженными глазами».

автобиографического, культурологического, интертекстуального. Однако все эти пространства, пересекаясь, вступают в динамичные игровые отношения. Элементы автобиографического и культурологического ряда образуют семантический сплав, на первый взгляд, лишенный «здравого смысла». В повествовании стираются грани между припоминанием и реальностью. Ремизов постоянно ведет игру с вечно ускользающим смыслом, ищет пути проникновения в иную художественную ментальность, к такому ритму письма, который устремлен за движением мысли и бытия.

Создавая «Легенду о самом себе», Ремизов опирался на традицию житий святых. Ведь главная мысль всех семи автобиографических книг — идея повторяющейся драмы человека, его одиночество в чужеродном мире, бесконечность человеческих мытарств. Оправдывая право на создание своего собственного жития, Ремизов неоднократно ссылается на Аввакума или включает в текст другие «авторитетные» оправдания. Например, в виде рассуждений героя «Учителя музыки» о Тарасиевской школе в агиографии, где повествование должно «строиться на украшении главных моментов биографии» [1: 99].

Концепция автобиографического героя имеет игровую природу. «Учитель музыки» посвящен двойнику Ремизова. Это своего рода автобиографический роман о двойнике. В роли рассказчика еще один двойник автора — Полетаев. Все окружение главного героя и рассказчика — без труда узнаваемые пародийные маски автора: Козлок, Судок, Куковников, Птицын и т. д. В очередной раз возникает аллюзия на театр-балаган, где все многочисленные alter ego писателя — куклы, автор — кукловод. При этом автор-пупенмейстер не является диктатором, не подчиняет кукол своей воле, а, расчленяя свой художественный мир на ипостаси, наделяет каждую из кукол одной из своих «страстей». Куклы-маски воплощают собой стороны многогранного художественного мира Ремизова или, как сказал бы герой Набокова, «разыгрывают в лицах его мысль». В послесловии Ремизов сам разъясняет: «Я — и Корнетов, и Полетаев, и Балдахал-Тирбушон, и Судок, и Козлок, и Куковников, и Птицын, и Петушков, и Пытко-Пытковский, и Курятников и, наконец, сам авантюристический африканский доктор. Все я и без меня никого нет» [1: 504].

Основным фоном в создании игровых проекций служит интертекстуальный план. Принципиальную роль здесь играет уникальная память писателя и его мифологическое мышление. Ремизов четко

осознает, что каждое слово подарено ему традицией и потому влечет за собой шлейф культурных ассоциаций. Легко играя культурными кодами, Ремизов виртуозно сочетает автобиографическое с интертекстуальным. Компоненты порождаемого виртуально-игрового текста извлекаются из памяти читателя, который также включен в игровое пространство произведения. Игра с перетекающими мотивами, символами, образами и смыслами приносит интеллектуально-эстетическое удовлетворение и читателю и самому автору. Интертекстуальное пространство в «Учителе музыки» обширно. Оно включает в себя мировую мифологию, всю русскую литературу, литературу народов Европы от эпоса до современной. Но как у любого художника, у Ремизова есть свои приоритеты. Чаще всего первичными для ремизовских семантико-игровых построений оказываются мысли Гоголя и Достоевского.

Название романа «Учитель музыки» рождает ассоциации с первоначальным названием повести Гоголя «Записки сумасшедшего музыканта». К тому же почти все персонажи, населяющие художественный мир романа, выпадают из принятого представления о норме — психической, социальной, личностной. В той или иной степени каждый из персонажей реализует мифологему «отвергнутого безумного художника». Концепция героя у Ремизова восходит к модели двойничества. Все многочисленные персонажи — пародийные двойники автора, кроме того, они поочередно играют роли двойников друг друга.

Ремизов наделяет своего главного героя Корнетова многими автобиографическими чертами. Одна из них — это страсть к каллиграфическому письму, умение писать глаголицей*. Известно, что большое значение каллиграфии придавал и Достоевский** (своим каллиграфическим искусством он наделяет Девушкина, Голядкина и князя Мышкина). В ранних повестях Ремизова герои Маракулин (гибрид Девушкина и Башмачкина) и Стратилатов (производное от Голядкина и Поприщина) также упражняются в каллиграфии. В качестве маркера можно воспринимать и социальный статус героев: они являются переписчиками в чиновничьей конторе, то есть, в соответствии с традиционным значением, занимаются бесполезным, ненужным делом. Присутствие в игровом пространстве романа «Учитель музыки» мотивов Гоголя и Достоевского Ремизов обозначает на энигматическом уровне: «но нам, чистым писцам-каллиграфам, по-своему мудрствующим пером, все равно, в Париже ли, в России, пропавшее дело» [1: 96].

Этот мотив связан с целым рядом других мотивов Достоевского. В традиционном смысле страсть к каллиграфии является устойчивым признаком психического нездоровья. Вспомним, что в образе переписчика Голядкина зашифрована классическая картина шизофрении, а в образе обладателя каллиграфического таланта князя Мышкина дана история развития ситуативной эпилепсии. Ремизов делает акцент вовсе не на фактах проявлений психопатологий. Ему важно проникнуть в неизлечимо больную душу, раскрыть ее с художественной стороны, постигнуть рождающиеся в судорогах и галлюцинациях необычайно яркие образы. Так, о герое «Учителя музыки» рассказчик говорит, что его состояние «совсем не болезнь, а это те самые судороги души, о которых говорит Достоевский» [1: 445]. «Мне всегда было чего-то стеснительно и одиноко и больно» [1: 189], — эта мысль рефреном звучит в книге Ремизова. Мотив душевной болезни присутствует в тексте в форме метафорических конструкций, восходящих к Достоевскому: «прожженное навсегда сердце», «опрокинутая душа», «поверженный

---

* Вл. Пяст в своих воспоминаниях о Ремизове заметил: «… в своем пристрастии к красивому письму старинными почерками Ремизов подражал «Идиоту», т.е. князю Мышкину» // Пяст Вл. Встречи. Сост., вступ. ст., научн. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – С. 270.

** Об этом в исследовании Баршт К. А. Каллиграфия Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. – Петрозаводск, 1994. – С.101-129.

дух». Этот мотив в романтической традиции связан с мотивом рыцарства и комплексом смерти. В многоуровневом интертекстуальном пространстве романа все переосмыслено в игровом ключе*.

Корнетов** в осколке дверного стекла видит чудесный образ — «меч Амадиса Дон-Кихот» [1: 293] и становится одержимым идеей создания «братства» девяти пламенных мечей, в котором посвященными будут усопшие. На первом смысловом уровне в игровое поле включены известные культурные коды: Амадис Галльский — романтический идеал Дон Кихота; миф об Адонисе – в гностической традиции прочитывается как миф о воскрешении. На втором смысловом уровне романа высвечивается целый ряд явных аллюзий к Блоку, объяснимых в контексте пушкинского подтекста. В микрофрагменте о путешествии авторских двойников в замок Куси неслучайно включена стилизованная Ремизовым средневековая легенда о рыцаре Рено и видении, посещавшем его в образе возлюбленной dame de Fayel. Рефрен легенды — восклицание Корнетова: «Бедный рыцарь!» — «прожженное сердце». «Рыцарь бедный» — стихотворение Пушкина. Строки этого стихотворения («Он имел одно виденье, / Непостижное уму, / И глубоко впечатленье / В сердце врезалось ему»), предвосхищают Блока с его видением образа «Прекрасной Дамы». Образ бедного рыцаря, «безмолвного», «печального», уединившегося от мира в свою идею, близок представлению Ремизова о Блоке. В одном из писем к Блоку*** Ремизов спрашивает поэта: «Почему Вы не назвали свои стихи «о Прекрасной Деве», ведь «дама» никогда не скроется в глубинах русского

---

* Этому во многом способствовала игра в «Обезьянью Великую и Вольную палату», где существовала иерархия рыцарей, оруженосцев, коней и литейщиков, ритуальная атрибутика в виде рыцарских грамот, иконографического изображения божества, магических слов и ритуальных танцев. О литературной игре А. М. Ремизова «Обезьяньей палате» см. Обатнина Е. Р. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 384с.

** Корнетов от «корнет» - кавалерийский офицер, что по внешнему облику близко к образу всадника и рыцаря. Автор объясняет также: «Корнетов больше не к музыке, к кавалерии» [1.С. 64].

*** Глубокое исследование взаимоотношений А. А. Блока и А. М. Ремизова на основе эпистолярного материала было сделано З. Г. Минц. См. Минц З. Г. Переписка с А. М. Ремизовым (1905-1920) // Литературное наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 4 Т. – М., 1981. – Т. – С.63-127.

сознания?». Подтверждение игровой проекции «бедный (сумасшедший) рыцарь — видение — смерть — Блок» обнаруживаем в книге «Взвихренная Русь», написанной ранее, где памяти Блока посвящена глава «К звездам». С самого начала Ремизов обращается к поэту: «Бедный Александр Александрович!», чуть ниже — образ Блока, который «… закован в латы с крестом». По мнению Ремизова, Блок имел «нечеловеческое музыкальное ухо», «Ритм — душа музыки, и в этом стих» [2: 366]. (Заметим, что Корнетова зовут Александр Александрович, и он — учитель музыки, неразлучный с камертоном). Рыцарская ипостась Блока подтверждается в описании сновидений: «Три раза вы мне снились. Два раза в городе рыцарей — в башенном Ревеле и раз тут, в зеленом Фриденау…» [2: 362]. В «Учителе музыки» городом рыцарей назван Куси.

Третий смысловой подтекст определен аллюзивной связью с «Идиотом». «Рыцарь бедный» — стихотворение, впечатлившее Аглаю Епанчину. В нем она разглядела символический прообраз князя Мышкина. Соблюдая правило ретардации узнавания, автор разбрасывает вербальные проекции по всему тексту «Учителя музыки», при этом все они весьма прозрачны. Рассказчику было видение на Карловом мосту в Праге: «и наяву я видел: вот золотое распятие, *Богородица…*, а сбоку из-за моста в дозоре *Рыцарь со львом»* [1: 257]. Упоминание о льве имеет отношение к герою стилизации «Съеденное сердце»: «герб у Рено: голова *львова* в поле блакитном» [1: 102]. По преданию, Рено отправился в крестовый поход с Ричардом *Львиное Сердце.* В игровое поле «alter ego — князь Мышкин» вплетены и другие знаки: называется исследование о византийском царе *Льве* Мудром, который был «поэтом-гимнографом», упоминается имя Святителя *Льва* — папы Римского. Микросюжет об истории взаимоотношений рассказчика с французскими детьми (глава «Куаффер») подсвечен сюжетной ситуацией из «Братьев Карамазовых» и швейцарским рассказом Князя Мышкина. Двойник автора сознательно берет на себя роль миссионера, «учителя» детей. Совместные игры-инсценировки из ранней ремизовской «Посолони», занятия, чаепития и беседы привели к тому, что «вся коммуна выкрикивала русские слова» [1: 382]. Нравственные уроки Мышкина в «истории с Мари» и Алеши Карамазова в «истории с Илюшечкой» угадываются в рассказе Полетаева о странном мальчике Альфреде. «Из всех детей последней моей встречи мне очень жалко

Альфреда» [1: 378] — это признание, восходящее к объяснению Мышкина: «целую я ее не потому, что влюблен в нее, а потому, что мне ее очень жаль…». Как и у Достоевского, первоначальные насмешки детей перерождаются в сочувствие и жалость к больному мальчику.

В художественном пространстве романа сцепление мыслей и образов происходит по самым неожиданным логическим ассоциациям. Ремизов обозначает этот «бесконтрольный, но стройный познавательный процесс» [1: 318] понятием «мышеонально». Такую же схему мышления он обнаружил у Достоевского, где у героев всплывают скрытые, ассоциативные, интуитивные мысли только тогда, когда слабеет острота сознания — «в горячке», «в бреду», «в припадке». Достоевский подтекст в «Учителе музыки» оказывается самым обильным и наиболее удобным для ремизовской игры со смыслами.

Вспомним, что герой «Легенды…» Корнетов, как и автор, ведет затворнический образ жизни и страдает всевозможными фобиями. Семиотическим маркером является множество упоминаний о деньгах и денежных ролевых играх. Во-первых, отсутствие денег говорит о социальном статусе героя — «маленький человек», во-вторых, это показатель психологического состояния нестабильности, униженности. В описаниях одежды героя также обнаруживаются следы литературных предшественников. Шинели Башмачкина и Голядкина превращаются в «серое пальто на вате» «берлинской волны инфляционного периода», бесконечно перешиваемое. Хроническая бедность и сознание своей ненужности — это состояние переживал в эмиграции и сам Ремизов. В «Учителе музыки» рассказчик признается: «бедность — это моя неразлучная сестра со всей ее болью, гневом и моим несмирным смирением» [1: 304].

Вполне закономерно, что все окружение Корнетова — «бедные люди» [1: 509]. В свою очередь все эти «бедные люди» — авторские клоны (баснописец Куковников, критики Петушков и Птицын, поэт Козлок, мистификатор Судок, редактор Пытко-Пытковский). Как люди творческие, они собираются для того, чтобы поделиться результатами творческого труда и «чистосердечно раскрыть свои фантазии» [1: 327]. Мысль Достоевского о «чистосердечии» здесь неслучайна. Ремизов подразумевает это «подноготное чистосердечие» в литературных состязаниях своих многочисленных двойников. Такая же сюжетная ситуация разыграна у Достоевского на именинах Настасьи Филипповны,

когда гости играют в «пети-же». Весьма странное состязание: рассказы участников построены по известным литературным образцам, при этом подчеркивается, что все говорят «истинную правду» и «чистосердечно». Больше всех врут мелкий чиновник Лебедев и отставной генерал Иволгин, при этом настаивая, что их рассказы — «сущая правда». Ремизову близок тип героя-шута. Возможно, срабатывает семиотический знак — вруны у Достоевского носят птичьи фамилии: Лебедев, Иволгин, Лебядкин, Снегирев. В «Учителе музыки» фамилии авторских масок — Птицын, Курятников, Петушков, Куковников, Полетаев и, наконец, сам Ремизов. В творчестве Ремизова можно обнаружить целую коллекцию образов лгунов в русской литературе: от Гоголя, у которого почти все персонажи любят «иногда украсть и соврать без всякой нужды», до Набокова.

В поэтике Ремизова присутствуют фрагменты-центоны, которые призваны доносить идею сращенности несовместимых явлений и понятий. В игровом пространстве романа лексема «ложь» является объединительным словом в таких фрагментах. Согласно авторской типологии, ложь может быть «по случаю» — для достижения цели, «чисто женская» — о любви и ложь «бескорыстная». Именно ложь «бескорыстная», природа которой «огонь и опьянение», и обладает знаком художественности. Лебедев и Иволгин «красноречивы» — это намек на то, что для обоих эстетические, художественные критерии важнее этических. Таким образом, лгуны Достоевского и Ремизова отмечены знаком художественности. Их ложь — это своеобразный творческий процесс, когда лгуны уже не отделяют себя от предмета своего творчества.

Мотив лжи обнажает одну из особенностей поэтики Ремизова: склонность к самопародированию и выворачиванию наизнанку собственных образов. Интересен в данном контексте образ Ивана Козлока. В его внешности безошибочно узнаваемы авторские черты: «он был с рожками» и носил «вязаные шкурки». В воспоминаниях о Ремизове читаем: «сидит он в вязаной бабьей кацавейке», «на голове рожки, — два пучочка черных волос» [3: 301]. Иван Козлок — поэт, автор «кладбищенских стихов». У Достоевского Иволгин оправдывается: «Я несколько поэт в душе». Оба лгут, потому что у них «поэтическое отношение к истине». Козлок являлся к рассказчику с литературными новостями, «а если ничего нет, сам сочинит» [1: 366]. Этот авторский

двойник специализировался в своеобразном литературном жанре. Среди бесчисленных мемуаров, составляющих главный фонд эмигрантской литературы, он писал свои «смоты» — «сплетническая память о покойниках» [1: 399]. В поминальных «смотах» всегда оказываются и «все те гадости, которые принято в прессе говорить друг про друга» [1: 399]. Это наблюдение о Козлоке опять отсылает к Достоевскому. Открытая ирония над газетными слухами звучит в «Идиоте». Газета открывает широкое поле для создания и распространения лжи, в погоне за сенсацией любое событие изукрашивается скандалами.

Второй пародийный двойник — «залесный аптекарь» Судок. Он «врал, как художник, — его ложь была бескорыстной игрой» [1: 356]. Еще одно свидетельство «художественности»: Судок «играл в свои выдумки, как дети в игрушки, и чем больше выдумывалось, тем сильнее разгоралась охота» [1: 362]. Как и сам Ремизов, Судок был мастером всевозможных мистификаций. Наиболее «скандальным» в биографии писателя является вымысел о философском обществе «Цвофирзон». Эта игра была построена на пародийном искажении реальной литературной жизни в среде русской эмиграции. Ремизов публиковал в эмигрантских газетах сообщения о несуществующих заседаниях философского общества, о мифических выступлениях известных представителей эмиграции с самыми немыслимыми темами. Мистификация была так правдоподобно разыграна, что никто не сомневался в существовании «Цвофирзона». Более того, в берлинских газетах «Руль» и «Накануне» развернулась полемика о деятельности общества. В «Учителе музыки» Ремизов раскрывает тайну мистификации: «Судок был автором берлинского «Цвофирзона». И этот «Цвофирзон» (Zwovierson) — «свободное философское содружество» можно рассматривать как образец его литературных упражнений: ни слова правды. Два года (1921-1923) мутил Судок этим «Цвофирзоном» русский Берлин, в те годы самую многочисленную эмигрантскую колонию» [1: 357]. Художественная ложь Судока относится одновременно и к разряду «лжи по случаю», так как ему хотелось представить необычайно кипучую деятельность русского Берлина в культуре Европы.

Здесь мы имеем дело с пародированием двойной направленности: самопародией и пародией на литературные явления. Так реальный факт в культурной жизни русского Берлина — газетный ажиотаж относительно деятельности Вольной Философской Ассоциации («Вольфила») —

осмыслен в пародийном ключе. По определению современника писателя, Ремизов таким способом «пытается отгородиться от берлино-парижской провинции» [3: 300]. Оппозиция «Берлин-столица» или «Париж-столица» — «Россия-провинция» намеренно заострялась в эмигрантской печати. Русские эмигранты ощущали себя «провинциалами» в европейских столицах. Ремизов ведет игру в пределах семантического поля понятия «провинциал». От прямого значения, имеющего отношение к социально-географическому статусу человека, автор переходит к психологическому складу, к миросозерцанию и жизненной позиции. Далее он играет с понятием «мировой провинциал» и закрепившимся в культурном тексте значением — «мировой провинциал» (скифы, гунны, варвары), то есть тот, кто несет угрозу цивилизации и культуре. «Впрочем, что такое провинциал, лучше не скажешь, чем Достоевский», — заключает Ремизов и цитирует известный пассаж: «Инстинкт провинциальных вестовщиков доходит иногда до чудесного и, разумеется, тому есть причины… Всякий провинциал живет как будто под стеклянным колпаком. Нет решительно никакой возможности хоть что-нибудь скрыть от своих почтенных сограждан. Вас знают наизусть, знают даже то, чего вы сами про себя не знаете». Таким образом, скрытая мысль о «культурном провинциализме», или попросту невежестве эмигрантских издательств, состоящих, по убеждению Ремизова, из «провинциальных вестовщиков», становится очевидной. «Одно из многочисленных эмигрантских издательств неожиданно обозначило свою позицию — «Скифы» (то есть «мировые провинциалы» — Б. Н.) [1: 358], — пишет Ремизов и заключает: «провинциальный дух в эмиграции концентрируется, проникая в душу русского парижанина» [1: 358].

Среди авторских двойников Куковников-баснописец воплощает идею «письма для самого себя» (Mihi ipsi scripsi). В романе эту фразу произносит Лев Шестов* в диалоге с рассказчиком на тему «для кого и о

---

* Мифологизированный образ Лева Шестова – один из наиболее часто встречающихся персонажей в автобиографической прозе Ремизова. Философское пространство в романе «Учитель музыки» сконструировано в спектре идей философии Шестова.

В качестве персонажей в книге «Учитель музыки» множество мифологизированных образов реальных представителей русской эмиграции: музыканта К. Д. Набо-

чем писать». Это одна из болезненных тем во всем корпусе текстов Ремизова. Смысловая игра рождается от искажения первоначального смысла и в столкновении двух подходов к творчеству: писать для читателя или «писать для самого себя». Шестов пишет для самого себя, поэтому он «бесполезный писатель» в эмиграции. Его книги и статьи либо не издаются, либо остаются «неразрезанными». Ремизов проводит параллель: в эмиграции и «Гоголь, Толстой, Достоевский — пустое место, а высшее достижение… девять фельетонов с описанием природы или пустейший пересказ пошлейшего немецкого модерна» [1: 346]. В этом смысле «писать для самого себя» значит обречь свои рукописи и чудом изданные книги «на мышепищепитание», как высказался герой «Учителя музыки».

Василий Куковников также не обделен автобиографическими деталями. Он книжник, «склада улитки или черепахи — малоподвижен», живет там, «где повелось, и сживается со своими книгами неотрывно» [1: 345]. Он принимает высказанную Шестовым мысль в традиционном значении: писать для самого себя значит запечатлеть себя в своем творении. «Да иначе и невозможно: писатель описывает только свой мир и ничей другой, и этот мир — его чувства и его страсть» [1: 504]. Лейтмотив ремизовской прозы — «писатель познает материал по себе и через этот материал познает себя» [1: 352]. Творческий путь Ремизова есть постоянное стремление «ощутить свое бытие как бытие-в-мире-текста» [4: 168].

1. Ремизов А. М. Учитель музыки. Каторжная идиллия / Подг. к печати, вступ. ст. и примеч. Антонеллы д'Амелия. – Paris: «La Presse Libre», 1983.

2. Ремизов А. М. Взвихренная Русь / Вступ. ст. и лит. - ист. коммент. В. А. Чалмаева. – М.: Сов. Писатель, 1990.

3. Лундберг Е. Записки писателя. 1920-1924. – Л., 1930. Т.2.

4. Грякалова Н. Ю. Книга А. М. Ремизова «Павлиньим пером». История формирования // Русский модернизм. Проблемы текстологии: Сборник статей. – СПб.: Алетейя, 2001. – С.152-169.

кова, музыковеда П. П. Сувчинского, композитора Н. Слонимского, хореографа С. М. Лифаря и др.

С. Ф. Кузьмина

РОМАН В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»: ТРАДИЦИЯ — ПАЛИМПСЕСТ — ПОЭТИКА

Написанный В. Набоковым в 1934 г. «за две недели упоенного труда» загадочный роман «Приглашение на казнь» имеет чрезвычайно широкий веер интерпретаций. Д. Конноли трактует роман как воплощение власти иррациональной логики галлюцинаций и сна героя [21], З. Шаховская утверждает, что в нем воплощена «метафизика небытия» [26: 74]. С. Давыдов видит это произведения как особый шифр гностического текста, в котором происходит перекодировка теологической модели в поэтическую [5]. П. Кузнецов прочитывает этот роман как гностический и гносеологический текст [10]. Вл. Ходасевич воспринимал его как цепь образов и арабесок, чей узор держится на соотношении мира творческого и реального [24: 392]. В. Варшавский в своей трактовке определил роман как социально - философскую сатиру на тоталитарное общество, отрицающее личность [9]. П. Бицилли отмечал, что автор разрушает иллюзию реальности и создает ряд аллегорий, которые, однако, указывают на «сущее», которое сквозит сквозь «сон» [2: 154]. Н. Букс дает взаимоисключающие определения романа: экзистенциальная метафора, идеологическая пародия, художественная антиутопия, сюрреалистическое воспроизведение жизни, разоблачающее языковую тюремность [3]. В. Александров видит близость этого романа к аллегории и «гностическому топосу» и выявляет неоплатонические мотивы, указывает на возможные связи с одой Вордсворта «Ощущения бессмертия», «Котиком Летаева» А. Белого и «Мелким бесом» Ф. Сологуба [1].

Но ни одна из этих интерпретаций, кажется, полностью не исчерпывает полисемантичности романа, что явно входило в авторский замысел. Набоков выбирает новую художественную стратегию и интенциональность, такие принципы поэтики, концепты и приемы, которые изменяют классическую эстетику текста и упраздняют ее законы, отменяют традиционную языковую и жанровую аргументацию. Смысл порождается не по законам аристотелевского мимезиса, а по законам семиотики: за счет сталкивания, свободного обыгрывания значений, символов, чужих текстов и различных традиций культуры.

Роман «Приглашение на казнь» — палимпсест, то есть такой текст, который написан поверх текстов-предшественников.

Просвечивающие сквозь друг друга, тексты-цитаты рождают причудливую картину смыслов и их оттенков. Ассоциативная вязь, умноженная на проекцию соразмерных с современностью событий, преображает и прошлое, и настоящее, создает новый континуум — время, в котором все происходит и не происходит, так как сугубо субъективное и индивидуальное, принадлежащее исключительно герою романа, оказывается повторением уже происходившего и бывшего, уже написанного и прожитого. Но это «бывшее» преображается под воздействием актуально настоящего опыта героя, попавшего в тюрьму, которая отражает и абсурд мира, и нравственные терзания героя, не находящего в «тутошнем» мире похожих на себя. Цинциннат хочет спастись как из мира-темницы, так и из тюрьмы собственного сознания, порождающего химерические существа, которые терзают его, впрочем, вполне реально. Причинно-следственные связи, выявление которых было основой миметического искусства, нарушаются кардинальным образом; топос имеет подвижные границы, пространство «играет» и меняет свои очертания, иногда самым зловещим образом; хронотоп также теряет привычные координаты, в зависимости от психологического состояния героя. Реальные «вещи» и существа, окружающие узника, подвержены всяческим метаморфозам и в конце концов превращаются в пыль и прах.

Автор дает «подсказки», похожие на языковые головоломки, в которых метафора проверяется прямым значением слова и наоборот. Герой говорит матери: «Вы обратите внимание, когда выйдете, на часы в коридоре. Это — пустой циферблат, но зато каждые полчаса сторож смывает старую стрелку и малюет новую, — вот так и живешь по крашеному времени, а звон производит часовой, почему он так и зовется» [14: 77]. Действия и явления, в начале романа воспринимаемые в «реальных» координатах, в конце преобразуются в символы. Так, например «белый лист бумаги» и «изумительно очиненный карандаш, длинный как жизнь любого человека, кроме Цинцинната» [9: 6], становятся символами жизни и смерти как конца написанного героем текста. Каждая *глава* соответствует прожитому дню и приближает казнь через усекновение *головы*, уменьшение *длины* карандаша сигнализирует *о конце* его записей и, соответственно, жизни героя.

Коммуникативные внутрироманные связи не мотивируются логикой, а порождаются переключением регистров, свойственных «материально-

му» и «идеальному». Художественный мир романа принципиально дуалистичен, и может быть воспринят как фантасмагория, гротеск, или как театральное действо, с принятыми в нем приемами переодевания и игрой одним и тем же персонажем нескольких ролей, или как антиутопия, разоблачающая тоталитаризм, слежку и контроль над инакомыслящими, что неоднократно и делалось различными исследователями. Однако важнее принять во внимание, что Цинциннат становится центром, точкой приложения разнонаправленных сил, и от его личного решения зависит понимание и самого себя и мира, и соответственно тех текстов, поверх которого «проживается» текст его жизни, который дается в нескольких ракурсах, причем Цинциннат имеет несколько ипостасей — есть «добавочный» Цинциннат, есть его призрак, и есть тот, который плачет от боли и предсмертного страха и знает творческие муки. Двоящиеся люди и предметы, призраки, обрывки снов могут прочитываться как эффект овеществленного сознания героя, который хочет очнуться от «обморока» и обрести истину.

Герой пишет дневник и письмо к жене, (что рождает эффект текста в тексте), вспоминает прошлое, и некто (повествователь) воссоздает событийный ряд жизни Цинцинната Ц., который соизмеряется не столько с реальностью абсурда материального мира, сколько соотносится с другими текстуальными единицами. Содержание романа изменяется в зависимости от принципов корреляции и взаимодействия с подтекстами, интертекстами и конвенциональными смыслами. Набоковым создается особый вид письма, в котором «нетка» (непонятная игрушка) встречается с зеркалом — духовным миром Цинцинната; возникающая ситуация рождает оптический коридор, уводящий в бесконечность ассоциаций и интерпретаций соотнесенных текстов, вступающих в незавершающийся диалог (полилог). Собственно, казнь есть прерывание этого диалога, изживание земной абсурдности — «темницы» и начало нового диалога: Цинциннат получает возможность уйти «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [9: 130].

Романное пространство выстраивается как сложный узор симметрий разнородных пространств, каждому из которых соответствует и свой «язык», использующий в большей степени намек, указывающий на один смысл через другой, рассчитанный на многозначность восприятия. Читатель, чувствуя некий подвох автора, вынужден самостоятельно искать ключи и коды к логически неразрешим противоречиям,

перегруппировывать компоненты текста, то есть совершать, по сути, ту же внутреннюю духовную работу, которую совершает Цинциннат, отказываясь от м-сье Пьера, предлагающего довериться ему и механически воспринимать жизнь-текст.

Автор утверждал, что, «обращаясь к художественному произведению, нужно всегда иметь в виду, что искусство — божественная игра. Эти два элемента — божественности и игры — равнозначимы. Искусство божественно, ибо благодаря ему человек максимально приближается к Богу, становясь истинным, полноправным творцом. Вместе с тем — это игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце-то концов перед нами всего лишь вымысел» [15: 7].

Композиционная структура «Приглашения на казнь» направлена на выявление и раскрытие смысла образно-символических оппозиций: оригинал / копия; жизнь / смерть; сфера / круг; организм / механизм; истина / ложь. Театральность, фарс и маскарад, пронизывающие роман, не отменяют его метафизики, которая задается эпиграфом из трактата «Рассуждение о тенях» вымышленного автора Делаланда: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными». Эпиграф указывает на принципиальный парадокс рационального сознания, склонного к самообожествлению, и на связь между понятиями «человек» и «Бог», «смерть» и «истина». Смысл предельно прост: как сумасшедший ни в коей мере не является богом, так и человек не является смертным. В «Приглашении на казнь» Набоков ставит и решает онтологическую проблему бытия: каждый живущий «приглашен на казнь», то есть на смерть, и каждый волен выбирать между жизнью и смертью.

Пониманию романа может помочь высказывание Набокова о творчестве Н. Гоголя и Ф. Кафки. Их герой «абсурден», так как принадлежат к окружающему «миру абсурда», «но трагически и трогательно пытается вырваться в мир человеческий — и умирает в отчаянье. <...> Кафка, — подчеркивал Набоков, — прежде всего художник, и, хотя можно сказать, что всякий художник в каком-то смысле обладает святостью (я и сам нечто подобное очень ясно ощущаю), все же в его гении неразличимы признаки какой-либо определенной религии» [18: 312].

Переплетение сюжетных линий, языковая избыточность, многослойность романа «Приглашение на казнь» Набокова, включение

различных традиций, поэтика палимпсеста служат для выявления духовного смысла бытия, о котором можно лишь «кое-что знать...».

Евангельский контекст

Осуждение невиновного в возрасте тридцати трех лет, обвинение в «страшнейшем из преступлений», его искушение, публичная казнь, которая непостижимым образом заканчивается тем, что палач превращается в «личинку», а герой уходит к «существам, подобным ему», общим контуром воспроизводит известные евангельские события. Евангельский контекст позволяет прочесть роман «Приглашение на казнь» иначе, чем это предлагалось до сих пор. Кодом являются слова Христа в Евангелии от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: слушающий слово Мое и верующий в Пославшего Меня имеет жизнь вечную, и на суд не приходит, но перешел от смерти в жизнь» [Иоанн. 5. 24]. Действительное пространство романа — это сознание героя, двойственное в поиске опоры, «гарантии» в насквозь «мнимой природе мнимых вещей», в поиске той точки, «последней, твердой, сияющей точки» — «Я есмь!» [9: 84].

Цинциннат знает о своей душе. «Душа зарылась в подушку... Холодно будет вылезать из теплого тела» [9: 14], он чувствует, что мир имеет две ипостаси: идеальную и материальную (несовершенную). Онтологический образец, названный им «оригиналом», и реальный мир — его «дырявая копия» сталкиваются в сознании героя как блаженное «там» и ненавистное «тут», что вполне может соответствовать словам Христа: «Царство Мое не от мира сего» [Иоанн. 18. 36]. Но герой знает о нерасторжимой связи между двумя мирами: «... всегда часть моих мыслей теснится около невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то...» [9: 30].

Идеалом жизни-копии становится м-сье Пьер, влюбленный в свое дело палач. Речь Пьера — эвфемизмы, его цель — «смерть на всю смерть», которая украшается банкетами, иллюминацией, торжественными ритуалами. Цинциннат как «ось» дуального мира должен совершить выбор; его сознание эволюционирует от зеркально-плоскостного восприятия, и потому вбирающего в себя безличное антихристово начало, до сферичного умозрения, охватывающего «совершенное благо». Мир «тут» дан лишь кругом — многоугольником темницы-лабиринта и как его части — линией, «тупиком тутошней

жизни», в пределах которого спасения быть не может. В письме к жене герой пишет: «...как сумасшедший принимает зашедших родственников за звезды, за логарифмы, за вислозадых гиен, — но еще есть безумцы, — те неуязвимы! — которые принимают самих себя за безумцев, — и тут замыкается круг. Марфинька, в каком-то таком кругу мы с тобой вращаемся, — о, если бы ты могла вырваться на миг <...> пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами, и что ты кукла сама» [14: 81].

Память детства помогает герою восстановить первоначальный онтологический образец мира. «Оригинал» наделен «простотой совершенного блага», рождает «горячее ощущение счастья», в нем торжествует «лучащаяся, дрожащая доброта»; «там неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют, умученные тут чудаки»; там «все проникнуто той забавностью, которую знают дети» [14: 53]. Евангельский контекст очевиден. Совершенное благо и есть Бог: «Никто не благ, как только один Бог» [Лк. 18. 19]; «Любовь Его совершенна есть в нас» [1 Иоанн. 4. 12]; «...если не будете как дети, не войдете в Царство небесное» [Мф. 18. 3]. По церковной традиции мученики наследуют Царствие небесное. «Там», считает Цинциннат, «распрямляется душа в родимой области» [14: 53]. Тоска по Тамариным Садам — тоска по утраченному раю. Человек как образ и подобие Бога стремится к Богу, в «родимую область», жизнь же «тут» направлена на уничтожение этого стремления.

В романе обыгрываются следующие «сюжеты» Ветхого и Нового Завета: первое грехопадение (сюжет Марфиньки и поедаемого ею плода), Мамврийский дуб, под которым впервые было дано учение о всеобщем спасении (сцена чтения героем книги «Quercus» — в переводе с лат. «Дуб», и его восклицание: «Неужели никто не спасет?»), искушение Христа в пустыне, хождение Петра по воде, воскресение Лазаря, Тайная Вечеря. Цитаты и внутренние отсылки к Святому Писанию вкраплены Набоковым таким образом, что возникает второй сюжетный мотив, связывающий воедино первое грехопадение и проклятие смертью, а также обетование вечной жизни воскресением Искупителя, с событиями романа. Проекция евангельского сюжета перегруппировывает текст, центром которого становится идея спасения.

После объявление шепотом приговора Цинциннат чувствует себя «как человек, во сне увидевший, что идет по воде, но вдруг усомнившийся: да можно ли?», что указывает на Евангелие: «... Петр пошел по воде, чтобы подойти к Иисусу; Но, видя сильный ветер,

испугался и, начав утопать, закричал: Господи! Спаси меня. Иисус тотчас простер руку, поддержал его и говорит: маловерный! Зачем ты усомнился?» [Мф. 14. 29—31]. Имя жены Цинцинната — Марфинька и его признание: «В теории — хотелось бы проснуться. Но проснуться я не могу без посторонней помощи, а этой помощи безумно боюсь, да и душа моя обленилась, привыкла к своим тесным пеленам» [14: 19] связаны с сюжетом о Лазаре из Вифании, умершем и погребенным и воскрешенным Христом по просьбе его сестер Марии и Марфы. И «тесные пелены» прочитываются как те, которыми был обвит Лазарь: «И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами» [Иоанн.11. 44]. «...Лазарь, друг наш уснул; но Я иду разбудить его. Ученики Его сказали: Господи! Если уснул, то выздоровеет. Иисус говорил о смерти его; а они думали, что Он говорит о сне обыкновенном» [Иоанн. 11. 11 — 13].

Марфинька, которую герой любит «гибельной любовью», «сидя в ветвях бесплодной яблони, махала платочком» увозимому на казнь Цинциннату, что отсылает к новозаветному образу бесплодной смоковницы, которую проклял Христос перед вступлением в Иерусалим. Слеза Марфиньки «не соленая и не солодкая, просто капля комнатной воды», что близко к евангельскому: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч ...Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» [Иоанн. 3. 15 — 16]. В письме к жене герой спрашивает: «Скажи мне, сколько рук мяло мякоть, которой обросла так щедро твоя твердая, горькая, маленькая душа» [14: 81]. Обросшая мякотью душа сопоставима с образом «необрезанного сердца»: «Жестоковыйные! Люди с необрезанным сердцем и ушами! Вы всегда противитесь Духу Святому, как отцы ваши, так и вы» [Деян. 7. 51]. В последнем письме к жене Цинциннат пишет: «... “убивают!” — я хочу это так написать, чтобы ты зажала уши, — свои тонкокожие обезьяньи уши, которые ты прячешь под прядями чудных женских волос» [14: 81], что усиливает связь с первотекстом.

Мука Цинцинната — поиск личного спасения. «Все сошлось, — пишет он, — то есть все обмануло, — все это театральное, жалкое, — посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, доброхотство соседа, наконец холмы, подернуты смертельной сыпью... Все обмануло, сойдясь, всё. Вот тупик тутошней жизни, — и не в ее пределах надо было искать спасения. Странно, что я искал спасения» [14: 118]. Знаки «тутошнего» мира — подлог, обман, безглазая маска смерти, выдающая

себя за лицо человека. Мертвые глазницы Пьера высвечивает вспышка фотоаппарата. Торжеству и окончательному утверждению смерти, или небытию мешает Христос. М-сье Пьер многократно повторяет о своей чревоугодной «любви» к рыбе, которую плотоядно поедает, и «рыбной ловле» [14: 108], перед торжественной казнью-представлением он выражает недовольство, что его «потчуют тухлой рыбой» [14: 121]. Греческое слово «рыба» первохристиане осмысливали как аббревиатуру исповедания веры: Иисус Христос Божий Сын Спаситель, и поэтому ее часто изображали на фресках римских катакомб [27: 133]. На глубинный евангельский подтекст указывают несколько, казалось бы, случайных деталей: имя героя омонимично Люцию Цинциннату — диктатору Рима в V веке до н. э.; на страницах романа появляются первохристиане Тит - сподвижник апостола Павла, пострадавший за исповедание Христа, и Пуд, упоминаемый во Втором послании Павла к Тимофею.

М-сье Пьер саморазоблачается, «приглашая» к «смерти на всю смерть». Воля Творца заменяется «волей публики», эти слова кощунственно перефразируют молитву Христа перед Голгофой: «...Не Моя воля, но Твоя да будет» [Лк. 22. 42]. Пьер стремится стать другом своей жертвы, и Цинциннат, догадываясь, записывает: «Невольно, уступая соблазну логического развития <...> сковывая в цепь то, что было совершенно безопасно в виде отдельных, неизвестно куда относившихся, звеньев, он придавал смысл бессмысленному и жизнь неживому» [14: 90]. Разрешая появится на стене «освещенным фигурам всех своих обычных посетителей», Цинциннат видит семь злых духов и самого Сатану — весельчака. Число семь соответствует числу злых духов, указанных в Евангелии [Лк. 11. 24 — 26]. Цинциннат видит, как «...выходя из мрака, подавая друг другу руки, смыкались в круг освещенные фигуры — и, слегка напирая вбок, и кренясь, и тащась, начинали — сперва тугое, влачащееся — круговое движение, которое постепенно выправлялось <...> и чудовищные тени от плеч и голов пробегали, повторяясь, все шибче по каменным сводам, и тот неизбежный весельчак, который в хороводе высоко поднимает ноги, смеша остальных, более чопорных, отбрасывал на стены громадные черные углы своих безобразных колен» [14: 99]. Связь пляски и «весельчака» — врага человеческого, смеющегося над человеком, соответствует богословской традиции, восходящей к Иоанну Златоусту [8: 29].

Фундаментальным условием казни является «любовь» палача и жертвы и «покаяние». М-сье Пьер говорит: «Мы полюбили друг друга, и строение души Цинцинната так же известно мне, как строение его шеи», и просит: «Покайся, Цинциннатик, ну, сделай одолжение...» [14: 92]. Пьер воссоздает перед мысленным взором узника картины «многочисленных соблазнов жизни» и призывает его возлюбить «дали чувственных царств» [14: 88]. Он подчеркивает: «царства ему предлагают...», — и в ответ ждет кивка героя — намека на поклон. Испытания Цинцинната, как видим, проходят по «сценарию» искушения Христа в пустыне: «И возведя Его на высокую гору, диавол показал Ему все царства вселенной во мгновение времени, и сказал Ему диавол: Тебе дам власть над всеми сими царствами и славу их, ибо она предана мне, и я, кому хочу, даю ее; итак, если ты поклонишься мне, то все будет твое» [Лк. 4; 5—7]. Это третье искушение подчинения дьяволу, по традиции, связывается с обретением полноты земной власти над миром [19: 31]. Ответ Христа: «Господу Богу Твоему поклоняйся и Ему одному служи» [Мф. 4. 10]. Цицинат отрекается от предлагаемых ему «царств» и просит: «Уйдите» [14: 89].

В ритуале визита перед казнью к «отцам города» видятся отсылки к Евангельским событиям перед казнью Христа. В поцелуе, который требует Пьер от Цинцинната, и в окроплении вином скрыты сюжеты Тайной Вечери и предательства Иуды. «На брудершафт, заклинаю <...> изменившимся голосом, тихо, с лицом, искаженным мольбой, обратился м-сье Пьер к Цинциннату, — не откажите мне в этом, заклинаю, это всегда, всегда так делается <...> Я, наконец, вправе требовать, — судорожно прошептал м-сье Пьер — и вдруг, с отрывистым, принужденным смехом, вылил из своего бокала каплю вина Цинциннату на темя, а затем окропил и себя» [14: 107]. Пьер совершает антиевхаристию, т.е. творит черную мессу. П. Флоренский утверждал, что «все прекрасно в личности, когда она обращена к Богу, и все безобразно, когда она отвращена от Бога». Он определил грех как «бесплодие, бессилие, неспособность рождать жизнь. <...> Смерть влачит свое призрачное бытие лишь Жизнью и насчет Жизни, питается от Жизни и существует лишь поскольку, поскольку Жизнь дает от себя ей питание. То, что есть у смерти, — это лишь испоганенная ею жизнь же. Даже на «черной мессе», в самом гнезде диавольщины, Диавол со всеми своими поклонниками не могли придумать ничего иного, как кощунственно пародировать тайнодействие литургии, делая все

наоборот. Какая пустота! Какое нищенство! Какие плоские “глубины”» [23: 586]. Набоков воссоздает универсальную ситуацию встречи человека со Злом, подменой живой жизни и высшей ее идеи их подобием. И не случайно Пьер спрашивает Цинцинната: «Кто этот спаситель?» [14: 65].

Признание Пьера: «Любовь к природе завещал мне отец, который тоже не умел лгать. Многие из вас, конечно, его помнят и могут подтвердить — даже письменно, если бы потребовалось» [14: 108] является перифразой из Евангелия от Иоанна: «Ваш отец диавол; и вы хотите исполнить похоти отца вашего. Он был человекоубийца от начала до конца и не устоял в истине; когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи» [Иоанн. 21. 13]. Однако цель человекоубийцы — Антихриста, или в набоковском варианте м-сье Пьера, недостижима. «Меня у меня не отнимет никто» — главный вывод Цинцинната. Вопрос, который занимает узника: «казнь или свидание», является одной из откровенных подсказок автора. В романе Набокова «Дар» понятия «казни» и «свидания» также сопряжены. «Свидание» связано с чувством абсолютного счастья, возникающим при свидании с отцом, родиной, свободой и обретением высшей истины. «У него разрывалось сердце, как у человека перед казнью, но вместе с тем эта казнь была такой радостью, перед которой меркнет жизнь». Цинциннат записывает в дневнике: «Ведь я знаю, что ужас смерти это только так, безвредное, может быть даже здоровое для души, — содрогание, захлебывающийся вопль новорожденного или неистовый отказ выпустить игрушку, — и что живали некогда в вертепах, где звон вечной капели и сталактитов, смерторадостные мудрецы, которые, — большие путаники, правда, — а по-своему одолели, — и хотя я все это знаю, и еще знаю одну главную, главнейшую вещь, которой никто здесь не знает...» [14: 111]. Набоковский герой устремлен к абсолютному бытию и божественной любви. Семантически образный ряд: «вертеп», «крик новорожденного», «вечность» — указывает на Рождество Христово. «Смерторадостные мудрецы», одолевшие смерть, связаны с христианским отношением к смерти и традицией Иоанна Лествичника [9: 82 — 86]. В предисловии к английскому переводу «Приглашения на казнь» Набоков предвидел, что «старцы отбросят его и поспешат к своим уездным эпопеям и житиям знаменитостей». Роман по своему жанру, конечно, не является «житием»; Цинциннат вовсе не святой, но и он приходит к мысли о том,

что смерть победима. Слово «смерть», написанное Цинциннатом на последнем листе его записей, зачеркнуто.

«Писатель-творец должен внимательно изучать труды своих конкурентов, в том числе и Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только воссоздавать, но и пересоздавать мир. Чтобы делать это как следует, избегая двойного труда, художник должен знать мир», — сказал В. Набоков в одном из интервью [17: 157].

Мир «Приглашения на казнь» — действительность и сон, явь и обман, жизнь и обморок, болезнь и выздоровление (через смерть). Смерть как казнь и жизнь как время с момента «приглашения на казнь» до ее свершения становятся метафорой Воскресения, гносеологического преображения всего существа. Сама казнь зависит от воли узника, которого соблазняют «прелестями мира», обязывают выполнять некие ритуалы, а с другой стороны, по мере приближения казни Цинциннат догадывается об истинном смысле происходящего, и сам выбирает между казнью, или «смертью на всю смерть», предлагаемой ему, и Воскресением.

З. Шаховская категорически утверждала: «Отчуждение от духовного идет у Набокова с необыкновенной яркостью и в конце жизни дойдет до какого-то потустороннего страха или отвращения от всего, что связано с христианством» [26: 84]. Н. Букс считает, что евангельские аллюзии трактуются автором в сниженном, карикатурно - пародийном плане [3: 161 — 163]. Хотя некоторые пассажи, например, неизвестное отцовство, признание матери Цинцинната, что он и отец единоприродны, учительство героя, которому отданы «дети второго разбора», снижают пафос евангельского контекста романа, однако общий смысл произведения, говорящий о торжестве Жизни, а не Смерти, не позволяет воспринимать евангельские аллюзии в набоковском тексте лишь в пародийном ключе.

Пушкинский контекст

Эпиграф к «Приглашению на казнь», заявленный автором как высказывание мыслителя Делаланда из трактата «Рассуждение о тенях» («Dicours sur les ombres») связан с упоминанием Пушкиным астронома Ж. Ж. Лаланда в черновой редакции «Евгения Онегина»: «Прочел он Гердера, Руссо / Лаланда...» [VI: 632]. «Знак Лаланда, — подчеркивают В. В.Шадурский и Г. Шапиро, — это аллюзия, несущая в набоковской

поэтике двойную нагрузку. Во-первых, она отсылает к пушкинскому наследию, а именно к тому ученому, чей труд по астрономии был известен Евгению Онегину. Во-вторых, указывает на взгляд, устремленный ввысь, отмеченный знанием тайных законов, вечных истин» [25: 119].

Прервав работу над романом «Дар» и обратившись к созданию «Приглашения на казнь», Набоков апеллировал к пушкинскому стихотворению «Дар напрасный, дар случайный...», соединив «дар» и «казнь» как онтологические основы жизни и творчества. В написанном в день рождения 26 мая 1828 г. стихотворении поэт упрекал Бога за его произвольную и насильственную «власть» создавать — вызывать из «ничтожества» человека, наделять его «случайным» даром жизни, даром глубокого ума и страстного сердца, и отбирать этот «случайный дар» неотвратимой «казнью» — смертью. Поэт передает духовное томление и душевную тоску, усталость от «шума» мира, когда утрачен смысл существования:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал? …

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум. [20: 62]

Бессмысленность жалкого прозябания возрастает при мысли о неотвратимости смерти, обессмысливающей все человеческие деяния. Этот мотив является одним из главных и для Цинцинната («однозвучный жизни шум», тоска и скука вербализуются повтором тюремных деталей). Он испытывает тоску, хочет знать ответ о точном сроке казни и жаждет спасения, испытывая «дикий позыв к свободе, к самой простой, вещественной, вещественно-осуществимой свободе» [14: 41],что, несомненно, связано с пушкинской темой свободы и с творчеством как

проявлением свободы духа. Цинциннат сетует, что пишет «темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» [14: 52]. Пушкинский контекст «Приглашения на казнь» связан, на наш взгляд, с сонетом «Смерть Пушкина» (1924 г.), в котором смерть поэта Набоковым осмысливается не как трагедия, а как прорыв в вечность, в бессмертие: «...отпало все. И в небо он поплыл». Тонкость палитры романа и его стилистическая гибкость предполагала нахождение такой художественной формы, которая бы включала в себя мысль о связи творческого и жизненного порыва с обретением трансцендентного, бессмертного.

Игра с текстами и традициями в романе столь виртуозна, что некоторые образы (лебедь, его отражение, радуга) становятся знаками тюремной «реальности» и словами-сигналами, отсылающими к другим текстам. Образ Музы, которая являлась Пушкину «при кликах лебединых / Близ вод, сиявших в тишине», обыгрывается с использованием двойного кода: лебедь-муза становится знаком-символом Тамариных садов [14: 15]; в миражном мире лебедь шаржирован [14: 43] и указывает на порочность и фальшь мира-копии. Смысловой контекст романа соотносим с пушкинскими строками «Давно, усталый раб, Замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег». Побег для Цинцинната невозможен в пределах темницы (одна из изощренных пыток как раз и состоит в издевательстве над героем, ожидающим спасения и свободы). Мотив побега указывает и на пушкинское стихотворение «Странник», которое в набоковском романе соединяет два контекста — пушкинский и евангельский. Сцены свидания Цинцинната с семьей и Марфинькой выстраиваются точно «по сценарию» пушкинских строк:

Мои домашние в смущение пришли
И здравый ум во мне расстроенным почли.
<...>
...Они с ожесточеньем
Меня на правый путь и бранью и презреньем
Старались обратить. Но я не внемля им,
Все плакал и вздыхал, унынием тесним.
И наконец они от крика утомились
Как от безумного, чья речь и дикий плач
Докучны и кому суровый нужен врач. [20. 342]

На связь романа со стихотворением «Странник» указывает и образ «юноши с посохом», который в конце романа провожает Цинцинната на

казнь. Пушкинский странник бежит от смерти, «Дабы скорей узреть — оставя те места, / Спасенья верный путь и тесные врата» [20: 344], набоковский герой покидает плаху, чтобы спастись на новых и ранее неведомых ему путях.

«Магический кристалл», позволяющий Пушкину увидеть «даль свободного романа», в «Приглашении на казнь» преображается в ряд кривых, преломляющих свет зеркал, а также в световую природу героя, у него «зеркальные зрачки» [14: 15]. В тексте прослеживается связь с «Русалкой» Пушкина (этот сюжет затем будет обыгран и в «Лолите»).

В юности, указывается в романе, герой «упивался старинными книгами»; в пятнадцать лет он работал в мастерской игрушек: «тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол. Искусственно пристрастясь к этому мифическому девятнадцатому веку, Цинциннат уже готов был совсем углубиться в туманы древности и в них найти подложный приют, но другое отвлекло его внимание» [14: 14].

Пушкинский контекст значителен для всего творчества Набокова, в «Приглашении на казнь» он играет ключевую роль в качестве знака-символа подлинности жизнетворчества и искусства, преодолевающего смерть.

Тютчевский контекст

Мотив воды (Цинциннат идет по воде, смотрит на воду, купается «в лохани» и т.д.) связан с устойчивой ассоциацией моря — «свободной стихии» и пушкинской грусти прощания с ней. Пушкинский контекст получает дополнительный смысл в соединении с тютчевским. В дневнике Цинциннат записывает: «Я. Дитя с книгой, сижу у бегущей с шумом воды, воды на припеке, и вода бросает колеблющийся блеск на ровные строки старых, старых стихов, — о, как на склоне, — ведь знаю, что этого не надо, — и суеверней! — ни воспоминаний, ни боязни, ни этой страстной икоты: и суеверней! — и я так надеялся что будет все прибрано, все просто и чисто. Ведь я знаю, что ужас смерти это только так, безвредное, — может быть даже здоровое для души, — содрогание, захлебывающийся вопль новорожденного...» [14: 117]. Вводя в текст романа стихотворение Ф. Тютчева «Последняя любовь», автор дважды

указывает на эпитет «суеверней» и тем самым преображает исходный смысл. У Тютчева внимание сконцентрировано на прощании с любовью (ср. у Пушкина: «И может быть — на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной» [20: 178]), у Набокова — на моменте расставания с жизнью.

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!
<...>
Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность. [22: 170]

Эллиптичность текста романа и отсутствие четких границ прототипизации дает возможность расширительного или суженного понимания слов-сигналов. Так, например, тютчевское стихотворение «Бессоница» с воссозданием ночной тоски при звучании часов и чувством сиротства может быть также включено в один из пратекстов «Приглашения на казнь».

Достоевский в пространстве романа

Известно, что Набоков отрицательно относился к Достоевскому-писателю и Достоевскому-пророку. З. Шаховская указывала: «Достоевский — метафизик бытия, Набоков — метафизик небытия, в каких-то безднах они соприкасаются, но даже и такое соприкосновение при возможном сопоставлении его читателями — было Набокову невыносимо» [26: 74]. Однако роман «Приглашение на казнь» от названия романа, его фабульной основы и отдельных эпизодов, до синтаксиса речи героя и смысловым контекстом пронизан Достоевским.

Название романа является контаминацией двух источников: рассказа князя Мышкина о смертной казни в Лионе в доме Епанчиных (роман «Идиот») и фразы Лужина («Преступление и наказание»): «...экономическая идея еще не есть приглашение к убийству». (Отметим, что фамилию Лужин носит герой набоковского романа «Защита Лужина»). В рассказе Мышкина нет слов «приглашение на казнь», но они вытекают из ситуации ожидания приговоренного к казни бумаги, где

будет указан срок казни. Ожидание бумаги и исполнения приговора является романным временем «Приглашения на Казнь». Мышкин «проигрывает» состояние осужденного на казнь в воображении: «В пять часов утра он спал. Это было в конце октября; в пять часов еще холодно и темно. Вошел тюремный пристав, тихонько, со стражей, и осторожно тронул его плечо, тот приподнялся, облокотился, — видит свет: «Что такое?» — «В десятом часу казнь». Он со сна не поверил, начал было спорить, что бумага выйдет через неделю, но когда совсем оглянулся, перестал спорить, замолчал, — так рассказывали, — потом сказал: «Все-таки тяжело так вдруг...» — опять замолчал, и уже ничего не хотел говорить» [7: VI. 67]. Цинциннату также сообщают приговор «шепотом», он двигается «как во сне».

Воссозданная в романе Набокова публичная казнь (подготовка к ней, переживания героя в момент ее ожидания, пробуждение души, обретение нового, высшего смысла жизни в тот самый момент, когда она должна по чужой воле прерваться) указывают на гражданскую казнь самого Достоевского, к которой был причастен (вот парадокс истории русской литературы!) брат прадеда В. Набокова генерал И. А. Набоков. Он был комендантом Петропавловской крепости, куда был заключен проходивший по делу петрашевцев Ф. Достоевский. Через И. А. Набокова проходили все бумаги по этому делу и он возглавлял Секретную следственную комиссию, которая и вынесла смертный приговор петрашевцам. По заключению генерал-аудитора этот приговор над осужденными был заменен каторгой. Как указывается в «Летописи жизни и творчества Ф. М. Достоевского», «проект приведения в исполнение приговора над осужденными злоумышленниками» предусматривал «маршрут из крепости на место казни, размеры эшафота, мундиры казнимых, облачение священника, темы барабанного боя, преломление шпаг над осужденными и облачение их в белые рубахи, функции палача, заковка в кандалы» [12: 173].

О факте участия своего прямого родственника в судьбе Достоевского Набоков посчитал необходимым сказать в лекции о Достоевском. «Во время предварительного следствия он находился в Петропавловской крепости, где начальником был генерал Набоков, мой предок. (Переписка между генералом Набоковым и Николаем I об этом заключенном довольно забавна.) Приговор оказался суровым — восемь лет каторги в Сибири (этот срок позднее был наполовину уменьшен). Перед тем, как приговоренным зачитали окончательное решение суда, с

ними разыграли до предела жестокий фарс: объявили, что их ждет смертная казнь, привели на плац, раздели до белья и первую партию узников привязали к столбам. И лишь затем зачитали настоящий приговор. Один из приговоренных сошел с ума. Переживания этого дня оставили глубокий след в душе Достоевского и никогда не изгладились из памяти» [16: 178 — 179].

В тексте романа есть метафорическое отражение казни Достоевского. Некоторые «официальные формы, которые надо соблюдать»: «руководитель казни — в красных лосинах» [14: 102]; экипаж, который увозит узника на Интересную площадь, оркестр. Из романа «Преступление и наказание» выезжает та самая, избиваемая по глазам лошадь, которую видит во сне Родион Раскольников, и везет Цинциннata на казнь. Его провозят мимо «ложнорусских окраин» на «гнедой кляче, оскаленной, с блестящими, черными от мух ссадинами на острых выступах бедер <...> у нее была красная лента в гриве <...> Родриг, который был за кучера, хлопнул длинным бичом, лошадь дернула, не сразу могла взять и осела задом. Некстати раздалось нестройное «ура» служащих <...> Приподнявшись и наклонившись вперед, Родриг стеганул по вскинутой морде...» [14: 124]. Может показаться, что красная лента и крики «ура» являются указанием на казни советской эпохи 1930-гг., но в тексте Достоевского тоже есть «кумач»: «Все лезут в Миколкину телегу... Берут с собою одну бабу, толстую и румяную. Она в кумачах...» [7. V: 57]. «...По морде ее, по глазам хлещи, по глазам!»; «Добивай!» — кричит Миколка...» [7. V: 59]. Сама же лошадь, которую безумно жалко Раскольникову, «маленькая, тощая, саврасая крестьянская клячонка...» [7. V: 56]. «Саврасая», по Далю, означает особую конскую масть — «светлогнедую с желтизною» [6: 127]. Точность деталей у Набокова просто поразительна — его «гнедая кляча» и «савраска» Достоевского тождественны.

Набоков знал письма Достоевского: В. Д. Набоков — отец писателя читал их вместе с романом «Братья Карамазовы», будучи в Крестах. Позже Набоков издал письма отца из этой тюрьмы, в которых В. Д. Набоков говорил о своем восхищении талантом Достоевского. В письме к брату Михаилу Достоевский после гражданской казни описывал свое психологическое состояние: «Ведь был же я сегодня у смерти, три четверти часа прожил с этой мыслью, был у последнего мгновенья и теперь еще раз живу! <...> Жизнь дар, жизнь — счастье, каждая минута могла быть веком счастья <...> Теперь переменяя жизнь,

перерождаюсь в новую форму <...> Я перерожусь к лучшему. Вот вся надежда моя, все утешение мое». И там же, особо оговаривал: «Да! Если нельзя будет писать, я погибну. Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руки» [12: 176]. Цинциннат чувствует в себе призвание писателя. Перерождение как спасение — лейтмотив его мыслей.

Мотив обреченности высшего существа, «положительно прекрасного человека» на муки — тема Достоевского в романе «Идиот». В романе Набокова единственный человек (так осознает себя герой) «приглашается на казнь». «Плотская неполнота» Цинцинната: «Все в нем дышало тонкой, сонной, но, в сущности, необыкновенно сильной, горячей и своебытной жизнью: голубые, как самое голубое, пульсировали жилки... трепетала кожа на щеках, на лбу, окаймленном растворенным светом <...> и так все это дразнило, что наблюдателю тут же хотелось разъять, искромсать, изничтожить нагло ускользающую плоть и все то, что подразумевалось ею, что невнятно выражала она собой, все то невозможное, вольное, ослепительное» [14: 69], — схожа с обликом князя Мышкина.

Возможно, пародируя «Дядюшкин сон» Достоевского, Набоков создает сцену, в которой Цинциннат «снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу, снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух...» [14: 18]. Обыгрывая «Двойник» Достоевского, Набоков удваивает практически всю предметность романа и его героев. Мучители Цинцинната — двоящиеся «плотные на ощупь привидения» порождены, возможно, самим сознанием героя, который «придавал смысл бессмысленному и жизнь неживому», то есть сам был источником мучающего кошмара, что типологично ситуации Голядкина и одной из центральных идей Достоевского: зло не только вовне, оно внутри человека. Набоков даже использует термин Достоевского «внутренний человек». На ситуацию диалога Ивана Карамазова с чертом намекает оценка Цинциннатом казни: «Самая мысль о том, как этот кругленький, румяный охотник будет его рубить, была уже непозволительной слабостью, тошно вовлекавшей Цинцинната в гибельный для него порядок. Он вполне понимал все это, но, как человек, который не может удержаться, чтобы не возразить своей галлюцинации, хотя отлично знает, что весь маскарад происходит у него же в мозгу» [14: 123].

«Высшая идея» существования, которая у Достоевского связана с путем к Христу, в романе Набокова М-сье Пьером заменяется на иное «высшее»: «Да, — красная роза в зубах, черные ажурные чулки по сии места и больше ни – че – го, — это я понимаю, это высшее...» [14: 83]. Герою предлагается наслаждение «первой клейкой листвою». Как тут не вспомнить Ивана Карамазова, который именно «клейкие листочки» признает за одну из главных ценностей жизни: «...не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования, — я все-таки захочу жить... Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки...» [7. IX: 58].

О связях созданного Набоковым мира с художественными образами Достоевского указывают многочисленные детали текста. Так, например, паук в камере узника — механическое чудо робототехники, питающийся бабочками — символом творчества Набокова, ассоциативно связан с образом «паука в баньке» у Достоевского — символическим образом окончательной смерти вместо вечности. «Красный паучок» из романа «Бесы», на которого долго смотрит Ставрогин после насилия над Матрешей, ожидая ее самоубийства, появляется как знак растления — смерти в сходном контексте набоковского романа: м-сье Пьер «долго и тщательно вытирал руки красным платком, покамест паук, как меньший в цирковой семье, проделывал нетрудный трюк над паутиной» [14: 63].

Дневниковая запись героя Набокова: «Достоверное и неотвратимое знание, что будет топор» — связывается с русской темой: «... и вот обрушил на меня свой деревянный молот исполинский резной медведь». Топор Родиона Раскольникова «проигрывается» Набоковым несколькими образными рядами: это и «старый складной нож» Родиона, и топор гиольтины (из рассказа о смертной казни в Лионе князя Мышкина). Цинциннат записывает: «Как боюсь того мгновения, вернее, половины мгновения, — уже тогда срезанного, когда по-дровосечному гакнув — А чего же бояться? Ведь для меня это уже будет лишь тень топора, и низвергающееся “ать” не этим слухом услышу!» [14: 52].

Набоков, принципиально не принимая идеи «страдания», которое очищает и приводит к Христу, идеи, столь близкой Достоевскому, иронично обыгрывает частый у Достоевского эпитет «кроткий», ставший центральным в повести «Кроткая» и одной из характеристик Сони

Мармеладовой. В камере Цинцинната надпись: «Кротость узника есть украшение темницы» [14: 27], и даже м-сье Пьер назван «кротким». «Страдание» превращается в «Приглашении на казнь» «страданием» палача. Циннцинат просит уйти Пьера, который издает невыносимый запах и объясняет, что этим он страдает с детства, а «ко всякому страданию принято относиться с уважением» [14: 84]. В лекции о Достоевском Набоков писал: «Страстная убежденность Достоевского в том, что физическое страдание и смирение исправляют человеческую природу, коренится в его личной трагедии: должно быть, он чувствовал, что живший в нем свободолюбец, бунтарь, индивидуалист, изрядно стушевался за годы, проведенные в Сибири, утратил природную непосредственность, но упорно считал, что вернулся оттуда «исправленным» [21: 193]. О невозможности прощения писал Набоков в обращенном к России стихотворении 1939 г. «Отвяжись, я тебя умоляю»: «Ибо годы прошли и столетья, / И за горе, за муку, за стыд — / Поздно, поздно! — никто не ответит, / И душа никому не простит».

«Встреча» Набокова с Достоевским в пространстве романа XX в. «Приглашение на казнь» — свидетельство актуальности Достоевского и поставленных им онтологических проблем. «Приглашение на казнь» демонстрирует искусство постклассической эпохи. Отношение Набокова к традиции в эпоху смешения и попрания самих основ человеческого бытия не могло не стать глубоко отрефлексированным и игровым, так как непосредственные связи с традицией безвозвратно разорвались вместе с потерей родины. Личная и историческая память, традиция присутствуют в пространстве романа в закодированном виде. Творческий вымысел выявляет традицию, прочувствованную не как художественную задачу ее преемственности, а как выявление таинственных скрещений судеб, их связей и повторений. Важно, что выводы Достоевского о высшем предназначении человека и Набокова совпадают, при том что Набоков искусно прячет нравственную «подкладку» своего текста в игровой полисемантике.

Мандельштамовский контекст

В романе В. Набокова «Приглашение на казнь» воссоздан иносказательный образ О. Мандельштама: «Мнимый сумасшедший, старичок из евреев, вот уже много лет удивший несуществующую рыбу в безводной реке, складывал свои манатки, торопясь присоединиться к

первой же кучке горожан, устремившихся на Интересную площадь» [14: 127]. Мнимое безумие поэта - ясность мысли о бессмертии и свободе. «Часто пишется казнь, а читается правильно — песнь», — Мандельштам это хорошо знал. «Несуществующие рыбы» — это те настоящие слова, которые тяжелее камня и необходимее воздуха. «Легче камень поднять, чем имя твое повторить!» — признавался Мандельштам. «Стой! — восклицает Цинциннат. — Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее врожденное искусство писать <...> Слово, извлеченное на воздух, лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине» [14: 52]. Нужен жар вдохновения, чтобы слово осталось живым и блестело, переливаясь смыслами, как играющая в своей стихии рыба блестит чешуей. За волшебство и чудо этого жара и холода, уловленного в руки человека, необходимо войти в реку, бесстрашно погрузившись в испытывающую все твои силы стихию жизни. «Несуществующая рыба в безводной реке» — перифраз строки «В сухой реке пустой челнок плывет» из стихотворения Мандельштама 1920 г. «Я слово позабыл, что я хотел сказать...»:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.

Среди кузнечиков беспамятствует слово.
И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прикинется безумной Антигоной.
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой. [13: 146].

Стигийская нежность и стигийский звон воспоминания у Мандельштама — образ жизни мертвых и образ горячего льда на губах смертных, то есть живущих. Бесплотные тени, души, блуждающие на берегах Стикса в подземном царстве, знают нечто, превосходящее знание смертных, которым дана высшая власть «любить и узнавать». Мандельштам сочетает путь познания (библейский образ древа

познания) и путь любви (библейский образ древа жизни). Слову дано возродить утраченное знание, прикоснуться к древу жизни, а не следовать по пути самообольщения («будете как боги») и вечной смерти. И Мандельштам, и Набоков указывают на древнейшие традиции Слова.

В то время, когда создавался роман Набокова, Мандельштам уже был репрессирован, то есть «приглашен на казнь».

Выводы

Набоков эвристически дезорганизует традицию, но не нарушает ее инварианты, которые задают генетический и прогностический векторы его творчества. Генерация информации происходит не вне, а благодаря традиции. Будучи погруженной в новую языковую реальность, она сохраняет свою энергию и коммуникативные свойства. Палимпсест позволяет обновить и преобразить традицию, сохранить ее духовный потенциал. Как это не парадоксально, индивидуальная поэтика Набокова актуализирует личностный момент в восприятии традиционных тем и мотивов, образов и подтекстов, разворачивая их в новом ракурсе как проблему существования человека в отчужденном и враждебном мире, где лишь уже сказанное Слово может быть гарантией спасения.

«Чужое слово» становится внутренним структурным принципом набоковского текста и выполняет роль аккумулятора смысла, присущего произведению. М. С. Каган подчеркивает, что «те стадии истории культуры, которые отмечены высоким уровнем рефлексии — Романтизм и Модернизм <...> признаются многими историками более высокими состояниями культуры, чем те, в которых господствуют характерные для классики во всех ее исторических модификациях «примитивные» и «устаревшие» принципы гармонии» [11: 39].

---

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С.105-131.

2. Бицилли П. Возрождение Аллегории // Русская литература. 1990. № 2.

3. Буксс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О романе «Приглашение на казнь» // Звезда. 1996. № 11. С. 157.

4. Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.

5. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» В. Набокова // Логос. 1991. № 1. С. 146.

6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1998.

7. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1994.
8. Духовная брань. М., 1993.
9. Иоанн Лествичник. Лествица. СПб., 1995.
10. Кузнецов П. Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика // Новый мир. 1992. № 10. С. 243-250.
11. Каган М. С. Диалектика общего и особенного в методологии познания // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.
12. Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. 1821-1881. Т.1. СПб.1993.
13. Мандельштам О. Стихотворения. Екатеринбург, 1990.
14. Набоков В. Собр. Соч.: В 4 т., М., 1990.
15. Набоков В. Федор Достоевский. Из лекций о русской литературе // Литературная газета. 1990. 5.09. № 36.
16. Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
17. Набоков В. Два интервью из сборника «Strong Opinions» // Владимир Набоков. Pro et contra.СПб., 1997.
18. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М., 1995. С. 312.
19. Православный катехизис. М., 1990.
20. Пушкин А. С. Собр. Соч. в 10 т. М., 1956 –1958. Т.3.
21. Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 446-457.
22. Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 1944.
23. Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Т. 1.М., 1989.
24. Ходасевич Вл. Собр. Соч: В 4 т. Т. 2. М., 1996.
25. Шадурский В. В. Пушкинские подтексты в прозе В. В. Набокова // А. С. Пушкин и В. Набоков. Сб. докл. Междунар. конференции 15 – 18 апреля 1999 г. СПб., 1999.
26. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.
27. Эрн В. Письма о христианском Риме // Наше наследие. М., 1991. № 20.

Е. О. Малиновская

К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ХЛЕБНИКОВА

Литературоведческий интерес к Хлебникову растет, и категоричные заявления вроде: *«...не было такого поэта — Хлебников»* [4: 64] уже не берутся в расчет. Здесь, скорее, более верным будет следующее замечание: *«...трудно современнику увидеть величину современности и*

еще труднее увидеть новое слово в ней. Вопрос о величине решается столетиями» [7: 462]. В 1928 году Ю. Н. Тынянов констатировал: *«Голос Хлебникова уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим <...> Влияние его поэзии — факт совершившийся»* [7: 461].

Вопреки, а часто и благодаря сложности, неоднозначности хлебниковских текстов, исследователи все чаще обращаются к ним. Давно определился круг философско-эстетических и литературоведческих моментов, с которыми уже привычно отождествляют имя поэта. «Философия чисел», заумь, «звездный язык», «основной закон времени», жанр «сверхповести», словотворчество — вот некоторые «визитные карточки» Хлебникова. До сих пор нет единообразия в высказываниях критиков по этим вопросам. Однако на удивление стабильным и, можно с уверенностью утверждать, общепринятым является мнение о жанровой неопределенности хлебниковских произведений. Это суждение как высказывается напрямую (например, *«...в творчестве Хлебникова наблюдается полное размывание жанровых границ <...> в плане абсолютной невостребованности литературного жанра как такового»* [1: 96]), так и прослеживается косвенно: жанр одного и того же хлебниковского произведения определяется литературоведами по-разному. Нередко и в пределах одного исследования можно встретить противоречащие друг другу жанровые характеристики: у Ю. Н. Тынянова, например, «Зангези» в одном случае — романтическая драма, в другом — поэма [7: 463, 465].

Проблема жанровой атрибуции острее всего стоит, наверное, относительно драматических опытов поэта. Сложность здесь сообщается и самой природой авангардистской драмы, к которой не всегда применимы характеристики классической драматургии. Попытки если не классифицировать, то хотя бы определить круг драматургических произведений Хлебникова уже осуществлялись в велимироведении. В первую очередь, это относится к составителям сборников произведений поэта. Так, например, в издании «Творения» (1986 год), подготовленном В. П. Григорьевым и А. Е. Парнисом к 100-летию со дня рождения Хлебникова, в разделе «Драматические произведения» размещены семь пьес: «Снежимочка», «Чертик», «Маркиза Дэзес», «Госпожа Ленин», «Аспарух», «Мирсконца», «Ошибка Смерти».

Р. В. Дуганов в книге «Велимир Хлебников. Природа творчества» дает следующие жанровые определения: «Маркиза Дэзес» — лирическая

драма, «И и Э» — драматическая поэма, «Дети Выдры» и «Мирсконца» — футуристические пьесы, «Ночной обыск» — драматическая поэма (а также радиопьеса), «Настоящее» — опера, «Девий бог» — большая эпическая драма, «Сестры-молнии» — мистерия, «Аспарух» — малая драма, «Госпожа Ленин» — монодрама, «Снежимочка» — драматическая сказка, «Чертик» — фантастическая комедия, «Взлом Вселенной» — киносценарий. К драматическим опытам, по Р. В. Дуганову, относятся также хлебниковские «Смерть будущего», «Лесная тоска», «Боги», «Пружина чахотки», «Любовник Юноны», «Ночь в Галиции», «Внучка Малуши», «Гибель Атлантиды», «Внимание». Исследователь подчеркивает, что *«до нас дошло около 30-ти его* (Хлебникова) *драматических поэм и драм в стихах и прозе, создававшиеся (так у автора — М. Е.) на протяжении всей творческой жизни»* [3: 177]. Притом, что жанровые характеристики им уже заявлены, Р. В. Дуганов все же делает вывод, что *«...ни одна из хлебниковских драм не укладывается в традиционные жанровые рамки. По существу, каждая из них оказывается жанровым новообразованием, лишь более или менее соотносимым с известными образцами»* [3: 184].

Не претендуя на создание классификации произведений Хлебникова, Р. В. Дуганов все же определил некоторые ориентиры в этом вопросе и подтолкнул велимироведов к работе над проблемой жанра у будетлянина. Несомненно, в дугановской типологии есть рациональное зерно, однако и она неоднозначна. Исследователь сам указывает на варианты жанровых характеристик: *«Поэму «Ночной обыск» <...> с полным основанием можно рассматривать в качестве эпоса и в качестве драмы, а может быть, даже в качестве какой-то сверхличной лирики»* [3: 186].

Таким образом, проблема атрибуции произведений Хлебникова затрагивает не только сферу жанровой характеристики, но и — шире — видовой и даже родовой, поскольку отдельные хлебниковские тексты можно считать стоящими на демаркационной линии, разделяющей эпос, лирику и драму.

В данной работе будут использованы два основных понятия, представляющихся целесообразными для определения драматургических опытов Хлебникова: драматические произведения и драматизированные произведения.

Драматическими произведениями можно считать те, в которых на формальном и композиционном уровнях наблюдаются основные

признаки драмы. В частности, основу такого произведения составляет действие, которое раскрывается через конфликты и осуществляется одним, двумя и более персонажами: *«...в драме действие приобретает самоценное значение как процесс опредмечивания внутренних побуждений действующего лица и реализации его интересов и целей»* [2: 100]. Наряду с действием в драматическом произведении главенствующую роль играет слово. Такое драматическое слово в форме реплик организовывается в диалоги (или монологи). И. Ф. Волков так определил функцию речи в драматическом произведении: *«В драме речь действующего лица заключает в себе и его внутреннее побуждение к действию, и само действие, и все самое существенное, что он преследует своим действием и что вообще составляет сущность его характера как персонажа художественного произведения»* [2: 100]. Однако игра актеров складывается не только из реплик, но и из мимики, которая *«...иногда может быть эквивалентом (заменой) речи. <...> Целое сценическое представление можно построить на одной мимике (пантомима)»* [6: 211].

Важнейшей характеристикой драматического произведения является сценичность — зависимость драмы от сцены, театра: *«Существенной особенностью драмы, непосредственно вытекающей из особенностей ее родового содержания и формы, является ее тяготение и, как правило, предназначенность к сценическому представлению, к художественному синтезу с пантомимой (актерской игрой), живописью (декорацией) и музыкой»* [2: 101]. В соответствии с этим драматическое произведение, чтобы оно вызвало интерес зрителя, должно обладать особой проблематикой (либо актуальной на момент исполнения пьесы, либо затрагивающей общечеловеческие чувства и страсти, актуальные во все времена: любовь, власть, месть и т.д.), концентрацией и живостью действия.

На формальном уровне драматическое произведение также имеет ряд признаков, позволяющих безошибочно отнести его именно к драматическому. Членение драмы на акты (а тех — на явления) позволяет выразить последовательность развертывания драматического действия. Такое расчленение текста имеет и механическую, и тематическую обусловленность: с одной стороны, в антрактах организаторам спектакля необходимо поменять декорации, актерам — костюмы, зрители смогут отдохнуть, с другой стороны, *«каждый акт дает некоторую законченную тематическую единицу произведения,*

обладает внутренней тематической замкнутостью» [6: 213]. Деление текста на реплики с указанием имен персонажей, их произносящих, — также «маркер» драматического произведения. Наконец, ремарки, облегчающие работу режиссеру, актерам, художникам-декораторам, наряду с действием и диалогом, являются признаком драмы. Ремарка, обычно выполняющая вспомогательную роль в драматическом произведении, иногда может занимать достаточно большой объем в тексте, становиться описанием мыслей, чувств героев, содержать в себе лейтмотив произведения и т.д. Б. В. Томашевский замечает по этому поводу: *«Ремарки имеют служебную роль сообщения о художественном замысле актерам и режиссеру и поэтому обычно излагаются простым, обычным прозаическим языком. В редких случаях мы видим применение художественного стиля в ремарках в целях большей эмоциональной убедительности указаний»* [6: 212].

Следует учитывать, что не все драматические произведения предназначены для сцены. Это так называемые «книжные драмы» или «драмы для чтения». Такие произведения все же остаются драматическими, поскольку основные признаки этого рода литературы в них присутствуют. Однако практически любую драму можно считать в некоторой степени «для чтения»: *«...почти каждое драматическое произведение, предназначенное для сцены, автор печатает для чтения»* [6: 212]. Нередко у пьесы может быть несколько редакций: литературная и сценическая, поскольку процессы чтения текста и восприятия спектакля различны.

Таким образом, драма как особый литературный род определяется наличием действия, диалога и ремарки. Сценическое назначение драмы является ее важнейшей характеристикой и обусловливает ряд литературных признаков, присущих только ей. Однако не всегда сценическая интерпретация бывает возможна.

В свою очередь, драматизированные произведения не обладают всем комплексом вышеперечисленных признаков. В таких произведениях одна или несколько характеристик могут «выпадать», например, имеют место действие и диалог (или монолог), но нет ремарок. Однако представляется, что главным отличием драматизированного произведения следует считать недостаточную «развитость» драматического конфликта по сравнению с конфликтом в драматическом произведении.

Случалось, что к драматическим произведениям Хлебникова относили те, в которых конфликта нет вообще. Подобное произведение,

возможно, даже удалось бы адаптировать к сцене вследствие наличия в нем системы персонажей, реплик и действия, но отсутствие конфликта — и, следовательно, напряженности действия — придавали бы тексту (и спектаклю) вялость, отрывочность, немотивированность. Таково, например, произведение Хлебникова «Ночь в Галиции» (1913). В «Творениях» оно помещено в разделе «Стихотворения». Р. В. Дуганов, в свою очередь, отнес его к драматическим произведениям. На наш взгляд, для этого не было оснований, поскольку наряду с обозначенными действующими лицами (Русалка, Витязь, Ведьмы, Русалки, Галичанки, Опришники), ремарками (например, *«Русалки держат в руке учебник Сахарова и поют по нему»* [8: 92]) в произведении нет конфликта. Действия здесь также почти нет, реплики персонажей не составляют диалогов, они в смысловом плане изолированы друг от друга. Текст представляет собой чередующиеся монологи на не связанные между собой темы. На основании этих особенностей мы делаем вывод, что «Ночь в Галиции» — произведение не драматическое и даже не драматизированное, а лирическое (без каких-либо драматических «примесей»).

Руководствуясь вышеуказанными принципами разграничения драматических и драматизированных произведений, попытаемся установить родо-видовую принадлежность драматургических опытов Хлебникова.

Помещенные в разделе «Драматические произведения» в «Творениях» тексты наиболее полно соответствуют понятиям о драме. «Снежимочка», написанная в конце 1908 г., относится к ранним опытам Хлебникова. В пьесе есть членение на акты, правда, здесь акт называется иначе, «по-хлебниковски», — «деймо» (действие + слово), их три (а также «вводьмо в 3-е деймо»). Пьеса характеризуется обилием ремарок, в основном игровых (например, *«Снежак и Снежачиха плачут»* [8: 388]; *«Проходят, наклоняясь, тела благообразных стариц, юношей, детей и срывают благоговейно длинные голубые цветы. Они горят, как свечи»* [8: 389]). Текст представляет собой реплики героев, из которых составляются диалоги. В пьесе присутствует конфликт, действие напряженное, положения быстро сменяют друг друга. Можно с уверенностью сказать, что «Снежимочка» вполне сценична, единственная проблема, с которой может столкнуться режиссер, — это внешний облик героев, поскольку трудно представить, как именно выглядят Снезини, Немини, Сказчич-Морочич, Березомир, Вещежонка и др. Однако при имеющихся сценических и декораторских возможностях

современного театра, а также при творческом подходе этот вопрос кажется разрешимым. Относительно жанровой характеристики есть мнение, что *«“Снежимочка” — традиционная рождественская сказка, но в то же время в ней налицо издевка над самим этим жанром»* [5: 98]. Такое мнение сложилось у исследовательницы Б. Леннквист по той причине, что Хлебников при создании «Снежимочки» обыгрывал несколько источников: народную сказку, «Снегурочку» в обработке Островского, а также оперу Римского-Корсакова. Исследовательница полагает, что у Хлебникова было намерение *«иронически дистанцироваться от множества фольклорных стилизаций, появившихся в России в начале века»* [5: 97].

Пьесу «Чертик» (1909 г.) автор определил как *«петербургскую шутку на рождение “Аполлона”»* [8: 391]. Подзаголовок — «Диалоги». Здесь нет разбивки на какие-либо части, будь то акты или явления. Благодаря этому, думается, не случайному приему, Хлебникову удалось передать атмосферу бесконечных «диалогов» в литературных и окололитературных кругах Петербурга. Текст делится на реплики, которые в данном случае заменяют собой действие и создают иллюзию наполненной смыслом жизни. Всего лишь иллюзию, поскольку все, что происходит в подобных салонах, на самом деле — не настоящая жизнь, а видимость, «сказка»:

«М о л о д о й г о с п о д и н (высаживается). Ну, здесь я слезаю...

С т о р о ж. Мост в сказку разобран, господин. Вы останетесь в сказке до следующего действия.

М о л о д о й г о с п о д и н. А! (Поворачиваясь, идет назад)» [8: 403].

Б. Леннквист отмечает, что в «Чертике» *«граница между игрой слов и реальностью стерта — реальность подчиняется изреченному слову. Такая «логика на случай» характерна для театра абсурда, и хлебниковский “Чертик” — один из первых образцов данного жанра»* [5: 102].

Теме города и жизни окололитературной среды посвящена и «Маркиза Дэзес» (конец 1909, 1911). Здесь и ремарки, и разбивка текста на реплики, из которых выстраиваются диалоги 17-ти персонажей. И хотя в пьесе вновь изображен прием в литературном салоне, состоящий из бесконечных бесед, все же действие тут присутствует: Лель сходит с холста и присоединяется к присутствующим, приходит Рафаэль, убегает Распорядитель, а в конце пьесы Маркиза Дэзес и ее Спутник превращаются в каменные изваяния. Обе пьесы — и «Чертик», и

«Маркиза Дэзес» — сценичны, несмотря на то, что относятся к авангардистским драматургическим опытам.

Гораздо сложнее представить на сцене пьесу «Госпожа Ленин» (1909, 1912). В ней присутствует конфликт, разбивка на два действия, наличествуют афиша и ремарки, текст поделен на реплики. Однако то, что из них складывается, трудно назвать диалогом, поскольку, по сути, перед нами — поток сознания. Действующие лица здесь — Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Внимания, Голос Памяти, Голос Страха, Голос Осязания, Голос Воли и принадлежат они все внутреннему миру Госпожи Ленин. Во «внешней жизни» появляются врач Лоос и санитары, однако и их реплики даны через призму восприятия Голосов Госпожи Ленин. Сама Госпожа Ленин оказывается здесь никак не главной героиней и даже не героиней вовсе, а местом действия.

«Госпожа Ленин» — несомненно драматическое произведение, но это «драма для чтения», так как назвать ее сценичной нельзя.

В отличие от «Госпожи Ленин» пьеса «Аспарух» (1911) легко представима на сцене. Она поделена на шесть частей, имеет довольно развернутые ремарки, реплики в составе диалогов, конфликт и динамично развивающееся действие. Созданная на основе исторических событий, эта пьеса проникнута героическим пафосом и в жанровом отношении может определяться как трагедия.

Если, по мнению Б. Леннквист, «Чертик» — один из первых образцов театра абсурда в русской литературе, то пьесой «Мирсконца» (1912) *«Хлебников предвосхитил театр абсурда»* [5: 110]. В данном случае пьеса состоит из пяти актов, каждый из которых, за исключением последнего, разбит на реплики, имеются ремарки. Относительно драматического действия необходимо заметить, что здесь оно развивается в обратную сторону: от смерти к рождению. Герои проживают свои жизни наоборот: от старости к младенчеству. Несмотря на это, пьеса обладает возможностью инсценировок ничуть не меньше, чем обычная пьеса с «прямым» развитием действия. Полагают, что *«“Мирсконца” — не просто пародия на символистскую драму о “жизни человека”, но также и прежде всего пьеса об эволюции языка»* [5: 110].

Зритель до сих пор практически не имеет опыта сценического переживания хлебниковских драматических произведений. В этом отношении больше всего повезло пьесе «Ошибка Смерти» (1915): *«единственная прижизненная постановка “Ошибки Смерти”*

состоялась в Ростове-на-Дону в авг. - сент. 1920 г. при участии самого автора. В 1976 г. в Риме пьеса была поставлена авангардным театром "Патагруппо"» [8: 690]. Пьеса действительно вполне сценична благодаря динамичному действию, наличию конфликта. Реплики персонажей даны как в форме стихов, так и прозы, и составляют диалоги, некоторые входят в состав ремарок.

Что касается драматизированных произведений Хлебникова, рассмотрим их специфику на примерах текстов, включенных в «Творениях» в раздел «Поэмы».

«И и Э», «Гибель Атлантиды», «Лесная тоска» — произведения, обозначенные Р. В. Дугановым как драматические. Все их объединяет стихотворная форма, однако лирическими или лиро-эпическими назвать их нельзя.

«И и Э» (1911 — 1912) Хлебников определил как *«повесть каменного века»* [8: 196]. Произведение состоит из 23-х главок и послесловия. Действие разворачивается следующим образом: девушка И покидает свое племя и идет по направлению к соседнему, враждебному. Юноша Э догоняет ее и пытается остановить. В пути их настигает ночь, и они засыпают в священной роще чужого племени. Утром их ведут к жрецу, и тот приговаривает пленников к смерти. Однако, когда И и Э уже стоят на костре, Дева освобождает их. Толпа родичей приходит выкупать трупы, но, видя чудесное спасение героев, предлагает им княжить. Произведение характеризуется динамичным действием, текст состоит из реплик героев, составляющих диалоги. Наличие драматического конфликта (в частности, между чувством и долгом) позволяет выделить в произведении драматическую составляющую. Главки 2, 4, 15 с описанием состояния природы, времени суток, действий людей можно считать развернутыми ремарками. Кроме того, произведение представимо на сцене без каких-либо основательных доработок.

«Гибель Атлантиды» (1912) разбита на три части. Первая представляет собой монолог Жреца, в котором герой высказывает негодование по поводу развращенности современной молодежи. Во второй части происходит встреча Рабыни и Жреца — представителей двух поколений. Во время их диалога Жрец, не в силах больше слушать дерзких признаний Рабыни *(«Рабыня я ночных веселий!* [8: 218]*»)*, лишает ее жизни. Прежде чем умереть, Рабыня произносит страшное пророчество:

«Наказание мое

Ценой страшной окупится.
Узнает город ста святош,
Пред чем чума есть только грош» [8: 218].

Третья часть — это монолог Прохожего, в котором отражены все те несчастья, что постигли город:

«Блеск, хлещет ливень, свищет град
И тонет, гибнет старый град!» [8: 221].

Свершилось предсказание Рабыни, город погиб. Несомненны параллели с пушкинским «Пиром во время чумы».

Драматический конфликт, динамичное развитие действия, диалоги героев и сценичность дают основание считать «Гибель Атлантиды» драматизированным произведением.

«Лесная тоска» (1919, 1921) состоит из реплик восьми персонажей в составе диалогов. Действие здесь закручивается на том, что Ветер рассказывает Виле выдуманную историю о попавшейся в сети рыбака Русалке. Вила хочет поспешить на помощь пленнице, однако Ветер сразу же сознается в обмане:

«Ты простодушьем удивила
Меня, присяжного лгуна,
Не думал я, что сразу
Поверишь ты рассказу» [8: 259].

Появляется Русалка и вступает в разговор с героями: Ветром, Лешаком, Стариком. В конце концов, теперь уже на самом деле, в сети рыбаков попадает Вила:

«Р у с а л к а
Слышишь, ветер, слышишь ужас?
Ветра басня стала делом.
В диких сетях обнаружась,
Бьется Вила нежным телом» [8: 261].

Некоторое «недоразвитие» конфликта не позволяет охарактеризовать это произведение как драматическое. Вероятнее всего, правильным будет определить жанр «Лесной тоски» как драматизированная поэма.

Вопрос жанровой принадлежности драматургических опытов Хлебникова еще не скоро будет окончательно решен (и неизвестно,

будет ли решен вообще), однако некоторые акценты мы все же попытались расставить.

1. Беренштейн Е. П. Типы культуры в пьесе Велимира Хлебникова «Маркиза Дэзес» // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, 2001. Вып 2.

2. Волков И. Ф. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. — М., 1995.

3. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.

4. Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского. — М., 1990.

5. Леннквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Пер. с англ. А. Ю. Кокотова — СПб., Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.

6. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/ Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. — Аспект Пресс, 1999.

7. Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика. — СПб.: Азбука-классика, 2001.

8. Хлебников Велимир. Творения. М., 1986.

Н. Ф. Хлебоказова

«СВЯТАЯ КРОВЬ» З. ГИППИУС (к проблеме интертекстуальности)

Среди пьес, написанных З. Гиппиус, особое место занимает «Святая кровь» (1901), поставленная Вс. Мейерхольдом и оцененная им как «выдающаяся». Именно она стала достижением символистского театра и сыграла положительную роль в его становлении. В отличие от Вяч. Иванова и Ин. Анненского, активно использующих в своих пьесах античную мифологию, З. Гиппиус обращается к мифологии славянской. Как и других символистов, ее интересует фольклор. Если К. Бальмонт и А. Блок искали в нем народную «психею», глубинную мудрость, А. Ремизов — поэтику обрядовых действ, то З. Гиппиус — «прообраз человека», соответствующего «новому религиозному сознанию».

В центре «Святой крови» — образ Русалочки. Не раз в критике указывалось, что ее источником послужила одноименная сказка Г.-Х. Андерсена [2: 3]. И это действительно так, о чем свидетельствует ее

интертекстуальная основа. З. Гиппиус создает пьесу, следуя концепции символистского театра как «синтеза пользы и красоты, религии и искусства», считая религию «волеизъявлением духа, творческим восхождением, в котором идет творение себя и мира» [1: 128]. Она деформирует сказку Андерсена согласно законам символистской драмы (религиозная направленность, использование мифов, мотивов Рока, Судьбы и Свободы) и подчиняет ее религиозно-философской концепции, сохраняя при этом ее основные сюжетные ходы: желание Русалочки стать человеком, разговор с бабушкой (старой русалкой) о мире людей, помощь ведьмы, поход к людям. Как и великий сказочник, З. Гиппиус тоже наделяет свою Русалочку бесстрашием, силой воли, любовью к людям. Оба автора подчеркивают в своих героинях те качества, которые отличают их от других русалок: они *задумчивы*, *странны*, *любят уединение*, их *тяготит* мир, в котором они живут. Расстановка основных действующих лиц в обоих произведениях практически идентична (Русалочка — Русалочка, Бабушка — Старая русалка (тетка), Ведьма — Ведьма). Однако З. Гиппиус вместо Принца вводит отнюдь не сказочных героев — Отца Пафнутия и послушника Никодима. Они важны для автора как проповедники христианской веры. Фактически функцию Принца выполняет в пьесе Отец Пафнутий: как и Принц, он готов помочь Русалочке стать человеком.

Деформации подверглась и художественная структура сказки: эпическая основа заменена драматической. Жанр волшебной сказки позволяет Андерсену активно использовать пространные описания бытовой обстановки, внешнего вида героев, подводного царства: *«В самом глубоком месте стоит дворец морского царя — стены его из кораллов, высокие стрельчатые окна из самого чистого янтаря, а крыша сплошь раковины...»; «Все там внизу отдавало в какую-то особенную синеву, — впору было подумать, будто стоишь не на дне морском, а в воздушной вышине, и небо у тебя не только над головой, но и под ногами»* [1: 100 — 101]. Андерсен хочет удивить маленького читателя, поэтому не жалеет красок и эпитетов для описания подводного мира. Эпическое полотно сказки дает возможность последовательно воспроизвести воспоминания каждой из сестер, чтобы показать долгие годы ожиданий Русалочкой своего пятнадцатилетия, позволившего ей увидеть земной мир. Так автор готовит читателя к восприятию одного из главных моментов сказки — разговора Русалочки с Бабушкой. З. Гиппиус, подчиняясь законам драмы, именно с этого диалога начинает

свою пьесу. Описание подводного царства в ней аккумулировано в ремарке. При этом андерсеновские краски под пером драматурга «блекнут»: *«Лесная глушь. Гладкое, плоское, светлое озеро, не очень большое. У правого берега, поросшего камышом, поляна, дальше начинается лес. На небе, довольно низко, но освещая тусклым, немного красноватым светом озеро и поляну, стоит ущербный месяц. Рой русалок, бледных, мутных, голых, держась за руки, кругом движется по поляне, очень медленно. Напев их тоже медленный, ровный, но не печальный»* [4: 10]. В данном случае З. Гиппиус следует канонам восточнославянского фольклора, в русле которого она и трактует образы русалок. Жительницы небольшого озера в пьесе имеют практически все признаки, которые народ приписывает русалкам: «В простонародии и поныне носится об них таковая басня, что будто видают их иногда при берегах озер и рек, моющих и чешущих зеленые свои волосы, а иных, качающихся на деревьях» [8: 192].

Изменяет З. Гиппиус и мотивировку желания Русалочки принять человеческий облик. Если у Андерсена Русалочка окончательно решает стать человеком, полюбив принца, то в пьесе она принимает это решение тогда, когда узнает, что люди имеют бессмертную душу, а русалки — нет. По-новому, в отличие от других символистов, З. Гиппиус решает проблему Рока и Судьбы. Если В. Брюсов («Протесилай умерший») провозглашает отказ от борьбы: *«...не ищи бороться с роком, не старайся избежать // темной смерти, но не должно бега жизни упреждать...»* [5: 137], то в «Святой крови» З. Гиппиус показывает смирение русалок:

...Все благо: и жизнь! и явь! и сон!
...Все благо: и жизнь! и мы! и луна!
...Все благо: и жизнь! и мы! и свет! и смерть!

И только одна Русалочка идет наперекор судьбе. Она не хочет мириться с общей участью и готова принять крещение, чтобы обрести бессмертную душу. Этим поступком она бунтует против замкнутого пространства своего маленького мира, пытается бороться с неизбежностью конца (конца в метафизическом смысле). Ее активная позиция противопоставляется пассивности русалок. З. Гиппиус интересовала «революция духа», в результате которой религия должна будет принять и освятить человеческую плоть, человеческое творчество, свободу человека — бунт, вот почему ее Русалочка — сильная личность,

способная на самопожертвование. Русалочка хочет абсолютного преображения, поэтому и находит в себе силу воли, отказываясь от покорности и смирения перед Роком.

И в сказке, и в пьесе главной героине на помощь приходит Ведьма. Если в трактовке Андерсена она выступает исключительно как «поставщик» средства, с помощью которого можно стать человеком, то в пьесе Гиппиус она ничего не требует взамен за свою услугу: *«И ничего за это не прошу: забавушка моя есть, мне и довольно»* [4: 15]. Цель ведьмы — еще раз проверить, кто же правит миром: Христос или Антихрист? В свое время она продала душу дьяволу как более сильному началу, после чего была изгнана из мира людей (мир людей в данном случае понимается как мир, освященный присутствием Бога) и стала жительницей мира русалок, леших, водяных и т.д. Естественно, что ее заинтересовало страстное желание Русалочки стать человеком с бессмертной душой, так как этот процесс противоположен превращению человека в ведьму. Более того, ведьма указывает путь получения бессмертной души. Русалочка должна сделать выбор: или обрести бессмертную душу через крещение, но погубить человека, ставшего для нее самым близким и дорогим, или пожертвовать собой. Ведьма хитрит и советует убить именно отца Пафнутия, а не Никодима: *«Ударь его, да чтоб поглубже нож вошел, и как брызнет на тебя кровь его, так сразу в тебе все переменится, станешь, как люди теплая, и войдет в тебя душа»* [4: 33]. Русалочке необходимо пройти через искупление Святой кровью и сознательно принять страдания. Отец Пафнутий, как и Иисус Христос, должен пролить за людей кровь, чтобы искупить «небытие» Русалочки. Отсюда и название пьесы — «Святая кровь».

Концепция страданий занимает не последнее место в философии З. Гиппиус и находит свое отражение в ее дневнике «Выбор?». По мнению автора, страдание — это движение по направлению к Богу, это путь сохранности и со-творения своей души. Победить страдание можно не избегая его, но повернувшись к нему, а «повернувшись — двинуться к нему, а подойдя — прикоснуться к нему; а прикоснувшись — проникнуть в него, в самую глубь или толщу, чтобы пройти, сквозь, через, туда, где находится победное оружие» [7: 52].

Русалочка идет этим путем, чтобы обрести душу, преобразиться, а пройдя через все страдания, смиренно преклонить голову перед Богом, что даст истинную свободу: «Христос не зовет на свой «путь». Он его открывает. Открытый — он не может, он должен пленять. Основное

начало христианства и есть свободное пленение, иначе — любовь» [7: 53]. Гиппиус усложняет задачу перед своей героиней, нарушая сюжет сказки Андерсена. Чтобы превратиться в человека, Русалочке предстоит постепенно двигаться к желаемой цели. Путь вочеловечивания состоит из двух этапов: «обрастание» телом и получение души посредством крещения.

«Обрастание» телом — процесс достаточно длительный. Он предполагает жизнь среди людей, которая должна стать настоящей школой для Русалочки. Ведь именно в обществе отца Пафнутия и Никодима она начинает испытывать человеческие чувства (радость, горе, братскую любовь), что в дальнейшем поможет ей обрести бессмертную душу. Она даже плачет, хотя русалкам этого не дано.

Русалочка все же убивает отца Пафнутия и обрекает себя на страдания. Ведьма удивлена этим и подавлена. Ее слова: «Победил... Человек» можно трактовать в широком и узком смысле. С одной стороны, она поняла, что миром правит Бог — Иисус Христос (в пьесе Его называют Человеком), с другой — Русалочка обретает человеческую сущность (человеческое как подобие Божественного).

Как видим, Гиппиус трансформирует сюжет сказки Андерсена и подчиняет его своей концепции. Она значительно усложняет образы, кроме того, реализует религиозно-философские идеи, разработанные Д. Мережковским. Речь идет о грядущем Царстве Третьего Завета, о «единстве двух бездн» — «бездны духа» и «бездны плоти». Подобный синтез подразумевался не только в рамках единичного, индивидуального человеческого бытия. Отталкиваясь от философии всеединства Владимира Соловьева, организаторы Религиозно-философских собраний предельно широко трактовали противопоставление духа и плоти. Дух — Церковь, плоть — общество, дух — культура, плоть — народ, дух — религия, плоть — земная жизнь. Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Розанов, В. Тернавцев, Д. Философов и другие активные участники собраний пытались осуществить модернизацию христианства. Недаром это течение получило название «нового религиозного сознания». Мир-космос, мир-общество, человек, сотворенный во плоти, со всей своей повседневной жизнью не входили в область церковного христианства; между духом и плотью образовывалась непреодолимая пропасть, мир воспринимался как безвозвратно падший. Мыслителей «нового религиозного сознания» это не устраивало: плоть так же священна, как и дух. Если Ветхий Завет был религией Отца, Новый Завет — религией

Сына, то Третий Завет должен был стать, по их мнению, религией Святого духа, своеобразным синтезом «правды о земле» (язычества) и «правды о небе» (христианства). В своей знаменитой исторической трилогии «Христос и Антихрист» Мережковский пытался обосновать именно эту идею, показывая, что в истории человеческой культуры уже предпринимались попытки синтеза «земной» и «небесной» правд, но они не были удачными в силу незрелости человеческого общества. Именно в будущем соединении этих двух правд — «полнота религиозной истины».

З. Гиппиус в «Святой крови» создает особую модель мироздания: мир христианства (жизнь Никодима и Пафнутия) и мир язычества соседствуют друг с другом. Это проявляется в перекличках молитв Никодима с песнями русалок, звоне колокола с песнями русалок). Язычество означало «истину земли» — искусство, красоту, чувственность, любовь к тварному, к жизни в любых ее проявлениях. Христианство указывало на «истину небес» — вечную жизнь, стремление к духовному началу, братскую любовь.

Молитвы Никодима направлены к Богу как к духовному началу. Именно в Боге послушник видит средоточие жизни, а не в земных радостях: *«В Тебе свет, упование и жизнь...»* [4: 21].

Представляется интересным рассказ Старой русалки, в котором отражены основные вехи человеческой истории: до пришествия Человека (эпоха язычества) и после того, как Он пролил за людей Свою кровь и дал им бессмертную душу (эпоха христианства). Здесь главные доновозаветные и новозаветные события подаются в интерпретации представителей языческого мира. Старая русалка вспоминает о своеобразном «золотом веке», когда *«люди были с тяжелым телом, с кровью, с коротким веком и со смертью, а мы, русалки, и другие водяные и лесные, луговые и пустынные твари — с легким и бессмертным телом»* [4: 12]. Приход Христа и Его поступок убил эту бессмертную плоть, с которой умерла и радость жизни: *«Но с тех пор мы узнали, что мы не бессмертны, и стали мы умирать. Век наш долог, смерть наша легка; а души для бессмертия у нас нет»* [4: 12]; *«...потому что Он нам своей смертью*, — говорит Русалочка, — *смерть принес! Были мы бессмертные, а как пала на нас Его кровь, стали мы умирать, Точно выжгла она нас!»* [4: 27]. Так З. Гиппиус накладывает библейскую легенду о жертвенности Бога (Христа) на сказочно-мифологический сюжет пьесы.

Придя на смену язычеству, христианство полностью отвергло плоть, поставив во главу угла бессмертную душу. Отрицание плоти, которая считалась заведомо греховной, по мнению Д. Мережковского, сделало христианство аскетическим. Писатель даже называл эту религию «религией смерти». Утверждение примата духа — «бездна духа» — вторая крайность человеческой истории. Д. Мережковский обвинял историческое христианство (его олицетворяет послушник Никодим) за подобное отрицание жизни. Никодим сознательно выбирает служение Богу через уход из мира: *«уединившись в Боге, от всех людских соблазнов, мы должны бежать»* [4: 23]. Обращение к Творцу у Никодима вызвано отречением от людей с их суетливым существованием. Отец же Пафнутий подчеркивает, что уединился не потому, что отрекся от людей, а от страха перед ними, так как *«удалились они от Господа, а мне, недостойному, не под силу их учить да наставлять их»* [4: 23].

Различны пути к Богу у Пафнутия и Никодима. Пафнутий стал отшельником *«не от крепости, а от слабости <...> да любви»* [4: 23], Никодим принял послушание на себя не от любви, а от ревности. Гиппиус не раз подчеркивает, что знание и разум даны Никодиму, и он точно следует букве закона, который открыт ему в Священном Писании, поэтому он осуждает желание своего наставника крестить Русалочку: *«Кто посмеет принять отринутое Господом? Или не знал Он, что творил, когда принес жизнь человекам и во мрак послал тварей нечистых? Как преступим законы небесные? Ужели посмеешь пса крестить? А пес чище порождения сатаны, самим Господом смертью запечатленного»* [4: 29]. Но отец Пафнутий, полюбив Русалочку отцовской любовью, решает крестить ее и оправдывает свой поступок зовом Бога: *«Может, зовет Он тебя, чтоб ты навстречу Ему шла? Как же Он, Благой, сделает, чтоб на Его волю ответа не было? Коли воля Его, чтоб ты душу бессмертную себе желала, стало быть, хочет Он ее тебе дать. Молись Ему, дитя»* [4: 28]. В данном случае, на наш взгляд, З. Гиппиус проводит некую параллель между современным состоянием христианства и состоянием иудаизма времен Христа.

В свое время Иисус призывал к Себе грешников, в том числе и презираемых праведными израильтянами, которые, тем самым, ограничивали благодать Божью, опираясь при этом на закон и ритуальные, обрядовые предписания. Весть апостола Павла об оправдании по вере означала, что Бог призывает язычников, которых тоже отвергали

праведники, считая их недостойными быть причисленными к народу завета: «Воздаяние делающему вменяется не по милости, но по долгу; а не делающему, но верующему в Того, Кто оправдывает нечестивого, вера его вменяется в праведность» (Рим. 4, 4-5). Однако союз людей с Богом заключается на добровольной основе; Бог по своей милости призывает к Себе всех, и членами сообщества верующих людей становятся не из-за соблюдения ритуальных законов, какое бы значение им не придавалось.

В образе отца Пафнутия З. Гиппиус воплощает синтез язычества и христианства. Пафнутий — представитель народного христианства, которое характеризуется и любовью к Богу, и любовью к жизни: *«Ты думаешь, жаворонок в поднебесье не молится Творцу? А ведь как звонко да весело заливается. Все земные голоса – Богу хвала»* [4: 20]; «*А я по простоте Бога моего хвалю, былинки из земли подымаются, я слушаю и жизни радуюсь, о Творце думаю. Может, Господь не взыщет на моей простоте»* [4: 21]. Поэтому и отношение к Богу у Пафнутия иное, чем у Никодима: Бог для него добрее всех людей.

Особое значение в художественной структуре «Русалочки» Андерсена и «Святой крови» З. Гиппиус имеет *колокол*. В сказке «колокол», «колокольня» встречается 7 раз. Колокола, их звон в первую очередь связаны с человеческим миром. Русалочка страстно прислушивается к шуму города, гулу экипажей и людей, звону колоколов. С другой стороны, «колокольнями» измеряется морская глубина: *«Далеко в море вода синяя-синяя <...> и прозрачная-прозрачная <...>, только очень глубока, так глубока, что никакого якорного каната не хватит. Много колоколен надо поставить одну на другую, тогда только верхняя выглянет на поверхность»* [1: 100]. Таким образом, у Андерсена «колокол» и «колокольня» имеют предметную сущность, у З. Гиппиус — религиозно-символическую. Уже в первой картине «колокол» употребляется 10 раз и несет в себе несколько значений. С одной стороны, звон колоколов указывает на разделение мира (христианский и языческий), а с другой — на их «синтез» (перекличка колокольного звона и песен русалок): *«Он* [напев русалок — Н. Х.] *заглушает колокол, который звонит все время, но, когда русалки умолкают на несколько мгновений, он гораздо слышнее»* [4: 15]. Идея соединения христианского и языческого воплощена и в сцене, где Русалочка водружает на скуфейку отца Пафнутия венок желтых купав:

«Ты совсем мой стал, в цветах! И скуфейка видна. По скуфейке, по краюшку, купавы озерные. Слышно тебе, как они пахнут?» [4: 24].

По глубокому убеждению христиан, звон колокола отпугивает демонов, бесов и прочую нечисть. Вот почему колокол не звучит ни во время первой встречи Русалочки с ведьмой, ни во время второй. И в то же время колокол призывает главную героиню идти к Богу, потому что в христианской трактовке колокольный звон — «музыка сфер», сакральная музыка, происходящая от Святого Духа и являющаяся символическим аналогом голоса самого Бога, а также аналогом образа проповедника» [6:13].

В финале «Святой крови» опять звучит колокол, но его слышит только Русалочка. Это свидетельствует о том, что Бог благословляет героиню, принимая ее в лоно христианства, победы Человека.

Так З. Гиппиус решает проблему языческой «правды о земле» и христианской «правды о небе». Строки из песни русалок (*«Где конец небу нижнему? // Где конец небу вышнему?»*) сублимируются в ключевой мотив «двойной бездны» Д. Мережковского.

Другую трактовку, в отличие от «Русалочки», получает в «Святой крови» и развязка. Русалочка Г.-Х. Андерсена заслуживает рая, пройдя путь самоотречения, самопожертвования и всепрощения. Именно в раю («на небе») она получит то, чего она не имела на земле, — любовь и счастье. В пьесе З. Гиппиус она попадет в ад, так как убила отца Пафнутия, но это не пугает ее, потому что адские мучения будут каждую минуту подтверждать наличие бессмертной души в ее теле. Таким образом, Русалочка выступает победительницей.

Подводя итоги, можно констатировать, что З. Гиппиус переосмысливает сюжет сказки Андерсена и подчиняет его религиозно-философской концепции «нового религиозного сознания». Художественную трансформацию при этом претерпевают жанр, герои и мотивы.

1. Андерсен Г.- Х. Сказки. М., 1980.

2. Безродный М. Театр Зинаиды Гиппиус // Гиппиус З. Пьесы. Л., 1990.

3. Бугров Б. Драматургия русского символизма. М., 1993.

4. Гиппиус З. Н. Пьесы. Л., 1990.

5. Дукор И. Проблемы драматургии символизма // Литературное наследство. 1937. N27-28.

6. Короткова Н. И. Художественные концепции русского символизма // Русский драматический театр конца XIX — начала XX вв.: Учебное пособие. М., 2000.

7. Макарова С. Е. Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты (К символическому истолкованию «трубного гласа» и «звона») // Музыка колоколов. Сборник исследований и материалов. Серия «Традиционная инструментальная музыка Европы и Азии». Вып. 2. СПб., 1999.
8. Пахмусс Т. Зинаида Гиппиус: «Выбор?» // Возрождение. 1970. N222.
9. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.

И. С. Скоропанова

УТОПИИ НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО

Утопическая линия творчества Н. Заболоцкого идет от Н. Федорова и В. Хлебникова, вбирает в себя научные идеи и гипотезы К. Циолковского, В. Вернадского, И. Мичурина, подпитывается эпохальными проектами переустройства мира, популярными в революционные годы. Взор поэта устремлен в будущее, выступающее как идеальная утопическая модель бытия. Но не столько его социальные контуры интересуют Заболоцкого, сколько глобальная проблема преодоления крена в развитии современной цивилизации, принявшем односторонний антропоцентристский и технократический уклон и характеризующемся все более нарастающим отчуждением от мира естественной природы, сужением многообразия форм жизни, потенциальной угрозой экологического коллапса. Другими словами, это проблема коэволюции природы и общества. В стихотворениях и поэмах, составивших «Смешанные столбцы» (конец 20-х — начало 30-х гг.), Заболоцкий проповедует необходимость утверждения новых отношений между человеком и природой, создания цивилизации более высокого типа, которая распространила бы гуманные принципы на все живое. Выражаясь современным языком, поэт призывает совершить экологическую революцию. Но для этого должен измениться сам человек.

Стремление осуществить перенастройку сознания людей, побудить их увидеть привычное по-новому определяет обращение Заболоцкого к поэтике примитивизма, «наивному» письму, нарушающему автоматизм ожидания, отстраняющему воспринимаемое условным, «первобытно»-детским взглядом, еще не откорректированным цивилизационными стереотипами. Большое место в его произведениях занимает зеркально перевернутая метафористика, предполагающая распространение на явления природы человеческих качеств, а на человека и плоды цивилизации — природных характеристик и призванная помочь увидеть в животных, птицах, рыбах, насекомых, растениях братьев и сестер. В ряде случаев («Поэма дождя», «Торжество земледелия», «Безумный волк») художник дает слово самим представителям природы, выражающим свои потребности и устремления, создает своеобразный

«театр природы». Голоса животных и растений на равных чередуются с голосами людей. Их специфическое, наивное мышление, странный язык делают вполне оправданным использование примитивистского дискурса. Изначальная условность воссоздаваемых сцен и картин допускает возможность свободного переплетения в них точного научного знания и самых буйных фантазий, отражающих мечты Заболоцкого о будущем Земли.

При всей любви к миру живого писатель далек от восходящих к руссоизму настроений бегства от современной цивилизации и отрицания под знаком «возвращения к природе» научно-технического прогресса. Напротив, именно на науку он возлагает особые надежды в вопросе согласования потребностей людей и возможностей природы, преодоления дестабилизирующих тенденций воздействия человека на окружающую среду, окультуривания естественного мира. В письме К. Циолковскому от 7 января 1932 г. Заболоцкий высказывает суждение о том, что искусство будущего тесно сольется с наукой. На этот путь вступил и он сам, апробируя в ряде произведений, составивших «Смешанные столбцы», научные гипотезы, акцентируя значимость науки и техники в общем балансе цивилизационных ресурсов. Из числа поклонников сциентизма Заболоцкого, однако, выделяет стремление представить природу и цивилизацию как равнозначные факторы в судьбе человечества, взаимодействие которых должно иметь характер сотрудничества. В стихотворении «Венчание плодами» (1932) поэт противопоставляет невежественно правившему Землей человеку-эксплуататору «друга природы» — ученого-энтузиаста (И. Мичурина), создающего новые виды плодово-ягодных растений, содействующего распространению южных сортов на север, мечтающего сделать мир богаче и прекрасней. С помощью науки люди смогут вернуть свои долги природе, придать новое направление эволюционному процессу, был убежден Заболоцкий. Большое воздействие на него оказала концепция ноосферы В. Вернадского, ссылки на работы которого сохранились в примечаниях к поэме «Деревья». Немало общего со своими размышлениями о будущем Земли поэт обнаружил в книге К. Циолковского «Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение», а получив от ученого также книги «Будущее земли», «Воля вселенной», признавался, что у него «воспламенена голова». Новые идеи сопрягались в сознании Заболоцкого с тем поражающим воображение «прогнозом» будущего, который дал в своих утопиях «Утес из будущего», «Воззвание

Председателей земного шара», «Лебе́дия будущего» В. Хлебников — кумир молодого Заболоцкого, в свою очередь испытавший воздействие «Философии общего дела» Н. Федорова. Многие положения, выдвинутые Хлебниковым:

«Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок…» [3: 567];

«Крылатый творец твердо шел к общине не только людей, но и вообще живых существ земного шара» [3: 615];

«Было поставлено правилом, что ни одно животное не должно исчезнуть» [3: 615];

и другие, получают у Заболоцкого дальнейшее развитие. Влияние поэта-будетлянина сказалось и в обращении Заболоцкого к жанру утопии, увенчавшемся появлением поэм «Торжество земледелия», «Безумный Волк», «Деревья» и стихотворения «Школа Жуков». Обновление жанра осуществляется посредством соединения в одном произведении жанровых признаков поэтического эпоса и драмы (в чем можно увидеть косвенное воздействие хлебниковских «сверхповестей») и отражает установку на модернизированную архаику (симбиоз элементов дидактического эпоса и агона хора древнеаттического театрального представления). Сравнительно с Хлебниковым у Заболоцкого усилен научный аспект, на смену монологизму приходит столкновение разных точек зрения, утопия может вбирать в себя черты антиутопии, идиллия сочетаться с гротеском. Отталкиваясь от мысли Хлебникова о необходимости раскрепощения животных, пребывающих в иге у человека, и о возможности развития у них зачатков разума, Заболоцкий придает этой мысли глобальный характер, распространив ее на всю живую природу, включая растения. Поэт был движим верой в безграничные возможности науки, способной, как он считал, не только увеличить техническое могущество людей, но и направить естественную и биологическую эволюцию в русло радикального усовершенствования уже существующих видов, преодоления пропасти между ними и людьми, создания ноосферы.

В поэме «Торжество земледелия» (1929 — 1930; опубл. 1933) Заболоцкий дает свое представление о золотом веке, творит новую мифологию, соединяющую реалистическое и фантастико-утопическое. Прибегая к условности, художник «обосновывает осуществимость мечты о новом типе «содружества» человека с животным и растительным

миром» [4: 112]. Примитивистская поэтика, используемая им, акцентирует родственность людей, животных, растений, которые являются равноправными героями произведения, и одновременно отражает младенческий уровень их развития в осмыслении глобальных экологических задач. Поэтому так велика в «Торжестве земледелия» роль аллегории. Не реалистическо-конкретные, а обобщенные фигуры, выразители определенных идей, становятся героями поэмы. Таковы Мужик, Солдат, Предки, Коровы и другие персонажи. Сюжета как такового в «Торжестве земледелия» нет. Поэма состоит из сменяющих друг друга монологов, объединенных общей мыслью о необходимости глобального преображения жизни на Земле с целью утверждения на ней истинного братства — не только между людьми, но и между человеком и естественной природой и животным царством. Но, чтобы осуществить эту задачу, человек должен обрести новое сознание, овладеть наукой и философией. Пока же, показывает Заболоцкий, народ только начинает постигать азы научного знания, только учится мыслить, анализировать, обобщать. Потому взрослые степенные мужики похожи у поэта на детей, буква за буквой овладевающих азбукой — азбукой бытия. Им трудно: буквы плохо запоминаются, с трудом складываются в слова, а слова — в предложения. Научно-примитивистский стиль поэмы очень точно отражает наивно-упрощенный тип мышления самодеятельных философов, заново открывающих для себя мир. Главное средство их характеристики — речь. Ее недостаточную грамотность, лексический примитивизм, особенно заметные при обращении к «высоким материям», отражает нарушение ритмической урегулированности стиха, появление анормативных синтаксических конструкций, тавтология, соединение слов различных лексических рядов:

«Однако ты профан! —
Прервал его другой крестьянин:
Прости, что я тебя прервал,
Но мы с тобой бороться станем» [3: I, 119].

Хотя образы мужиков не лишены комической окрашенности, чувствуется, что эти герои вызывают у Заболоцкого симпатию стремлением преодолеть «идиотизм» деревенской жизни, подружиться с наукой и техникой.

Передавая слово животным, автор пользуется таким же философическо-примитивистским стилем, к какому прибегает, характеризуя

мужиков. Заболоцкий не хочет обидеть человека, цель поэта — возвышение животных, заслуживающих, по его представлениям, иной жизни, нежели вечный рабский труд, унижения, страдания. В монологах Быка и Коня сквозит обида на человека — «страшного бога» животных, превратившего их существование в ад:

Солдат, мы наги здесь и босы,
Нас давят плуги, жалят осы,
Рассудки наши — ряд лачуг,
И весь в пыли хвоста бунчук.
В часы полуночного бденья,
В дыму осенних вечеров,
Солдат, слыхал ли ты хрипенье
Твоих замученных волов?
Нам нет спасенья, нету права,
Нас плуг зовет и ряд могил,
И смерть — единая держава
Для тех, кто немощен и хил. [3: I, 133]

Очеловечивая животных, озвучивая их жалобы, Заболоцкий обнажает безжалостность людей, проявляемую в отношении к животному царству и даже не замечаемую ими. В то же время поэт использует параллели, раскрывающие родственность двух миров, общность задач, стоящих перед ними. Животные беседуют в хлеву, но и деревня у Заболоцкого напоминает хлев; животные находятся у людей на положении рабов, но и сами крестьяне — рабы мотыг и лопат; и людей, и животных волнует, все ли кончается с земной жизнью и что несет с собой смерть; и те, и другие хранят мечты о лучшем будущем. Евангелие животных — «Доски судьбы» Хлебникова, на скрижалях которых начертано пророчество о «конских свободах» и «равноправии коров», братстве всех живых существ Земли. Одновременно, по Заболоцкому, это и путь к преображению человека, его освобождению от пережитков жестокости, дикости, варварства.

Соединяет два мира в поэме фигура Солдата — активиста, энтузиаста, просветителя, проникнувшегося идеями социального, научно-технического, экологического прогресса. Принимая на веру любое открывшееся ему знание, герой Заболоцкого не в состоянии отделить реальное от утопического, научное от фантастического, бесспорное от гипотетического, но полон горячего желания переустроить мир. Абсолютно все кажется Солдату возможным, осуществимым, не

терпящим отлагательств. Он призывает мужиков сотрудничать с природой, обогатить свой опыт наукой, а животных — учиться, дабы развить сознание и на равных с людьми участвовать в прогрессе на Земле. Истинное освобождение труда, по Заболоцкому, — во внедрении техники, призванной облегчить работу землепашца и заменить собой эксплуатируемых животных.

В главе «Начало науки» появляется описание чудесного сна Солдата, представляющего собой идиллически-утопическую картину желанного будущего, в котором осуществились самые фантастические прогнозы. Человечество достигло такого высокого уровня развития, что не только создало процветающее бесклассовое общество, но и установило дружеский союз царством живого. Оно отказалось от поедания животных и растений и перешло на искусственное питание посредством многократного превращения элементарных космических веществ под действием солнечной энергии в необходимые организмы. В результате человеческий организм трансформировался и питает сам себя от космоса. Люди перебазировались в эфир, осваивая все новые пространства, Землю же оставили своим братьям и сестрам по эволюционной лестнице, обеспечив их полноценное развитие. На Земле утвердилась эра науки, сделавшая неразумные существа разумными. Здесь царит народовластие и заседает «коров задумчивое вече», животные живут в «чертах», учатся и занимаются полезным трудом. У всяких «ослов» развивают «рассудка слабое растенье». Животные и насекомые представлены как государственные мужи, труженики, ученики. О прежней вражде и взаимном пожирании нет и речи. Высокоорганизованные существа стремятся развить зачатки сознания у земноводных, насекомых, растений. Необходимое для питания они создают с помощью химии, не губят, а совершенствуют природу:

А под горой машинный храм
Выделывал кислородные лепешки.
Там кони, химии друзья,
Хлебали щи из ста молекул,
Иные, в воздухе вися,
Смотрели, кто с небес приехал.
Корова в формулах и лентах
Пекла пирог из элементов,
И перед нею в банке рос
Большой химический овес. [3: I, 131]

С радостью встречают животные навещающих их преображенных людей-левитаторов, прилетающих на Землю, подобно ангелам:

И хоры стройные людей,
Покинув пастбища эфира,
Спускаются на стогны мира
Отведать пищи лебедей [3: 133].

Вместе они будут пировать и радоваться жизни.

Подобные картины сугубо фантастичны, вызывают улыбку, но замысел Заболоцкого прозрачен: в иносказательной форме поэт выражает надежду, что человечество перестанет насиловать и пожирать природу, напротив, все живое получит оптимальные возможности для развития и процветания. Заболоцкий преднамеренно сопрягает понятия различных семантических рядов, научную терминологию и простореч-ные обороты: на фоне кондово-традиционного ярче проступает необычность явлений, о которых идет речь. Немаловажно для него также лишить описание будущего абсолютной серьезности, пронизать его юмором, намекнуть на условный характер изображаемого. Главное для Заболоцкого — обозначить т е н д е н ц и ю , в необычной, увлекатель-ной форме преподнести ее читателю. Повествование о будущем ведется от лица Солдата, наделяемого книжно-примитивистским языком, что усиливает комедийное начало, присутствующее в поэме. Оно в известной степени нейтрализует присущую «Торжеству земледелия» и все более усиливающуюся к финалу декларативность.

Составляющая сердцевину поэмы утопия накладывает свой отпечаток на все повествование, позволяет понять, в каком направлении мыслил художник желательным осуществление коллективизации и других пере-мен в советском обществе, какие грандиозные проекты громоздились в его сознании. В «Торжестве земледелия» «содержался прогноз следующей, научно-биологической революции…» [4: 112] и — шире — революции экологической. Футурологические проекты Заболоцкого касались проблем, которые, как он полагал, встанут перед людьми после завершения классовых битв и истинные масштабы которых были открыты еще немногим.

Свое продолжение многие мотивы «Торжества земледелия» получают в стихотворении «Школа Жуков» (1931; опубл. 1965), действие которого отнесено к далекому будущему. В произведении находит художественное воплощение мысль о необходимости формирования

нового планетарного сознания, согласно которому человек — учитель своих «меньших братьев», просвещающий, воспитывающий, пестующий их, меняющий мир и меняющийся сам. В слове, живописи и камне воплощена новая история Земли, где вооруженный наукой человек, освободив природу, стремится сделать ее разумной. Первый этап на этом пути — преображение растений:

Мы не забудем —
Час, когда в ножке листа
Обозначился мускул,
В теле картошки
Зачаток мозгов появился
И кукурузы глазок
Открылся на кончике стебля [3: I, 110].

Второй — усовершенствование животного мира. Преображенная разумом корова, верит поэт, будет вызывать у людей будущего такое же поклонение, какое у людей прошлого вызывала Мадонна. Непроходимая пропасть между человеком и природой исчезнет. Героями будущего станут, по Заболоцкому, ученые, совершившие подвиг самопожертвования, отдав свой мозг животным во имя их дальнейшей эволюции.

Вот добровольная расплата человечества
Со своими рабами!
Лучшая жертва,
Которую видели звезды! [3: I, 111], —

переходя на гекзаметр, комментируют деяния своих великих современников Каменщики. Новым героям установлены памятники демонстрирующие огромность жертвы, принесенной во имя того, чтобы сияло «животных разумное царство»:

Сто безголовых героев
Будут стоять перед миром,
Держа в руках окончанья своих черепов.
Каменные шляпы
Сняли они со своих черепов,
Как бы приветствуя будущее! [3: I, 111].

Пугает не только жуткий вид «аллеи героев», а точнее — материализованной в камне идеи самопожертвования (в таком виде она скорее способна оттолкнуть). Ужасает то, что ценой прогресса и в

светлом утопическом будущем снова оказывается человеческая жизнь, пусть и отданная добровольно, из самых лучших побуждений*. А, может быть, вводя сюрреалистические образы, Заболоцкий тем самым предостерегал от крайностей и фанатизма, нередко сопутствующих и прогрессивным начинаниям?

В произведении силен учительско-просветительский пафос. Оно строится как полилог «хоров» (ибо развернутые нерасчлененные монологи Женщин, Плотников, Живописцев, Каменщиков можно уподобить античному хору)*. Каждый из «хоров» излагает свою часть программы воспитания нового поколения в духе идей ноосферы (экологической революции). Величие излагаемых целей подчеркивает высокопарный «классицистский» тон монологов, но примитивистская «материя» стиха спасает произведение от напыщенной докторальной назидательности.

Утопическая модель будущего у Заболоцкого возникает не из авторских описаний того, к чему пришло человечество, а из деклараций, идеологических конструкций. Это мир идей в образах. Он слишком абстрактен, деиндивидуализирован, стерилен, чтобы выглядеть по-настоящему привлекательным. Нас пленяют многие фантазии Заболоцкого — и не только как игра воображения, но и как средство утверждения важнейших положений доктрины о ноосфере. Однако фантазии художника слабо сцеплены с действительностью и, давая пищу уму, не затрагивают чувств читателя.

В поэме «Безумный волк» (1931) Заболоцкий встает на защиту идеалиста, мечтающего о сверхвозможном, может быть, и неосуществимом сегодня, но стимулирующем работу мысли многих поколений, формирующем в душах людей образ преображенно-прекрасной действительности. Прототипами героя поэмы послужили Н. Федоров, В. Хлебников, сам Заболоцкий. На Н. Федорова указывают отшельническо-аскетический образ жизни Безумного Волка, наделение его ореолом святости («Моя глава сияет» [3: 143]), преклонный возраст, мысль о возможности переустройства самого человеческого организма, идея психократии, его одержимость «великим подвигом» выхода человека в космос. На В. Хлебникова намекают общий рисунок образа,

---

* Собственно, уже в «Торжестве земледелия» люди жертвуют собой, отдавая животным и растениям Землю и эмигрируя в космос. Нельзя сказать, что такой союз равноправен.

обвинения в «сумасшедствии», наделение героя чертами философа-утописта и одновременно поэта, описание попытки Волка взлететь в небо, отсылающее к декларации Хлебникова «Всем! Всем! Всем!»:

«Вот оно! Вот оно! Желанное, родимое! Упавшее из птичьей стаи. Наше прекрасное откровение и сновидение в одеждах чисел.

Дар права всем государствам земного шара (все равны — нет любимцев и пасынков) быть разбитыми через $3^{п}$ дней после своей победы. Равным образом подниматься и с пением лететь кверху через $< 2^{п} >$ дней после падения и слома крыл о камни рока. Падать в пропасть через $3^{п}$ дней после стояния на горе» [9: 635].

Черты самого Заболоцкого проступают в изображении увлечения Волка — философа и поэта — наукой, воссоздании экспериментов с «живой природой», описании отношения к его реформаторским идеям окружающих. Поэма Заболоцкого может быть прочитана как аллегория о «безумстве храбрых», прокладывающих новые духовные пути, так далеко заглядывая в будущее, что выглядят подчас помешанными. Но в оболочку иносказания укутана идея антропологической революции, которую автор реализует с использованием условно-символических образов. Во-первых, это образ леса (в котором разворачивается действие). «Лес» поэмы — дом героев произведения, следовательно, Земля. Но «лесная» цивилизация в изображении Заболоцкого — неокультуренная среда обитания, где царят вековые обычаи и ничего не меняется.

Показательно, что среди персонажей поэмы нет людей, только звери. Тем самым Заболоцкий заостряет внимание на отсутствии в «лесу» человека, которого замещают «исполняющие обязанности» человека. Они наделены речью, но ходят на четвереньках, глядя «лишь под ноги да вбок» [3: 139].

Занятия «лесных» обитателей очень напоминают неодухотворенную жизнь персонажей «Столбцов». Косную ограниченность, примитивизм, торжество низших инстинктов символизирует образ Медведя. Лучше всего этому герою в берлоге, где «нет ни окон, ни дверей» [3: 139], — в темноте, тупой сонной одури, когда ничто не мешает длить бессмысленное существование. В «лесу» Медведь задает тон. У Заболоцкого он напоминает резонерствующего «ряженого» в спектакле; это фигура комическая.

Преодоление неписаных законов «леса», прорастание из звериной ипостаси человека раскрывает судьба Безумного Волка. Исключение в

волчьей стае, гениальный самородок, подвижник, он пересоздает себя, меняя собственную природу. Заболоцкий воссоздает именно антропологический скачок, особенно заметный на общем «лесном» фоне «медвежьих» и «волчьих» порядков и оттеняемый воспоминаниями героя о своем прошлом:

Я многих сам перекусал,
Когда роскошен был и молод [3: 139].

Направление усилий Безумного Волка по изменению своей личности акцентирует понятие «вертикальность», противопоставляемое понятию «горизонтальность». Используемая Заболоцким символика восходит к работе Н. Федорова «Философия общего дела», где, в частности, говорится: «Если с началом мира начинается и кончина, падение его, то вместе с человеком начинается и восстание. Само вертикальное положение человека есть уже противодействие падению. Все строения, возводимые человеком, вся архитектура и скульптура суть выражения того же восстания, подъема мысленного и материального» [8: 254]. Отсылок к Н. Федорову слишком много, чтобы это было случайным совпадением.

С горечью осознает прозревший герой, что находится на низкой ступени развития: сужен его кругозор, примитивны интересы, в сущности, он, как и другие, живет только для того, чтобы набить желудок, оказывающийся «мозгом» зверя. Подобный представитель вида еще не стал индивидом, не «отпал» от массы себе подобных, проникнут их психологией. Таким образом, «горизонтальность» у Заболоцкого — синоним бездуховности, обезличенности, массовидности, указание на доминирование низшего над высшим в живом существе. Преодоление «горизонтальности» — задача трудная, не скрывает поэт, тем более что «горизонтальность» укоренилась в «лесу», воспринимается как нечто естественное и нормальное. Ведь она не требует усилий, напряжения, активности, не предполагает самостоятельных поисков смысла жизни. Безумный Волк признается:

Горизонтальный мой хребет
С тех пор железным стал и твердым,
И невозможно нашим мордам
Глядеть, откуда льется свет [3: 139].

И все-таки тоска по более осмысленной и насыщенной жизни его не отпускает, стимулируя потребность в самосовершенствовании. Если идеал Медведя — берлога, то идеалом Безумного Волка становится звезда Чигирь, сияющая волшебным светом и манящая к себе. Это символ высоты, безмерно раздвинувшегося мира, манящей к себе тайны бытия.

Желаю знать величину вселенной
И есть ли волки наверху!
А на земле я точно пленный,
Жую овечью требуху. [3: 140],–

исповедуется завороженный своей мечтой герой. Но вначале он пассивно созерцает небо, звезды, космос, любуясь великолепной панорамой мироздания. Правда, уже для этого ему пришлось «перевернуться», изменив направление взгляда (жизненную ориентацию).

Если ты меня встретишь
Лежащим на спине
И поднимающим кверху лапы,
Значит, луч моего зрения
Направлен прямо в небеса [3: 130],–

говорит Безумный Волк Медведю, который, как и все «лесное» сообщество, видит в «затеях» соплеменника лишь блажь и дурь — ведь созерцанием звезд не насытишь желудок. Кажущееся бесполезным и бессмысленным остальным приобретает для Безумного Волка первостепенную важность. Он начинает созидающую более высокий тип личности работу над собой, чтобы встать с четверенек и принять вертикальное положение, выпрямиться во весь рост. Ломка прежних представлений, навыков, привычек, изменение психологии, мышления, морали в образном плане уподобляется операции, совершаемой над самим же собой, — без наркоза, «подручными средствами», без чьей-либо помощи*:

Я закажу себе станок
Для вывертывания шеи.

---

* Эта идея получит развитие в стихотворениях «Стань самим собой», «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был», «Кузнец» А. Тарковского, на которого Заболоцкий оказал большое влияние. Так, в «Кузнеце» появляются строки: Сам на себе я самого себя / Самим себя – ковал [7: 201].

Сам свою голову туда вложу,
С трудом колеса поверну.
С этой шеей вертикальной,
Знаю, буду я опальный [3: 140].

Создать свою личность каждый может только сам, никто другой за него это сделать не в состоянии, расходясь с официальной доктриной, утверждает тем самым Заболоцкий. Он вскрывает неизбежность конфликта между индивидом, осуществляющим собственный проект самосозидания, и массой, видящей в нем отщепенца-сумасшедшего, делает героя непреклонным. У деревьев (природы) учится Безумный Волк, «как расти из самого себя» [3: 143], книгам отдает на воспитание свой ум, устанавливает тесную связь своего духа с космосом. «Вертикальный», прямоходящий, пишущий и читающий, размышляющий и сочиняющий стихи, делающий научные открытия Волк — уже не волк. И Заболоцкий отныне акцентирует в нем человеческие качества:

Сидит и пишет на бумаге,
Как будто в келейке монах [3: 141].

Масштабы личности героя раздвигаются. Его духовное тело словно не вмещается в физическое. И если физическое стареет и слабеет, то духовное крепнет, становится все сильнее, на что указывают используемые автором сравнения:

Я вырос, точно дуб,
Я стал как бык, и кости как железо [3: 143].

Внутренняя сила позволяет Безумному Волку вынести одиночество, непонимание, злобу, клевету, насмешки «лесного» народа. Как истинный философ, он осознает относительность достигнутого и иногда завидует неразумным растениям, которые счастливей, чем мыслящий человек. Но вернуться в прежнее состояние Безумный Волк уже не может да и не хочет. Напротив, он стремится поднять до своего уровня все, что его окружает.

В произведении получает воплощение идея одухотворения природы, дальнейшей эволюции остановившихся в своем развитии видов. Трактуется она, однако, в сказочном ключе, причем в юмористических тонах. Безумный Волк в этом случае выступает в ипостаси волшебника,

совершающего чудесные превращения. Из одухотворенного им растения он воспитывает собачку, а собачку обучает пению. И методы работы Безумного Волка, и ее результаты выглядят наивными, курьезными, смешными, а сам он напоминает средневекового алхимика, выращивающего гомункулуса. Введением юмористических эпизодов Заболоцкий лишает образ любимого героя сусальности, раскрывает в нем детски-незащищенное. В какой-то степени это объясняет и порыв Безумного Волка взлететь ввысь исключительно «усилием воли», благодаря накопленной духовной энергии, которая как бы призвана сыграть роль реактивного топлива. Мотив преодоления тяготения, устремленности в космос, вера во власть психеи над физическим телом, отсылает к Н. Федорову. Но прогнозы Н. Федорова оптимистичны, а Безумный Волк, бросившись в небо со скалы, разбивается о камни. Такова судьба утопизма, подменяющего собою реальность. Заболоцкий это осознает и даже придает герою, собравшемуся лететь по воздуху, трагикомические черты. За секунду до гибели Безумный Волк торжествующе кричит:

Я — царь земли! Я — гладиатор духа!
Я — Гарпагон, подъятый в небеса! [3: 144].

Расплата за самоослепление — смерть.

Содружество разумных волков в произведении отвергает «нелепые мечты» Великого Летателя Книзу Головой, осуждает его последователей:

Подумай сам, возможно ли растенье
В животное мечтою обратить,
Возможно ль полететь земли произведенью
И тем себе бессмертие купить?

Мечты Безумного безумны от начала [3: I, 146].

Но, показывает поэт, такими же безумными казались когда-то Медведю мысли Волка-философа о реформации волчьей жизни, а ныне общество волков имеет своих инженеров, судей, докторов и, «подняв науки меч», идет «от мира зло отсечь» [3: I, 148]. Утопия как некий ориентир, указывающий направление движения, **форма** выражения чаемых идеалов, **осознаваемая** в ее условной функции, способна сыграть роль активатора работы мысли, убежден Заболоцкий. Защищая мечту,

гипотезу, футурологическое прогнозирование, он перекликается с В. Хлебниковым, доказывавшим пользу изучения сказок: «…Народ-младенец, народ-ребенок любит грезить о себе, — в пору мужества властной рукой повертывающем колесо звезд. Так в Сивке-Бурке-вещей-каурке он предсказал «железные дороги», а ковром-самолетом — реющего в небе Фармана. <…> Тысячелетие, десятки столетий будущее тлело в сказочном мире и вдруг стало сегодняшним днем жизни. Провидение сказок походит на посох, на который опирается слепец человечества» [9: 594]. Подобно тому, как наука питает поэзию новыми идеями, поэзия — мир воображения и фантазии — способна дополнить науку, открыть в духовной жизни человечества новые горизонты.

Рационализм разумных волков отрицает утопизм Безумного Волка. Но они строят «новый лес», а он «строил» самого себя. Поэтому в их сообществе есть специалисты, но нет поэтов и мыслителей. В используемых автором номинациях отсутствуют определения, есть лишь приложения, — акцентируются не индивидуальные качества, а исполняемые функции: волки-инженеры, волки-доктора, волки-музыканты. Тем самым подчеркивается, что формируются суженные и безликие люди-функции с примитивной душевной организацией и «вложенным» в них интеллектом. У разумных волков имеются готовые ответы на все вопросы. Овладев букварными истинами, они воображают себя непогрешимыми. Гордятся цивилизующиеся волки не только своими реальными успехами, но и тем, что способно вызвать шок. Таковы опыты-эксперименты над себе подобными, осуществляемые «во имя науки»:

> В черепа волков мы вставляем стеклянные трубочки.
> Мы наблюдаем занятие мозга [3: 147][*].

Недоразвитый нравственно человек, вооруженный научным знанием, опасен, предупреждает Заболоцкий.

Гипертрофия науки и техники в «новом лесу», утилитаризм накладывают свой отпечаток на все. Даже самое иррациональное из искусств — музыка «изготавливается» так же, как материальный предмет, по заданным правилам:

---

[*] Предупреждение относительно возможных отрицательных последствий биоинженерии и генной инженерии.

Мы скрипим на скрипках тела,
Как наука нам велела [3: 147].

В неявной форме автор отсылает к стихотворению В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно», где скрипка плачет, как человек. Здесь же она скрипит, как несмазанное колесо, раздражая слух и нервы. Но грубым, примитивным душам разумных волков такая музыка нравится.

По примеру Безумного Волка соплеменники встали с четвереток, изучают интеграл, но их души по-прежнему «горизонтальны». Небо и идея духовного роста персонажей не интересуют. И от природы они успели оторваться, относятся к ней чисто утилитарно. Контуры создаваемого ими технизированного мира скорее устрашают, а не радуют глаз. Машины здесь вытесняют живое, и есенинский красногривый жеребенок заменен «лошадьми внутреннего сгорания».

Надменное заявление волка-студента о том, что «мир дрожит от стука» [3: 146], производимого строителями-энтузиастами, можно интерпретировать и в нелестном для оратора значении: как дрожь страха, испытываемого потенциальными жертвами плоского, «горизонтального» разума. Каменный и металлический «лес» без деревьев, травы, зверей, птиц, насекомых воспринимается как кошмар, который самим себе готовят люди. К тому же он мыслится как общий интеллектуальный загон для всех. Да и может ли уплощенный человек с психологией «хозяина жизни» создать что-то путное? Утопия у Заболоцкого перерастает в антиутопию.

Устами Председателя поэт зовет образумиться, избрать новую систему координат, в которой, помимо горизонтали, есть и вертикаль, ведущая в небо, и олицетворяющая безграничный духовный рост личности, распахнутой всему на свете. Моделируемая им картина будущего ничего общего не имеет со стандартным, механизированным «лесом» утилитаристов:

Я закрываю глаза и вижу стеклянное здание леса.
Стройные волки, одетые в легкие платья,
Преданы долгой научной беседе.
Вот отделился один,
Поднимает прозрачные лапы,
Плавно взлетает на воздух,
Ложится на спину,
Ветер его на восток над долинами гонит.
Волки внизу говорят:

«Удалился философ,
Чтоб лопухам преподать
Геометрию неба» [3: 148].

Ничего каменного, металлического, грохочущего у Заболоцкого нет. Долины (природа) на своем месте, лишь грань стекла отделяет от нее жилища. Но в центре всего — разумные существа, представленные в процессе интеллектуального общения и духовного парения. Изображенная группа словно излучает волны благородства, изящества, взаимоуважения. Научная беседа представлена как стимул для развития личности. Ум оплодотворяет ум, мысль зажигается о мысль, дух рвется ввысь, что находит и визуальное выражение. Тяготение земли («горизонтальности») оказывается преодоленным, левитация сигнализирует о пребывании в чисто духовном измерении, просветлении человеческой души.

Особого внимания заслуживает «прозрачность» лап поднимающегося в воздух волка будущего. Ясно, что Заболоцкий использует метонимию — прозрачной становится вся фигура. Таким поэту видится светолучевое существо, описанное Н. Федоровым, который верил, что человек научится «восстанавливать» себя по «генетической» программе из молекул и атомов и менять свою форму, приспосабливаясь к любым условиям космоса [*]. Реализация метафоры «полет в небо» у Заболоцкого потребовала именно такой формы «невесомости». Состояние чистого созерцания, в котором пребывает герой-философ, отсылает к идеям А. Туфанова и М. Матюшина и предполагает появление у человека «расширенного», «затылочного», (на 360°) зрения. Вот как свои ощущения от чистого созерцания неба, описывает М. Матюшин: «Теряется привычное сознание переднего и заднего плана, исчезает чувство притяжения земли, является ощущение новой меры пространства, в которой нет ни верха, ни низа, ни сторон …» [5: 179]. По М. Матюшину, глубинное подсознание «освобождает — раскрепощает взор; поле наблюдения становится свободным, широким …» [5: 184]. В будущем достижение подобного состояния будет доступно не только единицам, полагал Заболоцкий. Группа волков-ученых в поэме воспринимает изменения, произошедшие с собратом, совершенно

[*] Такие же люди спускались из эфира на Землю и в поэме «Торжество земледелия», хотя там описание их внешности отсутствует.

спокойно, как нечто привычное. Так преломились представления поэта о возможности антропологической революции.

Одухотворенный, преображенный волк-человек несет свои знания природе, совершенствуя мир и совершенствуясь сам. Игра со словом «лопух» в большей степени ориентирована на метафорическое значение (профан, ни в чем не разбирающийся человек) и распространяется на тех, кто по-прежнему — как растение к тому же причисляемое к сорнякам.

В этом контексте Безумный Волк как выразитель нового типа сознания оказывается оправданным. Рассуждения Ж.-Ф. Жаккара о триаде «ум» / «финитум», «безумие» / «инфинитум», «заумь» / «цисфинитум» применительно к творчеству Д. Хармса помогает дешифровать и значение эпитета «Безумный», использованного Заболоцким. Ум «превратил этот мир в безопасный finitum» [2: 94], «законченную» конструкцию. Выход за пределы формальной логики («безумие») открывает возможность постижения ей неподвластного, а космическое направление устремлений героя указывает на модус бесконечности; следовательно, это логика бесконечного — infinitum. Мысль философа-поэта, действительно, взлетела, увлекая за собой и других. И уже едва ли не впрямую называя Н. Федорова, глашатай авторских идей клянется:

Мы, волки, несем твое вечное дело
Туда, на звезды, вперед! [3: 149].

«Вечное дело» — намек на «общее дело»: совершенствующая регуляция земной экосистемы, освоение космоса, преображение человека, без чего рассчитывать на какой-либо прогресс нереально, (мотив воскрешения из мертвых у Заболоцкого отсутствует). Человечество мыслится единым, а не расколотым, наряду с научно-технической революцией осуществляющим революцию научно-естественную в их гармоничной сбалансированности.

Утопическая форма произведения вуалировала универсальные программные установки писателя, которые расходились с официальным курсом. В лице разумных волков Заболоцкий подвергал критике советское общество. Утилитаризму и тоталитарному социализму поэт противопоставлял свой альтернативный — более гуманный и перспективный проект. «Безумия» ему было не занимать.

Вместе с тем, меняясь, Заболоцкий пересматривает и некоторые собственные представления. Резкий сдвиг в его сознании произошел

между 1931 г. и 1933 г., отмеченными волной арестов, нарастанием агрессивной пассионарности масс. К тому времени как в печати появилось «Торжество земледелия» у Заболоцкого уже была написана новая поэма — «Деревья» (1933, опубл. 1965), в которой спародированы определенные положения предыдущих утопических произведений. Из «Безумного Волка» сюда переходит образ «леса», указывая на преемственную связь этих произведений. Но в «Деревьях» он полностью утрачивает социальную окрашенность, обретает вневременной характер и воспринимается как модель земного мироустройства. Картины природы — царства естественной, самообновляющейся жизни — занимают все пространство поэмы. Условный характер образа «леса» акцентирует олицетворение различных природных объектов и стихиалий. Они наделяются человеческими голосами и повествуют о себе, причем рассказывают не только о видимом, но и о невидимом глазом. Это придает им таинственность и необычность, позволяет увидеть в них какие-то волшебные существа. Природные силы у Заболоцкого опоэтизированы. Кажется, что это поют ангелы или звучит хор детских голосов:

Б о м б е е в

– Кто вы, кивающие маленькой головкой,
Играете с жуком и божией коровкой?

Г о л о с а

– Я листьев солнечная сила.
– Желудок я цветка.
– Я пестика паникадило.
– Я тонкий стебелек смиренного левкоя.
– Я корешок судьбы.
– А я лопух покоя.
– Все вместе мы — изображение цветка,
Его росток и направленье завитка.

Б о м б е е в

– А вы кто там, среди озер небес,
Лежите, длинные, глазам наперерез?

Г о л о с а

– Я облака большое очертанье.
– Я ветра колыханье.
– Я пар, поднявшийся из тела человека.
– Я капелька воды, не более ореха.
– Я дым, сорвавшийся из труб.
– А я животных суп.
– Все вместе мы — сверкающие тучи,

Собрание громов и спящих молний кучи [3: 150].

Автор словно ведет игру с читателем, пробуждая в нем ребенка, как из кубиков, постепенно складывает картинку-изображение цветка и тучи. Из «частей» возникает целое, причем значимость каждой «части» проакцентирована «анатомическим» принципом изображения и антропоморфизацией всех составляющих целого. Но задача Заболоцкого — не преподать урок ботаники или географии, а представить цветок и тучу в их связях с общеприродными процессами, в единстве с миром живого и неживого. Если в цветке есть «солнечная сила», значит он связан с солнцем, со всей атмосферой, но и о корешке, уходящем в почву, питающую и «держащую» цветок, не забывает автор, как и о жучках и насекомых, опыляющих растение. Отдельно от них цветок не существует. Это порождение многих, по-разному взаимодействующих между собой сил природы, составная часть успешно функционирующей чудесной системы. Более того, цветок наделен «судьбой», как живое существо, представлен крупным планом, как главный объект на Земле. Может быть, потому, что он символизирует красоту — один из лучших даров жизни? Но «неглавного» в природе у Заболоцкого вообще нет. Так же любовно изображает он жуков, насекомых, грибы, что подчеркивает и употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов («глазки» жуков, «дудочка» души, сон «грибка»). «Мелкие», обычно не замечаемые существа словно увидены через увеличительное стекло и выходят на авансцену, так как их не заслоняет ничто другое. Характеризуются они метонимически, причем в них проглядывают человеческие черты:

– Мы глазки жуковы.
– Я гусеницын нос. [3: 151].

Тем самым выявляется родственность человеку других форм живого. Постепенно взгляд Заболоцкого как бы начинает улавливать зыбкие, туманные, бестелесные очертания еще не рожденного на белый свет, но потенциально присутствующего в природе. И отдельные голоса сливаются у него в общий хор, славящий сам феномен жизни:

– Я дудочка души, оформленной слегка.
– Мы не облекшиеся телом потроха.
– Я то, что будет органом дыханья.
– Я сон грибка.
– Я свечки колыханье.

– Возникновенье глаза я на кончике земли.
– А мы нули.
– Все вместе мы — чудесное рожденье,
Откуда ты свое ведешь происхожденье. [3: 151].

Предсуществующее, существующее и то, чему еще предстоит появиться, даны как сосуществующие, потому что все они характеризуют феномен жизни. Озвученность текста как бы хрустальными голосами создает ощущение праздничного многозвучия, разлитого в воздухе ликования.

Природа в поэме напоминает человеку, что она — породившее его лоно, Антропоматерь, и окружают его братья и сестры. Человек так оторвался от естественной среды, что успел забыть об этом. В то же время, задерживая взгляд на крошечных существах (жучок, божья коровка, гусеница — будущая бабочка), копошащихся под ногами человека, автор обнажает хрупкость природного организма сравнительно с тем техническим могуществом, которое обрел Homo sapiens. Есть опасность, что целеустремленно глядя вдаль, он не обратит внимания на хруст костей раздавливаемых его подошвами. Еще более опасен тот, кто вознамерится навязать природе свои законы, пусть даже он движим наилучшими побуждениями.

В произведении появляется образ идеалиста-фанатика Бомбеева, стремящегося защитить природу не только от человека, но и от нее самой — механизма «взаимопожирания», на основе которого природа функционирует. Как убийца травы расценивается им корова, жующая траву, как убийца коровы — мясник, лишающий корову жизни и разделывающий ее тушу. И природа, и гетеротрофный человек, согласно логике Бомбеева, — преступники, которых необходимо обуздать. Герой берется перекроить весь миропорядок, попирая всякую реальность, проповедует золотой век абстрактно-рационалистического гуманизма.

В Бомбееве нетрудно угадать последователя Н. Федорова и К. Циолковского из этических соображений призывавших отказаться от использования продуктов растительного и животного происхождения, перейти на искусственное питание, синтезируемое химическим путем. В поэме «Торжество земледелия» именно так питаются разумные животные будущего:

Хлебали щи из ста молекул [3: 131].

В Бомбееве, следовательно, проступает и сам Заболоцкий — хотя бы автор «Обеда» (1929), в котором приготовление пищи интерпретируется как «кровавое искусство жить» — убийство объектов живой природы. Писатель ведет спор с самим собой, подвергает переоценке наиболее радикалистские свои постулаты.

Союзников поэмный Бомбеев надеется найти в деревьях, так как они никого не поедают, питаются водой и веществами, извлекаемыми из почвы. Между тем этот этаж «леса» — самый мощный и величественный, он держится на крепких многометровых корнях, переплетенных между собой, и упирается в края атмосферы. Устами Бомбеева Заболоцкий поет деревьям гимн, называя их «императорами воздуха», «бабами пространства», «солдатами времени». Конкретизируются эти метафоры посредством дифференцирующего уподобления деревьев объектам и явлениям человеческой жизни: крепостям, колодцам, новобрачным, пароходам, виолончелям, дудкам, топорам, лестницам, фонтанам, взрывам, битвам, гробницам, равнобедренным треугольникам, сферам. Крепостью деревья «леса» кажутся Бомбееву потому, что защищают природу от энтропии; колодцами потому, что вытягивают, вбирая в себя, воду из подпочвенных глубин; новобрачными потому, что совершают «свадьбы», продолжающие их род; пароходами потому, что движутся сквозь время, существуя века; топорами потому, что «рассекают» воздух, поглощая его и выделяя кислород, необходимый для жизни; виолончелями и дудками потому, что своим шелестом образуют мелодии «леса»; лестницами потому, что животные могут карабкаться по ним к «высшим пределам» воздуха… Столь прекрасен и многообразен древесный мир, и нет среди деревьев ни одного «убийцы», напротив, каждое дерево — «император» в великолепной зеленой мантии. Обращает на себя внимание молчание деревьев, которые лишь «перешептываются» о чем-то между собой, шелестя кронами, тогда как голоса других обитателей «леса» отчетливо слышны в поэме. Возникает ощущение, что деревья что-то скрывают, хранят какую-то тайну, но все равно их отличие от других объектов природы бросается в глаза. Заболоцкий обнаруживает нечто общее между деревьями и человеком, характеризует их как «плечи», «ребра» и «грудь» природы, а кроны воспринимает как «большие головы». В результате создается впечатление, что деревья — более совершенные существа, чем люди, и, если головы у них «больше», чем у нас, то, видимо, они неизмеримо

мудрее. В каком-то отношении Заболоцкий перекликается с Н. Гумилевым, писавшим:

Я знаю, что деревьям, а не нам,
Дано величье совершенной жизни [1: 274],

но есть и отличие, и весьма существенное: Н. Гумилев полагал, что на Земле

Мы — на чужбине, а они — в отчизне [1: 274],

а у Заболоцкого все обстоит наоборот: деревья выглядят «инопланетянами» со своей непостижимой жизнью, настолько они отличаются от всех остальных.

Есть основания предполагать, что в поэме получили своеобразное воплощение идеи Я. Друскина, изложенные в работе «Вблизи вестников», написанной в 1933 г. Философия «вестничества» стала общим достоянием чинарей и близких к ним лиц.

Вестники Я. Друскина — как бы посланцы «соседних миров» («соседних» человеку, потому что могут находиться и на Земле и даже в самом человеке — как воображаемые миры) с совершенно иными условиями существования и, потому, особенностями восприятия, поведения, отношения к внешней среде, наличием качеств, которых нет у людей. Мир вестников, по Я. Друскину, «представляет собой некоторым образом место соприкосновения с божественным, место экстрасенсорного контакта, и что еще важнее — контакта, независимого от разума…» (цит. по [2: 124]). Он может играть роль идеальной модели бытия, с которой соотносится реальность. В любом случае учет возможного «соседнего мира» порождает «сдвиг» в восприятии привычного, позволяет преодолеть позитивизм, «умножает планы» (Ж. -Ф. Жаккар), расширяет сознание. Согласно концепции Я. Друскина, вестники наделены чувством вечности, их жизнь проходит в неподвижности и направлена не вовне, а вовнутрь. «Вестники живут как деревья. У них нет законов и нет порядка. Они поняли случайность (расположение деревьев в лесу не имеет порядка, оно случайно. – *И. С.*). Еще преимущество деревьев и вестников в том, что у них ничего не повторяется и нет периодов» (цит. по [2: 126]). Вестником можно стать, создав в самом себе «иной», «соседний» мир.

Вестничество ориентирует на автономию личности, отрицает подчинение нормативному порядку, обращает живое существо к самому себе, ориентирует на соприкосновение с божественным, идеальным. Поэтому и очеловеченные деревья Заболоцкого — метафорическое обозначение вестников. Отчетливо проясняет их вестническую сущность финал поэмы, где деревья показаны как «мир в мире», продолжающий вести свою загадочную, не вполне постижимую человеком жизнь, давая существованию еще одно измерение и связывая невидимой связью Землю с небом («вертикальными звездами»).

Воспринимает ли деревья как вестников столь восхищающийся ими Бомбеев? Нет. Желая полностью перекроить не устраивающий его миропорядок, он стремится присоединить их к своему бунту, призывая деревья восстать против человека, в желудке которого исчезают звери, птицы, растения, и установить свою власть на Земле. Идеалист-утопист, безусловно, хочет изменить мир к лучшему, но с реальностью абсолютно не считается. Между тем «…нельзя жить в хорошей схеме. <…> Можно построить логически совершенную цепь, вывод из которой — пойти и броситься из окна» [6: 199]. Так что Заболоцкий воспроизвел достаточно характерное для советского менталитета умонастроение, высмеивая его выразителя. Подход к рассматриваемому явлению разительно отличается от продемонстрированного в «Безумном Волке». Но и Безумный Волк — не Бомбеев: он «экспериментирует» только на самом себе и вообще играет по отношению к «лесу» роль «соседнего мира». Тем не менее охлаждение Заболоцкого к утопиям, рассматриваемым как программа действий, очевидно. Он иронизирует над маниакальными пристрастиями и выспренними высказываниями Бомбеева, раскрывает их абсурдность, призывает к осторожному обращению с саморегулирующимся механизмом природы, вмешательство в функционирование которого чревато непредсказуемыми последствиями*. А поскольку символический «лес» Заболоцкого олицетворяет земное бытие вообще, то выводы поэта распространяются и на социальную сферу жизни. Революционному насилию он явно предпочитает направленную эволюцию, в чем сказался разрушительный опыт советской действительности.

---

* К числу каковых относится и «образумливание» живых существ, описанные в «Торжестве земледелия». Ведь если бабочек «учат труду» и уже «дают урок науки — Как делать пряжу и слюду» [3: 132], то над ними (природой) осуществляется насилие. Идеальный мир будущего в поэме такой же утилитарный в своей основе, как и «новый лес» разумных волков.

Бомбеев в поэме срывает деревья с места, чтобы превратить их в армию и начать войну против тех, кого именует «убийцами». Но тем самым герой порождает еще большее зло, нежели то, против которого ополчился: деревья перестают быть деревьями и, следовательно, «плечами» природы, возникает хаос, покачнувший мировое равновесие. Если бы Бомбееву удалось добиться своего, он сам оказался бы убийцей, причем всего живого, которое не может функционировать по искусственной схеме.

Убежденный в том, что Бомбеева во что бы то ни стало нужно остановить, автор бросает в противоборство с ним Лесничего, выражающего взгляды уже во многом изменившегося Заболоцкого. Противоборство имеет идеологический характер и осуществляется в форме страстного диспута, в котором каждая из сторон доказывает свою правоту, чтобы склонить на свою сторону деревья. Лесничий просит деревья вернуться на свои места, так как лес, в сущности, исчез, и природа в столбняке. Он опровергает аргументы Бомбеева, вскрывает чисто абстрактный характер его доктрины, неприложимой к жизни самого утописта (чего в случае с Безумным Волком не было):

Как к людоедству ты неравнодушен!
Однако за столом, накормлен и одет,
Ужель ты сам не людоед?
Б о м б е е в
Да, людоед я, хуже людоеда!
Вот бык лежит — остаток моего обеда.
Но над его вареной головой
Клянусь: окончится разбой,
И правнук мой среди домов и грядок
Воздвигнет миру новый свой порядок.
Л е с н и ч и й
А ты подумал ли о том,
Что в вашем веке золотом
Любой комар, откладывая сто яичек в сутки,
Пожрет и самого тебя, и сад, и незабудки?
Б о м б е е в
По азбуке читая комариной,
Комар исполнится высокою доктриной.[3: 155]

На самом деле нарушение баланса функционирования природы повлечет за собой вымирание вида за видом, ибо им нечем будет поддерживать

свое существование. Вредные же насекомые могут расплодиться в таком количестве, что придется ходить в противогазах, так как накомарники не помогут. Круговорот смертей существ, поедающих друг друга, оказывается условием сохранения самого феномена жизни, которая уподобляется пылающей печи, требующей все новых и новых дров, — в противном случае погаснет. Другого мира у человека нет, доказывает Лесничий. Нужно находить приемлемые варианты адаптации к реально существующему, дабы не загасить огонь жизни.

На смену бунту против миропорядка, воспринимаемого как беспорядок, приходит понимание необходимости считаться с механизмом саморегуляции живого, не допуская над природой насилия с целью ее «улучшения», а согласовывая воздействие на ее объекты с законами естественного мира. Устами Лесничего Заболоцкий провозглашает

деревянный,
Простой, дремучий, честный век [3:I, 156]

– век «леса», символизирующий осознание самоценности природы, за которой призван лишь ухаживать человек, не пытаясь навязать ей свои порядки.

Дерево Сфера царствует здесь над другими.
Дерево Сфера — это значок беспредельного дерева,
Это итог числовых операций.
Ум, не ищи ты его посредине деревьев:
Он посредине, и сбоку, и здесь, и повсюду. [3: I, 158]

Дерево Сфера у Заболоцкого — символ мирового древа, древа жизни. Его нерушимость признается самым важным. Силой поэтического слова художник убеждает изменить цивилизационные ориентиры, чтобы Дерево Сфера не засохло никогда.

Таким образом, воссоздав в «Торжестве земледелия» и «Школе Жуков» грандиозные картины преображения мира природы человеком, в «Безумном Волке» и «Деревьях» поэт откорректировал свои футурологические представления, противопоставив активной целеустремленности, граничащей с волюнтаризмом, — мудрую осторожность, безоглядному экспериментированию — минимум вмешательства в универсальные природные процессы, и главным критерием успешности решаемых

задач избрал сохранение и продолжение жизни на Земле, без чего все остальное теряет смысл. Экологическая концепция Заболоцкого получила недоставшее ей измерение, помещаемое во главу угла.

Предложенные писателем проекты существенно расходились с генеральным планом социалистического строительства и были отвергнуты обществом, которое предпочло иной, не столь замысловатый тип утопии, переносимой из будущего в настоящее. Да и сегодня на Земле господствует психологизм и практика разумных волков, а природа частично уже переселилась в Красную Книгу.

1. Гумилев Н. Стихи. Поэмы. — Тбилиси, 1989.
2. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995.
3. Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1983.
4. Македонов А. О некоторых аспектах отражения НТР в советской поэзии // НТР и развитие художественного творчества. — Л., 1980.
5. Матюшин М. Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда. — Стокгольм, 1976.
6. Силаев А. Аристократия и хана // Война и мир 2001. — М., 2002.
7. Тарковский А. Избранная лирика. — Ростов н/Д, 1998.
8. Федоров Н. Соч. — М., 1982.
9. Хлебников В. Творения. — М., 1986.
10. Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991.

С. Я. Гончарова-Грабовская

МОДЕЛЬ ГЕРОЯ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ конца XX – начала XXI века

Социокультурная ситуация, сложившаяся в конце XX века, отразила кризис культуры и смену культурных и художественных парадигм, что определило поиск нового героя, адекватного социуму. Среди проблем, поднимаемых драматургами, центральное место занимает проблема *человек и новое общество*, которая потребовала выработки новой аксиологии и тесно с ней связанной проблемы смысла жизни, проблемы самосознания и самоопределения личности, ее самоценности и

неустроенности в этой жизни. С одной стороны, драматурги стремятся осмыслить социальные и моральные аспекты, раскрыть мироощущение людей в условиях посттоталитарной действительности («Московское гнездо» Л. Зорина, «Русский сон» О. Михайловой, «Клинч» А. Слаповского, «По дороге к себе» М. Арбатовой и др.), показать ее сложность, неоднозначность и противоречивость. С другой — предпочитают писать про себя и для себя, не стремясь формировать мировоззрение, а лишь ограничиваются функцией самоподачи, занимаясь виртуозностью интеллектуальной игры.

На смену драматургии о «предкультуре, о предгерое, о предличности» [2: 255 — 256] появляется драматургия, ищущая выход из тупика, предлагающая героя «подчеркнуто негероического», но социально ориентированного. Утрачивается приоритет социального над личностным, что было присуще герою соцреалистической драмы, и все больше утверждается антропоцентричная драма.

На смену модели «советского человека», «героя-современника» приходит человек «постсоветский», «посттоталитарный». Происходит деконструкция прежней концепции героя и поиск новых его абсолютов. Однако драматурги пока еще не очертили контуры «героя нашего времени». При этом ностальгия по героическому характеру и вера в торжество хорошего человека остается только у зрителя и драматургов старшего поколения. Восполняют этот вакуум театры, ставя «В день свадьбы» А. Розова, «Варшавскую мелодию» Л. Зорина и др.

Наблюдается разрушение стереотипов героя, сформированных традицией XIX и XX веков. Ему на смену приходит *герой*, характеризующийся отсутствием в нем смысловой определенности «плохой–хороший». Этим обусловлена и авторская позиция: она порой «неопределенна», в какой-то степени сочувственно-осуждающая.

Драма 1990-х годов вывела на сцену представителя нового поколения, которое выросло в сложный период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих «рецептов». Вот почему героиня М. Арбатовой говорит: «Мы другое поколение. Нам ничего не страшно, ничего не больно, мы не хотим ни за что отвечать, раз никто не отвечает за нас» [1: 254].

Современная драматургия представила различные модели героя, реализуя их в рамках различных эстетических систем (реализма, модернизма и постмодернизма). Среди них доминирует герой *«социально-*

экзистенциальный» и *«социально-онтологический»*. Современные драматурги активно ориентируются на экзистенциальную проблематику, тесно связывая ее с социальной, поэтому философия существования «*социально-экзистенциального героя*» выражена в поисках не столько смысла жизни, сколько в стремлении справиться с бременем своей судьбы, преодолевая страх, одиночество и заброшенность. Модель этого героя ориентирована на поиски самоопределения в новых условиях социума, на отражение в нем личного и общего. Исследуя экзистенциальное сознание человека, драматурги показывают абсурдность бытия и жестокость повседневности, акцентируя внимание на отчуждении личности в дисгармоничном мире («Уйди-уйди» Н. Коляды, «Братья и Лиза» А. Казанцева и др.). В «Русской народной почте» О. Богаев обнажает тотальное одиночество человека — несчастного, всеми покинутого пенсионера Ивана Сидоровича Жукова. Условный мир пьесы абсурден и трагикомичен. Иван Сидорович пишет себе письма от лица разных людей и сам же на них отвечает. Его переписка — игра и безумие, желание преодолеть одиночество, заполнив Пустоту «перепиской» с людьми, о которых не мог помышлять в реальности (королева Англии Елизавета, Ленин, Чапаев, Любовь Орлова). Художественная ткань пьесы сублимирует реальный и виртуальный мир, отражая экзистенцию человека.

Пустота, возникшая на месте духовной вертикали в картине мира современного человека, приводит его к инфантильности, лени и бездействию («Русский сон» О. Михайловой, «Русскими буквами» К. Драгунской). Такой персонаж усложнил свой «рисунок», как психологический, так и жанровый. Его психология рефлексивна, он больше говорит и рассуждает, чем действует, вот почему критика дала ему определение «*бездеятельного*» героя. Как правило, такие герои пребывают в состоянии *сна-реальности* («Стрелец» О. Михайловой), *быта-фантасмагории* (О. Богаев, Н. Садур), *сна-галлюцинации* (Н. Коляда), в *дискретном времени* (М. Угаров). Он осознает сложность жизни, и его не покидает состояние безысходности, что дает основание говорить об апокалиптическом (эсхатологическом) мировосприятии, обусловленном самой действительностью, ее глубоким кризисом [10: 192].

Среди «*социально-экзистенциальных героев*» особое место занимают *маргинальные герои*. Маргинальность трактуется драматургами не столько как статус, сколько как состояние «выброшенности» из общего хода жизни, как качество существования личности. Это неудачники,

жизненные перспективы которых заменены безысходностью. Они выступают жертвами социальной системы, которая не дала им возможности утвердиться в жизни. В пьесах К. Драгунской — маргиналы элитные, у А. Галина — интеллигентско-мещанские, у С. Лобозерова — маргиналы аграрные (Г. Заславский, О. Игнатюк), у Н. Коляды — «маленький человек-маргинал» (Н. Журавлев, Н. Лейдерман).

Самая характерная фигура в этом плане — Н. Коляда, пьесы которого активно ставятся в театрах России и за рубежом, шокируя порой своей проблематикой, героями, языком. Существует «феномен Коляды» (Н. Лейдерман), и критики пытаются его расшифровать. Одни считают, что Н. Коляда пишет грубо и одиозно, другие отмечают экзистенциальные проблемы, поднятые в его пьесах, третьи пытаются разобраться в сущности его героев. В пьесах драматурга отражены социальные и духовные процессы жизни российского общества конца 1980 — 90-х гг. Он обнажает уродство окружающей среды, даёт концентрированное изображение грубого и жестокого, показывая те стороны действительности, которые относятся к сфере «низкого», рисует их натуралистически, эпатажно, не боясь «ненормативного слова». О своих персонажах Н. Коляда говорит: «Я обожаю своих героев, жалею и люблю их. Люди, о которых я пишу в пьесах, — это люди провинции: мучающиеся, живущие на краю пропасти, страдающие, счастливые и несчастные, убогие и прекрасные. Я их очень хорошо знаю, этих людей. Они всегда хотят взлететь над болотом, но Бог не дал им крыльев, и они это понимают» [6: 16]. В монологе из пьесы «Полонез Огинского» мы узнаем о «Мире», в котором живут «люди, как кошки, и кошки, как люди: кошек зовут Вася, Багира, Шнурок, Шишок и Манюра, Манюрочка. Есть и бездомные собаки, которых я подобрал на улице — на вашей, вашей, вашей улице... Подобрал и взял в свой мир, в МОЙМИР. Есть пес Шарик и кошка Чапа (они жили у Сони, умерли, и я взял их в свой мир, в МОЙМИР; просто так взял, потому что им больше некуда было деться, и теперь они живут в Моем Мире; очень многих людей, которые умерли, я взял в свой мир, в МОЙ МИР, их все забыли, а они живут в Моем Мире — живите!».

Как правило, это простые люди, которые искренне и честно говорят о том, какая у них чуткая душа, хотя сами они в грязи и обносках. Автор обнажает их боль и в то же время лечит ее. «*Простой человек*» представлен в пьесах Н. Коляды слесарями, продавцами, малярами, пенсионерами, инвалидами, музыкантами. В каждом из персонажей

легко узнается определенный тип: деклассированные люмпены («Полонез Огинского», «Сказка о мертвой царевне», «Мурлин Мурло»), старики («Персидская сирень»), одинокие люди («Царица ночи», «Девушка моей мечты», «Сглаз», «Зануда»). Они осознают социальную катастрофу, поэтому пребывают в состоянии растерянности, однако предпринимают усилия, чтобы выжить. Эти герои поставлены в ситуацию «пограничного состояния» и «замкнутого пространства». Обстоятельства жизни пронизаны ощущением конца света, что дает им надежду на избавление от мук («Мурлин Мурло», «Уйди - уйди», «Землемер»). Личный апокалипсис (одни ожидают смерти («Мурлин Мурло»), другие кончают жизнь самоубийством («Рогатка», «Сказка о мертвой царевне») соседствует с апокалипсисом всеобщим.

Замкнутое пространство «провинции», «комнаты» подчеркивает их Одиночество, Скуку, Пустоту, Бездну. Они остаются один на один со своей болью («Девушка моей мечты», «Царица ночи», «Нюня», «Персидская сирень»), экзистенциально одиноки. Скука, Пустота и бессмысленность бытия не позволяют им найти верный ориентир в жизни (Илья из «Рогатки», Римма из «Сказки о мертвой царевне»).

Герои Н. Коляды, как отмечает Н. Лейдерман, «существуют в «дурдоме» и считают это нормой. Этот *маргинальный герой* «притерся к такой жизни, научился извлекать из нее свои радости и бывает вполне доволен, а порой даже счастлив — по меркам этой нормы» [7: 5]. У него есть нравственные координаты, он осознает свой собственный выбор. Илья («Рогатка») и Римма («Сказка о мертвой царевне») выбирают смерть, трагически сопротивляясь «экзистенциальному кошмару» (И. Бродский). При этом описание ужаса внутренней пустоты и жестокой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи.

Система онтологических связей между людьми и социумом обнажает противостояние экзистенциальной энтропии и демонстрирует моральные принципы героев, их жалость, сочувствие, терпимость. Показывая негативные стороны жизни, Н. Коляда все же оставляет свет в конце тоннеля и дает надежду выхода из мира, где жить по-человечески просто невозможно. Автор в этом экзистенциальном хаосе показывает дисгармонию мира и человека, пытается понять происходящее сам и заставляет нас задуматься над этим тоже. И как бы ни определяли исследователи типы героев Н. Коляды: человек «*порогового сознания*», «*карнавальный человек*», «*озлобленный*», «*блаженный*», «*артист*»

[7: 3 — 8], его герои — часть нашего общества, а его МИР — микрокосмос рубежа веков.

В отличие от героев Н. Коляды, *маргинальный герой* А. Галина более активен, так как стремится найти место в этом мире, несмотря на все сложности социального кризиса. При этом одни из них «устраиваются», а другие оказываются «на обочине». Драматург высказывает мысль, что в новых условиях человеческие типы не меняются, они остаются такими, какие есть, — отсюда создается комический эффект. «Я видел этих людей. Они разные: есть негодяи, лгуны, подлецы, но есть и такие, которые, раз предав свои идеалы, любовь, друга, мучаются и расплачиваются. Очень важно, чтобы зритель это увидел и понял» [5: 53]. Так, в пьесе «Чешское фото» Зудин и Раздорский по-своему несчастны. Зудин относится к тем неудачникам, которые так и не смогли реализовать свой талант, а Раздорский к тем «новым русским», которые разбогатели, но не обрели покоя. Как и Зудин, он одинок и несчастен. В юности он предал друга, не протянул руку помощи, когда тот оказался в колонии, не разделил ответственности за общее «преступление» (публикация порнографии в «Чешском фото»). Встреча в ресторане обнажает их нравственную сущность. Раздорский чувствует свою вину, поэтому предлагает Зудину переехать в Москву, хотя понимает, что искупить предательство нельзя.

Герои А. Галина лишены внешнего комизма. Их комизм в другом. Раздорский комичен как тип человека-приспособленца, баловня судьбы, а Зудин комичен в своей «беспомощности». Они кажутся антиподами, но на самом деле одинаковы и, как говорит автор, «на них одинаково хлещет дождь истории».

В пьесе «Сирена и Виктория» автор показывает нуворишку Сирену, обладающую инстинктивной хваткой, и двух интеллигентов, пытающихся приспособиться к новой жизни. Один из них дает уроки английского языка (Виктория), а другой (Костя), будучи доктором наук, стрижет собак. Умные и талантливые, они оказываются на обочине жизни. Судьба заставила их подрабатывать, чтобы выжить в «демократическое» безвременье. Эту ситуацию драматург намеренно подает в юмористическом плане. Автор не дискредитирует «чудака» Костю, а пытается защитить и понять его. Все его «недостатки» оказываются «достоинствами». Он умен, его монографии издаются за границей, но парадокс в том, что такие люди, как он, не востребованы временем. Так бытовые реалии действительности приобретают

социальный оттенок, а частный случай высвечивает не мелкие недостатки, а достаточно важные проблемы. А. Галин доказывает, что человеческий тип в сложных обстоятельствах современности не меняется, в какую бы одежду ни рядился: «нового русского», бедного пенсионера, фотографа или ученого. Драматург сочувствует своим героям, понимая, что ничего нельзя изменить, — таковы законы жизни.

«*Экзистенциально-социальные*» герои присутствуют и в драме М. Бартенева и А. Слаповского «Двое в темноте». В центре пьесы — драматическая история о солдате-мусульманине и русской девушке, случайно оказавшихся в подвале заброшенного дома на территории страны (скорее всего Чечни), где идут военные действия. Современные Ромео и Джульетта стоят по разные стороны баррикад, им необходимо сделать выбор между любовью и ненавистью. И все же, выбирая любовь, они обречены: подвал зарывает бульдозер. Он: «… никто нас не откапает. Никто! Мы никому там не нужны». Рушатся мечты о счастливой любви и семье. Темнота. Горит огарок свечи, они смотрят на крохотное пламя, пока оно не погаснет. Экзистенциальная ситуация не только подчеркнула самоценность человека, обнажив его внутренний мир, но обусловила его эсхатологическую обреченность.

Характерно то, что проза 1990-х гг. более динамично показывает выход героя из экзистенциального кризиса. Как отмечают исследователи, происходит «усиление эсхатологических мотивов с акцентом на гибели старого и возникновении нового мира, или утверждении нового места личности в бытии», делается «акцент на оптимистическом разрешении кризиса» [8: 119]. Что касается драматургии, то перечисленные стратегии лишь намечены и выражены пунктирно.

Современная драма погружает человека в быт, онтологизируя его. Рядом с натуралистической чернухой соседствует метафизика, отражающая состояние общества и отношение его к человеку. Модель героя «*социально-онтологического*» тоже ориентирована на поиски своего места в жизни. Бывший советский человек оказался в новых социальных условиях, деформировавших его внутренний мир. Особое место в этом модусе героя занял «*маленький человек*» («Русская народная почта» О. Богаева, «Девушка моей мечты» Н. Коляды) и «*обыкновенный человек*» (Е. Гришковец, Н. Птушкина, М. Арбатова, А. Слаповский, А. Яхонтов и др.).

«*Маленький человек*» живет старыми идеалами, он не стремится вписаться в рыночную экономику, он живет как живется. При этом не

лишен здравого смысла, понимает правила жизни и стремится доказать право на бытие (О. Богаев, Н. Коляда и др.).

Все чаще появляются пьесы, в которых раскрывается душевная жизнь обычных людей. Просто «*обыкновенного человека*», среднего человека со средней внешностью, средним достатком и средними возможностями вывел на сцену драматург Е. Гришковец. В его пьесах («Одновременно», «Как я съел собаку», «История русского путешественника», «Планета») герой не стремится быть никем другим, не надевает чужие маски, он по-человечески трогателен и прост, душевен и предельно, порой по-детски, откровенен. На фоне современных российских имиджей он слишком прост, но в этом его сила и притяжение. Он не решает сложных вопросов бытия, а рассказывает и вспоминает о том, что всем нам хорошо знакомо, но подает это так, что заставляет посмотреть на себя и на мир по-другому, без налета фальши и игры, по-человечески тепло и добродушно. Такой герой необычен для социума начала XXI века. Вместо супермена, стремящегося всеми силами утвердиться в жизни, перед нами простой человек, с глубоким чувством и пытливым умом. Такой герой — антипод «новых русских», но именно он близок и интересен зрителю. Может, как раз в этом и заключается популярность Е. Гришковца?

«*Обыкновенный человек*» пережил перестройку, переменил ориентиры и скорректировал идеалы. Это *герой ищущий* — он хочет себя защитить и найти место в жизни. Одни уезжают за границу в поисках лучшей жизни («Дранг нах вестен», «По дороге к себе» М. Арбатовой, «Путешественники в Нью-Йорке» Е. Поповой), другие ищут там богатых родственников («Титул» А. Галина), третьи заключают брачные контракты с иностранцами («Стены древнего Кремля» А. Железцова), четвертые понимают, что путь к счастью сложен и противоречив, поэтому не выдвигают программ, а философствуют и ищут гармонии с миром («Русская тоска» А. Слаповского), пятые изобретают теорию спасения человечества («По дороге к себе» М. Арбатовой). Так, герой М. Арбатовой Мартин приходит к выводу, что спасти мир можно только через очищение человека, ибо очистившийся человек начинает очищать мир. Подобная концепция спасения человечества не нова, она зиждется на нравственных принципах и звучит сегодня риторически, так как налицо утрата общечеловеческих ценностей.

«*Обыкновенные герои*» осваивают новые профессии рынка труда. В них деконструировалась активная жизненная позиция соцреалистических

героев. Они приспосабливаются к жизненным условиям («Конкурс» Л. Зорина, «Титул», «Сирена и Виктория» А. Галина) и часто нарушают правовые нормы: грабят чужие квартиры («При чужих свечах» Надежды Птушкиной), приглашают по телефону проституток и мужчин по вызову («Злодейка, или Крик дельфина» И. Охлобыстина, «Сирена и Виктория» А. Галина). Желание заработать деньги и «вписаться» в стабильный жизненный круг заставляет молоденьких девушек («Конкурс» А. Галина) идти на унижение — принимать участие в конкурсе для отбора на работу в ночных клубах Сингапура.

Однако этот *«обыкновенный герой»* не утратил серьезных чувств, способности любить. Драматурги 1990-х гг. вывели на сцену и таких героев, мир которых сужен до «личного» (Р. Белецкий, Н. Птушкина, А. Яхонтов). Их не волнует общественное бытие, они переживают, радуются, скандалят, решают свои проблемы. Их устраивает то пространство, в котором они живут. Они заняты частной жизнью. Так, герои Н. Птушкиной («При чужих свечах», «Жемчужина черная, жемчужина белая», «Овечка», «Пока она умирала», «Пизанская башня», «Монумент жертвам») выносят на суд зрителя самое сокровенное — свою любовь, свое понимание добродетели и порока. Вечная тема любви звучит в пьесах Н. Птушкиной по-новому. «Женщина потребовала любви, женщина приказала любить себя, женщина опередила мужчину и в словах, и в поступках, и в решении, женщина видит и слышит только любовь, женщина готова на все — на суд, на преступление, даже на самую смерть ради любви» [4: 181]. Ей не присуща женская покорность, она любит и ждет ответной любви. Повествуя о классической драме любви в пьесе «Жемчужина черная, жемчужина белая», Н. Птушкина наполняет её современным подтекстом, выступает против национальной вражды, идеологической нетерпимости, поэтизирует возвышенные отношения между мужчиной и женщиной, позволяющие преодолеть власть табу и предрассудков.

Стремясь обрести свободу, развенчивают наивный феминизм русских женщин героини М. Арбатовой («Дранг нах вестен», «Взятие Бастилии», «Пробное интервью на тему свободы»). Автор анализирует положение женщины в постсоветский период и раскрывает стратегии ее социального поведения. Ее героини превосходят мужчин своим интеллектом, энергией, предприимчивостью, самоутверждаются благодаря рациональному мышлению и деловитости. Они самодостаточны, сила их характера оборачивается неспособностью подчиняться и унижаться,

перейти на положение существ второго сорта, хотя у них остается желание любить и быть любимыми. Ситуация сложного нравственного выбора заставляет их принимать волевые решения. Однако полная свобода оборачивается одиночеством, инаковость и независимость оказываются препятствием для достижения счастья.

Решение извечных проблем человеческого бытия, стремление обрести новые ракурсы и масштабы видения мира и человека, утверждение ценностей обычного земного бытия присутствует и в пьесах А. Слаповского, О. Мухиной, Ю. Эдлиса, А. Яхонтова. Поиски новой гармонии привели к неосентиментализму (Н. Иванова), где преобладает чувственный мир обычных людей, идеальная любовь, преданность, верность, страдания. Проблемы социума при этом выносятся за пределы сюжета, они лишь абстрактно присутствуют в сознании героев.

Не находя «своего героя» в современной действительности, некоторые драматурги обращаются к героям библейским. Интерес в этом плане представляют пьесы молодого белорусского драматурга А. Курейчика («Понтий Пилат», «Потерянный рай»), художественное пространство которых выстроено на мифологической основе. По-своему интерпретируя героев Библии, автор пытается их нравственные каноны экстраполировать на современность. В его Каине («Потерянный рай») смешались добро и зло, зависть и честолюбие, инстинкт и разум. На вопрос «За что убил Каин Авеля?» автор не стремится ответить словами Библии, а пытается понять «за что?» с позиции человека конца XX века. Этим его герои близки современнику.

Хронотоп драмы ярко отражает реалии социума и героя. Интегрируя время и локализуя место действия, он демонстрирует те же квартиры и коммуналки, но с печатью постсоветской действительности. Их покупают «новые русские» («Автаназия по-российски» П. Румянцева), в них возвращаются из-за границы бывшие хозяева («Русский сон» О. Михайловой). Образ «старого дома» приобретает оттенки бывшего «дворянского гнезда», но уже заброшенного («Русскими буквами» К. Драгунской). Разрушение «дома и семьи» как мотив чеховских пьес присутствует и в пьесе Л. Зорина «Московское гнездо». Место действия — современная многокомнатная квартира наших дней, в которой духовное и материальное наследство ученого-филолога растаскивается родственниками, не достойными памяти своего знаменитого предка. Трагедия распадающейся семьи не вызывает

сочувствия. Квартира как символ семейного дома никому уже не нужна. Постсоветский быт в ней воплощает онтологический хаос и экзистенциальную безнадежность.

Устойчивый образ «дома» разрушается и в пьесах Н. Коляды. Это *дом,* в котором *невозможно* жить, «*дурдом*», граничащий с абсурдом. В «Канотье» его сотрясает и постепенно разрушает проходящая электричка, в «Трех китайцах» — он расположен рядом с котлованом, в доме героев пьесы «Уйди-уйди» течет крыша. Дом, как проходной двор, куда любой может зайти и считать его своим. В «дурдоме» все сублимировалось: уют и развал, хаос и порядок, обычное и необычное, дружба и ссоры, драки и объяснения в любви, мечта и реальность, праздники и будни. Постсоветский быт в нем воплощает онтологический хаос и экзистенциальную безнадежность. Герои Н. Коляды стремятся покинуть свой дом (Ольга и Инна из «Мурлин Мурло», Дагмар из «Трех китайцев», Сергей Первый и Сергей Второй из «Уйди-уйди»), но не всем это удается.

Характерно то, что хронотоп русской драмы начала XX века уже демонстрировал разрушение *дома* («Дни Турбиных» М. Булгакова), в советский период он отражал его неблагополучие («Гнездо глухаря», «Кабанчик» В. Розова), а в конце века — перерождение в *дурдом* (пьесы Н. Коляды).

И в то же время драматурги выстраивают мир-пространство для своих героев, в котором «внешне все может быть вполне узнаваемо, наделено конкретными приметными деталями, сложено как будто по известной чеховской формуле о людях, которые едят, пьют, разговаривают... Но в конечном счете возникает совершенно непривычная, ни на что не похожая реальность, демиургом, творцом которой выступает сам автор» [3: 173]. Метафоризация пространства становится закономерностью. Так, например, в пьесе К. Драгунской «Мужчина, брат женщины» время не оказывает влияния на то, как живут персонажи, о чем говорят, что чувствуют. В пьесе О. Михайловой «Жизель» время тоже теряет свою власть, ибо квартира, подъезд, все окружающее — виртуальное пространство.

В отличие от них, О. Богаев («Русская народная почта», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги») намеренно погружает своих героев в новую реальность, доводя ее до фантасмагории. В квартире Эры Николаевны («Мертвые уши, или Новейшая история

туалетной бумаги») — представительницы рабочего класса — находят приют Пушкин, Чехов, Толстой, возлагая надежды на то, что она спасет русскую классику.

Грани разных времен соединены в одно московское пространство в пьесе «Ю» Т. Мухиной. Время в ней неопределенно, но зато конкретизировано место — город Москва, в котором люди испытывают душевные трагедии, ссорятся, погибают, пьют, тоскуя по лучшей жизни. Одни ностальгически вспоминают Кремль («Чистота кругом, цветы, ели, фруктовые деревья на газонах!»), другие находит Москву красивой, третьи хотят доказать ей, что они еще состоятся в этой жизни. Автор приводит к выводу, что «В каждом доме своя Москва» и каждый соизмеряет свою жизнь по-своему.

Современные драматурги видят выход «чаще всего в борьбе с косным пространством, где даже время теряет всякий смысл, в погружении в пространство духовное, где только и возможно измениться и тем самым обрести свободу» [9: 203]. Координаты духовного пространства определяют героев М. Арбатовой. Маргарита из пьесы «Пробное интервью на тему свободы» мечется в поисках личной свободы, исследуя причины ее исчезновения в обществе. Этот простор и свободу она ощущает лишь в день своего рождения. Автор приводит к выводу, что искать выход нужно в самом себе.

Модель героя в постмодернистских произведениях представляет пародию на образцы «оригинала». В них воссоздана виртуальная реальность, отражающая современный взгляд на социум, исторических личностей и современников (В. Коркия «Козлиная песнь, или Что тебе, Гекуба?», А. Образцов «Ленин и Клеопатра», Л. Петрушевская «Мужская зона», В. Сорокин «Concretные», Д. Пригов «Стереоскопические картинки частной жизни» и др.). Так, в пьесе «Зеленые щеки апреля» М. Угаров создает лубочные, идеализированные имиджи Ленина и Крупской, утвердившиеся в официальной культуре. Семейство Ульянова-Крупской изображено в пародийно-ироничном плане, предстает как знак разрушения. Вагнеровский, моцартовский, россиниевский, леонковалловский коды используются для того, чтобы оттенить враждебность большевистской логики и этики миру культуры и нормам цивилизованности. В «Concretных» Сорокин высмеивает идеал человека, утверждаемый современной массовой культурой. Его «конкретные» — пародия на «крутых», у которых отсутствуют духовные запросы. Это

дикари, язык которых мало похож на русский — сленг из технических терминов, англо-китайской болтовни, нецензурщины. Драматург показывает их духовную и моральную деградацию.

Как правило, это «*герои-симулякры*», которые сохраняют в себе «копию» оригинала, но это «копия копии», ярко обнаруживающая черты современника. Так, М. Угаров («Смерть Ильи Ильича» («Облом off») в Обломове видит категорию лишних людей, выражающих сопротивление рыночной экономике своей бездеятельностью. Новый Обломов пассивен, ему присуща инфантильность, он не принимает ценностей нового времени. Его девиз: «Добрый человек живет в бездействии и покое» полностью дискредитируется девизом Штольца: «Дело надо делать». Обломов в финале — почти труп. Доктор называет его недуг тотусом — болезнью, которая не позволяет выжить. Захар, поминая своего барина, говорит, что в жизни после смерти Ильи Ильича все стало по-другому: кругом одни акции и акционеры, сегодня правят бал Штольцы, а Обломовы сидят по домам. Таков вывод, диктуемый реальностью.

Образ современного Обломова — симпатичного молодого человека, основу характера которого составляют лень и бездействие, создает О. Михайлова в пьесе «Русский сон». Ее Илья всю жизнь пролежал на тахте, не покидая своей комнаты. В душе он так и остался ребенком, живущим в мире собственных мистификаций и фантазий. Бездеятельному русскому Обломову противопоставлена в пьесе француженка Катрин, которая «вписалась» в динамичный ритм современной цивилизации. Однако ее энергия и любовь к Илье так и не смогли изменить способ его существования. В аллегорической форме О. Михайлова отразила социальную пассивность и утопизм как характерные черты русской ментальности. Расценивая эти качества как тормоз общественного прогресса, автор высмеивает их. Но это «смех сквозь слезы» — с эсхатологическим оттенком.

Так жизнь продиктовала «смену героев» в драматургии, отразив ее стремление к адекватному постижению мира.

---

1. Арбатова М. По дороге к себе. Пьесы. М., 1999.

2. Бондаренко В. День завтрашний // Соврем. драматургия. 1987. № 1.

3. Бугров Б. С. Современная русская драматургия: тенденции развития / Науч. доклады фил. ф-та. МГУ. Вып.2, М., 1998.

4. Вишневская И. Ненормальная?... // Соврем. драматургия. 1998. № 4.

5. Галин А. Чешское фото // Соврем. драматургия. 1996. № 1.
6. Коляда Николай: «Пишу, как умею, и что хочу» // Экран и сцена. 1998. № 48.
7. Лейдерман Наум. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // Соврем драматургии. 1999. № 1.
8. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века. Киев, 2001.
9. Цунский И. Заколдованное пространство // Соврем. драматургия. 1997. № 1.
10. Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Соврем. драматургия. 1992. № 3-4.

В. В. Машевская

«…ЧУМА НА ОБА ВАШИ ДОМА» Г. ГОРИНА: РИМЕЙК ИЛИ СИКВЕЛ?

Пьеса Г. Горина «…Чума на оба ваши дома»* вызвала интерес не только у театров, но и у критиков [1]. Необычность её в том, что автор по-новому интерпретирует известный сюжет о юных влюбленных, «продолжая» трагедию У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и основательно переделывая ее как на уровне содержания, так и на уровне формы. Вот почему встает закономерный вопрос: перед нами сиквел или римейк?

Первое, что дает основание отнести «…Чуму на оба ваши дома» к сиквелу — это эпиграф, взятый из «Ромео и Джульетты»: *«Возлюбленные были похоронены в одной могиле. По этой причине Монтекки и Капулетти помирились, хотя мир этот длился недолго»* [3: 358]. Именно он стал отправной точкой для нового сюжета Г. Горина. Роднит «…Чуму на оба ваши дома» с сиквелом и типичный для него прием: действие пьесы предваряется прологом, в котором сообщается о некоем манускрипте, содержащем свидетельство монаха Лоренцо, бывшего очевидцем *«…событий… судеб… фактов… Доселе совершенно неизвестных, но как нам показалось — интересных»* [3: 359]. Случайно найденный документ дает основание для продолжения уже завершенного

* Была впервые опубликована в ж. «Киносценарий», № 2 и 3 за 1994 год. Первоначальное название «Записки брата Лоренцо». Была поставлена в театре им. В. Маяковского, реж. Т. Ахрамкова.

повествования, цель которого – пролить свет на некоторые события. И в то же время в прологе автор не скрывает своего права на римейк:

Давно замечено, у истинных легенд
Нет окончаний, есть лишь продолженья.
Сюжет, наполненный чужим воображеньем
Становится правдив как документ [3: 359].

Опять же типичное для сиквела построение: действие пьесы «… Чума на оба ваши дома» начинается сценой похорон Ромео и Джульетты, что являлось финалом шекспировской трагедии. Связующим звеном этих пьес стала речь Герцога, насыщенная цитатами из «Ромео и Джульетты»:

Нет повести печальнее на свете
Чем повесть о… [5: 140]
Нам грустный мир приносит дня светило
Лик прячет с горя в облаках густых… [5: 140]

Так прямая цитата из финальной сцены исходного произведения становится отправной точкой в развитии действия пьесы Г. Горина. В пользу сиквела говорит и тот факт, что автор вместо главной героини (Джульетты) на первый план выводит второстепенный и даже третьестепенный персонаж — Розалину. В шекспировской пьесе нет более «недоработанного» и оставляющего простор для домыслов персонажа, чем этот. Она не появляется на сцене, но известно, что в неё был влюблен Ромео. Истинную характеристику ей дает Меркуцио, называя Розалину «белой лиходейкой», ведущей «пустую и бессовестную игру» [5: 55]. Г. Горин в русле этой оценки трактует образ Розалины, но во многом его осовременивает.

Драматург сохраняет парную симметрию героев и в качестве возлюбленного выводит на сцену авантюриста-выпивоху, негоцианта-двоеженца — Антонио из Неаполя. При этом автор намеренно «снижает» его значимость. Как и положено сиквелу, Г. Горин вводит еще один собственно авторский персонаж — Джорджи. Он холост, богат и непрочь жениться. Итак, треугольник восстановлен (Розалина — Антонио — Джорджи). Что касается других персонажей, то они сохраняются автором. Сеньоры Капулетти и Монтекки, как и в пьесе У. Шекспира, враждуют, но их характеры несколько ретушированы. В пьесе они выступают под двойным именем: Пьетро — сеньор Монтекки, Юлия — сеньора Капулетти. Под истинным именем остается лишь сеньор

Капулетти. Функцию Тибальта в пьесе Г. Горина выполняет еще один собственно авторский персонаж — Валентин, брат Тибальта, который отсутствует в трагедии У. Шекспира.

Итак, мы видим, что целый ряд фактов (цитирование, сиквелистический герой, внешнее совпадение фабулы, введение собственно авторских персонажей) подтверждают принадлежность этого произведения к сиквелу.

Что же свидетельствует о том, что перед нами римейк? Вернемся к системе персонажей и выстроим её симметрию:

У. Шекспир		*Г. Горин*
Дом Монтекки:		*Дом Монтекки:*
Сеньор Монтекки	→	*Сеньор Монтекки;*
Сеньора Монтекки	→	*Отсутствует;*
Ромео	→	*Антонио;*
Бенволио, племянник сеньора Монтекки, друг Ромео	→	*Бенволио, племянник сеньора; Монтекки;*
Бальтазар, слуга	→	*Бальтазар, слуга;*
Дом Капулетти:		*Дом Капулетти:*
Сеньор Капулетти	→	*Сеньор Капулетти;*
Сеньора Капулетти	→	*Сеньора Капулетти;*
Джульетта	→	*Розалина;*
Тибальт, племянник	→	*Валентин, брат Тибальта;*
Самсон, слуга	→	*Самсон, слуга;*
Герцог Эскал	→	*Герцог Бартоломео дела Скала;*
Брат Лоренцо	→	*Брат Лоренцо;*
Парис, жених Джульетты	→	*Джорджи, жених, а впоследствии муж Розалины.*

Г. Горин сохраняет шекспировское соотношение главных и второстепенных персонажей и восстанавливает нарушенную симметрию: собственно авторские персонажи (Антонио, Валентин, Джорджи) выполняют функции отсутствующих (Ромео, Тибальта, Париса). Определенная симметрия наблюдается и во внутренней структуре отдельных сцен и сюжета в целом: Капулетти и Монтекки ссорятся, Бенволио и Валентин подтрунивают друг над другом, брат Лоренцо постоянно вмешивается в ход событий, а Герцог продолжает исполнять роль буфера между враждующими сторонами.

У. Шекспир «тщательно поработал над тем, чтобы превратить старинное предание в ренессансную трагедию» [А. Аникст 2 — 174], показывая дворцовую жизнь эпохи Возрождения. Г. Горин, в свою

очередь, превращает ренессансную трагедию в трагикомедию, экстраполируя её на современность. Формально сохраняя внешний шекспировский конфликт (вражда «двух равно уважаемых семейств»), он переносит его в другую плоскость. Монтекки и Капулетти по-прежнему противостоят друг другу, но это уже не семейная вражда, а жестокая и бескомпромиссная борьба за сферы влияния (торговля, политика и т.д.) двух мафиозных кланов, где нет места сантиментам типа «любви» и «родовой чести». Семейное собрание в доме Монтекки демонстрирует алчность и цинизм его представителей. Стратегический план опять сводится к семейному альянсу: необходимо поженить Антонио (Монтекки) с Розалиной (Капулетти), чтобы *«наложить лапу на самого герцога Вероны»* [3: 400]. Многим это напоминает кадры из фильмов Френсиса Форда Копполы. Волевой и остроумный сеньор Монтекки, постоянно находящийся в окружении вооруженных молодчиков, — просто веронское воплощение «крестного отца» дона Вито Карлеоне. Ему, как и всякому «крестному отцу», не чужда трагическая высота размышлений о жизни:

Мой честный мальчик, как ты мог уйти?
Живое сердце может не снести
И боль, и ужас, и тоску попеременно,
Когда увидишь, кто пришел на смену [3: 268].

Эта «смена» представлена в пьесе Г. Горина племянником Бенволио — другом покойного Ромео. Он — страшный демагог, жаждущий власти («Как старший запрещаю!»; «Доколе терпеть!... Какой пример мы подадим внукам!»), у которого ярко выражены диктаторские замашки:

Мы, молодежь враждующих домов,
От распрей порешили отказаться,
Объединив усилия свои
Для наведенья строгого порядка
В веронском герцогстве
И близлежащих землях [3: 425].

Подстать сеньору Монтекки и его визави — сеньора Капулетти — настоящая бизнес-леди. Волевая, решительная и расчетливая, она ведет свою торговлю вполне современными способами (продает залежалый товар странам третьего мира, рассчитывается с компаньонами женской

натурой, пытается обрести льготы за счет близости к власти имущим и т.д.). Как и все современные нувориши, болезненно относится к любым намекам на свое «пролетарское» происхождение *(«У вас в роду случайно не было портных?» — «Да как вы смеете!»* [3: 361].

«Крестная мать» не уступает в мудрости и рассудительности «крестному отцу», пацифистски заявляя: *«...Я не хочу, чтобы Капулетти вновь пролили кровь Монтекки... Это значит — опять война. А я устала от войны. Остаток дней я хочу провести в мире и любви»* [3: 419]. В «деловые отношения» кланов Г. Горин вносит мелодраматические коллизии в духе тех же мафиозных саг. Как оказалось, Юлия (сеньора Капулетти) и Пьетро (сеньор Монтекки) когда-то были влюблены друг в друга, но в настоящем являются представителями оппозиционных кланов.

Таким образом, мы видим, что Г. Горин сохраняет систему персонажей шекспировской трагедии и подчиняет её своей идейно-художественной концепции.

Интерес представляет трактовка образа Розалины. Перед нами новый тип Джульетты, близкий современной реальности. Вместо аристократки — плебейка, видавшая виды девица. Бедная родственница, из милости живущая у тети, не лишена наивности (поверила сеньоре Капулетти), не очень грамотная, трудится в качестве эскорт-девицы не из-за природной испорченности, а по нужде, мечтает о тихом семейном счастье. Ее насилует негодяй Джорджи и в итоге бросает. Беременная Розалина ищет спасения в стенах монастыря. Положение бесприданницы и собственное духовное несовершенство делают из Розалины «девушку на ночь», а мужская низость — убийцей. Однако ее поступки продиктованы не столько внутренней испорченностью, сколько внешними обстоятельствами, принудившими её к этому. Так мелодраматичная судьба в итоге оборачивается трагикомической.

Джульетта не мыслит жизни без Ромео, поэтому она готова заколоть себя кинжалом (как и обещала ранее в келье у брата Лоренцо). Розалина тоже не мыслит жизни без Антонио, но убивает не себя, а ненавистного Джорджи, причем не кинжалом (слишком возвышенно), а ножницами, которыми грозилась убить себя в монастыре, в присутствии все того же Лоренцо. Данная трансформация подчинена закону жанра трагикомедии.

Антонио тоже герой из нашего времени. Он выступает в роли коммерсанта-авантюриста, который поездил по свету, много видел и многое пережил. Его судьба не менее мелодраматична, чем Розалины:

несложившаяся семейная жизнь, раннее вдовство, опека сына, попытка обрести счастье с такой же «увечной» женщиной, как и он сам.

Шекспировские Ромео и Джульетта — «титаны» с благородными характерами. Они чище и выше окружающей действительности, живут, не приноравливаясь к несовершенству мира, а исходя из собственных представлений о нём. Это яркие типы трагических героев. Это цельные натуры, «им не в чем раскаиваться, им не надо пересматривать свою систему ценностей» [4: 124].

Прямо противоположны им Розалина и Антонио, характеры которых сотканы из противоречий, а судьбы не лишены драматизма. При этом герои Г. Горина трагикомичны. Розалина, мечтавшая о законном браке, принимает как высшее благо сомнительное венчание с Антонио и разделяет его участь; Антонио, желавший поправить свое материальное положение за счет выгодной брачной аферы — мечтает умереть мужем Розалины. Они не противостоят обстоятельствам, но активно к ним приспосабливаются, находя выход из любой ситуации, что низводит трагедию до уровня трагикомедии. Антонио и Розалина не стремятся изменить мир, а устраиваются в нем, находя уголок спасения (Новая Индия, куда предлагает переехать Антонио).

Трансформирован Г. Гориным и финал. В отличие от пьесы У. Шекспира (гибель героев), драматург оставляет финал открытым, обозначая судьбы героев векторно, в виде версий:

Их обнаженных в город увезли,
Чтобы придать суду и поруганью!
... Кто говорит: забила их родня!...
Кто говорит: Антонио – ловкач,
Сняв кандалы с себя и Розалины
Бежал, потом уехал, да уплыл,
И жил с ней много лет в любви и счастье!... [3: 428].

Автор лишь намекает на счастливый исход событий: Антонио и Розалина, возможно, доедут до Новой Индии, а сын Антонио (Ромео) и дочь Розалины (Джульетта) полюбят друг друга и проживут жизнь, о которой мечтали их родители. Но это будет уже новая легенда о любви и её напишет другой монах.

И в то же время в финале Г. Горин четко расставляет акценты. Изображенная автором действительность страшна: в ней нет места порядочности, любви, благородству, служению идеалам добра, в ней все продается и покупается. Силой берет власть в свои руки Бенволио,

обладатель «твердой руки» и поборник «порядка». На смену мафиозным разборкам и беспределу приходит диктатор, готовый железной рукой навести порядок: *«Бенволио: Так вот, как старший, я тебе обещаю: твой монастырь мы сровняем с землёй! Притон разврата! Что за листки? Доносы потомкам? Как старший запрещаю!»* [3: 425].

Комической трансформации подвергается и образ монаха Лоренцо. За нарушение таинств и обрядов (венчание Антонио и Розалины) он отлучает себя от Божьей церкви: становится бродячим артистом, тем самым довершая крушение нравственных идеалов и утверждая лицедейство как высшую религию в мире, где уже не осталось ничего святого. Трагический аккорд снимается и переводится в плоскость комического. Под монашеской одеждой Лоренцо оказывается яркий костюм Пьеро. Бывший монах ходит по городам и рассказывает собственную повесть *«про карнавал... Верону... и чуму, и про ЛЮБОВЬ, что дарит нам легенды»* [3: 428].

Таким образом, Г. Горин трансформирует трагедию У. Шекспира на уровне жанра (пишет трагикомедию), конфликта (фамильная вражда превращается в борьбу мафиозных кланов) и сюжета, при этом сохраняет систему персонажей и основные сюжетные ходы (дуэль, вынужденный отъезд, чума, мнимая смерть, нежеланный жених, убийство, тайное венчание), но дает им свою идейно-художественную трактовку. На первый взгляд, кажется, что Г. Горин продолжает шекспировскую пьесу, но потом мы убеждаемся в обратном: «…Чума на оба ваши дома» — римейк, тщательно замаскированный под сиквел.

---

1. Агишева Н. Лошадь Печорина // Московские новости. № 38. 1999; И. Василинина. Плохой финал заранее отброшен // Культура. № 43. 1998; Злобина А. Два мира – два Шекспира // Знамя. № 9. 1999; Е. Сидорович // Красное знамя. № 23. 1998; Подкорытова Л. Состояние Джульетты // Областная газета. № 18. 2002; Шебеко Л. И пусть свеча не гаснет // Красноярский рабочий. № 72. 2001 и др.

2. Аникст А. Шекспир: Ремесло драматурга. М., 1974.

3. Горин Г. «…Чума на оба ваши дома» // Формула любви. Екатеринбург, 1994.

4. Пинский Л. Шекспир. М., 1971.

5. Шекспир У. Ромео и Джульетта. Мн., 1980.

Г. Л. Нефагина

ЗЕРКАЛА И ОКНА ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА: ПОЭТИКА ТВОРЧЕСТВА

Владимир Казаков до сих пор остается совершенно неизученной в литературоведении фигурой. Не многие даже из русских филологов могут что-то сказать о его творчестве. А между тем его имя хорошо известно немецким читателям и радиослушателям. Его тексты переводились на немецкий язык, радиопостановки по драматургическим сочинениям В. Казакова, по его первой книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым» ставились в Западной Германии с 1972 года. Это при том, что писатель всю недолгую жизнь прожил в России и не был эмигрантом.

Родился Владимир Васильевич Казаков в августе 1938 года в Москве. В автобиографии он подчеркивает, что в нем течет русская, армянская и польская кровь, видя в этом неслучайное совпадение с Велимиром Хлебниковым — поэтом, творчество которого было образцовым для Казакова. После окончания в 1955 году средней школы Казаков поступил в военное училище, но через год был исключен из него. Не удалась и попытка получить гуманитарное образование в Московском областном пединституте. С 1959 по 1962 год Владимир Казаков работал на приисках Колымы промывальщиком золота, учителем у кочевых чукчей, плотником, кочегаром, взрывником.

Писатель относит начало творчества к 1965 году, хотя писал стихи с детства. Помимо В. Хлебникова, большое значение для его творческого становления имело знакомство с одним из интереснейших и до настоящего времени недостаточно оцененных литературоведов — Н. И. Харджиевым — исследователем авангарда, творчества футуристов, в частности, раннего В. Маяковского. Его Казаков изобразил в романе «Ошибка живых» под именем Н. И. Вологдова. Событием своей жизни Казаков считал знакомство в 1966 году с Алексеем Крученых, оригинальным поэтом-футуристом, соавтором и другом Хлебникова, по-своему интересным и как теоретик футуризма. Ему Казаков посвятил очерк «Зудесник». Заглавие «Зудесник» — неологизм, придуманный режиссером Игорем Терентьевым в начале 1920-х годов и взятый Алексеем Крученых для названия его книги. В очерке Казаков определил круг поэтов, близких и Крученых, и ему самому. Он писал: «…Его

поэзию любил Хлебников, Маяковский, Пастернак, Хармс и Введенский» [1: 207].

В 1972 году Владимир Казаков крестился в православие. По его словам, это «самое светлое событие в его жизни» [2: 188]. На первый взгляд, соединение авангарда и православия кажется противоестественным, но, несмотря на форму, по сути своей творчество писателя глубоко гуманистично, пронизано христианским отношением к миру и людям.

При жизни В. Казакова на родине были опубликованы только некоторые из его прозаических миниатюр в журналах «Радио-Телевидение» и «Сельская молодежь». Но в Западной Германии в 1972 году выходят на немецком языке две книги: «Мои встречи с Владимиром Казаковым» и «Ошибка живых». Затем появляются издания и на русском языке. Творчеству Казакова посвящены работы славистов Германии, Швейцарии, США. Советские издатели и критика ни в период «оттепели», ни в более позднее постсоветское время не обращались к произведениям этого неординарного творца. Только с 1993 года, уже после смерти писателя в 1988 году, началась осторожная публикация его пьес, а в 1995 году издательство «Гилея» выпустило трехтомник избранных произведений, ставший раритетом. Такое невнимание соотечественников и пристальный интерес западных литературоведов объясняется, на мой взгляд, эстетическими особенностями творчества В. Казакова.

Поэзия, проза, драматургия В. Казакова могут быть включены в нереалистические художественные системы. В 1970—80-е годы он восстанавливает прерванные традиции русского авангарда, продолжая, с одной стороны, языковые поиски футуристов, с другой, обращаясь к обэриутской модели мира. Если быть более точной, то в футуризме писателю наиболее близки В. Хлебников и А. Крученых, а среди обэриутов — А. Введенский, хотя он разделяет многие эстетические установки Д. Хармса. Специфической чертой творческой манеры сложившегося В. Казакова является тяготение всех его произведений, вне зависимости от жанра, к драматургическим формам. Это выражается прежде всего в диалогическом (не в бахтинском понимании) построении произведений, когда даже роман состоит из обмена репликами, монологов и слов автора, которые имеют вид пространных ремарок.

Владимир Казаков начинал свой творческий путь с поэзии. В ранних стихах 1961-66 годов смысл передается в достаточно простых и открытых, логичных связях. В некоторых стихах совершенно откровенна

народно-поэтическая сказочная традиция («Лесовик», «осенний дождь полуослепший…»).

С 1966 года в поэзии Казакова появляются образы (окно, стена, дождь), позже ставшие сквозными в его творчестве. В стихотворении «Окно» происходит олицетворение, очеловечивание окна, но еще не теряется логическая связь с первообразом, с действительностью.

В ряде стихов («Зимняя ночь», «роман в стихах писать я начал», «Кругол») Казаков намечает свое поэтическое кредо, определяет эстетические принципы. Очевидно, что в основе творчества, согласно Казакову, лежит интуиция и вдохновение. В процесс творчества включается бессознательное.

пишись пишись моя поэма!
ходи бездумное перо!
сижу таинственно и немо
про что писать не зная про [1: 67].

В посвященном Алексею Крученых стихотворении «Кругол» Казаков устанавливает некую мистическую связь между произведением и атрибутами писательского быта, вновь подчеркивая роль интуиции.

вперед! пишите и молчите
подскажет слово ночь огня [1: 57].

Казаков неслучайно в стихотворении «роман в стихах писать я начал» упоминает Дюма.

какое странное начало!
какой решительный конец!
стена в кирпичный рот кричала
вдали стоял Дюма-отец [1: 64].

Действительно, во многих произведениях маячит тень Дюма — псевдоисторизм оказывается организующим началом стихов «импровизация на тему: отцы и дети», «Провинциальный бал», «На бал», «был бал графини и маркизы», «Смерть князя Потемкина», «Баллада» и др. Поэт создает антураж, декорации исторически отдаленного времени и помещает себя (своего лирического героя) в романтическую ситуацию неразделенной, роковой или, наоборот, счастливой любви, поединка за честь свою или дамы, то есть поэтически регенерирует принципы сюжетной организации Дюма-романиста — стихи Владимира Казакова

1960-х годов сюжетны. Такой уход в романтизированное прошлое с его понятиями чести — своеобразная попытка противостояния реальности. Она была типичной для 60-х годов (Булат Окуджава, Юнна Мориц, Новелла Матвеева, некоторые стихи Юрия Левитанского, Давида Самойлова). Правда, романтизация прошлого у Казакова неразрывно связана с иронией.

Уже в первых стихах обозначилась формальная манера писать без заглавных букв, иногда вообще без знаков препинания. В этом проявляется общая черта авангардной поэзии, характерная и для многих футуристов, и для обэриутов. Так, Хармс избавлялся от запятых, считая их ограничителями, не позволяющими охватить мир вне иерархических или перечислительных связей. Запятые предполагают последовательность накопления и передачи информации. Целью же творчества, по мнению тех же обэриутов, является одномоментный охват всего бытия. В отличие от футуристов, Казаков не пытается разрушить мир. Он, напротив, хочет восстановить его божественную целостность, неразделенность. Отсюда поиск вначале формальных способов единства. Создается, на первый взгляд, противоречивая ситуация: восстановление единства связывается с нарушением общепринятых норм. В этой связи отсутствие заглавных букв, запятых, точек может восприниматься как необходимый этап поэтической редукции, позволяющей снять жесткую детерминацию мира. В этом плане уместно будет вспомнить отношение к знакам препинания, в частности, А. Введенского, который говорил, что, считая минуты («прошла одна минута», «прошло две минуты»), «мы как бы убиваем эти минуты, отсылая их в прошлое; нечто подобное происходит и при расставлении знаков препинания и, особенно, при перечислении: перечисляя предметы, что на письме передается запятыми, мы запускаем процесс бесконечного развертывания предметного мира и текста, целью которого является описание этого мира» [3: 153].

В некоторых стихах намеренно ломается строка, хотя сохраняется внутренняя рифма.

сказал себе, но не ответил, держа за
ставень облака, оттуда с клятвой рвал
ся ветер и сумрак резала река.
чем проще тем отважнее страница, вда
ли как коршун заплеталась птица, и
герб держал отточенных зверей, и бе
лый цвет чем тверже тем белей. [1: 25]

В 1960-е годы постепенно совершается переход к авангардной поэтике. Идет своеобразное апробирование разных путей авангардизма. Казаков создает новые слова и формы слова, не отступая, однако, от словообразовательных моделей русского языка. Одно из стихотворений, «заумное», на первый взгляд, является фонетической записью некоего диалога с нарушением дискретности речи.

иззавсево кагада-та
прустный сок гаревши
тосвая городновая
ис сил сапожитца
загалинищився з задов
иглою матернай
внасквость на-голодохо-177-фтью
нажу дай спаржиться-3
истес нумеровосемь разграмирован-н-нннн
!!!! в паюс мать
!!!-хи-хи?
взвянигарад-с-хую
баль-ь-ницу
су ма схадивв-в
на? ро? ш?
на!!!

Восстановление слова может иметь такой вид:

из-за всего когда-то
прустный сок
то свая город новая
из сил сапожится (глагол)
за голенищи вся с задов
иглою матерной
в насквозь наголо дохо(жу)
ножу дай спар(ж)иться
и здесь нумер восемь разграммирован
в паю с мать
хи-хи
собрался (собрал зевак)
в звенигородскую
больницу
с ума сходив
нарочно?
на!!!

Стихотворение поддается реконструкции. В болезненном сознании смешиваются бывшие в разное время события. Здесь вбивание новых свай при строительстве города, возможно, восстановлении его после пожара. Свая воспринимается, как голенище сапога, то есть слабая ассоциация с обретением возможности двигаться городу, не стоять на месте. Если же смотреть на город с задов, то свая — это игла, прошивающая насквозь. И возникают воспоминания о шьющей матери, о голоде и холоде, сливающихся в одно ощущение голодохолода. Возможно, стояние в очереди (восьмым номером) за пайкой хлеба (177 граммов? — разграммирован, развешен). Это пай с матерью на двоих. В сочетании «нажу дай спаржиться-3» нож, который спаривается (соединяется) с пайкой, несет жизнь, избавляет от голода (спар*жить*ся — контаминация спариться-жить). Но человек болен. Возникает связь со звенигородской психбольницей. Герой не считает себя сумасшедшим. Он якобы нарочно симулирует сумасшествие — нате вам! Но, безусловно, происходит смешение явлений и ощущений в его расстроенном воображении.

В этом стихотворении вполне сознательное стремление выйти из плена нормированного языка сочетается со спонтанно-бессознательным творческим актом, свойственным душевнобольному.

Казаков пробует использовать инверсию, нарушает и разрушает синтаксис. Более того, появляются стихи («Таблица умножения», «Отторжение»), в которых слово заменяется числом, вероятно, потому, что «все оттенки смысла умное число передает» (Н. Гумилев). Сам же Казаков пишет: «числа сами себе смысл и сами себе конец» [1: 103]. В этом он близок Хармсу, для которого «числа — это реальная порода. Мы думаем, что числа вроде деревьев или вроде травы. Но если деревья подвержены действию времени, то числа во все времена неизменны. Время и пространство не влияют на числа. Это постоянство чисел позволяет быть им законами других вещей» [4: 395]. Можно предположить, что замена слов числами не была голым экспериментаторством, что в числах Казаков видел основу целостности мира. Вместе с тем он пытается разорвать однолинейность, однонаправленность числового ряда, составляя немотивированные числовые комбинации.

В последнем стихотворении Казакова 1970-х годов «импровизация» можно найти почти все поэтические приемы и воплощение всех эстетических принципов поэта. Здесь очевиден переход к поэтике

абсурда. В «импровизации» представлена мотивная структура поэзии 1966—1970-х годов (окно, зеркало, крыша, стена, дождь), которая позже развивается в драматургии.

В 1980-е годы поэзия В. Казакова становится более традиционной, но сохраняется своеобразное видение мира. Поэт сводит к минимуму формальные игры и сосредоточивает внимание на смысле явлений.

В 1970 году Владимир Казаков написал роман «Ошибка живых», впервые опубликованный в 1976 в ФРГ Вольфгангом Казаком. Название отсылает к драме Велемира Хлебникова «Ошибка смерти». Роман состоит из 17 глав, в которых действуют (существуют, проговаривают реплики, а то и целые монологи) несколько сквозных персонажей. Все действия (события, явления, разговоры) разворачиваются (происходят) с участием Владимира Истленьева, Куклина, Пермякова, Александра Григорьевича Левицкого. Кроме того, определенную роль играют в романе женские образы: Эвелина Алабова, Екатерина Васильевна, ее дочери Анна, Ольга, Мария.

Образ персонажа складывается из биографических, как правило, очень скупых, сведений о нем и возникающего из реплик представления, чаще всего размытого. Персонажи — это не характеры, а некие текучие, трудно уловимые в статике состояния. Можно определить лишь какую-то ведущую черту этого состояния. Так, Истленьев, судя по его рассказу, больной туберкулезом человек, лечившийся в Швейцарии. Там он научился искусству каллиграфии, иногда подрабатывает этим. В ходе романа мы узнаем, что он получил какое-то наследство в Смоленске, что он влюблен в Эвелину и Марию. Это реальные сведения о нем. В романе Истленьев и существует, и не существует. Он фантомен, призрачен, как бы еще есть, но медленно *истлевает*. Окружающие могут и не заметить его, пройти через него, как сквозь пустоту. Он почти не говорит, его присутствие сопровождается молчанием. Молчание Истленьева понимают только любящие женщины, для которых оно не безмолвие, а знак вечности: «Однажды я сидела возле и слушала в течение часа его молчание. — И что же вы услышали? — 3600 секунд» [5: 33]. Эвелина услышала время, движение к вечности.

В отношении Истленьева вечность и небытие совпадают. Истленьев только и существует в тишине и молчании. «Он — есть. Но только на короткие мгновения, когда тишина и сумрак. А стоило появиться лишь звуку или свету, и… Истленьев — был» [5: 45].

Вообще молчание — это отсутствие голоса и слов. Ж. Делез считал, что голоса — это волны или потоки, несущие языковые частицы. Отсутствие голоса равносильно исчерпанности языка, которое связано с нарушением коммуникации и ведет к существованию персонажа как «вещи-в-себе», «бытия-в-себе». Это абсолютно экзистенциальная ситуация, которая была важна для писателей-абсурдистов. Истленьев и есть такое «бытие-в-себе».

Молчание является лейтмотивом романа. При том, что персонажи постоянно произносят какие-то слова, в идеале они стремятся к молчанию. Молчание — не пустота, в понимании Казакова. Оно бывает разным: наполненным предметно, когда «все превратилось в молчание» [5: 168]; вмещающим бесконечность и вечность мира — «тишина за окном состояла из тысячей молчаний» [5: 142], «мир замер, бессильный охватить себя до конца. Молчание продолжалось, не начинаясь» [5: 100]. Молчание разное в темноте и при свете: оно отражает состояние человека.

Если Истленьев призрачен, то Пермяков материален (он бухгалтер, банковский служащий), его отличительной чертой является страстность и щедрость. Это тип, чем-то внешне напоминающий Рогожина. Недаром именно с ним связана прямая перекличка с Достоевским, отсылка то к «Преступлению и наказанию», то к «Братьям Карамазовым». Пермяков слышит разговор двоих прохожих: «Я наточил как следует топор, хотел прикончить одну старушонку, адское существо, процентщицу. Деньги бы ее взял и разбогател, а потом облагодетельствовал бы человечество... Но старуха, увидя мой топор, испугалась и съехала... Теперь хожу, мучаюсь страшным раскаянием. Ведь не все ли равно — убить или хотеть убить? Я хотел убить, значит я — убийца» [5: 55]. Это почти цитата из Достоевского. Пермяков и живет, как Раскольников — в каморке, где стоят только стол, стул и железная койка. В один из туманных вечеров он встречает Соню (Мармеладову?) — испуганную худенькую девушку с тонкими волосами. Пермяков испытывает странную тягу и жалость к этой девушке. Но любит он Эвелину, причем какой-то тяжелой и мучительной любовью. Болезнь и бред Пермякова вызваны этой нереализованной страстью. Вообще вся линия Пермякова — как бы пунктир «Преступления и наказания».

В романе персонажи часто соединены непрямыми, отдаленными нитями. Так, фамилия Пермякова, происходящая от названия города, вплетается в судьбу Куклина, однофамильца или потомка основателя

Пермского пароходства. С Куклиным Пермяков знакомится в поезде и оказывается, что Куклин знает даму, в которую страстно влюблен Пермяков. Куклин, в отличие от других персонажей, имеет вполне определенную внешность и довольно связную и развернутую историю жизни. Это «седеющий человек лет 55, с маленькими глазками, с красным носом, с сумрачным небом над головой. Он был страстным картежником. Огромные выигрыши совершенно разорили его. Он вместе со своей семьей кое-как существовал на мелкие проигрыши» [5: 15]. При всей внятности образа Куклина загадкой оказывается, что с ним происходит в конце романа: жив он или умер?

Двойственное впечатление оставляет Левицкий. «Он всегда — или до, или после усмешки. Лицо холодное, правильные черты — он всегда похож только на Левицкого» [5: 183]. Холодность — основная и неизменяемая черта Левицкого. Мария говорит о нем как о страшно одиноком человеке, хотя Левицкий более других окружен людьми и чаще других вступает в диалог. Он пишет прозу, толкует сны. В какой-то мере Левицкий автобиографичен: именно ему принадлежат слова о будущем поэзии, о слове и числах, именно он встречается с Вологдовым. Левицкий единственный влюблен не в Эвелину, а в Марию. Но женщина с золотыми волосами благоволит как раз к нему. Казаков подчеркивает, что не Левицкий сопровождал Эвелину, а она его. Левицкий единственный, кто говорит и думает о Боге. Недаром и влюблен он в Марию — непорочную деву. Двойственность Левицкого проявляется в его внешней холодности и внутренней страстности, в его насмешливом отношении к другим и тонком понимании их, улавливании настроения и мысли даже по полуфразе. Если у Казакова зеркало отражает более истинный облик, чем предстает окружающим, то отражение Левицкого полностью соответствует его характеру. Его двойственность корректируется двойным отражением. «Левицкий, увидя свое отражение одновременно в зеркале и в часах, поражен страшным противоречием: светлый зеркальный нимб вокруг головы оказывается терновым венцом из черных цифр» [5: 34]. Он и победитель, и жертва, страдалец.

Персонажи романа связаны необъяснимыми странными узами: все они вечерами собираются в каком-то доме, ведут полупризрачное богемное существование. Центром притяжения всех является женщина с золотыми тяжелыми волосами — Эвелина. Ее появление меняет мир, внося в него элемент случайного, не поддающегося логике. Ее облик

неуловим, единственная постоянная черта — золотые волосы, вызывающие всеобщее очарование.

В романе упоминаются реально существовавшие лица: Н. И. Вологдов (под этим именем выведен литературовед Н. И. Харджиев), поэт-футурист Алексей Крученых, обэриуты Д. Хармс и А. Введенский, художник и автор утерянного романа Петр Бромирский (ему и посвящен роман Казакова), художник-супрематист Казимир Малевич, Филонов, сам Владимир Казаков. Эти поэты и художники представляли авангард и были близки по мироощущению и поэтическим принципам Казакову. Опираясь на их опыт, Казаков в романе как бы разъясняет свою эстетическую и философскую программу. Писатель передает разговоры с Вологдовым об искусстве, его воспоминания о Маяковском, цитирует письма Малевича, Крученых, высказывания Д. Бурлюка, Д. Хармса, сестры Маяковского. Из реальных фактов и документальных свидетельств складывается поэтическая родословная Владимира Казакова, очерчивается круг интересов и влияний.

Архитектоника романа весьма прихотлива. Авторское повествование перемежается вставными историческими рассказами (о возникновении Пермского пароходства, например, об истории города Смоленска), не имеющими, кажется, никакого отношения к происходящему и к персонажам, или апокрифом о некоем преподобном Амвросии, истязавшем себя ношением неподъемных железных вериг, либо письмом одного героя к другому, либо астрономическими сведениями, либо цитатами из Канта. Кстати, именно из философии Канта исходит В. Казаков в своем отношении к изображаемому вещному миру: «Наш ум может познавать предметы потому, что все познаваемое в них создается тем же умом, по присущим ему правилам или законам», «Мы познаем не вещи сами по себе, а их явление в нашем сознании, обусловленное не чем-нибудь внешним, а формами и категориями нашей собственной умственной деятельности» [5: 28]. Казаков буквально понимает эти слова. Поэтому один и тот же предмет или явление видятся его персонажами по-разному, при этом его словесная оболочка может редуцироваться до корня, до морфемы, до буквы: «Темное утро сменилось кромешным днем. Темное. Емное. Мное. Ное. Ое. Е. Ое. Ное. Мное. Емное. Темное» [5: 177].

Если попытаться определить атмосферу романа, то ближайшими по смыслу словами будут «туманность», «неуловимость», «призрачность». В этом отношении роман В. Казакова близок «Петербургу» А. Белого.

Если поэзия Казакова вписывается в авангардное русло, драматургия связана с театром абсурда, то роман можно определить как модернистский с элементами поэтики авангарда.

Пожалуй, более всего авангардные интенции выражаются в языке персонажей. Язык персонажей сводится «к своим внутренним изменчивым пределам, к пробелам, дырам и разрывам, в которых не отдаешь себе отчета, приписывая их простой усталости, в то время как на самом деле они неожиданно увеличиваются в объеме, как бы принимая в себя что-то, что приходит снаружи, извне» [6: 69 — 70]. Казакову свойственно использовать характерные для абсурдистов пропуски логических звеньев в диалоге, что нарушает причинно-следственную связь. Достаточно регулярно употребление повторов с усечением части фразы или повторение с положительной коннотацией того, что должно иметь отрицательную или противопоставляться («Что это, ночь или ночь?») [5: 13]. Это создает неопределенность значения того, что произносится. Часто в одной фразе сопрягаются противоположные значения или диалог строится по принципу оксюморона («Который сейчас час? — Никакого. — Так поздно? — И так рано») [5: 59]. Нарушение коммуникации, существование персонажей как вещи-в-себе постоянно подчеркивается безадресностью реплик в диалогах, отсутствием ответов на вопросы или ответами, не имеющими отношения к вопросам:

— Безумец и трое других.

— Странно! Будто бы ночь и день наступили одновременно! Звезды светят на небе — как днем, а все остальное — как ночью.

— Что-то случилось с моим 6-м голосом, что-то произошло. Не могу вымолвить ни звука… Гм-гм… Проклятая темень!

— Странное свойство памяти: забывать одно и помнить другое. Бог — это третье.

— Да, да! Я не против сторонников, я наоборот.

— Где мы? Нет или у края пропасти?

— Увы! вы у.

Повествовательные приемы, которые использует Казаков в романе, на первый взгляд, ведут к бессмыслице. Но, если тщательно анализировать произведение, то обнаруживается не просто смысл, а его расширение, наполненность объема романа глубинными смыслами.

В «Ошибке живых» мир не абсурден, просто логика его устройства и существования иная, строящаяся на радикальной трансформации

времени и пространства. Казаков пытается преодолеть линейную организацию времени сопряжением его с цветом, звуком, считая, вероятно, что время имеет такую же корпускулярно-волновую природу.

Алогизм как определяющий прием поэтики романа «Ошибка живых» позволяет создать зыбкий, неустойчивый, мерцающий мир, который является неким переходом от реальности к призрачности, от линейного времени — к концентрическому, от организованного пространства — к хаотическому. Но как это не парадоксально, этот мир по-своему последователен и гармоничен.

Особое место в творчестве В. Казакова занимает драма. Те немногие исследователи, которые обращались к драмам В. Казакова, относят их, как правило, к абсурдистским. Но в европейскую драму абсурда В. Казаков вписывается с оговорками.

Поэтика традиционной драмы абсурда основана на философии экзистенциализма, на абсурде как мироощущении и абсурде как приеме, выражающемся в разрыве языковых логических связей. Если обратить внимание на историю драмы абсурда, у истоков которой стояли обэриуты, то не трудно заметить, что возникла она как реакция на несвободу — политическую, творческую, что ее эстетика была формой отрицания устоявшегося способа существования. В. Казаков ничего не отрицает. Скорее он скептически относится к миру, к познанию, к общепринятым законам мышления. Его произведения наполнены экзистенциальной тоской бытия человека в бессвязном мире, раздробленном времени.

Мир В. Казакова создан по законам субъективного мышления. Его алогизмы отражают процессы, которые происходят в сознании при рождении мысли и ее словесном оформлении. Это мир нереальной реальности, субъективной логики, где нет упорядоченности и иерархичности. Здесь все сополагаемо со всем, потому здесь царит хаос, случай. Отсутствие возможности коммуникации, понимания между людьми, отчуждение, составляющее основной нерв европейской абсурдистской драмы, констатируется в тексте драм В. Казакова, но их интенция — преодоление непонимания путем уплотнения, овеществления слова, придания ему онтологического статуса.

Важным мотивом драмы абсурда является проблема идентификации человека. Невозможность самоидентификации, распад, размывание личности характерны и для творений В. Казакова. Его персонажи не имеют лиц, характеров, даже масок. В пьесе «Врата» единственно

существующий Витковский отождествляет себя то со сценой, то с Витковским 1-ым, то с Витковским 2-ым, то с «другими», то с призраком. Происходит редукция личности вплоть до полного ее исчезновения. В «Окнах» 3-ий гость «остановился в недоумении, не зная, кем ...быть: пятым или седьмым?» [1: 161], 1-ый гость говорит: «Странно, я не Хвиюзов», 4-ый — «Разрешите представиться! Не знаю своего имени». О хозяйке дома говорят: «Так что же женщина, она все еще кто?» [1: 166 — 167]. В пьесе «Отражения» персонажи ощущают большую реальность своих зеркальных отражений, чем свою собственную. Они теряют себя и в буквальном, и в переносном смысле. «Пермяков (в смятении). Где Сергеев? — Сергеев. Где Пермяков и я?» [1: 174].

В европейской драме абсурда обычной ситуацией является ожидание. Человек, утративший сущностные опоры, чувство устойчивости и абсолюта, не может преодолеть обстоятельств. Он не способен сделать выбор существования-несуществования. Ему остается только ожидать. Типичным для драм абсурда является хронотоп ожидания.

Мотив ожидания важен и в пьесах В. Казакова. Но специфику пространственно-временных отношений в них нельзя определить понятием «хронотоп» как «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [7: 122]. У В. Казакова этого слияния не происходит. В его драмах пространство обычно ограничивается стенами: «Странно глаза устроены! Куда ни поглядишь — кругом одни стены!» [1: 158]. Даже когда стены не упоминаются, понятно, что пространство замкнуто ими и выходом за их пределы являются окна: «Скажите, о чем вам говорит прозрачность окон? — О непрозрачности стен» [1: 171].

Окно — знаковое понятие у В. Казакова. Нет ни одного драматического произведения, где не упоминалось бы окно, но существует целая пьеса, которая так и называется «Окна». В пьесе «Врата» окно должно препятствовать уходу, потому единственную связь с застенным миром надо перервать:

«А окна, молнии и гром
Мы приказать завесим плотно
Дождя могильным серебром» [1: 152].

Окно может быть и входом в замкнутое пространство, в которое человек неожиданно попадает, как в темноту, перестает ощущать даже свою телесность, теряет самого себя. «Навстречу шло окно, но я был так задумчив, что опомнился только тогда, когда прошел сквозь» [1: 182].

В «Окнах» эти стеклянные прямоугольники действуют, как живые существа, при этом их олицетворения не происходит, скорее, их действия очеловечиваются. «Окно замахнулось и, сверкнув, исчезло» [1: 157], «Гость сидел, бледный от окон. Бледность передалась небу. Окно передалось женщине» [1: 157], «О небе спросите у окон» [1: 160], «Игра была в самом разгаре. Вошли окна и встали за спинами» [1: 161].

Окно у В. Казакова — понятие не пространственное, оно всеохватно. Через окно, посредством окна познаются свойства вещей, отношения людей, состояние природы, время года, суток. Окно — это некий самодостаточный мир, который отражает, соединяет, выстраивает судьбы. Окно в поэтике В. Казакова имеет эсхатологическую окраску, связывается с мотивом перехода.

В какой-то мере ипостасью окна является зеркало. Но зеркало способно только отражать, оно не самостоятельное существо: «Я поранил себе горло острием во время бритья... Не мешайте мне смотреть, как зеркало истекает кровью» [1: 156]. В зеркале персонажи видят себя другими, иными, чем представляют в воображении. Зеркальный двойник не тождественен оригиналу. Происходит как бы удвоение невозможности идентификации: «Да, этим независимым видом, этим необычайным мной меня ссудили зеркала» [1: 172], «Мое отражение в зеркале не мое» [1: 177]. В зеркале совмещается мир и антимир в одном месте. Пространство в нем исчезает в этом мире, но бесконечно продолжается в ином.

Пространство в творчестве В. Казакова трансформируется в знак — «стена», «окно», «зеркало». Оно абстрагируется от привычных координат, от расположения в нем предметов, приобретает качественную характеристику. Но существует еще и предполагаемое пространство *застенного* мира, которое начинается от наружных стен и расширяется до улиц, и *заоконного*, которое всегда оказывается небом. Стена *разделяет* внутри и вне, окно *приближает,* хотя не соединяет.

Необходимо отметить, что в восприятии пространства В. Казаков очень близок А. Введенскому. У одного из ярчайших представителей обэриутов можно выделить три типа организации пространства: Земля, Небо и «тот свет». Каждое семантически маркировано. То же

наблюдается и в поэтике В. Казакова. Пространство *внутристенное* — пространство неопределенности, пустоты и появлений-исчезновений, пространство призрачности при том, что в нем обретаются действующие лица. Предметами этого пространства могут быть портрет как отражение несуществующего лица; часы, показывающие не время, а состояние; зеркало. Это пространство не действия, а текучего состояния, некой плазменности, где исчезают, даже не появляясь, или появляются ниоткуда и исчезают в никуда. Именно оно художественно реально, соответствует настоящему времени.

Застенное пространство включает каменные дома, фонари, крыши, чье назначение — бороться с ливнями (крыши — тоже стены, ограничивающие миры), тревожно-вопросительно изогнутый Москворецкий мост. В этом пространстве совершаются некие действия: в нем ходят, обгоняют, падают. Но это действия-фантомы, происходившие (или не происходившие, воображаемые) в прошлом. Это как бы воспоминание о былой *жизни* в противовес нынешнему *состоянию*. В этом пространстве знаковым является слово-образ «ливень» («дождь»). Дождь может быть стеной, ограничивающей, но не мертвой (!). Он может быть «заостренным вглубь самого себя» [1: 197], толкающим на постижение красоты и величественности мира. Дождь может быть чугунным (материализация «дождь/ град стрел / ядер, пуль»), сопровождающим войну. В любой ипостаси дождь — действие, жизнь, пусть даже идущая к смерти.

Заоконное пространство — небо. Здесь теряются всякие направления, предметная означенность, исчезает время. Небо существует только в окне, за окном. Окно — и единственная координата, и порождающая субстанция неба. Небо — это то, к чему постоянно обращают свое внимание все герои. Можно предположить, что это сфера абсолютного желания, стремления и абсолютного непонимания, не-до(по)стижения. «Золотое семикратное эхо куполов» в небе кореллирует с православным раем. В какой-то мере это и отражение автобиографических реалий (В. Казаков крестился в православие в 1972 году). По словам писателя, цельный, гармоничный мир существует лишь в религии.

Категории пространства и времени в поэтике В. Казакова трансформируются. Понятие времени связано с дискредитацией его как промежутка той или иной длительности, который измеряется секундами, минутами и т.д. В его системе скорее секунды и минуты измеряются чем-то: «Минута состоит из 60 вопросительных знаков» [1: 189].

Относительность времени подчеркивается тем, что глядя на одни и те же часы в одно и то же время, два человека называют разные цифры: «3-ий гость. Без пятнадцати шесть. — 4-ый гость. Без семи восемь» [1: 180]. Время настолько относительно, что сополагается в пределах одного понятия с не имеющими к нему отношения значениями: «в один из дней этого вопроса я вышел из» [1: 156], и можно «обратить внимание на то, какое сегодня завтра» [1: 158]. Во внутристенном пространстве (именно в его пределах еще имеет смысл говорить о времени) время не имеет протяженности, оно дробится до такой степени, что становится почти нулевым. Всякое обозначение времени — это прежде всего обозначение состояния: «Моя жизнь делится на два периода: первый и третий» [1: 154], «Что это — часы или полдень?» [1: 159]. Даже портрет дается через отражение в часах (не столько в часах-предмете, сколько категории): «Подойдя к своему отражению в часах, я увидел, что нос у меня съехал на половину шестого, один глаз ослеп, а душа — вечная» [1: 165]. Если констатируется «наступает ночь», «ночь», «утро наступило», то это означает лишь попытку увидеть хотя бы какие-то изменения. Время у В. Казакова не поддается подсчету. Вечность и мгновение в принципе одно и то же: «Недаром вечность отличается от мгновения то цветом, то ничем» [1: 197]. Постулируется субъективное отношение ко времени. В общем пространство и время разделены в тексте. Но иногда время превращается в пространство, имеющее единственную характеристику — длительность: «Давайте лучше молча пройдемся вдоль этих нескольких минут» [1: 189]. Как правило, это происходит, когда появляется / проявляется любовь, вернее, воспоминание о ней.

Один из немногих критиков творчества В. Казакова переводчик Петер Урбан так охарактеризовал типичный для писателя мир: «Этот мир как-то странно строг, стеклянен и холоден. Он состоит в основном из камня, железа и стекла. К его инвентарю относятся каменные стены, стены домов, крыши домов, окна, зеркала и часы — все это поставлено в один ряд и на равноправные начала с человеком. Измеряются связи, преломления, углы и колебания, возникающие между этими объектами благодаря воздуху, свету и прежде всего благодаря времени, времени, разумеется, не тождественному тому, которое показывают часы; это то время, которое не поддается измерению в минутах и секундах, время — в котором прошлое, настоящее и будущее сливается в одну доминирующую одновременность. В этой одновременности действуют

люди или персонажи, передвигающиеся как сюрреальные куклы или как вообще бестелесные существа» [8: 13].

Вследствие дробления времени в драмах В. Казакова исчезают действие и сюжет. Динамизму, активности, присущим драме, противопоставлено отсутствие движения, плазменность. Драматургия В. Казакова подчинена идее раздробленности времени, плазменности пространства, автономности каждого персонажа при взаимосвязи знаковых компонентов.

С точки зрения формы, пьесы В. Казакова нарушают традиционную парадигму драмы вообще и драмы абсурда в частности. В пьесах отсутствует список действующих лиц (видимо, как показатель отсутствия самого действия), единичны ремарки автора. Обычно ремарка содержит указание на возраст действующих лиц, их внешний вид, описание места действия и т.д. Поскольку все это абсолютно неважно, то только важное *состояние* передается в диалоге самих персонажей. В произведениях В. Казакова ремарки теряют свою вспомогательную функцию, те немногие, которые встречаются, трансформируются в равноправные элементы текста. Они не могут быть опущены и с трудом могут быть заменены другой системой знаков, как это происходит при сценическом воплощении драмы. Они могут быть только прочитаны, произнесены. Такое отождествление текста и метатекста — одно из проявлений поэтики абсурда.

В драме абсурда обычна кольцевая композиция, подчеркивающая неизменность абсурдного мира и передающая мотив вечного ожидания. Действие в ней всегда возвращается к исходному, повторяя его, подчеркивая бессмысленность и невозможность всякого изменения. В пьесах В. Казакова нет повторения исходной ситуации, изменения состояния все же происходят. Но они настолько растворены в общей плазме, что почти незаметны.

Пьесы не разделяются на акты, действия. Каждая из них представляет собой акт одной большой драмы, куда входят «Врата», «Окна», «Отражения», «Тост», «Изваяния», «Случайный воин». Все эти произведения объединены переходящими из пьесы в пьесу образами-знаками «окно», «дождь», «крыша», «небо», «зеркало».

Диалогический характер драматических произведений В. Казакова предполагает игру слов (словами), столкновением далеких смыслов («отдаленных реальностей»). Именно диалог воплощает тему всей

абсурдистской литературы — понимание-непонимание, невозможность рационалистического постижения абсурдного мира.

В. Казаков как будто убеждает, будучи сам безусловно в этом убежден, что устойчивые модели языка не могут передать жизнь, которая по сути своей не может быть понята однозначно. Действительно, при чтении его драматических текстов сразу воспринимаешь языковую необычность их. В обращении с языком он близок обэриутам, особенно А. Введенскому. Он не разрушает язык, не изобретает новый, как это делали футуристы, а раздвигает его рамки, освобождает от привычных связей. В. Казаков экспериментирует не с фонетикой, что тоже было свойственно футуристам, а с семантикой. Слово у него освобождено от рационалистических ограничений, обусловленных логическими связями. Оно трансформируется в сущность, становится материальным, принимает свойства предмета: «Мне при слове “бессмертие”— едва услышу или увижу — всегда хочется чихнуть, как от сквозняка», «кличка ветра. Хочется позвать и потрепать его за ухом» [1: 188].

В. Казаков пытается соединить форму и рождающийся в ней смысл в единое целое, превратить язык в средство, результат и сам поиск. Его слово функционирует только в определенной среде, вне контекста, лексических, семантических соположений оно не может быть расшифровано: «Странный год. Не было ни лета, ни осени, ни весны, ни зимы. Что же было? Был этот вопрос. И вот в один из дней этого вопроса я вышел из» [1: 157].

В. Казаков использует прием тмесиса — рассечения слова или фразы и вставления в это зияние другого (чужого) слова. Кроме того, несоответствие и разновременность мысли и слова подчеркивается «рассыпанием» фразы по кусочкам между разными персонажами. Распространенным приемом в поэтике В. Казакова является инверсия. «Вещи он переворачивает, ставит их вверх дном, в итоге чего нормальное состояние является лишь одним из возможных случаев, т.е. понятие нормальности становится относительным» [9: 13].

Драматические произведения В. Казакова внешне похожи на драматическую поэму А. Введенского «Кругом возможно Бог». И та, и другие — прежде всего драмы для чтения. Их трудно поставить на сцене. И все же визуальный потенциал драм В. Казакова выше, и перформанс — та форма, которая отвечает более всего жанру его пьес.

Критик И. Левшин остроумно заметил, что определение стилевой принадлежности драм В. Казакова зависит от скорости чтения: на первой

скорости он конструктивист, на второй — абсурдист, на третьей — поэт, у которого игра парадоксально сочетается с грустью [10: 218]. Действительно, при первом взгляде отмечаются особенности построения его текстов, внимательное прочтение которых позволяет увидеть философскую концепцию пространства, времени, языка, обнаружить мир, построенный на парадоксах недосказанности, непонятости, принципиальной непонятности.

Определить специфику всего творчества В. Казакова можно словами из его же пьесы «Случайный воин»: «Много причин, но еще больше беспричинности».

---

1. Kazakov Vladimir. Slučajnyj voin. Műnchen. 1978.

2. Казаков Владимир. Избранные сочинения. Т.1. М.: Гилея. 1995.

3. Токарев Д. В. Курс на худшее. М., НЛО, 2002.

4. «…Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. М.,1998. Т.2.

5. Kazakov Vladimir. Ošibka živych. Műnchen. 1976.

6. Deleuze G. L'épuisé // Deckett S. Quad et autres pièces pour la télévision.

7. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. Литература. 1986.

8. Предисловие переводчика в ж. ZET 2. Das Zeichenheft für Literatur und Graphik. Heidelberg. June, 1973.

9. Мюллер Б. Загадочный мир Владимира Казакова Kazakov Vladimir. Slučajnyj voin. Műnchen. 1978.

10. Левшин И. Долгожданный Годо // Совр. драматургия. 1994. № 1.

И. И. Шпаковский

СКВОЗЬ ПРИЗМУ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ: ИСПОВЕДЬ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ РУССКОГО «ЖИТИЙНОГО» РАССКАЗА

Термин «житийный рассказ» появился в литературоведческом обиходе 1960-х гг. в одном ряду терминологических новообразований («рассказ-судьба», «монументальный рассказ», «романный рассказ» и т. д.), которые были призваны обозначить тенденцию к усилению эпического звучания в «малой прозе» того времени, стремление новеллистов к воплощению в «мелкокалиберной» повествовательной форме коллизий целой жизни своих героев. Употребление термина в таком широком значении не может не вызвать возражение, поскольку прямое соотнесение нравственного облика некоторых персонажей подобных рассказов с понятием «житийности», генетически связанным с планом самых высоких духовно-нравственных ценностей, по существу, ведет к его профанации. Термин приемлем для обозначения особого жанрового инварианта «малой прозы», а именно тех рассказов, конструктивно-содержательным каркасом которых становится проигранная на новый лад агиографическая история восхождения личности к духовному совершенству, история бессмертия и величия нравственного подвига.

«Житийный» рассказ — это не житие. Полное возрождение литературных агиографических традиций в жанре рассказа как одной из эпических форм повествовательной литературы нового времени невозможно — слишком велика эстетическая дистанция. Речь в данном случае идет не о стилизации под житие и не о «приспособлении» агиографии к художественному мышлению XX в., но о «перевыражении» конструктивно-семантического ядра житий иной жанровой системой, иными художественными задачами, отражением новой действительности. Авторы «житийных» рассказов — наши современники вступают в своего рода «диалог» с масштабным духовным опытом, который был запечатлен как жанровое содержание житий [1], с нравственно-этическими представлениями, художественно осмысленными в традиционных агиографических структурах, с аксиологической ориентацией житийных героев. «Житийный» план повествования выступает и как особая литературная форма ценностного отношения

автора к современному человеку, обществу, миру в целом и как своеобразный идейно-эстетический катализатор, существенно трансформирующий причинно-следственные связи и мотивировки «рассказываемого события», придающий ему универсальное онтологическое звучание.

Авторы «житийных» рассказов не мистики и, переводя вещественно-биографическое, конкретно-историческое в план универсальных духовно-нравственных величин, они не стремятся раздвоить мир в глобальном контексте, избегают оперировать изначальными понятиями или рассматривать христианские истины в их отвлеченно-теологической сущности. Их герои, как правило, напрямую не обращаются к Богу, они скорее верят в идеалы самостоятельного достоинства человеческой личности. Сами по себе наделены они внутренним побуждением и способностью к любви-агапе, внутренний категорический императив не позволяет им капитулировать перед злом, сбиться с «тесного пути» нравственного самостояния.

Ориентация на литературные агиографические традиции в «житийном» рассказе проявляется как через легко узнаваемые моменты поэтики (набор их весьма подвижен), так и через глубинные сущностные элементы. В системе основных и факультативных носителей «памяти жанра» выделяются несколько особенно репрезентативных: в образе главного героя «овеществляются» «вечные ценности», современность для него как бы исторический перекресток, сфера приложения духовных сил, с обязательностью он, как и агиографический герой, этически не подчиняется террору косной среды, «во многом является отрицанием мира, т. е. жизни народа, к которому он принадлежит» [2: 49], повествование проникнуто проповедническим пафосом, структуро - и сюжетоопределяющими факторами становятся оппозиции «праведник — грешник», «жизнь — смерть», «вечное — преходящее», «эрос — филия — агапе» [3], и, наконец, «житийный» рассказ, как и житие, находится под большим влиянием силового поля жанра исповеди [4].

То, что герои «житийных» рассказов, подобно героям житий, испытывают потребность в исповеди, в нравственном самосуде, показывает духовную мощь личности, само по себе несет оценку — стремление и способность к объективизации личных переживаний подтверждает незаурядность, совестливость и искренность их натуры. Укажем и на иной момент, «вынуждающий» авторов «житийных» рассказов переводить русло повествования в область самосознания и

самооценки своих героев. Дело в том, что актуализация жанрово-композиционной семантики житий как важной составляющей «фонда памяти» литературы, стремление авторов наиболее полно выразить концептуальную значимость «диалога» конкретно-исторического и надвременного таит в себе опасность «голой» дидактики, тенденциозности, резонерства, может провоцировать подчинение «диалектики» характера движению авторской мысли, сведение судьбы героя к притчеобразному конструированию идеи, к схеме «тезис — пример». В результате повышения идейного пафоса за счет пластики образов появляются «вымученные», поднятые на ходули герои, становится очевидной искусственность привнесения элементов интимного в «житийный» аспект их судьбы, и это при том, что, как известно, духовно-нравственные заповеди, в отличие от научных знаний, действительны только тогда, когда воплощаются в личности. Гораздо более «приспособлено» к обоснованию логики личного поведения в связи с «житийным» бытием личности «исповедальное» слово героя. Его образ приобретает конкретность и убедительность, поскольку мы «изнутри» соприкасаемся с психологией, духовным обликом, родовыми чертами личности, «непосредственно» ощущаем драматизм существования «праведника» в современном мире.

Ярким проявлением параболического возвращения агиографических жанровых традиций в современную литературу является рассказ А. И. Солженицына «Матренин двор». Уже само по себе авторское название рассказа («Не стоит село без праведника»), появление в финале слова «праведник», которое выступает в тексте не столько носителем словарного значения, сколько знаком определенной культурно-исторической традиции, своеобразной формулой жанровой заданности произведения, провоцирует поиск именно житийной подосновы образа главной героини, отражения в его концепции именно агиографических традиций [5]. С одной стороны, несомненна близость образа Матрены к образам русских женщин — простых крестьянок, которые в русской классической литературе воплощали все светлые грани души народной (достаточно вспомнить хотя бы о двух «некрасовских» эпизодах в рассказе), однако, с другой — литературная родословная героини, на наш взгляд, гораздо богаче: легко обнаруживается сходство Матрены с тургеневской Лукерьей из рассказа «Живые мощи», с героиней повести-жития Б. Зайцева «Аграфена», с лесковскими «героями великодушия», которые «любят добро просто для самого добра и не ожидают наград за

него где бы то ни было» [6: 171], словом, со всеми героями, художественная объективизация идеального морального начала в образах которых тесно связана с эстетическими принципами и литературными традициями агиографии. Героиня рассказа А. И. Солженицына является личностью особого измерения — она «праведница», т. е. находится на «очной ставке» не только с историей, но и с духовной бесконечностью мира, в судьбе ее, как и в судьбах героев житий, отображается «вся действительность» как в конкретно-личностном, социально-историческом, так и универсально-бытийном преломлении.

Если в первой части рассказа А. И. Солженицына представляется «панорама» деревенской жизни, мир утилитарных интересов, повседневных забот и дел Матрены, то во второй бытовое потеснено бытийным, поскольку раскрытие духовных ресурсов героини, нравственно-поведенческих доминант ее характера происходит в обстоятельствах внутреннего порядка, через ее «самосознание».

Как и в житиях, перед лицом смерти (*«страдая от недугов и чая недалекую свою смерть»* [7: 132]), т. е., в «пограничной ситуации», говоря языком экзистенцфилософии, «исповедь» героини очищена от случайного и мелкого, на поверхность выносится самое значительное, определяющее — результат скрытых от нас мыслей, чувств, всех нюансов тайной работы духа. С другой стороны, в отличие от исповедей агиографических героев, «исповедальное» слово Матрены не связано с требованиями церковной обрядности, религиозными убеждениями, как впрочем, не укладывается и в рамки художественного приема «движущегося автопортрета». Скорее это акция морального самоутверждения, внутренне необходимое средство самопознания и самооценки. Сама потребность в такой «исповеди» отличает Матрену от окружающих ее людей, которые свободны от душевных тревог и мучений совести.

С самого начала знакомства с Матреной Игнатич находится под влиянием нравственного обаяния ее личности. Однако до «исповеди» Матрены воспринимает Игнатич ее по-будничному, вглядываясь в мелочи, думает, что из этих мелочей, собственно, и состоит ее жизнь: он *«не бередил ее прошлого, да и не подозревал, чтоб там было что искать»* [7: 127]. Но как только точкой отсчета его взгляда на Матрену становится не бытовая, но бытийная сторона жизни, так кажущаяся простота характера и поведения оборачивается бесконечной

сложностью, герою открываются гораздо более многомерные, чем ему представлялось ранее, связи человека с миром.

Прорыв слоев бытописания резко меняет характер течения художественного времени: неторопливое, эпически размеренное время, отражающее обычное течение жизни, уступает место неровно пульсирующему эмотивному времени — времени представления и воображения, для которого нет непреодолимых границ между прошлым, настоящим и будущим. Это приводит к специфическому размыванию границ реальности. Намечает движение времени вспять то, что Игнатич *«в первый раз совсем по-новому увидел Матрену»* [7: 129]. Если в предельно суженном пространственном плане начала сцены (*«Свет падал кругом только на мои тетради»* [7: 129]) временная зыбкость еще едва уловима (*«Щеки ее померещились мне не желтыми, как всегда, а с розовинкой»* [7: 130]), то затем она усиливается по нарастающей, причем в соответствии с наметившимися временными сдвигами утрачивают объективную незыблемость, «мистифицируются» и пространственные приметы: *«Я невольно оглянулся. Этот старый серый, изгнивающий дом вдруг сквозь блекло-зеленую шкуру обоев, под которыми бегали мыши, проступил мне молодыми, еще не потемневшими тогда, струганными бревнами и веселым смолистым запахом»* [7: 130]. Постепенно субъективное время замыкает на себя время объективное, прошлое вдвигается в план настоящего: *«Обвязанное старым слинявшимся платочком смотрело на меня... круглое лицо Матрены — как будто освобожденное от морщин, от небрежного будничного наряда — испуганное, девичье, перед страшным выбором»* [7: 130]. И, наконец, эмоционально-психологический отклик на услышанное окончательно отрывает героя от пространственно-временных примет настоящего, и он начинает видеть мир внутренним зрением: *«И вспыхнул передо мной голубой, белый и желтый июль четырнадцатого года: еще мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом. Я представил их рядом: смоляного богатыря с косой через спину; ее, румяную, обнявшую сноп. И — песню, песню под небом»* [7: 130]. Если эта картина-«вспышка» при всей ее пространственной «распахнутости» статична, то следующий «*наплыв*» в сознании героя передает уже само движение неустанного времени изменения и обновления жизни, нескончаемого круговорота рождения и смерти: *«Отлетали листья, падал снег — и потом таял. Снова пахали, снова сеяли, снова жали. И опять облетали листья, и опять падал снег»* [7: 130].

«Материализуют» течение жизни с ее сложным переплетением света и тени и, одновременно, подчеркивают драматизм обстоятельств, сделавших выбор Матрены *«страшным»,* цветовые диссонансы, смысловая выразительность контрастной смены освещенности представляемых картин. По сути, создается эмоциональная модель времени, отражающая потаенные пути постижения сердцем многомерности бытия: *«старый серый дом»*, вечерние сумерки (уходящее время, предчувствие скорой развязки), *«молодые, еще не потемневшие струганные бревна»* (молодость, радостное восприятие жизни «предчувствие» счастья), *«плывущие облака»*, *«песня под небом»* (гармоничность, одухотворенность, устремленность ввысь) и — *«черный в темных дверях»* Фаддей (ниспадание, возвращение к земному). Символическую окраску приобретает освещенность начала сцены *(«свет падал кругом только на мои тетради»* — знак дома, очага, защищенности, когда там, за окном, *«дуель»*, тьма, бесприютность); последующее динамическое противопоставление света и тьмы (*«вспыхнул голубой, белый и желтый июль»* — зимний полумрак комнаты) также тяготеет к символическому осмыслению, но уже в ключе агиографической образности (оппозиция «истина — ложь»). Слово «небо», два раза повторяясь, неявно связывает картину-«вспышку» Игнатича с семантическим ареалом начального образа Высокого Поля, и в силу этого оно начинает мерцать смыслами, обращенными к агиографической традиции (небо как символ вечных истин бытия, высоких нравственных устремлений человека).

Общение героев достигает такой высоты, когда достаточно встречи взглядов, нескольких фраз, уроненных Матреной, чтобы самое сокровенное в ее жизни стало достоянием Игнатича, чтобы тайное, кажущееся невыразимым, вдруг проявило себя. Правда, «речевые партии» героев не сразу звучат в унисон, вначале они находятся в разных, так сказать, мыслительно-психологических плоскостях: если Матрена воссоздает частное и «частичное», сознание ее замкнуто на любовно-психологической коллизии, страдания свои бесхитростно объясняет она кознями судьбы, обстоятельствами мистического характера (*«Порция во мне…»* [7: 131]), то Игнатич сводит биографическую конкретику с процессом общего потока жизни, с фатально действующими надличными закономерностями, создающими экстремальные ситуации и в глобальном плане (*«И одна революция. И другая революция. И весь свет перевернулся»* [7: 130]). Игнатич

воспринимает события жизни Матрены как моменты со-бытия ее с эпохой: все беды Матрены, драматизм ее судьбы объясняются не злом вообще, но злом исторически конкретным — естественный мир человеческих жизненных ценностей (дом, труд, любовь, семья) втянут в водоворот катастрофических обстоятельств тревожного двадцатого столетия, наталкивается на слепую, жестокую в своем равнодушии к отдельной личности разрушительную силу войн и социальных катаклизмов.

Таким образом, органическая взаимосвязь потока воспоминаний Матрены с ее надеждами, сомнениями, разочарованиями, страхом и панорамного рода ассоциативных «вспышек», «мыслечувственных» жестов-реакций Игнатича, выводящих содержание «исповедального» слова героини за границы частно-биографического времени, представляет картину бытия одновременно в «малой», человечески преходящей, и в большой, исторически необходимостной временной перспективе. Но и не только. Усложняет семантический объем «исповедальной» части рассказа, повышает ее смысловую перспективу то, что время мифологизируется (слияние начала и конца, юности и старости, различных культурных эпох), включает в себя элементы темпорального мышления земледельца и времени календарно-циклического, отражающего идею общего ритма увядания-возрождения; календарно-цикличное время связывается как с движением времени социально-исторического (*«И одна революция. И другая революция...»* [7: 130]), так и со временем бытовым, и, в какой-то степени, со временем исчисления в христианской традиции — по церковным праздникам: *«Говорят у нас: умная выходит после Покрова, а дура — после Петрова»* [7: 129]. Такое предельное усложнение временной структуры, особая актуализация того смысла хронотопа дома-«космоса», закрепленного в архаической мифологии, который связан с неразличением материального и идеального, условностью временных модусов, само по себе «чревато» созданием поэтического мифа, сведением реальных событий и лиц к воплощению вечных прототипов. И действительно, в потрясенном сознании Игнатича биографические детали и подробности приобретают аллегорическое звучание и, по мере собирания в фокусе всей полноты реальных характеристик, начинает в повествовании «непреднамеренно» отслаиваться контур «вечных», притчевых смыслов: Матрена и простая русская крестьянка, и Человек в условиях *«страшного выбора»* — противоборства и единства с миром. Сам же мир представляется уже не

мозаикой разнородных явлений и обстоятельств, но внутренне многообразной и многомерной дисгармонической целостностью, где борьба добра и зла, света и мрака идет на разных уровнях.

Вырастающая из конкретно-реалистической ткани повествования притчевость, «мерцание» обобщенно-символическими смыслами житейских ситуаций не просто способствуют эпическому наполнению содержания рассказа, но выводят его проблематику на принципиально иной, философский уровень: изображение конкретных социально-исторических процессов и частностей быта оборачивается постановкой глобальных проблем бытия. Заметим, что подобное приращение притчевой символики к биографическим деталям, подробностям фактуального уровня, «нравоучительный историзм» является той характерной жанровой чертой житий, которая в полной мере присуща и «житийному» рассказу.

Если извлекаемые из памяти Матрены события сцепляются в ее рассказе по поступательно-хронологическому принципу, то временные конструкции картин-*«вспышек»* Игнатича, напротив, основываются на оппозиции «тогда» и «теперь», *«колотной житенки»,* реальных трудов *«сегодняшней потерянной старухи»* [7: 127] и жизни праздично-трудовой в прошлом. И это неслучайно: прошлое Матрены для Игнатича своеобразный поэтический миф, на фоне которого отчетливее проступают зловещие приметы современности. В рассказе Матрены он ищет подтверждение собственным представлениям о прошлом, «конструирует» его согласно своей идее *«кондовой России». «Голубой, белый и желтый июль», «народ, кипящий со спелым жнивом», «песня под небом»* и т. д. — это ее атрибуты, символы. Антиномия их замкнутому «сценическому» пространству с его сумеречно-зимним колоритом подчеркивает этическую конфронтацию бытия русского человека в прошлом и настоящем.

Таким образом, и у Матрены, и у Игнатича границы между настоящим и прошлым размываются, но у Игнатича к тому же размывается граница между реальностью и квазиреальностью: во временное двоемирие (настоящее и биографическое прошлое) вносятся координаты времени идеального. Если до этого момента «мечтательное прошлое» героя было неподвижным, бессобытийным, не процессуальным, то теперь приобретает конкретное содержание и динамику.

Однако прошлое, этически однозначное и бессомненное для Игнатича, не является таковым для Матрены. Она не просто вспоминает,

но как бы заново проходит дорогу жизни, остро воспереживая уже когда-то освоенное время-пространство, вся «там» — *«как бы идет за своими словами»* [7: 129], рассказывает о былом так, *«будто и сейчас еще тот старик домогался ее»* [7: 129]. Это невольно вовлекает слушателя в сферу ее переживаний: если Матрена *«повернулась к двери как к живой»* [7: 131], то и Игнатич *«от ее надрыва или страха живо представил, как он стоит там, черный, в темных дверях и топором замахнулся на Матрену»* [7: 131]. (Заметим, что такой вынужденный переход от лубочных, по своей сути, статичных картинок-представлений мифопоэтического характера к представлениям «живым» в своей предметной конкретности в каком-то смысле моделирует, дает в «свернутом» виде последующий путь обретения героем истинной *«кондовой России»*.) Героиня становится как бы неподвластна нажиму трактовок прошлого Игнатичем, «сама» подсказывает логику изложения событий, акцентирует естественные для ее мировосприятия проблемы. Игнатич начинает смотреть на прошлое Матрены ее глазами, «озвучивает» не свои, но ее представление о жизни.

Как только субъективное время Матрены «подчиняет» себе время представления и воображения Игнатича, прошлое в сознании героя становится не совсем прошедшим, исчезнувшим, ограниченным «было». Оно перерастает границы биографической хронологии, «участвует» в настоящем (*«Сорок лет пролежала его угроза в углу, как старый тесак, — а ударила–таки»* [7: 139], — констатирует Игнатич после произошедшей катастрофы), и, продолжая свою жизнь во времени, оказывается разомкнутым в будущее: *«связь и смысл ее жизни, едва став мне видимыми, — в тех же днях пришли и в движение»* [7: 132]. Таким образом, не Игнатич, грезивший *«кондовой Россией»*, но Матрена становится главным инспиратором возведения прошлого в статус активного событийного элемента настоящего, превращения «поиска утраченного времени» (тот, истекший уже час — единственная ценность) героем в поиск этических причин ситуативных сплетений в «сейчас». К завершению «исповедальной» части рассказа трактовка Игнатичем событий прошлой жизни Матрены приобретает вид психолого-аналитической хроники. Он стремится уловить логические связи и законы, которым подчинены разрозненные на первый взгляд факты биографии Матрены, понять нравственную подоплеку, моральные мотивировки ее поступков.

«Исповедь» Матрены, занимая «срединное» положение в рассказе, является и поворотным моментом в его семантической структуре: начав «встречное» движение, прошлое утрачивает неизменность своего этического содержания. Антиномия субъективной утопии Игнатича и реальности становится все более очевидной, герой постепенно отходит от первоначальной фетишизации внешних примет *«кондовости»* Тальново и открывает для себя катастрофичность духовного бытия его жителей, которые низвели смысл своей жизни к гонке за *«обзаводом»*. Смена «малого» эпического времени («бытописательная» часть рассказа) «большим» («исповедальная» часть) завершается выходом на самый высокий ценностно-временной уровень — сакральный: апелляция в финале к обобщенным величинам универсальных нравственных идей, связанных с понятием «праведник» (Матрена *«тот самый праведник»* [7 : 145]), переносит бытовые ситуации и фигуры из житейского плана в «житийное» измерение, вопреки фабульной «закругленности», требует от читателя возвращения-возвышения, возвращения-переосмысления всего поведанного, как истории противостояния человека высоких духовно-нравственных совершенств греховному падшему миру. Стираются все временные барьеры, исторические дистанции, и Матрена предстает не столько нашим современником, сколько современником всех прославленных праведников *«земли нашей»*.

Исповедальный пафос в рассказе связан не только с образом Матрены, но и с образом героя-повествователя. В определенном смысле рассказ построен как «исповедь» Игнатича, его «субъективная эпопея»: на пределе искренности рассказывает он историю своих утрат и приобретений, преодоления «вчерашних» рубежей миропонимания, формирования новой ценностной системы, нового целостного образа мира в его нравственно-духовных аспектах. В этом плане особый смысл приобретает начало рассказа, которое переносит все действие в прошлое, поскольку объективная ретроспективность сюжетного настоящего не только обеспечивает повествователю позицию «всеведения» (если пассажиры не догадываются, почему *«все поезда замедляли свой ход почти как бы до ощупи»* [7: 112], то герой *«знает и помнит»*), но и обозначает качественную характеристику хроники событий, указывает на ценностную значимость для героя того, о чем он будет рассказывать, — это та зарубка на его жизненном пути, о которой забыть нельзя и не рассказать тоже нельзя. Вначале он, как агиографический герой, впавший в «прелесть» (состояние духовного самообмана,

принятия за истину своих неверных суждений), умозрительно конструирует «этического» человека своей *«кондовой России»* и, сталкиваясь с противоречащими своему представлению обстоятельствами реальной действительности, то и дело попадает в ситуации «трагического недоумения». Игнатич способен и на скорую неверную оценку, и на обиду, и на несправедливый упрек, на нем также лежит вина недопонимания (*«жил рядом с ней и не понял...»* [7: 145]) и недопредотвращения, но все же образ его просветленный: как и Матрена, он максималист в нравственных требованиях к себе, наиболее строго судит себя сам, а значит «обречен» на прозрения и открытия.

Такое внутреннее сопряжение сюжетных линий жизни героя-«праведника» и духовного прозрения героя-повествователя, проникнутых исповедальным пафосом, характерно для «житийного» рассказа. Многие из рассказчиков «житийных» историй начинают их с прямого заявления о своем желании «исповедаться» в своих заблуждениях и прозрениях, как бы разобраться вместе с читателями, *«отчего так жжет и мучает меня эта история»* [8: 28] («Людочка» В. Астафьева), а завершают повествование в исповедально-покаянном духе, как, например, «хроникер» в рассказе «Убогая» Б. Агеева: *«Подумал аз грешный как-то обо всем, сел и написал вот этот рассказ. Судите и меня люди!»* [9: 24].

В любом случае, как и агиографы, авторы «житийных» рассказов не беспристрастны, в них нет отстраненности холодного аналитика, мыслителя. Субъективное отношение к героям, горячая заинтересованность проявляются в открыто выраженных обнаженно-лирических переживаниях, выходах с раздумьями философского характера, в прямом обращении к читателю и даже в отдельном слове, резко выделяющемся своей экспрессивно-оценочной окраской. Порой художественное изображение срастается с публицистическим исследованием: автор, ведя «расследование», вершит свой суд над социальными пороками, нравственными вывихами в обществе.

Другое дело, когда писатель выбирает такую форму повествования, которая ставит его в позицию ретранслятора, как это делает В. Астафьев в рассказе «О хитроумном идальго». «Ретранслируя» письмо героини и магнитофонную запись монолога героя, автор как центр авторитарной оценки «самоустраняется». Его общая концепция мира и человека конкретизируется в представлении читателя по мере развития сюжета, идущего по определенным принципам, через постижение неявных точек

соприкосновения, взаимодействия «самовыражающихся» сознаний героев. В эпилоге, однако, автор «выныривает» из сюжетного метапространства, становится персонифицированным повествователем. Причем, как и Игнатич в «Матренином дворе», он до предела сближается с реальным автором, находится на границе художественного и реального миров — он свой в любом из них. Этим как бы удостоверяется подлинность излагаемых событий, создается своеобразный эстетический эффект: «исповеди» героев приобретают значение документа. Интересен рассказ «О хитроумном идальго» и тем, что действуют в нем не только герои-антагонисты, «опредмечивающие» идеальные моральные начала и начала греховные, но и герой, который, подобно агиографическим раскаявшимся злодеям и блудницам [10], проходит путь нравственного «выпрямления».

Если характеры «праведника» (фигура «вневременная», перерастающая конкретные социально-исторические границы) и «грешника» (фигура «внеличностная», являющая собой гиперболическое выражение социально-нравственных вывихов эпохи) в «житийном» рассказе цельны и законченны по воплощаемой идее [11], и некий психологический «аскетизм» в обрисовке их образов плодотворно работает на формирование генерального сюжетообразующего конфликта, обеспечивая черно-белую контрастность, то герой, переживающий духовное прозрение, интересен именно неоднозначностью своей психологической жизни, внутренними противоречиями, а потому в его характеристике наибольшее внимание уделяется исследованию тайников и поддонов сознания. Он втянут в сферу диалогического оспаривания сохранительного и разрушительного начал, которые воплощают современные литературные «праведник» и «грешник»: если представить, что разнозаряженные «миры» последних вращаются вокруг оси — нравственного абсолюта — соответственно с центростремительным (стремление во всей полноте его «овеществить») и центробежным (все большее дистанцирование) движением, то такой «выпрямляющийся» герой, восстанавливая утраченное нравственное чувство, движется как бы поперек захвативших его потоков. Именно так в рассказе «О хитроумном идальго» представляются три разные драмы на одну и ту же тему — борьба добра и зла в мире и в человеке. Если Елена Денисовна находится в «царстве свободы» (С. Н. Булгаков), сохраняет верность внутреннему нравственному кодексу при любых перипетиях социально-исторического бытия, то Горошкины целиком погружены в «царство

необходимости», и характеры их в силу социальных обстоятельств определяет особая прочность безнравственного. Цепная реакция посеянного ими зла захватывает в свою сферу Валентина Кропалева, судьба которого и становится выражением сопряженности, реактивной взаимоопределяемости «царств».

В отношении к этому герою судьбоопределяющим становится вопрос: проснется ли в нем потребность к поискам высшей правды, чья возьмет — устойчивость на совесть или давление внешних обстоятельств, косной среды. В его «исповеди» как раз и раскрываются перипетии внутренней борьбы, выявляющей нравственный потенциал личности, драма духовного возрождения, нравственного обновления человека. В совокупность сцен, очерчивающих условия решающего сдвига во внутреннем мире Кропалева, писатель вводит отступления в прошлое — как недавнее, так и уводящее к далекой предыстории, — именно с целью показать эволюцию душевных движений героя, всю «многоступенчатость» диалектики души.

В начале своей «исповеди» Кропалев признается, что он, как и грешник в житиях, находился в состоянии духовной смерти (в христианском понимании смерть — явление духовное: можно быть мертвым, еще живя на земле, и быть непричастным смерти, лежа в могиле), но вот причины ее осмысляются им уже вне агиографических традиций. В житиях грешник становится таковым, попадая в постыдное рабство плоти, утрачивая способность к проявлению запечатлевшегося в нем образа Создателя. Кропалев, «исповедуясь», говорит как будто о том же: *«дух мой несвободен, отравлен генеральским сдобным харчем»* [8: 18]. Однако все же это лишь метафора: он утрачивает истинно духовную, трансцендентную природу своего «я», соглашаясь на компромиссы с господствующей системой общественных отношений, подчиняясь власти обстоятельств, растворяясь в субъекте коллективного «мы», становясь хорошо пригнанной деталью отлаженного механизма, а если в терминах живого — бездумной особью в стаде. А между тем он актер, личность творческая. Способность творить приближает к Творцу, поскольку в этом даре человек уподобляется ему (в буквальном переводе никейский символ веры звучит как «Верую в Бога Отца, Вседержителя, Поэта неба и земли»), однако герой находится во власти морока безблагодатной пустоты материального обольщения, и духовный его состав, из которого выпали право и достоинство творца-личности, перестает быть собственно духовным. В своей исповеди он признается,

что *«разменял свой талант»*, называет себя *«прихлебателем»* и *«шестеркой»*, подспудно томит его тоска по утраченному, по недоступным теперь порывам к высшему.

Так и в житиях утверждалось, что первым поступком, который ведет к духовному пробуждению, избавлению от греха, является правдивое признание его в себе. На тот Страшный Суд, который человек несет в себе от рождения, агиографический грешник, каясь, приходит добровольно, когда еще есть возможность склонить решение Судьи в свою пользу. Откровенное, мужественное, самокритичное исповедальное слово агиографических героев и героев «житийных» рассказов — это начальный этап преодоления внутренней инерции, оно всегда продуктивно. Есть, конечно, в «исповедях» героев и существенные отличия. Во-первых, агиографический принцип «суперлятивности» (изображение предельного падения, крайних злодейств) в «житийных» рассказах либо не работает, либо переносится из реальности в сферу покаянного сознания героя. Во-вторых, если в житиях плач души по самой себе знаменует начало превращения человека «внешнего» во «внутреннего», т. е. освобождения его из потемок телесного, просветления Божественного смысла в себе, то «исповедь» героя современных рассказов направлена на объективизацию самого себя в критическом, мужественном, честном самопознании. В-третьих, в «житийном» рассказе отсутствует агиографическая рассеянность в изображении внешнего мира, социальной среды: если составители житий стремились прежде всего к выражению пластики движения героя в духовном пространстве «Божиих словес и заповедей», устремленности его мысли-чувства к высшей реальности, за пределы земных предметов, то кризисный момент прозрения героев рассказов включает в себя не только недовольство собой, но и миром. Их «исповедальное» слово не просто акт личной душевной гигиены, оно затрагивает разнообразные точки взаимосвязи личности и общества. Просветление души Кропалева, его стремление к истине растет, усиливается именно по ходу обнаружения и эмоционального освоения им противоречий окружающей действительности, восприятия ее как все более зловещей и страшной: *«Дурен, отравлен этот свет, напугана, сжата, болезнью пропитана душа российского человека»* [8: 5].

Жития утверждали, что покаянная исповедь грешника есть врачевание души, но этим не платят своих долгов, и преступник, исцеленный от болезней, все — преступник. Отданный самому себе

человек не в состоянии преодолеть свою природу и грех, он немощен в борьбе с соблазнами, а потому нуждается в силе, которая вдохнула бы жизнь в его уязвленную, омертвевшую душу. (Отметим, что ситуация, в которой находится «выпрямляющийся» герой, по сути, аналогична: отнюдь не отрицая исконную нравственность человека, авторы «житийных» рассказов все же не скрывают, что в современном мире совести как основной охранительной системы может оказаться недостаточно, чтобы противостоять «соблазнам века сего».) Исповедь в житиях, таким образом, заключает в себе два сюжета — историю Богооставленности и нового обретения Бога: общение с «голосом души» и плач в ожидании возмездия вознаграждается радостью неожиданного прощения, того «спасения падшего», которое провозглашается в Новом Завете. Получить же Божественное оправдание героям житий можно было только «душой и телом присвоясь Господу» (Григорий Палама), только пребывая в духовном послушании, только отрекаясь от личностного своеволия. Выпрямляющийся герой «житийных» рассказов, напротив, прежде всего, стремится обрести свое «я», выделить его из плотного тела социума, и «спасение» он находит в акте собственной воли и сознания, в свободной, личностной ***само-деятельности*** по ***само-сложению*** себя в поступке и слове. Итогом этот путь имеет духовное ***само-стояние***, т. е. преодоление столь соблазнительной ориентации «быть как все», которая неукоснительно подчиняет личность «ситуативной этике». В своей «исповеди» Кропалев как раз и говорит о стремлении «восстановить» себя в своем универсальной полноты человеческом качестве, найти в себе, казалось бы, навсегда утраченное некое нравственное обоснование, которое поможет вырваться из удушающей атмосферы «царства необходимости». Поэтому, если в агиографии подготовленная учительским радением победа над косностью тленного и падшего человеческого естества происходит по-чудесному одномоментно, то нравственный переворот у героя рассказа представляется процессом нескорым, сложным, мучительным.

«Мысление» агиографического грешника о своей жизни (не изменение ее, но «оплакивание»), мольба дать «зрети своя прегрешения» — лишь начальный этап нового обретения Бога. Его слезы о грехах и скорбное покаяние дают импульс к этическому действованию, и после исповеди преодоление греховности переводится в иную экзистенциальную сферу — сферу поступка, дел веры и любви. То же мы наблюдаем в «исповеди» Кропалева: осознание своей жизни как ложной,

постепенное сгущение духовных качеств, все более интенсивное восстановление личности, возвращение к свободе воли порождает у героя потребность в искуплении и добродеянии. Как и у героев житий, прозрение Кропалева отнюдь не развязка внутренних коллизий, в нем проступают контуры нового сюжета, в основе которого — поступок, творческий акт, воплощающий победу духовного начала в человеке. Это сюжет «ухода», в котором важно не куда, а откуда уходит герой.

Уход Кропалева из квартиры Горошкиных становится кульминацией переворота в его душе, началом трудного пути к духовным завоеваниям. Важно, что его стремление «сохранить душу живу» не замкнуто на отрицании, это активное духовное начало, тот «глас любви», который ведет к жизнеутверждающим действиям: *«Он (*сын Валентина Кропалева — И. Ш.*) будет расти и жить в другие времена, с другим народом, и, может, удостоится роли великого поэта или сделает что-то путное на ином поприще. Во всяком разе я постараюсь воспитать его так, чтоб он прожил жизнь не так, как я...»* [8: 20]. Как видим, в отличие от агиографических героев, в финале герой рассказа, прошедший через испытания острейших внутренних драматических коллизий, нравственно обогащается, однако видимые результаты произошедших в нем перемен не персонифицируются в «новой» личности, а как бы проецируются в будущее.

В житиях обращение грешника происходит чаще всего под влиянием примера или убеждения праведника; через уста тех, кто уже обладает истиной, Бог дает заблудшему и падшему духовную поддержку и шанс на спасение. В рассказе В. Астафьева представлен тот же тип сюжетных отношений: тяготение героя мятущегося, ищущего внутренней гармонии, к герою, достигшему ее. При том, что Елена Денисовна вовсе не стремится навязывать другим постулаты личной нравственности, именно встреча с ней «провоцирует» духовное обновление Валентина Кропалева, определяет становление его самосознания, симпатий и антипатий, меры требований к себе и другим.

Если «исповедь» Кропалева связана с изменением точки зрения на мир, то «исповедь» Елены Денисовны вызвана стремлением оглянуться и осмыслить жизнь как целое, подвести итоги своего сопротивления чудовищному прессу социальных обстоятельств. Таким образом, она рассказывает о своем противостоянии злу, которое находится вовне, он — о своей борьбе с тем злом, что захватывает само сердце человека; если пафос рассказа героини о себе «утвердителен», то в рассказе героя,

находящегося на пути восстановления разрушенного тонкого душевного механизма, больше вопросов, нежели ответов. Но обе «исповеди» смыкаются в одном: и Елена Денисовна, и Валентин Кропалев, говоря о себе, о своем прошлом, ставят на кон всеобщие универсальные идеи, поверяют свою жизнь принципами и нормами поведения общечеловеческого значения. Герой-носитель «вечных истин», так же как и герой, взыскующий их, предельно обостренно чувствуют нравственную состоятельность социально-исторических процессов, уровень духовного состояния общества, поскольку, собственно, именно этот уровень предопределяет все драматические обстоятельства их судьбы. Подспудно апеллируя к надвременной ценностной системе, они подвергают окружающую действительность не столько социально–оценочному анализу, сколько моральному суду; в повествовательном пространстве их «исповедей», казалось бы, замкнутом на личном, камерном, раскрывается самое характерное, глобальные противоречия эпохи, т. е. создается в итоге концептуальная эпическая мирокартина. Исповедальный же пафос рассказа героев о себе побуждает к открытому диалогу, к разговору о проблемах эпохи на пределе искренности.

Но главное, пожалуй, все же в ином: точка пересечения жизненных дорог Елены Денисовны и Валентина Кропалева «случайна», знакомство «необязательно», но тем более очевидна художественная целесообразность последовательного изложения двух историй — «взаимопроецируясь», жизненные драмы героев обобщают колоссальный духовный опыт, их «исповеди», оставаясь дневником единственной на свете уникальной души, глубоко личным, в высшей мере интимным таинством (а покаяние как фермент исповеди — во много раз более), приобретают значение слова для всех, слова, которое призвано преподать наглядный урок-опыт нравственного созревания и «самостояния» личности.

Таким образом, как и исповедальные плачи-монологи героев житий, «исповеди» героев «житийных» рассказов заключают в себе не просто конспективный перечень фактов биографии, но этапы «истории души», становления и нравственного испытания личности; говорится в них не просто о пиковых жизненных ситуациях, но прежде всего о ситуациях нравственно продуктивных, обладающих особой драматической интенсивностью. С другой стороны, если в центре внимания агиографов были «официальные успехи» святого на ниве подвижничества и создавали они с помощью этикетной шаблонности содержания и обобщенно-схематической манеры изложения не портрет, но образ-

икону, то в «житийных» рассказах действует авторская установка на раскрытие особенностей внутреннего бытия героя, его индивидуально-неповторимого психологического «я». Отсюда неизвестная житиям усложненность стиля, причудливый рисунок ассоциаций, семантическая многовариантность ретроспективных отсылок в «исповедях» героев. «Закругленность» их повествовательного пространства сугубо интимной сферой не приводит к идейно-тематической ограниченности: во-первых, связанное с интуитивным постижением общих закономерностей внешнего мира, проникновением в трансцендентальную сферу бытия, «исповедальное» слово героев приобретает глубокую внутреннюю содержательность, во-вторых, субъективно-психологическое время «исповеди» всегда с необходимостью отражает в себе время социально-историческое, «фоновое», насыщено знаками, расшифровка которых обнаруживает причинно-следственные связи между общественной средой и «я» героя. Усложненная детализация психологических характеристик, таким образом, выступает как форма «романного мышления», способная сводить общее и особенное в органическое единство, предопределенное самой жизнью. Более того, «поток сознания» героя носителя «вечных ценностей» берет на себя задачу анализа действительности не только на уровне социальной психологии, но и родового миропонимания. Поэтому его «исповедь» формируется как структура, совмещающая условное и конкретно-чувственное видение жизни: излагаемые биографические подробности, предметно-бытовая конкретика приобретают знаковый характер, тяготеют к притчеобразному представлению не быта, но бытия.

---

1. Как известно, жанровое содержание в процессе исторического развития обретает функцию художественной формы, целенаправленной на раскрытие нового содержания, отражающего особенности исторической эпохи, мировоззренческой позиции, творческого метода отдельных писателей. Зарождение русского рассказа как одной из эпических форм повествовательной литературы нового времени во многом связано с развитием агиографии в направлении «оживления» характера, заключения его в конкретно-бытовую рамку, придания сюжету динамизма, занимательности и т.д. Поскольку путь развития жанров не однолинеен, а скорее спиралевиден, то и не удивительно, что в современный рассказ возвращаются структурно-жанровые признаки житий.

2. Федотов Г. П. Святые Древней Руси // Наше наследие. 1988. № 4.

3. См.: Шпаковский И. И. Сквозь призму традиций средневековой агиографии: оппозиция «праведник-грешник» в современном «житийном» рассказе //

Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Материалы международной научной конференции. 15-17 апреля 1998 г. – Гродно, 1998. – Ч. 2. – С. 99—105; о н ж е. Жанровая специфика современного «житийного» рассказа в свете традиций средневековой агиографической литературы (диалектика конкретно-исторического и надвременного) // Славянские литературы в контексте мировой. Материалы III международной научной конференции. 18-20 сентября 1998 г. – Мн., 1999. Ч. 1 С. 342—347; о н ж е. Сквозь призму агиографических традиций: оппозиция «эрос-филия-агапе» в современном житийном рассказе // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Материалы международной научной конференции. 14-16 апреля 1999 г. – Гродно, 2000., – Ч. 2. – С. 70-76; о н ж е . Композиционно-стилистическое своеобразие русского «житийного» рассказа // Художественная литература: проблемы исторического развития, функционирования и интерпретации текста. Сб. науч. трудов: В 2 т. Т.2. Мн., 2001. С. 124—133.

4. Человек в христианской культуре начинается во всей своей полноте в исповедальных жанрах, поэтому неслучайно то, что агиография – литература глубокого исповедального пафоса и исповедь как средство раскрытия духовного мира личности, ее нравственных ресурсов становится неотъемлемой частью агиографического канона. (См.: Лихачев Д. С. Избр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т 1. С. 377.). Покаянные исповеди, молитвы, плачи, порой отличающиеся откровенной «неформальностью» душеизлияния, являются основными формами средневекового психологизма. Благодаря им, «агиография была способна разглядеть внутренний мир человека, борьбу противоречивых стремлений, создать психологический портрет» (Адрианова-Перетц В. П. Задачи изучения агиографического стиля Древней Руси. // ТОДРЛ, М; Л., 1964. Т. 20. С. 43.).

5. Проведение аналогий между героиней «Матрениного двора» А. И. Солженицына и героинями «Жития Марфы и Марии», «Жития Юлиании Лазоревской» могут прояснить ряд принципиальных для понимания идейно-эстетической позиции писателя моментов. Однако в большинстве случаев для нас очевиден факт апелляции авторов «житийных» рассказов не к единственному источнику, а к общим моральным схемам житий.

6. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1974. Т. 5.

7. Солженицын А. И. Мал. собр. соч.: В 9 т. М., Т. 3.

8. Рассказы и повести последних лет. М., 1990.

9. Агеев Б. Убогая // Категория жизни: рассказы, повести, очерки. М., 1989.

10. В агиографии представлены два пути сопричастности Богу: испытанный, священный, но доступный только немногим путь подвижничества и неровный путь мятущейся личности, мучительно ищущей в себе Его образ. Истории «обращения грешников» образуют особый в жанровом и сюжетном отношении тип житий – жития «кризисные» (термин М. М. Бахтина), в которых художественно закодированы общие закономерности восхождения человека от духовного рабства к свободе духа. Эта же тема «воскресения», духовного возрождения человека стала одной из центральных тем русской классической литературы. Естественно, что истории раскаявшихся «блудных сыновей», разбойников, блудниц, любодеиц Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Лескова тесно связаны с традициями святоотеческой литературы. Включаясь через литературную интерпретацию в духовное сознание

эпохи, традиционные агиографические мотивы и образы обретали особую качественную многозначность, воспринимались в «эмблематичном» аспекте. Примеры такой рецепционной универсализации, обогащающей семантику сюжетов и образов, позволяющей провести особого рода онтологическую и ценностную проверку реалий современной действительности, мы находим и в русской новеллистике новейшего времени.

11. Литературный тип «праведника», как и героев житий, отличает монолитность его внутренних содержательных элементов и множественность производных, цельность натуры, которая отнюдь не отрицает их способность к духовному росту и развитию.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы. Основные направления научной работы — русская и белорусская драматургия XX века, теория и поэтика жанров, типология жанровых структур (Модификация жанра трагикомедии в русской драматургии 80-90-х годов. Мн., 1999; Комедия в русской драматургии 1980-1990 годов (жанровая динамика и типология). Мн., 1999; Комедия – памфлет: генезис, становление, поэтика. Мн; 2002 г. и др.).

Нефагина Галина Львовна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — русская проза и драматургия XX в., русско-белорусские литературные связи (Русская проза второй половины 80-х—начала 90-х годов XX века): Уч. пособие. Мн., 1998.; Динамика стилевых течений в русской прозе 1980—1990-х годов. Мн., 1998; Поэтика русской модернистской прозы (типология стилей начала и конца XX века). Мн., 1999).

Станюта Александр Александрович — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — русская художественная проза XIX века, белорусская литература XX века, проблемы творчества Достоевского, Бунина, белорусских прозаиков и поэтов (Постижение человека (Творчество Ф. М. Достоевского 1840-х—1860-х годов). Мн., 1976; Плошча Свабоды (Літаратурна-крытычныя артыкулы, эсе). Мн., 1990; Лицо и лик (В мире Достоевского). Мн., 1999; и др.).

Башкиров Дмитрий Леонидович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — традиции древнерусской литературы в русской литературе XVIII — начала XX вв. (Переводная литература Древней Руси). Мн., 2000; Переводня литература Древней Руси второй половины XIV — начала XVI вв. Мн., 2001; Метасемантика «ветошки» у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 12. М., 1998 и др.).

Блищ Наталья Леонидовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — автобиографическая проза рубежа веков (А. М. Ремизов, М. И. Цветаева, О. Э. Мандельштам, Б. Л. Пастернак), мифопоэтика прозы XIX — XX веков. Автор книги «Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества)» Мн.: ЕГУ, 2002 г.

Горбачев Александр Юрьевич — старший преподаватель кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — классическая русская литература в философском измерении; «русский вопрос» в войне и мире; почвенническое направление в современной русской литературе; поэзия и личность

Блока; дооктябрьское творчество Маяковского; эволюция творчества в культурно-историческом контексте.

Заремба Людмила Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — изучение художественных явлений древнерусской литературы в культуре восточных славян нового времени (Я. Купала, М. Гарэцкі — перакладчыкі «Слова...» // Полымя. 1985. № 4; «Слово о полку Игореве»: Библиографический указатель. Издания, переводы, исследования на русском, украинском и белорусском языках / Сост. Н. Ф. Дробленкова, Л. В. Соколова, Ю. В. Пелешенко, Л. И. Заремба. Л.: Наука, 1991 и др.).

Кузьмина Светлана Федоровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — исследование духовной традиции как смыслопорождающей модели (Духовный облик Пушкина. Мн.,1999; В поисках традиции: Пушкин — Мандельштам — Набоков. Мн., 2000; учебное пособие «История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века». Мн., 2002).

Позняк Светлана Алексеевна — старший преподаватель кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — актуальные проблемы русской литературы XIX века. Автор статей по творчеству Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

Скоропанова Ирина Степановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — русская литература XX в., изучение парадигмы «реализм — модернизм — постмодернизм в русской литературе XX — начала XXI вв.» (Поэзия в годы гласности. Мн., 1993; Борис Пастернак. Мн., 2002; Русская постмодернистская литература. М., 1999; Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Мн., 2000).

Тимощенко Марина Игоревна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — русская литература «Серебряного века», поэтика стиха и прозы младосимволистов («Шли единой стремниной…» Александр Блока и Вячеслав Иванов). Мн., 2002.

Шпаковский Игорь Иванович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — литература Древней Руси, проблемы современного литературного процесса, жанровая специфика, генезис и развитие национальной новеллистики (Агиография Древней Руси XI — XIV вв.: Уч. пособие. Мн., 2000; Практикум по древнерусской литературе. Мн., 2001).

Бурлак Вера Юрьевна — аспирантка кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — художественные модели мира в поэзии «Серебряного века». Научный руководитель — доцент И. С. Скоропанова.

Малиновская Елена Олеговна — аспирантка кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — поэтика драматургии В. Хлебникова. Научный руководитель — профессор Г. Л. Нефагина.

Машевская Вера Валерьевна — соискатель кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — драматургия Г. Горина. Научный руководитель — профессор С. Я. Гончарова-Грабовская.

Хлебоказова Нина Федоровна — аспирантка кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — драматургия З. Гиппиус в контексте русской символистской драмы рубежа веков (1890-1920гг.). Научный руководитель — профессор С. Я. Гончарова-Грабовская.

СОДЕРЖАНИЕ

Зарембо Л. И. История заглавия «Слова о полку Игореве» 3

Башкиров Д. Л. Проблема человека в творчестве Ф. М. Достоевского 17

Горбачев А. Ю. Конфликт разума и чувств в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» 39

Позняк С. А. «Трагизм на смеховом фоне комедии» (аспекты поэтики драматургии А. П. Чехова) 56

Тимощенко М. И. «Христосология» Александра Блока 74

Бурлак В. Ю. Христианская мифология и авторские модели мира в детской поэзии начала XX века (П. Соловьева, Н. Гумилев) 91

Станюта А. А. Выбор и позиция (об эстетических принципах Бунина в период эмиграции) 99

Блищ Н. Л. Игровое пространство в романе «Учитель музыки» А. М. Ремизова (монтаж и интертекст) 107

Кузьмина С. Ф. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь»: традиция — палимпсест — поэтика 117

Малиновская Е. О. К проблеме атрибуции драматургических произведений В. Хлебникова 139

Хлебоказова Н. Ф. «Святая кровь» З. Гиппиус (к проблеме интертекстуальности) 148

Скоропанова И. С. Экологические утопии Николая Заболоцкого 157

Гончарова-Грабовская С. Я. Модель героя в русской драматургии конца XX — начала XXI века 182

Машевская В. В. «...Чума на оба ваши дома» Г. Горина: римейк или сиквел? 194

Нефагина Г. Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества 201

Шпаковский И. И. Сквозь призму агиографических традиций: исповедь в жанровой структуре русского «житийного» рассказа 219

Сведения об авторах 238