

Л. И. Зарембо

**«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЯ СВЯТОСЛАВИЧА...»
Я. О. ПОЖАРСКОГО В РУССКОЙ
КРИТИКЕ 1820 — 30-Х ГОДОВ**

Мне кажется, что для надлежащей оценки всякого замечательного автора нужно определить характер его творений и место, которое он должен занимать в литературе.

В. Г. Белинский

Изданная в Санктпетербурге в 1819 году книга Якова Осиповича Пожарского «Слово о полку Игоря Святославича, удѣльнаго князя Новагорода-Сѣверскаго, вновь переложенное..., съ присовокупленіемъ примѣчаній» [20] обрела широкую известность у современников, стала своеобразным научным бестселлером тех лет. Пожарский был избран действительным членом Санктпетербургского вольного общества любителей российской словесности, где прежде состоял в качестве члена-сотрудника [15: 255].

Интерес к исследованию был настолько велик, что меценат Н. П. Румянцев, на чьи средства оно готовилось, не дожидаясь завершения печатания, прислал первые шесть листов в Псков Е. А. Болховитинову [11: 191]. «Не знаю, получу ли отъ графа окончаніе, а надѣюсь скорѣе чрезъ васъ, о чемъ и прошу», — в свою очередь, обращаясь к В. Г. Анастасевичу, торопил события митрополит [11: 191]. Думается, что он не случайно свой Киевский экземпляр (с много-численными маргиналиями) «Ироической пѣсни...» объединил в конволют с «игоревщиной» Пожарского [27: 138]. По мнению ученого, эти два инкунабула «Слова о полку Игореве» были не только сопоставимы, но и в определенном смысле равны в своей значимости для русской культуры. В раритетном сегодня издании Пожарского осуществилось первое печатание текста памятника после невозвратной утраты его в 1812 году, что привлекло особое внимание почитателей древности. Кроме того, нельзя забывать, что еще в 1805 году «Примѣчанія на древнее сочиненіе, называемое Ироическая пѣснь о походѣ на половцовъ, или Слово о полку Игоревомъ» А. С. Шишкова предварялись рассуждением о потребности возобновления прецедента А. И. Мусина-Пушкина, т. к. его тираж в 1200 экземпляров стал библиографической редкостью [12]. И, конечно же, повторное печатание в столь «элитной» периодике, как «Сочиненія и переводы, издаваемые Россійской Академіею» [22], не могло удовлетворить читательского спроса.

Публикация средневековой поэмы Пожарским по изданию 1800 года (очень незначительные отступления воспринимались как опечатки) одновременно завершала формирование (и, что очень важно, позволяло осознать его как такового) целого направления в науке о «Слове». Оно базировалось на доверии к труду «самовидцев», признании условно общепринятой редакции древнего уникама, ее инвариантности при возможности многих толкований.

Ведь уже следующий издатель, переводчик и комментатор памятника Н. Ф. Грамматин в 1823 году декларировал иной археографический принцип. Квалифицируя буквальное повторение как «простое переписывание» [4: 8 (без пагинации)], он ставит задачу орфографической унификации оригинала. В дальнейшем обе эти тенденции закрепились, существуют и поныне в филологии «Слова». Однако здоровое стремление к некоей позитивной стабильности, всестороннему анализу печатного текста в качестве базиса для любых модификаций, а также популяризация памятника, введение изучения его в университетские курсы, как и ряд «открытий» поддельных списков «Слова» в те годы неизменно рождали повышенный интерес к варианту, напечатанному по рукописному сборнику. А отсюда, конечно же, к наиболее доступному и последнему по времени его воспроизведению — в книге Пожарского. Достаточно сказать, что три года спустя, в 1822 году, Н. И. Греч в своем «Опыте краткой истории русской литературы» приводит фрагмент «Слова» по этому источнику, как, очевидно, вполне достоверному и принадлежащему перу авторитетного исследователя [6: 353].

А престиж Пожарского-медиевиста к этому времени, безусловно, был достаточно высок. Об этом можно судить хотя бы по тому, что полученную от В. Ганки пражскую публикацию Краледворской рукописи знаменитый меценат «ученой дружины» адресовал для сличения со «Словом» именно ему [20: 30]. Причем единолично, хотя у К. Ф. Калайдовича имела работа по смежной теме «Опыт решения вопроса... на каком языке написана Песнь о полку Игоря: на древнем ли славянском, существовавшем в России до перевода книг Священного писания, или на каком-нибудь областном наречии?» [9]. Финансируя труд Пожарского, Румянцев, конечно же, был заинтересован и предполагал близкий к сенсации [3] результат сличения «Слова» с фальсификатом чешского панслависта. Можно с уверенностью сказать, что богатый фактический материал и самая идея сопоставления лексики «Слова» с живыми славянскими речениями были уже загодя подготовлены. Е. В. Барсов обратил особое внимание на украинские и польские параллели «Слову» в указанном сочинении Калайдовича и сделал справедливый вывод о том, что «прямымъ и

ближайшимъ послѣдствіемъ этого... былъ трудъ Я. Пожарскаго» [17: 106]. О том же говорят и следующие даты: издание Ганки помечено 1819 годом, а уже в первой половине марта того же года цензор Г. Яценков «позволилъ печатать» в Петербургѣ 84-страничную (!) книгу Пожарскаго [20: 2 (без пагинации)].

Имя Пожарскаго обрело широкую известность и потому, что он предпринял публичную критику толкований «Слова» Шишковым. Современники расценили этот шаг как нецелесообразный, хотя алогизм прочтений высокочиновного филолога признавался очень многими [см., напр.,: 1]. В ответ президент Российской академии выступил с рецензией «Нѣкоторыя примѣчанія на книгу, вновь изданную подъ названіемъ: Слово о полку Игоря Святославича, вновь переложенное Я. П. съ присовокупленіемъ примечаній (Санктпетербургъ 1819)», подписанной говорящим криптонимом «А. Б. В.» [16]. (Позднее эта публикация была включена в «Собрание сочинений... адмирала Шишкова» [21], что позволяет предположить широкую известность подлинного имени автора.) Напряженный диалог был продолжен в статье «Антикритика. Отвѣтъ на нѣкоторыя примѣчанія, напечатанныя въ Рускомъ Инвалидѣ, на книгу, изданную подъ названіемъ: слово о полку Игоря Святославича, вновь переложенное Яковомъ Пожарскимъ, съ присовокупленіемъ примечаній», помещенную в «Сыне Отечества» и сопровождаемую словами редактора Н. И. Греча: «Мы не могли отказать Г. Пожарскому въ помѣщеніи сего отвѣта на пристрастный и написанный въ оскорбительномъ тонѣ разбор его книги въ Рускомъ Инвалидѣ. Благонамѣренный его трудъ того не заслуживалъ. *Изд. С. О.*» [24: 266].

Материалы эпистолярного наследия Болховитинова дают нам представление о характере этой полемики. Так, 10 июня 1819 года он писал Анастасевичу: «Я гадаю, что адмиралъ словесности высѣчетъ линьками сего мичмана...» [11: 195]. Тому же корреспонденту 22 августа 1819 года: «...президентъ разсердится на антикритику *Пожарскаго*; а министръ просвѣщенія предложилъ даже Академіи Россійск. о награжденіи *Пожарскаго*... Каково же президенту награждать своего критика! Сказываютъ, наряженъ уже комитетъ для разсмотрѣнія сей книги» [11: 213]; 19 декабря 1819: «...который (президент. — Л. 3.) также не любитъ от малчиваться, и хоть презрительною бранью заплатитъ критику, какъ платилъ всегда и другимъ» [11: 236]; 9 февраля 1820: «... академики любятъ учениковъ, а не учителей» [11: 235].

Печатное выступление Шишкова не было свободно от казусов смешения разноязычных слов и генезиса их значений. Например: «*Вѣщій* на Польскомъ языкѣ значить *гадательный, прорицательный*» [21: 386],

аналогично — о значении «польского слова “чили”» [21: 388], автор также отмечал: «Я. П. ... доказывает, что по Польски *Trudna rzecz* значить *трудная вещь*, *дѢло* (хотя Польское слово *rzecz* есть одна съ нашимъ *рѣчь*, а не вещь или дѢло)» [21: 385]. Так президент Российской Академии поучал своего младшего коллегу-филолога, что существительное «*rzecz*» синонимично глаголу «*rzec*» и потому родственно русскому «рѣчь».

«Неизвестный» оппонент А. Б. В. благодаря своему высокому официальному статусу оказал значительное давление на русские научные круги, на судьбу книги «Слово о полку Игоря...» (не переиздавалась никогда) и самого литератора, который, насколько известно, уже более не обращался к данной теме. А его сторонник и апологет Греч в 1922 году, непосредственно цитируя произведение по изданию Пожарского, не упоминал имени автора книги и не называл его в числе первых переводчиков «Слова» [6: 35, 353].

И все же влияние труда Пожарского на ученую мысль, общественное мнение начала XIX века было чрезвычайно велико, оно значительно превышало задачу, которую имел в виду граф Румянцев, финансируя издание: сличить Богемскую Царедворскую рукопись Ганки со «Словом о полку Игореве» [20: 30]. Содержание исследования, самая методика и результаты были очень неожиданными. Пожарский первым стал сопоставлять язык «Слова» с живыми славянскими речениями, в том числе активно с польским. А примеры из белорусского казались фантастичными. И если не знать первый язык было правилом хорошего тона в России того времени, то о втором и сказать было нечего [См. подробнее: 7]. Практически в книге была поставлена и решалась проблема, о важности которой значительно позже, во второй половине 1830-х годов, заявит А. С. Пушкин: включение в сопоставление с лексикой «Слова» «*всех наречий славянских...*, где еще сохранились они (лексемы. — Л. 3.) во всей свежести употребления» [13: 148]. Имя Пожарского становится широко известным славистам Польши (М. Вишневецкий, Л. Лукашевич, В. Мацеевский, А. Белевский, С. Красиньский), Чехии (Й. Добровский, В. Ганка), Германии (К. Ф. Зедергольм), Франции (Ф. Эйхгоф).

Однако русские ученые-современники, и даже такой знаток древностей, как Болховитинов, небезоговорочно приняли сам способ и результаты прочтений. Сразу же по получении от Румянцева книги, он отвечал: «Мы читали переводъ г. Пожарскаго съ Кеппенемъ и замѣтили во многихъ мѣстахъ удачную догадливость переводчика» [Цит. по: 17: 107]. Но то же явление — осторожнее оценивал в письме к Анастасевичу от 23 мая 1819 года: «Канцлеръ (Румянцев. — Л. 3.) прислалъ мнѣ... *Пожарскаго...* Мы съ Кеппенемъ читали нѣсколько и не вездѣ его толку по-

вЪрили» [11: 191]. (Важно обратить внимание, что цензурное разрешение для выхода в свет книги было подписано лишь двумя месяцами ранее этой даты — 11 марта 1819 года.) А уже в следующем своем, печатном, обращении к этому предмету, он иносказательно публично признал верность аргументации ученого: «ПѢснь сія писана чистымъ языкомъ Славено-Рускимъ. Но весьма многія слова и цѣлыя слово-сочиненія Польскія, видимыя въ сей Поэмѣ, ...заставляютъ полагать, что языкъ ея хотя Рускій, однакожь... сближенный съ Польскимъ» [2: 37].

Труд Пожарского способствовал формированию сравнительно-лингвистического метода изучения «Слова» в России, отражал процесс демократизации мировоззрения ученых. Но о том, как это осуществлялось медленно и часто нерешительно, непоследовательно, свидетельствуют научные поиски Грамматина.

Получив в 1821 году как «награду трудовъ» бриллиантовый перстень от императрицы Елизаветы Алексеевны за «Песнь воинству Игореву, писанную старинным русским языком в исходе XII столетия и с одного переведенную на употребляемое ныне великороссийское наречие стихами старинного же русского размера, с краткими историческими и критическими замечаниями» [см.: 4: 7 (без пагинации)], он предпринял ее новое, расширенное издание под заглавием «Слово о полку Игоревомъ, историческая поэма, писанная въ началѣ XIII вѣка на славенскомъ языкѣ прозою, и съ оной преложенная стихами древнѣйшаго Русскаго размѣра, съ присовокупленіемъ другаго буквальнаго преложенія, съ историческими и критическими примѣчаніями, критическимъ же разсужденіемъ и родословною» [4]. Декларируя в нем свое общее негативное отношение к принципам толкований Пожарского и, очевидно, приверженность русофильству в лингвистике, отмечал: «Я едва имѣю понятіе о Польскомъ языкѣ» [4: 86], что не помешало ему ниже утверждать: «Г. Пожарскій, по обыкновенію своему, прибѣгаетъ къ Польскому языку; сей для него при изъясненіи темныхъ мѣстъ въ Сл. о пол. Иг. то же, что для мореходца компасъ въ бурную, мрачную ночь, съ тою только разницею, что етотъ вождь никогда не обманываетъ, а Польской языкъ вѣчно вводитъ въ ошибку Г. Пожарскаго» [4: 189 — 190]. Однако же в практике интерпретации древних речений Грамматин нередко принимает такие заключения, противостоящие положениям всех предшественников, цитирует, дополняет и развивает аргументацию Пожарского, но не делает при этом ссылок на его работу как источник.

Показателен в данном отношении пример со словом «зегзица», где приоритет Пожарского в установлении параллели «зегзица» — «кукушка» совершенно бесспорен. В первом издании фрагменту оригинала

«Ярославнынъ гласъ слышитъ: зегзицею незнаемъ, рано кычетъ: полечю рече, зегзицею» соответствует «Ярославнинъ голосъ слышится: она, какъ оставленная горлица, по утрамъ воркуеть: “полечу, я, говорить, горлицею”» [22: 68]. Шишков не вполне соглашался с этим вариантом: «Толкованіе сіе по соображенію повѣствованія прилично здѣсь; но впрочемъ составъ сей рѣчи трудно разобрать; ибо оная состоитъ изъ четырехъ словъ, изъ которыхъ три: *зегзица, не знаемъ, кычетъ*, суть не извѣстны» [22: 171]. Сам он переводил либо опуская какое-либо прямое соответствие, либо отдавая предпочтение варианту 1800 года: «Единъ жалостный гласъ рано по утрамъ носится тихо по воздуху: младая, прекрасная Ярославна, восходитъ на стѣны градскія, и простирая взоры свои въ страну, куда вожделѣнный сердцу ея супругъ унесъ съ собою всѣ ея радости, плачетъ и вопіеть: “Полечу я горлицей...”» [22: 228]. Грамматин в своем переводе сопоставляет образ Ярославны с кукушкой [4: 59], а в разделе «Примѣчанія къ Слову о полку Игоревомъ» пишет: «Перв. Изд. перевели *зегзицею незнаемъ*: как оставленная горлица; но 1) зегзица не горлица, а *кукушка*; сія послѣдняя попольски: *зегзелица* и *зегзолка*, побѣлорусски: *зегзюлка*, помалороссійски: *зозуля*» [4: 188].

Аналогичное пренебрежение аргументацией своего предшественника, отыскание речений не для дополнительного подкрепления ее, а с той целью, чтобы вместо нее представить новые источники, нередкость в книге Грамматина. Так, в отношении толкования принципиально важного, ключевого для идеологемы древнего произведения выражения «потяту быти» мнения Шишкова и первоиздателей разошлись. В Мусин-пушкинском издании читаем: «Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты, и рече Игорь къ дружинѣ своей: братіе и дружино! лучежъ бы потяту быти, неже полонену быти: а всядемъ, братіе, на свои бръзья комони, да позримъ синего Дону.» — «Тогда Игорь възрѣль на свѣтлое солнце, и, видя все свое воинство тьмою прикрытое, воскликнулъ къ дружинѣ своей: Братцы и дружина! лучше быть изрубленнымъ, нежели достаться въ плѣнь: сядемъ, братцы, на своихъ быстрыхъ коней, да посмотримъ на синій Донъ» [22: 8] (Подчеркнуто мною. — Л. 3.). Под пером Шишкова эта художественная зарисовка воспроизведена эвфимистически и лишена исторической достоверности: «Участь наша будѣтъ побѣда или смерть, но не плѣнь» [22: 204]. При этом в «Примѣчаніяхъ / Александра Шишкова...» прокомментирован: «Корень глагола *потять* неизвѣстенъ мне... Думать должно, что глаголь *тяпать* происходитъ отъ тогожъ самаго корня» [22: 91]. Пожарский в своих «Примѣчаніяхъ...» обосновал верность интерпретации 1800 года: «Въ Бѣлоруссіи говорятъ: *перетяль* дрова,

перерубиль дрова. По Польски *rosiōc* (потячь) значить *порубить*, *посѣчь*» [19: 35]. Очевидно, что дополнительные примеры употребления этой лексической единицы в сочетании с уже отмеченными способствовали бы более развернутой и обоснованной аргументации перевода. Но в труде Грамматина не учтены примеры Пожарского, он ссылаясь лишь на цитату из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина: «Перуна же повелѣ привязати коневѣ къ хвосту, и влещи съ горы по Боричеву на ручай; 12 мужа пристави *тети* жезліемъ», что позволило ему утверждать «Происходитъ от древнего гл. *тети*, сѣчь, бить» [4: 100].

Означенные выше позиции были достаточно распространенным явлением не только в русской научной критике, но и иноязычной переводческой деятельности. Показательно, что о поэтической интерпретации памятника А. Белевского в 1833 году на польский язык «*Wyprawa Igora na Połowców*» Э. Я. Гребнева обоснованно утверждает: «Хотя А. Белевский не указывает, каким русским источником он пользовался, можно с уверенностью сказать, что это был перевод Я. Пожарского» [5: 182]. Эта же исследовательница справедливо отмечает использование образов Белевского, как и прочтений Пожарского в переводе А. Красиньского «*Pieśń o rólku Igora*» 1856 года без ссылок в комментариях. (Однако, на немецкий перевод Ганки таковые имеются.) [27: 95].

В том же году переводчик ходатайствовал о возможности дарения своего сочинения Александру II. По этому поводу был составлен Рапорт чиновника особых поручений министерства народного просвещения С. Н. Палаузова. Известный историк в своем заключении отразил общепринятые, господствовавшие в русской науке взгляды и оценки. Среди критических изданий «Слова» 1800 — 1830-х годов он избирает для сопоставления с экзегетикой Красиньского лишь позиции Карамзина, Пожарского и Белевского. При этом, подчеркивая достоинства рецензируемого сочинения, безусловно, подразумевает и высокий авторитет предшественников, когда говорит: «Яснее толкование Красиньского (чем Пожарского. — Л. З.)». Отзыв Палаузова, очевидно, вполне соответствовал и удачно отражал умонастроения официальных кругов — по его результатам 12 декабря 1856 года Александр II пожаловал польскому переводчику бриллиантовый перстень [см.: 8: 343].

Как видно, в новых условиях никто из лингвистов не стал бы, чувствуя общественное осуждение, с бравадою писать, что он не знает польского языка, как это делал в свое время Грамматин, или «сочувствовать» заблуждениям «несчастливого самолюбия» Пожарского, как Шишков.

Начало сороковых годов XIX столетия стало в известном смысле переломным для книги Пожарского: возрастает положительное внимание к ней, появляются в печати благожелательные комментарии, публичные оценки.

Так, в 1844 году Д. Н. Дубенский, предпринимая критику текста «Слова» (с позиций сторонника лексического поля только древнерусской литературы), подробно останавливается на славянских сопоставлениях Пожарского [см.: 19: XI — XII, XX — XXI и др.]. Они же стали предметом анализа в книге лекций профессора Московского университета С. П. Шевырева «История русской литературы, преимущественно древней» [25: 258]. На них фокусируется внимание в критико-библиографическом обзоре А. И. Смирнова «О “Слове о полку Игореве”»: Литература “Слова” со времени открытия его до 1875 г.» [23: 29]. Барсов в своем труде «“Слово о полку Игореве” как художественный памятник Киевской дружинной Руси», резюмировавшем итоги изучения древней поэмы в XIX веке и в полной мере отражавшем «единодержавную» точку зрения на «Слово», о работе Пожарского писал: «Нѣкоторыя мѣста въ переводѣ Пожарскаго дѣйствительно очень удачны, и даже именно тѣ, ... для объясненія которыхъ менѣе всего нужно обращаться къ польскому языку» [17: 107 — 108]; при этом он 34 раза обращался к опыту прочтений 1819 года [18: по имен. указ.].

Этапом истинного завершения той бурной полемики 1820 — 30-х годов и ее «угасающего» продолжения на протяжении всего столетия, полагаю, можно считать публикации начала XX века. Среди них «Русский биографический словарь» 1905 года и книгу академика А. С. Орлова «Слово о полку Игореве» 1923 года. Подробная персоналия Пожарского (новыми фактами мы не располагаем и сегодня) [15: 255 — 256] и определение целого периода в изучении «Слова о полку Игореве» как времени Калайдовича и Пожарского [см.: 10: 29] явились своего рода оценкой вклада последнего в отечественную медиэвистику и тем самым постановкой новых задач перед русским «Слово»-ведением XX века.

1. А. И. Тургенев в письме Н. И. Тургеневу от 13 (25) декабря 1836 года: «Он (Пушкин. — Л. И.) хочет сделать критическое издание сей песни..., показать ошибки в толках Шишкова и других переводчиков и толкователей; но для этого ему нужно дожидаться смерти Шишкова, чтобы преждевременно не уморить его критикою, а других смехом». [26: 316].

2. Болховитиновъ Е. Игоревъ пѣснопѣвецъ... // Сын Отечества. 1821. Ч 71. № 27.

3. В связи с этим Е. В. Барсов замечает, что члены румянцевского кружка предполагали найти поддержку их мнений не только анонимно в «Журнале древней и но-

вой словесности» [14], но и предпринимали для этого определенные действия: «Графъ Н. П. Румянцевъ тотчасъ по выходѣ изданія Пожарскаго одинъ экземпляръ его послалъ Малиновскому и писалъ ему, что онъ “сему появленію не вовсе чуждъ”; а другой экземпляръ Румянцевъ отправилъ Каченовскому, приче́мъ заявилъ, что онъ состоитъ особымъ почитателемъ его талантовъ и потому ждетъ его слова объ этомъ новомъ произведеніи; тре́й экземпляръ посланъ былъ Румянцевымъ митрополиту Евгению» [17: 107].

4. Граматинъ Н. Ф. Слово о полку Игоревомъ, историческая поэма, писанная въ началѣ XIII вѣка на славенскомъ языкѣ прозою, и съ оной преложенная стихами древнѣйшаго Русскаго размѣра, съ присовокупленіемъ другаго буквальнаго преложенія, съ историческими и критическими примѣчаніями, критическимъ же разсужденіемъ и родословною. М., 1823.

5. Гребнева Э. Я. «Слово о полку Игореве» в ранних славянских переводах // «Слово о полку Игореве» и его время. М., 1985.

6. Гречь Н. И. Опытъ краткой исторіи русской литературы. СПб., 1822. В следующем году книга получила дополнительный импульс к распространению в Европе в связи с переводом ее на польский язык С.-Б. Линде: *Griecz M. Rys historyczny literatury Rosyjskiej... / Z rosyjskiego przez S. B. Linde. Warszawa, 1823.*

7. Зарембо Л. И. Белорусские народные речения в «Слове о полку Игоря...» Я. О. Пожарского // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте: Матэрыялы: УІ Міжнар. навук. канферэнцыі «Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай». У 2-х ч. Ч. 1. Мн., 2003. С. 45 — 49.

8. Могиланский А. П. Из истории переводов «Слова о полку Игореве» на польский язык (Отзыв С. Н. Палаузова о переводе А. Красинского) // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. XXXI.

9. [Неизвестный]. Опыт решения вопроса... на каком языке писана Песнь о полку Игоря... // Труды Общества любителей российской словесности. М., 1818. Ч. 11.

10. Орлов А. С. Слово о полку Игореве. М., 1923.

11. Письма митрополита Евгения Боловитинова к В. Г. Анастасевичу (1813 — 1820) // Русский архив. 1889. Кн. 2.

12. «Приступая къ изученію сихъ примѣчаній, сдѣланныхъ и сообщенныхъ въ Академію отъ члена оной Вице-Адмирала Александра Семеновича Шишкова, считаемъ за нужное помѣстить здѣсь само сочиненіе сіе точно въ томъ видѣ, въ какомъ оно въ Москвѣ въ 1800 году напечатано: ибо безъ того читатель, желающій видѣть въ подлинникѣ тѣ мѣста, о которыхъ въ примѣчаніяхъ разсуждается, можетъ затрудненъ быть отысканіемъ сей книги, тѣмъ паче, что уже оной не находится болѣе у книгопродавцевъ» [22: 24].

13. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1996. Т. 12.

14. Рассуждение о переводе г. Пожарского «Слова о полку Игореве» и примечаниях, сделанных на оное // Журнал древней и новой словесности. 1819. Ч. 6. № 9, 10, 11.

15. Русскій біографическій словарь / Изд. под наблюденіемъ предсѣдателя Императорскаго Русскаго Историческаго Общества А. Н. Половцова. СПб., 1905. Плавильщиковъ — Примо (см. Приложение).

16. Русский инвалид. 1819. № 157, 158, 159, 160, 161.

17. Слово о полку Игоревѣ какъ художественный памятникъ Кіевской дружинной Руси. Изслѣдованіе Е. В. Барсова. М., 1887. Т. 1.

18. Слово о полку Игоревѣ какъ художественный памятникъ Кіевской дружинной Руси. Въ связи съ древнерусскою письменностію и живымъ народнымъ пѣснотворчествомъ. Изслѣдованіе Е. В. Барсова съ новыми неизвѣстными приложеніями. Ч. II. М., 1885.

19. Слово о плѣку Игоревѣ, Святъславля пѣснотворца старого времени. Объясненное по древнимъ письменнымъ памятникамъ Магистромъ Дмитріемъ Дубенскимъ, Дѣйствительнымъ Членомъ Обществъ при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ: Императорскаго Исторіи и Древностей Россійскихъ и Любителей Россійской Словесности. М., 1844.

20. Слово о полку Игоря Святославича, удѣльнаго князя Новагорода-Сѣверскаго, вновь переложенное Яковомъ Пожарскимъ съ присовокупленіемъ примѣчаній. СПб.: Въ типографіи Департамента Народнаго Просвѣщенія, 1819.

21. Собраніе сочиненій и переводовъ Адмирала Шишкова Россійской Императорской Академіи Президента и разныхъ ученыхъ обществъ Члена. С. Петербург, 1827. Ч. XI. С. 382 — 401.

22. Сочиненія и переводы, издаваемые Россійскою Академіею. СПб., 1805. Ч. 1.

23. Смирнов А. И. О «Слове о полку Игореве»: [Ч. I]. Литература «Слова» со времени открытія его до 1875 г. // Филологическіе записки. 1875, № 6; (продолженіе: 1876, № 1, 2, 3, 4).

24. Сын Отечества. 1819. № XXXII (продолженіе в №№ XXXIII, XXXXIV, XXXV).

25. Шевырев С. П. История русской литературы, преимущественно древней. М., 1846. Т. 1. Ч. 1 — 2.

26. Щеголев. П. Е. Дуэль и смерть Пушкина: Исследование и материалы: В 2-х кн. М., 1987. Кн. 1.

27. Энциклопедія «Слова о полку Игореве». СПб., 1995. Т. 1.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пожарскій, *Яковъ Осиповичъ*, писатель и переводчикъ; въ 1806 г. онъ, въ чинѣ губернскаго секретаря, состоялъ учителемъ уѣзднаго и приходскаго училища при С. — Петербургской Губернской Гимназіи. Въ 1819 г., за переводъ «Слова о полку Игоревомъ», былъ избранъ дѣйствительнымъ членомъ С. — Пб. Вольнаго Общества Любителей Россійской словесности, въ коемъ до того былъ членомъ-сотрудникомъ; въ 1820 — 1822 г. П. служилъ совѣтникомъ въ I Департаментѣ Главнаго Суда въ Могилевѣ, а въ 1824 — 1830 г., въ чинахъ коллежскаго assessора и надворнаго совѣтника, — въ I Департаментѣ Главнаго Суда въ Вильнѣ и былъ донатомъ ордена св. Іоанна Іерусалимскаго. Состоялъ также членомъ Общества любителей словесности, наукъ и художествъ. По выходе въ отставку, жилъ въ Могилевѣ, а затѣмъ — въ Крестецкомъ уѣздѣ Новгородской губ. Выступилъ П. въ печати съ переводомъ, съ французскаго языка, поэмы въ 3-хъ пѣсняхъ «Весна изгнанника», С.-Пб. 1812 г.; въ томъ же году и тамъ же онъ издалъ «Притчу: комары, ослы и чело-

векъ» (С.-Пб. 1812); затѣмъ — книжку «Наполеоновъ бостонъ» (неуклюжая сатира) (С.-Пб. 1813; перепечатано въ «Русской Старинѣ» 1891 г., т. 72, стр. 470 — 471). Издавъ въ 1813 г. (С.-Пб.) «Краткую російскую грамматику, изданную для преподаванія въ полковыхъ и батальонныхъ школахъ», П. въ слѣдующемъ году переиздалъ ее слово въ слово, лишь съ измѣненнымъ заглавіемъ: «Краткая російская грамматика» (С.-Пб. 1814 г., изд. 2 — С.-Пб. 1815, изд. 3 — С.-Пб. 1817, изд. 4 — С.-Пб. 1821 г.); одновременно съ 3-мъ изданіемъ этой книги, онъ выпустилъ «Російскую грамматику съ присовокупленіемъ піитическихъ правилъ», выдержавшую шесть изданій (С.-Пб. 1817, 1830, 1838, 1842, 1845 и 1848 гг.). Кромѣ того, онъ въ 1824 г. выпустилъ въ свѣтъ «Еврейскую грамматику въ пользу любящихъ священнй языкъ» (С.-Пб.), посвященную министру юстиціи кн. Д. И. Лобанову-Ростовскому, а въ 1825 г. напечаталъ въ Вильнѣ Критику на книгу подъ названіемъ «Początki języka hebrajskiego przez Sebastyana Zukowskiego. Z przydatkiem czytania i tłumaczenia tegoż języka» (на русскомъ и польскомъ языкахъ). Главнѣйшею же работою П. слѣдуетъ считать переводъ «Слова о полку Игоревомъ», изданный имъ на средства графа Н. П. Румянцева, подъ заглавіемъ «Слово о Полку Игоря Святославича, Удѣльнаго князя Новагорода-Сѣверскаго, вновь переложенное, съ присовокупленіемъ примѣчаній», С.-Пб. 1819, 4°. Переводъ этотъ вызвалъ множество разнорѣчивыхъ отзывовъ, изъ которыхъ отрицательные принадлежатъ Шишкову, Ганкѣ, Добровскому, Сахарову и др. Однако, за переводъ свой П. былъ избранъ въ дѣйствительные члены Вольнаго Общества Любителей російской словесности. Въ «Русскомъ Инвалидѣ» (1819 г., № 157, 158, 159, 160 и 161) была помѣщена критика на трудъ Пожарскаго, который въ «Сынѣ Отечества» того же года (ч. LV, стр. 34 — 42 и 81 — 86) помѣстилъ свой «Отвѣтъ на нѣкоторыя примѣчанія напечатанныя въ “Русскомъ Инвалидѣ” на книгу, изданную подъ заглавіемъ “Слово о полку Игоря Святославича, вновь переложенное Яковомъ Пожарскимъ, съ присовокупленіемъ примѣчаній”». Новѣйшій изслѣдователь «Слова» Е. В. Барсовъ находитъ въ трудѣ Пожарскаго нѣкоторыя достоинства и довольно много удачныхъ мѣстъ. Изъ статей П. намъ извѣстны еще: рецензія на «Оду російскому воинству», изданную въ 1813 г. М. Е. Лобановымъ («Демокритъ» 1815 г., ч. II, кн. 4, стр. 18 — 25), «Примѣръ сходства древняго богемскаго нарѣчія съ древнимъ рускимъ нарѣчіемъ» («Соревнователь просвѣщенія» 1819 г., ч. II, стр. 223 — 225), изъ коей видно, что въ это время онъ, по порученію гр. Н. П. Румянцова, занимался переводомъ «Краледворской рукописи»; и письмо П. въ Вольное Общество любителей російской словесности, при которомъ онъ препроводилъ въ Общество 30 серебря-

ных древних монетъ, найденныхъ близъ Могилева («Соревнователь просвѣщенія» 1820 г., ч. X, № 5, стр. 226 — 228).

Д. Л. Башкиров

«ИСТОРИЧЕСКОЕ» И «БИОГРАФИЧЕСКОЕ» НАЧАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Художественное и историческое начала образуют в произведениях Достоевского сложное целое. Это переплавляющиеся в вечное прошлое и настоящее, вымышленное и действительное, личное, «биографическое» и всечеловеческое. Герой писателя «всемирно отзывчив». Вечность — для него — не умозрительная категория, а пространство существования, в котором он ищет себя и которое одновременно присутствует в нем как «пережитое».

Традиция отношения к историческим катаклизмам, к судьбам человечества через максимальное приближение к ним, через их восприятие посредством «внутреннего зрения» нашла свое воплощение в «семейных хрониках». Для русской культуры история человечества — это, прежде всего, история человеческой души. Борьба добра и зла в ней — общее, но оно всегда единственно и неповторимо, как единственно и неповторимо каждое человеческое существо. В литературоведении понятие «семейной хроники», введенное А. Григорьевым в отношении к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина [4: 67], воспринималось как определение, которое «полемиически опровергало господствующее до того представление о романе как летописи событий великого народного мятежа» [7: 455]. В данном контексте взгляд А. Григорьева, видевшего в романе «семейную хронику», противопоставлялся точке зрения западника П. Вяземского, характеризовавшего произведение как «историческую хронику». Нетрудно заметить, что в основе данных суждений лежит вопрос о сущности «летописного взгляда» как определяющего принципа воплощения представлений о мире и человеке в русской письменности. Именно «летописный взгляд» древнерусской словесности находит свое развитие и продолжение в «семейной хронике», которая в истории человечества стремится увидеть «русский мир», а во всем многообразии жизни ищет исключительно человека и обращена к нему. От древнерусского летописания идет традиция понимания себя через библейское, всемирное начало. Оно является формирующей, созидающей силой, но свой смысл и свою цель находит именно в человеке, воспринимается как существующее не вне его, а в нем, то есть как «пережитое», а, значит, глубоко личное, неповторимое. Древнерусская летопись построена на принципе «концентрации» материала. Библейский контекст в ней постепенно «сгущается», постепенно проходя через все более и более «тесные» границы существова-

ния. От описания всемирного (мир после потопа, уделы Иафета, Сима, Хама; народы, населяющие земли Иафета), общеславянского, восточнославянского начал летопись переходит к изображению почти «семейного» бытия потомков Рюрика, прадедов, дедов, отцов и, наконец, к ключевому для древнерусского мира существованию князей-братьев. «Повесть временных лет», по своей сути, — та же «семейная хроника», где «частное», «внутреннее», по отношению к «другому» миру, «семейное» вырастает из состояния «отзывчивости», «открытости». Понятие «семейной хроники» напрямую связано с апофатическим, отрицательным началом, обращенным к началу положительному: всечеловеческому, всемирному, «нашей широкой способности понимать и чувствовать» [4: 71]. Когда крушатся семейные устои, являет себя в творчестве Достоевского «певец Деметры» Дмитрий Карамазов, мечтающий «сузить человека», то есть вернуть живущее в нем «всемирное существо» в его созидательное «семейное» русло. Герой Достоевского очень остро ощущает два края «всемирного» начала: оно может «распылять» человека, «забывать» его как пылинку в пространствах мироздания, и одновременно созидать его, создавая в нем. «Родословие героя» — важная составляющая духовного и художественного постижения жизни в творчестве А. С. Пушкина. От него берут свое начало «семейные притязания» «идеального героя» Ф. М. Достоевского князя Мышкина, соединяющие в себе «родовое», «биографическое», «личное» (Он восклицает: «Возвращаясь сюда в Петербург, я дал себе слово непременно увидеть наших первых людей, старших, исконных, к которым сам принадлежу, между которыми сам из первых по роду. Ведь я теперь с такими же князьями, как сам, сижу, ведь так?») [5: 456]) с «историческим», которое, в свою очередь, уже непосредственно связано с эсхатологическими прозрениями героя. «Род» соединяет историю и судьбу, человечество и человека, и именно из этого чувства непрерывности времен, пронизанного самоощущением личности, рождается пророчество о грядущем. Характеризуя творчество Пушкина, А. Григорьев указывает на главное в нем: «Пушкин — представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что остается нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужим, с другими мирами» [4: 56 — 57]. Но «особенное» вырастает только из столкновения, соприкосновения с «чужим», в этом его суть. Именно из «множественных» взглядов, различных точек зрения выкристаллизовывается то, что называется «летописным взглядом», обращенным уже на «свою» историю — «историю семьи», древнерусских князей-братьев. «Летописный взгляд» — взгляд апофатический, где из «отрицания» всемирного как всеобщего, «ничьего», рождается древнерусское, «наше», «мое». Происходит пере-

текание универсального, «умозрительного» в личное, «пережитое». Характеризуя «взгляд Белкина», А. Григорьев замечает: «Белкин для Пушкина вовсе не герой его, — а просто критическая сторона души, ибо иначе откуда взялась бы в душе поэта другая сторона ее, сторона широких и пламенных сочувствий» [4: 71]. «Взгляд Белкина» — наследование традиций «летописного взгляда», в том смысле, что это выражение того «критического» начала, которое претворяет мировое в древнерусское. Связь «летописца» села Горюхина с Пименом почти неуловима, слишком несоизмеримы задачи, «исторический контекст», в котором рождаются эти «летописи». Но ведь именно трагедия царской «семьи» в «Борисе Годунове» вырастает до «безмолвия» народного. В нем, в свою очередь, различается уже «всемирное молчание», из которого раздается глас Божий. Однако и в «летописи» Белкина мы можем наблюдать, как предельно «малое» содержание, «комическое» по сравнению с «серьезностью» формы своего выражения вдруг парадоксальным образом находит отклик в этой форме и, именно соединяясь с ней, доводит восприятие изображаемого до предельной степени трагизма человеческого бытия как такового.

Связь летописи с «семейной хроникой» обозначена в эпилоге «Семейной хроники» С. Т. Аксакова. Она основана на восклицании автора, обращенного к своим героям: «но вы были люди». Исторические события, история человечества есть лишь зримая, «осмысленная», выброшенная наружу часть движения самой жизни, судеб людей. Действительное восприятие исторического факта рождается из непрерывного перетекания «исторического», «всемирного», «осмысленного» в личное, «биографическое», «пережитое», и наоборот. Именно на восприятии «истории» через «биографию» и основана «семейная хроника». С другой стороны, восприятие этой «биографии», жизни человеческой неотделимо от представления о ней как о части «великого всемирного зрелища». Подобное отношение к «истории» и «биографии» вырастает на основе выстраданного русской культурой понимания человеческого существа, прежде всего, в его духовном, а не социальном аспекте. Человек значим сам по себе, он всегда выше тех представлений о смысле человеческой жизни, которые выработаны «коллективным разумом», выше именно потому, что самое значимое в нем есть он сам — сокровенное и неповторимое. О своих «героях» С. Т. Аксаков пишет: «Вы не великие герои, не громкие личности; в тишине и безвестности прошли вы свое земное поприще и давно, очень давно его оставили: но вы были люди» [1: 223]. Это стремление увидеть в «истории» «людей» ведет свое начало от «летописного взгляда». В его основе лежит не представление о добре и зле,

а само добро и зло в том качестве, в каком они и могут существовать, — судьба человека. Только она способна выразить действительность добра и зла в «живом единстве» непрерывности движения от зла к добру или наоборот. Характеризуя своих персонажей как: «...мои светлые и темные образы, мои добрые и недобрые люди, или, лучше сказать, образы, в которых есть и доброе и худое!» [1: 223], — С. Т. Аксаков акцентирует внимание на полноте «человеческого» начала в его героях. Оно основывается не на авторском отношении к ним и понимании их, а на самой жизни человека, которая является высшей степенью достоверности и истинности, мерой добра и зла, самого человека.

Родство летописи и «семейной хроники» становится очевидно тогда, когда автор подводит итог своему труду. Для него запечатленное в «письменах», в слове устремлено к вечности, благодаря письменному слову обретается родство с грядущими поколениями, а семья становится «братством» всего человечества: «Могучею силою письма и печати познано теперь с вами ваше потомство. Оно встретило вас с сочувствием и признало в вас братьев, когда и как бы вы ни жили, в каком бы платье ни ходили» [1: 223].

Ведущее свое начало от «летописного взгляда» отношение к «историческому» и «биографическому» фактам как образующим художественное целое присуще творчеству Ф. М. Достоевского. Это одно из тех качеств его романов, из которых складывается их «полифония». Обращает на себя внимание сам характер «включения» «истории» и «биографии» в пространство духовного существования героев писателя. Он основан не на «воле автора», а на «случайности» жизни. Именно в ее течении открывается тот факт или обстоятельство, которое направляет в определенное русло мысли и чувства героев. Это движение так же «неожиданно» для них, как и для автора. Человек в художественном пространстве произведений Достоевского существует не в условном измерении своей «натуральной» действительности, а в прошлом, настоящем и грядущем. Эта «многомерность», являясь итогом всей жизни, не может быть зафиксирована с помощью «моментного» человеческого сознания и «привязана» к «естественному» ходу событий. Особое качество отношения к «историческому» и «биографическому» началам — один из способов ее воплощения.

В романе Ф. М. Достоевского «Идиот» упоминается «История России с древнейших времен» С. М. Соловьева. По свидетельству современников и исследователей, она входила в круг чтения писателя во время работы над романом [6: 440]. Среди имевшихся у писателя томов мог находиться и

седьмой том, вышедший в 1857 году, в котором упоминалось имя предка Ф. М. Достоевского Стефана Достоевского.

Художественная ткань произведений Ф. М. Достоевского — явление сложное, максимально приближенное к «фантастичности», «чуждестности» самого бытия. Связи и отношения между событиями в ней, ее онтологическая глубина проникнуты всей полнотой вечно развивающейся жизни и не могут быть объяснены только с помощью рассудка. В произведениях Достоевского когда-то произошедшее событие, даже если оно «забыто» временем, не «присутствует» в сознании, все равно является нераздельной частью целого — непрерывного потока жизни, находясь в нем независимо от «современного состояния умов». Этим «современным состоянием» и может быть объяснено то, что связи и отношения в произведениях писателя порой кажутся «случайными», «спонтанными», «фантастичными». Подобное восприятие обусловлено тем, что «современное состояние» воспринимает их, исходя из текущего момента существования, тогда как эти связи и отношения обращены к вечности, к жизни в ее прошлом, настоящем и будущем. Возможность взглянуть на историю Стефана Достоевского сквозь призму творчества Ф. М. Достоевского основана на «случайной», «спонтанной» связи между фактами. Во-первых, это источник информации — «История» С. М. Соловьева, во-вторых, упоминание «Истории» в романе «Идиот» в определенном контексте, в третьих, идеи князя Мышкина о Православии и католичестве. Последние, если их связать с историей Стефана Достоевского, становятся не просто важнейшей частью религиозно-философских взглядов писателя, а частью его личной судьбы, его «биографии», которая обращена к прошлому в той же степени достоверности, в какой его творчество обращено со всей очевидностью к грядущим поколениям. В пересечении этих начал и рождается поражающая в произведениях Ф. М. Достоевского полнота переживания «настоящего».

Интерес Ф. М. Достоевского к своим предкам, пожалованным в начале XVI века землями в Пинском княжестве, в числе которых было с. Достоево, и потом уже под фамилией Достоевских расселившихся на землях Великого княжества Литовского, известен. Историческая ситуация, свидетелями и непосредственными участниками которой были предки писателя, их личные судьбы, жизненные коллизии, напрямую обусловленные этой исторической ситуацией, и проблематика произведений Ф. М. Достоевского имеют много общего. XVI и XVII века — трагическая веха в жизни православного населения Великого княжества Литовского. Предки Ф. М. Достоевского волею судеб на какой-то момент оказываются в эпицентре большой политики и глобальных ис-

торических катаклизмов, которые потом так волновали их великого потомка: наступление католицизма на земли Древней Руси, являвшееся частью общего стремления папского Рима к обладанию всемирной светской властью. В 70-е годы XVI века начинается активная подготовка к унии. Для римско-католической Церкви и ордена иезуитов как проводника ее политики становится очевидно, что пропаганда католицизма среди православного населения Великого княжества Литовского — процесс малопродуктивный. Агрессивное наступление на Православие, которым ознаменована вторая половина XVI века: разрушение системы православного образования и воспитания, искусственно вызванные затруднения в жизни православных приходов и прямое противодействие им, протекающее при этом на фоне лицемерного утверждения равенства верующих всех конфессий, — лишь сплотили православное население. Как показало будущее, именно народ оказался самой устойчивой и непоколебимой в своих верованиях частью Православной Церкви, о которую разбились все попытки католицизма утвердиться в южной и западной Руси. Это та «почва», «народ богоносец», о котором будет писать Ф. М. Достоевский.

Стефан Иванович Достоевский — представитель рода, наиболее часто упоминаемый в документах своего времени. В них речь идет о предоставлении «минскому землянину» Стефану Достоевскому Минского Вознесенского монастыря в «пожизненное управление, с отчинами, угодьями и доходами» [2: 218] и о лишении его этого пожалования как «человека светского и к тому же закону не Греческого» [2: 240] в пользу Михаила Рагозы, который характеризуется как человек духовной, строгой жизни, «в письме святом умелый», готовый «стан чернецкий на себе» взять, понести все его тяготы, отречься от всего земного и посвятить свою жизнь служению Богу и управлению монастырем. На эпизод удаления Стефана Достоевского из монастыря определенный отпечаток накладывает то обстоятельство, что именно Михаил Рагоза, став вначале архимандритом Минского Вознесенского монастыря (для чего он, по-видимому, и отбирается у Стефана Достоевского), а затем Киевским митрополитом, подпишет в 1596 году Брестскую унию.

В «Истории России с древнейших времен» [8: 107] С. М. Соловьев характеризует Стефана Достоевского и ситуацию, которая сложилась вокруг Минского Вознесенского монастыря, на основе документов, представленных в «Актах, относящихся к истории Западной России» [3: № 87, 110, 121, 123], в частности, на основании жалобы митрополита Илии и минского каштеляна Яна Глебовича. В действительности ситуация, сложившаяся вокруг монастыря, в основе своей имела имуще-

ственный спор (имение Тростинец, за который спорили Гавриил Горностай и князь Петр Горский), и чем дальше от места событий находились лица, вовлеченные в него, тем меньше доверия вызывают их слова о Стефане Достоевском. Можно отметить, например, и то, что сделанное вскользь в жалобе митрополита и каштеляна, вряд ли пользовавшихся сведениями из первых рук, замечание о том, что Стефан Достоевский «к тому же закону не Греческого» [2: 240], у С. М. Соловьева уже заключено в формулировку «не был даже православный». По аналогии с тем, как легко принял на веру С. М. Соловьев это определение конфессиональной принадлежности Стефана Достоевского, как придал он ему однозначный характер «не православный» можно предположить, что 1579 году ситуация была похожей. В основе заявления о «не греческом исповедании» лежал сомнительный источник, скорее всего это был слух, принявший форму авторитетного свидетельства и использованный в нужных целях как веский довод при разрешении ситуации в пользу определенной стороны. При этом, характеризуя случаи с передачей светским лицам монастырей, историк справедливо замечает, что так называемый ответ на городенском сейме Жигмунта Августа мог учитываться и не учитываться в зависимости от обстоятельств.

Развернутый и заложённый отметкой том «“Истории” Соловьева» [5: 172] упоминается в романе «Идиот» два раза и, кажется, совершенно случайно, на его месте могла бы быть любая другая книга. Однако обращает на себя внимание то, что в первом случае упоминание «Истории» Соловьева накладывается на впечатления Мышкина, которые вызваны посещением дома Рогожина. Книга находится «внутри дома» и становится одним из инструментов проникновения в его суть. Взгляд, брошенный на нее, предваряют мысли героя о физиономии «всего вашего семейства и всей вашей рогожинской жизни» [5: 172]. Причем суть этих впечатлений изначально носит неотчетливый характер и предполагает двоякое толкование. Для Мышкина они «бред», который князь ничем объяснить не может, Рогожин же, «не совсем понимая неясную мысль князя», предполагает, что речь идет о прошлом дома, который «еще дедушка строил», о его истории, которая тут же разворачивается и вовлекает в себя князя [5: 172]. Именно он задает вопрос о принадлежности отца Рогожина к старообрядцам, на который его наталкивает портрет. Но вывод, сделанный им относительно вероисповедания отца Рогожина, исходя из зрительных и, казалось бы, самых верных впечатлений, оказывается ложным. Отец Рогожина «ходил в церковь». Это его сокровенная суть, не проявленная в портрете. Однако сомнения и соблазны эпохи наложили на его облик свой отпечаток, что

и увидел Мышкин в изображении и что подтвердил Рогожин: «А это правда, говорил, что по старой вере правильнее. Скопцов тоже уважал очень» [5: 173].

Мучительная и трагическая коллизия истории Руси XVII века, из которой страна вышла с ясным осознанием того, что сущность Православия не сводима только к пониманию важности обряда, «буквы», при этом выявила важную сторону самого обряда: не свода мертвых правил, а необходимой части целого, выражения духовной, живой сущности Православия — приобщения к Благодати. Данная проблема как раз и станет «камнем преткновения» на западно-русских землях, где Православие будет «искушаться» унией с католиками, отступлением от «незначительных» особенностей обряда ради «великой» цели объединения христианского мира под властью папы. К «неправомерному» с исторической и богословской точек зрения соотношению унии и старообрядчества подводит сам характер этого эпизода в романе «Идиот». Тема старообрядчества возникает «избыточно», она противоречит ходу событий, всему направлению мыслей и чувств героев. Сам вопрос Мышкина: «Он был ведь не из старообрядцев?» — и ответ Рогожина, заключенный в форму вопроса: «Ты почему спросил, не по старой ли вере?» [5: 173] — свидетельствуют о «нелогичности» этой темы в данном контексте. Она «далека» от развития действия и, на первый взгляд, служит лишь для его «замедления». Однако проблемы, которыми одержимы герои, потому и мучительны, что носят неотчетливый, смутный характер. Поток событий, влекущий их, — следствие, причины же залегают гораздо глубже и связаны с сокровенным аспектом человеческого существования, непроявленность которого и одновременно соприкосновение с которым на уровне подсознания приносит страдание. Не случайно, что резко прерванная беседа Мышкина и Рогожина о старообрядчестве, получает свое развитие. Причем связь этого продолжения с разговором о старообрядчестве почти неуловима, их объединяет в одно целое лишь упоминание «Русской истории» С. М. Соловьева. Рогожин передает Мышкину слова Настасьи Филипповны: «Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы «Русскую историю» Соловьева прочел...» [5: 179]. Деталь, книга — фрагмент настоящего, течения событий, влекущего героев, и одновременно в этой детали в какой-то момент фокусируется главное в романе — размышления об «образе» человека. В данном контексте нельзя не вспомнить и монологи Мышкина о «Русском свете» и «католичестве». Они настолько «выстраданы» князем, что их нельзя воспринимать вне его судьбы. «История» становится «биографией», пространством «личного бытия». Достоевский проникает своим

взглядом к первооснове человеческой души, но, чтобы понять и увидеть человека в этом качестве, нужно проделать и обратный путь, пройти через все «исторические пласты» его существа, вне которых невозможно постичь сути «настоящего». И здесь важно указать на то, что интерес к «Русской истории» С. М. Соловьева — факт биографии самого писателя. Конечно, говорить о прямом воздействии судьбы Стефана Достоевского на создателя романа «Идиот» не приходится, но то, что настоящее — сгусток прошлого, что духовная сущность человека пролегалает в «большом времени», ощущается в «Идиоте» как ни в одном романе Ф. М. Достоевского. Это «личное» переживание истории и могла разбудить в душе писателя судьба его предка. И еще один любопытный момент наталкивает на размышления — образ «старообрядца» отца Рогожина, который в действительности «ходил в церковь», и указание на то, что Стефан Достоевский «не был даже православный», на которое писатель мог обратить внимание, читая С. М. Соловьева.

На очень сложно опосредованное, «незримое» «присутствие» в вопросе о раскольниках в романе «Идиот» личности предка писателя мог повлиять и сам источник информации — «История» С. М. Соловьева. Сведения о Стефане Достоевском находятся в главе «Внутреннее состояние русского общества во времена Иоанна IV». Освещению исторических судеб в южных и западных землях Руси, оказавшихся в составе Великого княжества Литовского, наступления католической Церкви на Православие на этих территориях непосредственно предшествует обзор религиозно-философских настроений и движений в Московском государстве, близких по своей сущности к реформации, которые привели в будущем к Расколу. Общая концепция историка по поводу исследуемых фактов представлена в замечании: «Таким образом, в описываемое время (середина XVI века. — Д. Б.) накопились и освещались мнения, которые впоследствии явились основными мнениями раскольников» [8: 95]. Непосредственно от этих размышлений автор «Истории» переходит к анализу ситуации в Западной Руси, где и упоминается фигура Стефана Достоевского.

Видение жизни Ф. М. Достоевским «летописно», он воспринимает событие во всем его многообразии, над ним не довлеет «современность», точнее, она для него так же действительна, как и прошлое, и грядущее. И эпизод с «Историей» С. М. Соловьева в данном отношении симптоматичен для творчества писателя.

История в художественном пространстве романа существует не вне, а внутри человека, который борется со своей «сиюминутностью», мучительно пытается разглядеть свой облик, «образ», его отражение в непре-

рывном течении «реки времен». Уже в самой «неточности», «непроявленности», «случайности» исторического факта вовлеченного в круг жизненных интересов героев писателя заключена его достоверность. Безотчетно история становится частью их существа, не сознания, которое реагирует на отдельные моменты существования, а всей жизни, непрерывной и продолжающейся. Не случайно, что носителем такого сознания становится «младенец» Мышкин.

-
1. Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1986.
 2. Акты, относящиеся к истории Западной России. Т. 3. СПб., 1848.
 3. Акты, относящиеся к истории Западной России. Т. 4. СПб., 1851.
 4. Григорьев А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
 5. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л., 1973.
 6. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. Л., 1974.
 7. Макогоненко Г. П. Избранные работы: О Пушкине, его предшественниках и наследниках. Л., 1987.
 8. Соловьев С. М. Соч.: В 18 кн. Кн. IV. История России с древнейших времен. Т. 7 — 8. М., 1989.

С. А. Позняк

«КАКО ВЕРУЕШИ ИЛИ ВОВСЕ НЕ ВЕРУЕШИ?»

(Евангельские мотивы в романе

Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»)

Несмотря на то, что последний роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» необыкновенно сложен по своей архитектонике и отличается чрезвычайно разветвленной, *«распространенной»* структурой, в нем все же отчетливо просматривается центральный *«ствол»* всей конструкции, построение которой задано евангельским эпиграфом: *«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода»* (Ин. 12, 24).

В Евангелии за взятой как эпиграф притчей о зерне следует текст: *«Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную. Кто Мне служит, Мне да последует...»* (Ин. 12, 25). У евангелиста Марка параллельный текст предваряется словами: *«... кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною. Ибо кто хочет...»*. (Марк. 9, 34). Таким образом, можно убедиться, что идея эпиграфа к «Братьям Карамазовым» — идея креста, то есть идея страдания, самоотдачи, самопожертвования. О том же свидетельствует и евангельский смысл плодоношения: *«Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе; так и вы, если не будете во Мне. Я есть лоза, а вы — ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего»* (Ин. 15, 4 — 5) Содержащееся в предисловии к «Братьям Карамазовым» («От автора») предупреждение читателя о том, что герой романа — *«человек странный, даже чужак»* (сопровожаемое рассуждением): *«бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались»*. [14: 5], как раз ориентировано на выражение апостола Павла: *«... слово о кресте для погибающих юродство есть, а для нас, спасаемых, — сила Божия»* (1 Кор. 1, 18).

Вхождение смысла эпиграфа в романное действие осуществляется в развертывании соответствующей внутренней структуры произведения. Ее первая, исходная ступень передается через притчу о сеятеле: *«... вышел сеятель сеять семя свое, и когда он сеял, иное упало при дороге и было потоптано, и птицы небесные поклевали его; а иное упало на камень и, взойдя, засохло, потому что не имело влаги; а иное упало между*

тернием, и выросло терние и заглушило его; а иное упало на добрую землю и, взойдя, принесло плод сторичный...» (Лк. 8, 5 — 8). Эта притча, непосредственно связанная с эпиграфом, развивает, конкретизирует его сжатые формулировки. По толкованию Иоанна Златоуста, под сеятелем, вышедшим сеять, следует разуметь Самого Христа, воплотившегося Бога, пришедшего в мир для спасения человеческого рода; под семенем — Его учение, а под нивою — человеческие души. То есть в притче фиксируется такое изменение земного порядка («Слово плоть бысть» (Ин. 1, 14), которое ведет к определению существа каждой составляющей этого порядка через качество восприимчивости данного изменения. По-видимому, отсюда возникает запись в черновых набросках к роману: «**ВАЖНЕЙШЕЕ**. Помещик цитует из Евангелия и грубо ошибается. Миусов поправляет его и ошибается еще грубее. Даже Ученый ошибается. Никто Евангелия не знает...» [1: 15, 206]. В каждом из четырех видов приемлющей земли коренится основа соответствующего образа какого-либо из братьев Карамазовых. Семя, упавшее при дороге — «слушающие, к которым потом приходит Дьявол и уносит слово из сердца их, чтобы они не уверовали и не спаслись» (Лк. 8, 12). Здесь дан доминантный признак образа Смердякова, незаконного сына Федора Павловича Карамазова. На этом признаке строятся две ключевые для раскрытия внутреннего содержания образа сцены. Одна из них отнесена в прошлое: «*Григорий выучил его (Смердякова) и, когда минуло ему лет двенадцать, стал учить Священной истории. Но дело кончилось тотчас же ничем. Как-то однажды, всего только на втором или третьем уроке, мальчик вдруг усмехнулся:*

— Чего ты? — спросил Григорий, грозно выглядывая на него из-под очков.

— Ничего-с. Свет создал Господь Бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день, откуда же свет-то сиял в первый день?

Григорий остолбенел. Мальчик насмешливо глядел на учителя. Даже было во взгляде его что-то высокомерное» [1: 14, 114].

Этот вопрос, за которым стоит другой — о твари и Творце, обсуждал Смердяков с Иваном Карамазовым. Вторая сцена — эпизод с «валаамовой ослицей». Она полностью соответствует первой. Смердяков «вдруг... усмехнулся»: «Ты чего? — спросил Федор Павлович, мигом заметив усмешку» [1: 14, 117]. И далее Смердяков произносит свою речь, оправдывающую отречение от Христа под страхом мученической смерти с помощью Его же слова о вере «с горчичное зерно» («... истинно говорю вам: если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: “перейди отсюда туда”, и она перейдет, и ничего не будет невозможного для вас...» (Мф. 17, 20)). Неверующий Смердяков основывает на этих

словах идею о слабости человеческой природы, делающую лишним понятие греха: «Опять-таки то взяли, что никто в наше время... не может стихнуть горы в море... то неужели... население всей земли-с... проклянет Господь и при милосердии Своем... никому из них не простит? А потому и я уповаю, что, раз усомнившись, буду прощен, когда раскаяния слезы пролью» [1: 14, 120].

«А иное упало на камень и, взойдя, засохло, потому что не имело влаги» — «это те, которые, когда услышат слово, с радостью принимают, но которые не имеют корня, и временем веруют, а во время искушения отпадают» (Лк. 8, 13). К данной части притчи восходит комплекс вопросов, связанных у Достоевского с понятием «почвы», оторванность от которой, сопровождаемая безверием, рассматривалась писателем как характерное свойство интеллигенции. (Можно вспомнить слова Мышкина из романа «Идиот»: «У нас не веруют еще только сословия исключительные ... корень потерявшие...»; или: «Кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет»). В применении к «Братьям Карамазовым» в этом отношении значим, прежде всего, образ Ивана, именуемого иногда в черновых набросках «Ученым». Весьма примечательно его аттестует Федор Павлович: «Но Иван никого не любит, Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это пыль поднявшаяся... Подует ветер, и пыль пройдет...» [1: 14, 159] (сравним с первым Псалмом: «Не так — нечестивые; но они — как прах, возметаемый ветром» (Пс. 1. 4). «Ученость» и отсутствие «корня» становятся взаимосвязанными, что проявляется в наставлении отца Паисия: «... мирская наука ... разобрала, в последний век особенно, все, что заведено в книгах святых нам небесного, и после жестокого анализа у ученых мира сего не осталось из всей прежней святыни решительно ничего. Но разбирали они по частям, а целое просмотрели... Тогда как целое стоит пред их же глазами незыблемо, как и прежде, и врата адавы не одолеют его!» [1: 14, 58]. Приведем параллельно слова Христа о Церкви, указывающие на то, что имеется в виду под «целым»: «И я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее...» (Мф. 16. 18). И если существо образа Смердякова передается в монологе «валаамовой ослицы», то Иван Карамазов выражает свое «исповедание веры» («Ты из-за чего все три месяца глядел на меня в ожидании? Чтобы допросить меня: “Како веруеши или вовсе не веруеши?” — вот ведь к чему сводились ваши трехмесячные взгляды, Алексей Федорович, ведь так?» [1: 14, 213] — спрашивает Иван, прежде чем начать изложение своего «кredo» в поэме о Великом Инквизиторе). Поэма строится на основе евангельского повествования об искушении Христа дьяволом в пустыне (например:

(Мф. 4, 1 — 11) и содержит в себе попытку «исправить» подвиг Христа принятием «советов» искусителя. Приятие Иваном «духа самоуничтожения и небытия» сопровождается тем «засыханием», о котором говорится в притче. В больном и мучимом «посещениями» «дрянного, мелкого черта» Иване к «роковому дню» суда проступает мертвенность: «было в этом лице что-то как бы тронутое землей, что-то похожее на лицо помирающего человека» [1: 15, 115]. В этом смысле показательно его восклицание на суде: «Есть у вас вода или нет, дайте напиться, Христа ради!» [15, 117], (сравним слова Христа: «кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную». (Ин. 4, 14); и далее: «кто жаждет, иди ко Мне и пей. Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой» (Ин. 7, 37 — 28).

Семя, упавшее в терние — «это те, которые слушают слово, но, отходя, заботами, богатством и наслаждениями житейскими подавляются и не приносят плода» (Лк. 8, 14). В этом виде приемлющей земли дается смысловая основа образа Дмитрия Карамазова. «Исповедь горячего сердца», обращенная к Алеше и совершаемая Дмитрием «как на смертном одре», раскрывает в нем «инфернальные изгибы» сладострастия, обозначаемого словами «насекомое», «злой тарантул», «переулок». Сладострастие, проявляющееся в страсти к Грушеньке, как сам Дмитрий признается Алеше перед судом, оценивается им на уровне бегства от распятия: «Алеша, слушай: брат Иван предлагает мне бежать... В Америку с Грушей. Ведь я без Груши не могу! ...А без Груши что я там под землей с молотком-то? Я себе только голову раздолблю этим молотком! А с другой стороны, совесть-то?... От распятия убежал!» [1: 15, 186]. Эта страсть и становится «катализатором» убийства Федора Павловича Карамазова.

«... А упавшее на добрую землю, это те, которые, услышав слово, хранят его в добром и чистом сердце и приносят плод в терпении» (Лк. 8, 15). Именно в таком ракурсе выстраивается образ Алеши Карамазова: «Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же, естественно, сказал себе: “Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю”»... Алеше казалось даже странным и невозможным жить по-прежнему. Сказано: «Раздай все и иди за Мной, если хочешь быть совершен». Алеша и сказал себе: «Не могу я отдать вместо “всего” два рубля, а вместо “иди за Мной” ходить лишь к обедне...». Ситуация мгновенности отклика соответствует евангельскому повествованию о

призывании первых апостолов: *«Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставив сети, последовали за Ним»* (Мф. 4, 18 — 20). В отличие от других братьев, в Алеше *«была дикая, иступленная стыдливость и целомудренность»*. Кроме того, он *«как бы вовсе не знал цены деньгам, разумеется, не в буквальном смысле говоря»*. Таким образом, Алеша выделен из всех Карамазовых, противопоставлен им.

Федор Павлович Карамазов, глава *«семейки»*, соединяет в себе *«дорогу»*, *«камень»* и *«терние»*. Он *«по-смердяковски»* толкует слово Божие, оправдывая падение Грушеньки Христовым *«возлюбила много»*; неверующий, как Иван (*«Вероятнее, что прав Иван... чтоб я после того сделал с тем, кто первый выдумал Бога!»*); в романе прямо указывается, что Иван наиболее из всех сыновей похож на отца); сладострастник, как Дмитрий. Не случайно у Алеши, в отличие от остальных братьев, есть иной отец — духовный отец старец Зосима.

Свт. Иоанн Златоуст, толкуя притчу о сеятеле и отмечая, что большая часть семени погибла, говорит: *«... хотя Он (Христос) наперед знал, что так именно будет, не переставал, однако ж, сеять. Но благоразумно ли, скажешь, сеять в тернии, на каменистом месте, при дороге? Конечно, в отношении к семенам и земле это было бы неблагоразумно; но в отношении к душам и учению это весьма похвально... И камню можно измениться и стать плодородною землею; и дорога может быть не открытой для всякого проходящего и не попирается его ногами, а может сделаться тучною нивою; и терние может быть истреблено, и семена могут расти беспрепятственно. Если бы это было невозможно, то Христос и не сеял бы. Если же такое изменение происходило не во всех, то причиною этого не сеятель, но те, которые не хотели измениться»* [6: 467]. Возможность преодоления *«естества»* задает движение смысла в конструкции романа, реализующееся в разворачивании от эпиграфа через притчу о сеятеле к притче *«о часах»* (Мф. 20, 1 — 16).

Притча начинается и завершается одной и той же фразой: *«Так будут последние первыми, и первые последними»*, что соответствует размежеванию в эпиграфе на плодоносящее и бесплодное семя. Заключенное же в такую рамку двенадцатичасовое пространство притчи определяет собой состоящее из двенадцати книг художественное пространство романа. *«Первые, ставшие последними»*, — Федор Павлович Карамазов и его незаконный сын Смердяков. По отношению к этим двум образам линии обеих притч сливаются (соответственно: в сцене *«неуместного собрания»*

для Федора Павловича — «раннее утро» притчи, и в сцене «валаамовой ослицы» — для Смердякова — «третий час» притчи), т. к. изменения — преодоления «естества» не происходит. И тот, и другой герой погибают (примечательно, что как об отце у Дмитрия вырывается: «— Зачем живет такой человек!», так и о Смердякове он восклицает Алеше: «Его Бог убьет, вот увидишь, молчи!»).

«Последние, ставшие первыми,» — Алеша, Дмитрий и Иван. В данном случае значимыми являются седьмая, девятая и одиннадцатая книги романа. Их объединяет ряд важнейших деталей: в седьмой книге Алеша узнает о смерти Зосимы, в девятой — Дмитрий о смерти Федора Павловича, в одиннадцатой — Иван о смерти Смердякова; в центре каждой из них — сон героя, становящийся поворотной вехой в его жизни.

В начале романа говорится, что Алеша «избрал лишь противоположную всем дорогу, но с тою же жаждой скорого подвига» [1: 14, 25]. Смерть старца Зосимы, «тлетворный дух», который «естество предупредил» (сюда нити тянутся еще от картины Гольбейна в «Идиоте»), вызывает «бунт» Алеши как выявление несовершенства «скорого подвига», порождающее его (несовершенства) преодоление. Поданная Грушеньке «луковка» («Я всю жизнь такого, как ты, ждала, знала, что и меня кто-то полюбит, гадкую, не за один только срам!» [1: 14, 323] — «прощение грешницы» (ср. злобные вопросы Ракитина: «Что ж, обратил грешницу? ... Блудницу на путь истины обратил? Семь бесов изгнал, а?»)) — ведет к чуду «Каны Галилейской». «Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязаемо, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его и уже на всю жизнь и во веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. «Кто-то посетил мою душу в тот час «— говорил он потом с твердою верой в слова свои...» [1: 14, 328].

Чудо претворения воды в вино на браке в Кане Галилейской отразилось в душе Алеши, фиксируя момент преодоления «естества». Иоанн Златоуст, толкуя евангельское повествование о браке в Кане Галилейской, говорит: «Есть... люди, ничем не отличающиеся от воды... находящиеся в таком состоянии людей наш долг приводить к Господу, чтобы Он благоволил нравам их сообщить качество вина...» [6: 146]. Это чудо претворения сцепляется с акцентированной смысловой подоплекой апостольства в образе Алеши Карамазова. «И ты, тихий, и ты, кроткий

мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!...» [1: 14, 327] — раздается в сонном видении Алеши тихий голос старца Зосимы. Но еще до этого, в последний день своей жизни, старец Зосима напутствует Алешу следующими словами: *«Мыслю о тебе так: изыдешь из стен сих, а в миру пребудешь как инок. Много будешь иметь противников, но и самые враги твои будут любить тебя. Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь, и жизнь благословишь, и других благословить заставишь, что важнее всего»* [1: 14, 259]. Смысл напутствия определяется евангельским фрагментом о посылании Христом апостолов: *«Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: итак, будьте мудры, как змии, и просты, как голуби. Остерегайтесь же людей: ибо они будут отдавать вас в судилища, и в синагогах своих будут бить вас, и поведут вас к правителям и царям за меня, для свидетельства перед ними и язычниками. Когда же будут предавать вас, не заботьтесь, как или что сказать; ибо в тот час дано будет вам, что сказать, ибо не вы будете говорить, но Дух Отца вашего будет говорить в вас»* (Мф. 10; 16 — 20). Иоанн Златоуст выделяет в данной отрывке то, что *«... овцы преодолению волков и, находясь среди них и подвергаясь бесчисленным угрызениям, не только не истребятся, но преобразят и их самих»: «...особенно и достойно всякого внимания, что они не убивали и не истребляли тех, которые злоумышляли против них, но, нашедши их, подобными диаволами, сделали равными ангел...»* [6: 363]. Именно такой смысл раскрывается в сюжетной линии Алеши с мальчиками, которые приводятся от вражды и озлобленного побивания камнями к мечте идти *«всю жизнь рука в руку!»*.

В центре девятой книги «Братьев Карамазовых» — «мытарства» Мити и его сон о «дитяти». Эта часть романа предварена значимой (особенно учитывая смысл эпиграфа) деталью: *«Боже, оживи поверженного у забора! Пронеси эту страшную чашу мимо меня!»* [1: 14, 394] — взывает Митя, схватив себя *«обеими руками за голову»*. Слова Мити, восходящие к молению о чаше Христа накануне крестных страданий, вводят ракурс восприятия «мытарств» героя, увидевшего *«страшный, ужасный свет»* своего деяния, как смерти прежнего Мити (*«Никогда, никогда не поднялся бы я сам собой! Но гром грянул. Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь!»* [1: 14, 458], и рождения нового (*« — Я хороший сон видел, господи, — странно как-то произнес он, с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом»* [14: 457]). Накануне суда, через два месяца после ареста в Мокром, Дмитрий признается Алеше: *«Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек!»*

Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. Страшно!» [1: 15, 30].

Одиннадцатая книга по отношению к Ивану Карамазову представляет собой точное соответствие девятой по отношению к Дмитрию. Здесь также присутствуют «мытарства» (три свидания со Смердяковым, выявляющие для Ивана собственную виновность в убийстве отца), завершающиеся сном-бредом («Черт. Кошмар Ивана Федоровича»), который «обнажающе» отделяет от Ивана тайную, невидимую подоплеку его «жизнетворчества». Примечательно, что, приняв решение засвидетельствовать правду на суде, Иван совершает невозможный для него до этого поступок: *«Если бы не было взято так твердо решение мое на завтра, — подумал он вдруг с наслаждением, — то не остановился бы я на целый час пристраивать мужичонку, а прошел бы мимо его и только плюнул бы на то, что он замерзнет...» [1: 15, 69].* Важность этой детали становится понятна с учетом смысла, несомого ею в ее взаимодействии с притчей о добром самарянине (Лк. 10, 30 — 35). Притча была рассказана Христом искушающему Его законнику в ответ на его вопрос: *«а кто мой ближний?»* (Лк. 10, 29). *«Кто... был ближний попавшемуся разбойникам? Он (законник) сказал: оказавший ему милость. Тогда Иисус сказал ему: иди, и ты поступай так же»* (Лк. 10, 36 — 37). Иван, доказавший Алеше невозможность любить ближнего, обнаруживает своим действием рождение в себе иной, новой логики. *«Завтра крест, но не виселица» [1: 15, 86], —* говорит он брату.

«Завтра» — день суда. Мотивом суда заканчивается притча о «часах» (плата — воздаяние за работу); двенадцатая книга «Братьев Карамазовых» — «Судебная ошибка» — развязка действия романа. Суд, собравший весь город, становится Божьим судом. *«Завтра ужасный, великий день для тебя: Божий суд над тобой совершится...» [1: 15, 30], —* обращается к Дмитрию Алеша. Слова прокурора: *«Перед нами и его (Дмитрия) подвиги, его жизнь и дела его: пришел срок, и все развернулось, все обнаружилось» [1: 15, 12] —* указание на передающее ту же идею Божьего суда евангельское выражение: *«Ибо нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, ни сокровенного, что не сделалось бы известным и не обнаружилось бы»* (Лк. 8, 17; этим выражением завершается фрагмент притчи о сеятеле). И действительно, все тайное и скрываемое доселе обнаруживается, выводится на всеобщее обозрение: *«Вся эта трагедия как бы вновь появилась пред всеми выпукло, концентрично, освещенная роковым, неумолимым светом».* Но если для судимого суд становится распинанием, обнаруживающим через это *«нового человека»* («Он там толкует, — говорит про Дмитрия Катерина Ивановна, — про

какие-то гимны; про крест, который он должен понести...»), то в судящих, претендующих на то, что «русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего» и имеет «власть вязать и решать», обнаруживается «чуть тепленькое отношение» к отцеубийству (ср.: «знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих». — (Откр. 3, 15 — 16). «Неумолимый свет» «судебной ошибки» в самой ошибке «остающихся при факте» (по выражению Ивана Карамзова) обвинителей высвечивает правду Божия суда.

Среди черновых набросков, относящихся к исповеди старца Зосимы, есть следующая запись: «...Аще кто и в 9-й час ничтоже сумняшеся (предмогильное слово)» [1; 4, 529]. Она генетически связана с заметками в записной тетради Достоевского, сделанными в апреле 1876 года: «Христос — 1) красота, 2) нет лучше, 3) если так, то чудо, вот и вся вера, засим уже проповедь Иоанна Златоуста, аще в девятый час — помните... Это уже восторг, исступление веры, всепрощение и всеобъятие... Где, смерть, твое жало, где, аде, твоя победа? (9-й час занялся, если ты был Нерон глумитель.) Хоть иерарх берет на себя разрешение почти как бы невозможное, но это от проникновения духом Христа, объявившего проклятие блудникам и тут же простившего блудницу, и то и другое верно...» [1: 4, 529].

Та «проповедь Иоанна Златоуста», о которой здесь идет речь, — это «Иже во святых отца нашего Иоанна архиепископа Константинопольского, Златоустого, слово огласительное во святой и светоностный день преславного и спасительного Христа Бога нашего Воскресения», читаемое во время пасхального богослужения. «Слово огласительное» строится как раз на основе притчи «о часах»: «Аще кто благочестив и боголюбив, да насладится сего добраго и светлаго торжества. Аще кто раб благоразумный, да внидет радуясь в радость Господа своего. Аще кто потрудися постясь, да и приимет ныне динарий. Аще кто от перваго часа делал есть, да приимет днесь праведный долг. Аще кто по третьем часе прииде, благодаря да празднует. Аще кто по шестом часе достиже, ничтоже да сумнится, ибо ничимже отщетеваается. Аще кто лишился и девятаго часа, да приступит ничтоже сумняся, ничтоже бояся. Аще кто точию достиже и во единонадесятый час, да не устранился замедления: любочестив бо сый Владыка, приемлет последняго якоже и перваго... Темже убо внидите вси в радость Господа своего: и первии и втории мзду приимите... Трапеза исполнена, насладитесь вси. Телец упитанный, никтоже да изыдет алчай: вси насладитесь пира ве-

ры... Никтоже да рыдает убожества, явися бо общее царство. Никтоже да плачет прегрешений, прощение бо от гроба возсия.

«Никтоже да убоится смерти, свободи бо нас Спасова смерть... Где твое, смерти, жало; где твоя, аде, победа; Воскресе Христос, и ты низверглся еси... Воскресе Христос, и жизнь жительствует. Воскресе Христос, и мертвый ни един во гробе: Христос бо востав от мертвых, начаток усопших бысть. Тому слава и держава, во веки веков, аминь» [6: 363]. Таким образом, смысловая структура «Братьев Карамазовых», обусловленная евангельской притчей о «сеятеле» и о «часах», становится выражением того преодоления «естества», которое открывается из точки Воскресения Христова.

Итак, роман в буквальном смысле пронизан евангельскими образами и мотивами, которые помогают по-новому взглянуть на произведение и найти в нем подчас неожиданный, скрытый смысл, тем более что приведенные примеры далеко не исчерпывают всех скрытых цитат, реминисценций, образных и сюжетных соответствий, содержащихся в «Братьях Карамазовых».

Ф. М. Достоевский прошел долгий сложный и мучительный путь духовных поисков ответов на мировые вопросы о месте человека в действительном мире, о смысле человеческого бытия. При этом Библия и личность Христа всегда выступали для него одним из главных духовных ориентиров, определяющим нравственные, религиозные и художественные принципы писателя. Следовательно, Библия сыграла огромную роль в создании этого произведения. «*Библейское*» (синоним — «*вневременное*») составляет особый план характеров и сюжетов романа, вплетается в систему отношений героев, которые могут быть спроецированы на всемирно-известные библейские типы. Достоевский, в силу своей творческой направленности, ориентируется на христианскую мифологию, используя в романе элементы христианской мифопоэтики, гениально интерпретируя библейские мифы и притчи. Помимо прямых соотношений в романе, на наш взгляд, явственно присутствуют библейские мотивы, мифологемы. «*Библейский*» пласт обнаруживается на уровне речевой организации произведения. Думается, это далеко не полный перечень возможных «*проникновений*» вечного во временное, реально демонстрирующих разноразноуровневость бытия. Самое важное у Достоевского говорится как бы вскользь и как-то даже иногда не говорится. В самом строе его фразы и в самом строе его характеров есть что-то разрушающее представление о предмете исследования. Отсюда и невозможность уловить всю полноту смысла фразы, значения мотива, образа, сюжета и идеи всего произведе-

ния. Достоевский открывает безграничные возможности для философского осмысления и прочтения своего итогового романа.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14 — 15. Л., 1976.

Кашина С. Человек в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1987.

Линков В. Я. История русской литературы XIX века в идеях. М., 2002.

Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860 — 1881 гг. // Литературное наследство. М., 1971.

Новый завет. Мн., 1991.

Свт. Иоанн Златоуст. Избранные творения. Толкование на святого Матфея евангелиста. М., 1993, Т. 1.

*Д. В. Федоров
Е. И. Кевлюк*

РОМАНЫ КРЕСТОВСКОГО «КРОВАВЫЙ ПУФ» И «ДЕДЫ» В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТАХ

Концептуальную основу многих исследований, посвященных судьбам русского романа в XIX — XX веках^{*}, составляет категорическое положение М. Горького о том, что до рождения романов «Одетых камнем» О. Форш (1924), «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова (1925, 1927 — 28), «Разина Степана» (1925) А. Чапыгина и «Петра Первого» А. Толстого (1929, 1934) «исторического романа, в подлинном смысле этого понятия, у нас еще не было» [7: 589]. Эти первые ласточки советской исторической прозы предстают в его многочисленных письмах и публикациях могучими орлами, успешно и мужественно покоряющими доселе неведомые исторические времена и художественные пространства: «Одетые камнем» — «высокохудожественная и большая вещь» [7: 504], «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» — «интереснейшие и сытные», «Разин Степан» — «колоссальное создание истинного художника» [7: 504], «серебряно звучащий» «Петр Первый» — «действительно исторический и замечательный роман» [10: 250]. По контрасту с этим блистательным рядом в «прошлом, в старой литературе» он видит лишь «слащавые, лубочные сочинения Загоскина, Масальского, Лажечникова, А. К. Толстого, Всеволода Соловьёва и еще кое-что, столь же мало ценное и мало историческое» [8: 254]. Вся русская историческая проза досоветского периода представляется ему «не токмо не историчной, но даже едва ли литературной» [7: 648]. Таким образом, по логике, «основоположника пролетарской литературы», само понятие «исторический роман» существовало, а для его практической художественной реализации у русских писателей XIX столетия ни времени, ни места, ни таланта не нашлось.

Причина этого нигилизма бесхитростно обнажается М. Горьким в докладе на I съезде советских писателей: «Нам необходимо знать всё, что было в прошлом, но не так, как об этом уже рассказано, а так, как всё

^{*} См., например: Р. Д. Мессер «Советская историческая проза». М., 1955; Ю. А. Андреев «Русский советский исторический роман 20 — 30-е гг.». М., 1962; И. Т. Изотов «Из истории критики советского исторического романа (20-30-е гг.)». Оренбург, 1967; А. И. Пауткин «Советский исторический роман (в русской литературе)». М., 1970; Г. М. Ленобль «История и литература». М., 1977 и др.

это освещается учением Маркса-Ленина-Сталина» [9: 333]. По сути дела, вплоть до последнего времени, речь велась не об эволюции исторического романа как специфической разновидности жанра романа вообще, а только о создании исторического романа нового идеологического типа, освещающего историю и человека в истории с позиций «воли и разума пролетариата» [9: 333], о необходимости внедрения в литературу нового исторического мышления, новых, обязательных для всех принципов художественного историзма. Под прессом тоталитарной идеологии советские писатели были вынуждены трактовать все противоречивое прошлое России как однолинейный и целенаправленный пролог к Октябрю 1917 года, то есть извлекать из глубин прошлого те социальные тенденции, те события, тех героев, те качества национального характера, которые, развившись в «процессе многовековой классовой борьбы», привели Россию к победе социализма. А в теории и истории литературы с подачи М. Горького вплоть до конца 80-х годов XX века понятие историзма как методологической и эстетической категории интерпретировалось как «художественное осмысление действительности с позиций коммунистического идеала, в духе ленинского принципа партийности литературы» [1: 16].

Поскольку русские писатели Золотого и Серебряного веков марксистско-ленинским мировидением и мироощущением не обладали, их творчество подвергалось уничижительной критике с позиций все того же «коммунистического идеала» и «в духе ленинского принципа партийности». С горьковской инвективы в адрес М. Н. Загоскина, К. П. Масальского, И. И. Лажечникова, А. К. Толстого и других писателей начался насильственный отрыв русского советского исторического романа от национальной художественной традиции и неумеренное преувеличение его новаторских заслуг. «Свою историю советский исторический роман, новаторский как по содержанию, так и по форме, начинал... если не на совсем пустом месте, то во всяком случае на тематических плацдармах, не обжитых русской классикой», — заявлял, например, в 80-е годы минувшего столетия даже такой осторожный и гибкий автор, как В. Оскоцкий [17: 42]. Но, как известно, историзм как методологическая основа исследования действительности требует «... не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своём развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь» [16: 67]. И если с этих позиций посмотреть на исторический роман прошлого, получим качественно иную картину. Жанр исторического романа и принципы историзма в художест-

венном воссоздании прошлого в их современном понимании начали формироваться в «старой литературе» еще в первой трети XIX века, причем даже на более широких «тематических плацдармах», чем будущий «новаторский как по содержанию, так и по форме» советский исторический роман.

«Зинобий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (1819) Ф. Н. Глинки, романтические произведения «зачинщика русской повести» (В. Г. Белинский) А. А. Бестужева-Марлинского 1820-х годов «Роман и Ольга», «Изменник», «Ревельский турнир», «Замок Эйзен», романы «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1830), «Аскольдова могила. Повесть из времён Владимира I» (1833) М. Н. Загоскина, «Дмитрий Самозванец» (1830) и «Мазепа» (1834) Ф. В. Булгарина, «Последний Новик, или Завоевание Лифляндии в царствование Петра Великого» (1831 — 1833), «Ледяной дом» (1835) и «Басурман» (1838) И. И. Лажечникова, «Кощей Бессмертный. Былина старого времени» (1833), «Святославич, вражий питомец» (1835) и «Александр Филиппович Македонский. Предки Калимероса» (1836) А. Ф. Вельтмана, «Симеон Кирдяпа. Русская быль XIV века» (1828) и «Клятва при гробе Господнем» (1832) Н. А. Полевого, «Стрельцы» (1832) и «Регентство Бирона» (1834) К. П. Масальского, «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1834) Р. М. Зотова — вот далеко не полный перечень тех произведений на историческую тематику, которые были в то время у всех на виду и на слуху.

Это была массовая художественная реакция русской литературы на Великую французскую революцию, Отечественную войну 1812 года, подъем национально-освободительных движений в западных землях империи, попытку декабристов изменить насильственным путем освященный веками самодержавный строй, усиление роли России в усложнившемся мире и противодействие ей со стороны Европы. Наконец, в бурном развитии исторической романистики отразилось осознание русскими себя как окончательно сформировавшейся этно-исторической общности, характеризуемой не только единством территории, «образа правления», социально-экономических связей, института церкви, языка и т. п., но и единством духа, психологии, национального характера, мирозерцания, всего того, что сейчас зовется менталитетом. В этом смысле русский исторический роман 1820 — 1830 годов вопреки устоявшемуся мнению занимает видное место в истории литературы. Он зафиксировал переход русской словесности от стихийного эмпирического историзма и теологического провиденциализма XVII — XVIII веков к просветитель-

ской философии истории Вольтера, Руссо, Дидро, Гердера, а через нее к историософии Канта, Шлегеля, Шеллинга, Гегеля, Фихте, Фейербаха и французских социалистов-утопистов Сен-Симона, Фурье, Леру, Прудона, что позволило ведущим писателям второй половины столетия, опираясь уже на национальный опыт, художественно интерпретировать историческую действительность не просто как изменяющийся во времени феномен, а как диалектически развивающийся процесс, детерминированный взаимодействием общих объективных закономерностей и субъективной деятельности людей.

На собственно эстетическом уровне утверждение новых принципов историзма связано со становлением и развитием в русской литературе реализма, его борьбой против классицистических и романтических концепций личности и истории. В ранней русской исторической романистике мы найдем самое причудливое переплетение всех этих тенденций. И А. С. Пушкин, писавший, что «в наше время под словом “роман” разумеют историческую эпоху, развитую на вымышленном повествовании» [19: 102], и В. Г. Белинский, утверждавший, что «исторический роман есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством» [4: 42], прекрасно видели, что не всё в ней равноценно и художественно полнозначно. Многие из перечисленных выше романов и повестей, принадлежа к «массовой культуре» того времени, открыто предназначались «читателям толкучего рынка» (В. Г. Белинский) или чувствительным «шестнадцатилетним девушкам» (А. С. Пушкин). Обосновывая принципы реалистической эстетики и реалистического понимания историзма, они задолго до М. Горького и исследователей советской поры с ехидной злостью потешались над бескрылым эпигонством, псевдоисторизмом и художественной беспомощностью романов Ф. В. Булгарина, М. И. Воскресенского, Р. М. Зотова, Б. М. Фёдорова и др.

С другой стороны, бережно лелея первые ростки реализма, разбросанные по полю русской литературы, они увидели в «слащавых и лубочных», по определению М. Горького, сочинениях М. Н. Загоскина и И. И. Лажечникова, эклектичных по своей эстетической природе, новый и весьма перспективный шаг в развитии всей русской словесности в целом. «Юрий Милославский», принесший М. Н. Загоскину огромную популярность и славу, был охарактеризован молодым, но требовательным В. Г. Белинским как «первый русский исторический роман» [4: 564], как первая попытка заставить в русском романе «действующих лиц говорить русскою речью и даже чувствовать и мыслить по-русски» [5: 55]. Со схожих позиций не менее высокую оценку дал ему и А. С. Пушкин: «Добрый наш народ, бояре, козаки, монахи, буйные шиши — всё это угада-

но, всё это действует, чувствует, как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицына ... сколько истины и добродушной весёлости в изображении характеров...!» [19: 103].

Исходя из конкретной социально-исторической и литературной ситуации своего времени, и А. С. Пушкин, и В. Г. Белинский говорят о достоинствах и недостатках исторической прозы И. И. Лажечникова. Уже его первое произведение на петровскую тему «Последний Новик», по словам «неистового Виссариона», «обнаруживает в авторе высокий талант, удерживает за ним почетное место “первого русского романиста”» [5: 96 — 97]. Еще более лестные отзывы заслужило вершинное творение И. И. Лажечникова — роман «Ледяной дом». «Теплое, поэтическое чувство, которым проникнуто все сочинение, множество отдельных превосходных картин, прекрасных частных, основная мысль — все это, — подчеркивал В. Г. Белинский, — делает «Ледяной дом» одним из самых замечательных явлений в русской литературе» [3: 18]. А. С. Пушкин, справедливо упрекнув писателя в том, что «истина историческая» им не всегда «соблюдена» (романтически идеализирован Волынский, окарикатурен «мученик Тредьяковский», «достойный во многих отношениях уважения и благодарности нашей»), делает рассчитанный на длительную историческую перспективу вывод: «...Поэзия остаётся поэзией, и многие страницы вашего романа будут жить, доколе не забудется русский язык» [20: 555 — 556].

Как видим, ни «солнце русской поэзии», ни «великий критик» не отделяют исторический роман — при всем понимании его специфики — от романа социального, посвящённого современности: М. Н. Загоскин — «первый русский романист», «Ледяной дом» — «одно из самых замечательных явлении русской литературы», «поэзия остается поэзией» и т. д. — хотя уже написаны реалистические «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», «История села Горюхина», издан полный текст романа «Евгений Онегин», названного в 40-е годы В. Г. Белинским «энциклопедией русской жизни». Исторический роман для них — в первую очередь «роман» и только во вторую — «исторический», поэтому они предъявляют к нему те же жесткие требования, что и к «реальной поэзии», воспроизводящей жизнь «во всей её наготе и истине» [2: 262]. Этот основополагающий тезис набирающей силу реалистической эстетики приобретает дошедшую до наших дней многомерность художественного историзма в творчестве самого А. С. Пушкина. В «Арапе Петра Великого», набросках к антизагоскинскому одноименному роману «Рославлев», «Истории пугачёвского бунта», трагедии «Борис Годунов», повести «Капитанская дочка» содержатся все его принципы, которые сейчас опреде-

ляются как «выделение ведущих тенденций эпохи, раскрытие соотнесённости времён, способствующее воспроизведению жизни в ее исторической перспективе и исторической ретроспекции, создание образа времени и типического героя в его соотнесённости с историей» [1: 16]. Получив развернутое теоретическое и историко-литературное обоснование в аналитических работах В. Г. Белинского 1840-х годов, они станут всеобщим достоянием русского реалистического исторического романа на всех последующих этапах его жанровой эволюции.

Однако, признавая эту закономерность, нельзя игнорировать энтропийные, спонтанные и стохастические процессы в эволюции художественного историзма как важнейшей жанровой доминанты исторического романа. Так, в те же 40 — 50-е годы XIX столетия наблюдается кризис жанра, вытекающий из особенностей тогдашней социокультурной ситуации: в ответ на усиление николаевской реакции художники реалистической ориентации (Гоголь, начинающие Тургенев, Гончаров, Достоевский) уходят в современную социальную проблематику, а авторы эстетически маргинальных исторических романов 30-х годов безуспешно пытаются беллетризировать национальную историю с позиций официальных догм «православия, самодержавия и народности» в уже устаревших для русской словесности повествовательных формах «шотландского чародея» (А. С. Пушкин) В. Скотта или французских романтиков А. Де Виньи, В. Гюго, А. Дюма («Брынский лес. Эпизод из первых годов царствования Петра Великого», 1846, «Русские в начале осмнадцатого столетия», 1848, М. Загоскина; «Два Ивана, два Степаныча, два Костылькова», 1844, Н. Кукольника; «Князь Курбский», 1843, Б. Фёдорова).

«Исторический, вальтерскоттовский роман ... отжил свой век, он не современен, — констатировал в 1852 году упадок жанра И. Тургенев. — Романы «à la Dumas» ... у нас существуют, точно; но читатель нам позволит перейти их молчанием. Они, пожалуй, факт, но не все факты что-нибудь значат» [23: 122]. Энтропия принципов художественного историзма, выработанных А. С. Пушкиным и В. Г. Белинским, привела к энтропии всей семантико-морфологической структуры жанра исторического романа, превратив его в малозначащий факт литературы. И наоборот, их творческое развитие, наполнение новым социально-историческим и художественным содержанием привели к резкому подъему реалистической прозы о современности. Обогащенный ее психологизмом и остротой социального видения действительности русский исторический роман с начала 60-х годов переживает второе рождение не только в эпохальном создании Л. Н. Толстого «Война и мир» (1863 — 1869), но и в творчестве так называемых «писателей второго-третьего рядов»: А. К. Толстого

(«Князь Серебряный», 1861), Г. П. Данилевского («Мирович», 1875; «Княжна Тараканова», 1883; «Сожженная Москва», 1886; «Черный год» («Пугачевщина»), 1889), Д. Л. Мордовцева («Двенадцатый год», 1880; «Мамаево побоище», 1881; «Господин Великий Новгород», 1882; «Великий раскол», 1884; «Царь Петр и правительница Софья», 1885; «За чьи грехи?», 1891), Вс. С. Соловьева («Юный император», 1877; «Капитан гренадерской роты», 1878; «Наваждение», 1879), Евг. А. Салиаса («Пугачевцы», 1874; «Мор на Москве» («На Москве»), 1880; «Вольнодумцы», 1881 — 1882), П. Н. Полевого («Корень зла», 1891), В. П. Авенариуса («Меньшой потешный», 1891; «Три венца», 1900), А. В. Арсеньева («Жестокое испытание», 1894) и др.

К числу таких писателей, служащих в истории литературы лишь фоном для оттенения заслуг «генералов-классиков», относится и Всеволод Владимирович Крестовский (1839 — 1895). И хотя история литературы — не та область, в которой свершаются кардинальные революционные перевороты, поскольку в ней сильны традиции, преемственность, культ закрепившихся в национальном эстетическом сознании авторитетов, нам кажется, что и личность этого художника, и его творчество нуждаются в коренной реабилитации и переоценке на основе их объективного и обстоятельного изучения. Автор «антинигилистических, реакционных по своей направленности романов» [22: 659], «официозно-патриотически настроенный журналист», в беллетристике которого «всё больше сказывается воздействие идеологии и вкусов военной среды» [21: 371], «реакционный монархист, шовинист» и к тому же «антисемит» [15: 4, 5] — этот незавидный имидж, слепленный «прогрессивной» критикой 1860-х — 1890-х годов и закрепленный советским литературоведением, Вс. Крестовский сохраняет и в наши дни. Его не поколебал даже успех телесериала «Петербургские трущобы», «по-новому прочитавшего» на потребу все тому же ненавистному для В. Г. Белинского «толкучему рынку» некогда популярный, но далеко не лучший в творческом наследии писателя одноименный роман (1864 — 1866).

Несмотря на то, что все программные произведения Вс. Крестовского — диалогия «Кровавый пуф» («Панургово стадо», 1869; «Две силы», 1874) и посвящённая так называемому «еврейскому вопросу» трилогия «Тьма египетская», 1888; «Тамара Бендавид», 1890; «Торжество Ваала» (1892), — оказались в эпицентре идейно-эстетической борьбы 1870 — 1890-х годов и пользовались огромным читательским спросом, их автор был весьма скромнен в оценке своего художественного таланта. «... Ведь не все-же Шекспиры и Гюго, не все же Пушкины и Толстые, — писал он одному из своих корреспондентов, — читается и наш брат скромный

второстепенный или третьестепенный писатель, если он искренно и честно относится к своему делу» [18: 882].

Не являясь, как и большинство писателей прошлого и настоящего, оригинальным и крупным мыслителем, Вс. Крестовский, говоря современным языком, был плюралистом в своих идейных и художественных воззрениях. Он обладал редчайшей способностью ассимилировать и творчески сопрягать в своем духовном мире идеологические, социально-политические, этические и эстетические постулаты самых разных направлений и течений в русской общественной и литературной жизни второй половины XIX столетия. Университетский приятель Д. И. Писарева, он даже на пике своих либерально-демократических увлечений решительно выступал против насильственной ломки естественного хода российской истории. Примкнув к почвенничеству Ф. М. Достоевского и Ап. Григорьева, приняв его за силу, способную привести Россию к социальному миру и общественному согласию, Вс. Крестовский, в отличие от них, отказывается видеть в русском народе «богоносца», а в официальном православии — идейную и нравственную основу для грядущего братания верхов и низов. Переродившись в последние десятилетия своей жизни, по мнению «прогрессивной общественности», в «квасного патриота-государственника» и «великодержавного шовиниста», душой и телом одобряющего реформы Александра II и Александра III, Вс. Крестовский продолжает верить в победу над «богатыми и сильными», в своем художественном творчестве, и не собранной до сих пор публицистике обличает продажность и скудоумие царской бюрократии, её патологическое нежелание править по-новому, в то время как просвещённое общество и тёмные низы не хотят жить по-старому. Разделяя позиции Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского по поводу «польской интриги» и «еврейского вопроса», он создаёт в своих романах, многочисленных рассказах и очерках немало привлекательных образов белорусов, поляков, евреев, «кыргызцев» и прочих, как их тогда называли, «инородцев», видя в их единении залог сохранения самобытной русской государственности. Яростно сражаясь вместе с Ф. М. Достоевским против разномастных «международных обшмыг», против «всякой беспочвенности, чужих, наносных веяний и сентиментального космополитизма» [14: 424], Вс. Крестовский воспринимает революционных демократов и радикальных народников 1870-х — 1880-х годов как «агентов влияния», кормящихся из нечистых рук внешних и внутренних, явных и тайных врагов России. Их кровожадные призывы «к топору», их лозунг «За вашу и нашу свободу», ставка на террор, аморализм нечаевщины — всё это для писателя факты прямой государственной измены и нравственного преда-

тельства русской духовности. И в то же время, исповедуя своего рода «христианский социализм», путь России к социальной гармонии он видит в развитии крестьянской общины на основах подлинно народной демократии и «соборности», возрождения истинного православия, омертвённого и искажённого казённо-официальной церковью.

Своеобразие общественной позиции, находившей, естественно, свое отражение и в произведениях Вс. Крестовского, ставило его под массивный перекрестный огонь «демократической» и «охранительной» критики: для тогдашних «левых» он казался слишком «правым» и «реакционным», для «правых» — слишком «левым» и вольномыслящим. «Я имею честь ...называться врагом гг. литераторов всевозможных сортов, всевозможных лагерей, потому что стою совершенно особо» [11: 1], — заявил писатель в предполагаемом предисловии к роману «Две силы», найденном нами в архиве Пушкинского дома. Он настойчиво отстаивал своё естественное право на свободу самовыражения, на независимость от господствующих в обществе идеалов и представлений об исторических судьбах России. «Вы смотрите так на известный предмет, я иначе, третий еще как-нибудь иначе, — писал Вс. Крестовский начинающему литератору А. В. Жиркевичу, — но если все мы одинаково искренны в своем нравственном отношении к нашему делу и к данному предмету, то каковы бы ни были при этом личные наши точки зрения и наши «направления», избранный нами предмет в писаниях наших всё-таки явится живым, с плотью и кровью его, но только в различном освещении» [18: 882]. Исходя из своего понимания «искренности» художественного творчества, Вс. Крестовский одновременно выступает и против эстетического прагматизма «реальной критики» Писарева и Чернышевского, видевшей в литературе только «учебник жизни», сконструированный по революционно-демократическому лекалу, и против «органической критики» Ап. Григорьева, отрывавшей литературу от исторически-конкретного жизненного содержания. Его идеал — «рождённые, а не деланные произведения», опирающиеся на «искренность, простоту и правду»: «Я признаю всякое направление в писателе, если только он искренен» [18: 882].

Характер мировоззрения и эстетических взглядов писателя определил идеологическую и художественную тенденциозность его исторической прозы — дилогии «Кровавый пуф» и романа «Деды» (1876). Эта тенденциозность, которую не отрицал и сам Вс. Крестовский, обусловлена диалектической связью между внешним, внелитературным, и внутренним, собственно художественным, контекстами его произведений, которая формирует особенности авторского видения исторической действительности, индивидуальную авторскую концепцию человека в истории и, на-

конец, совокупный художественный образ самого объективного исторического мира, ставшего в романах субъективизированной эстетической реальностью.

«Вхождение в историю через современность» (А. Толстой), взгляд на прошлое из настоящего, утвердившийся в качестве устойчивого гносеологического параметра исторического жанра еще в первой трети XIX века, наполняется у Вс. Крестовского новым содержанием. Прежний вопрос: «Откуда есть и пошла Русская земля?», — сменяется у него другим, более актуальным для второй половины столетия историософским — «Камо грядеши?», решаемым в разрезе общих для всей литературы социально-этических проблем — «Кто виноват?» и «Что делать?». В предчувствии будущих социальных катаклизмов, призраки которых уже зарыскали по обширным российским просторам, писатель обращается к «смутным временам» давней и недавней русской истории. Антинигилистическая и антишляхетская диалогия «Кровавый пуф» имеет подзаголовок «Хроника смутного времени государства Российского». Роман «Деды», определенный писателем как «историческая повесть из времени императора Павла I», тоже посвящен смутному периоду, когда *«всё переменилось разом так резко и круто, и общество остановилось в полном недоумении перед явлениями новой жизни»* [13: 71].

Если «Кровавый пуф» — ответ Вс. Крестовского на стратегию и тактику «новых людей», раздувавших стихийный пожар крестьянской революции, и польско-литовско-белорусское восстание 1863 — 64 годов под руководством Кастуся Калиновского, то «Деды» — его реакция на «левый» и «правый» саботаж буржуазных реформ, проводимых в царствование Александра II. Там и тут при художественном освоении исторического материала писатель идет от «смутной» современности, но соотношение художественного времени и времени автора в этих произведениях различно. Дистанция, отделяющая Вс. Крестовского от воссоздаваемых им событий десятилетней давности, — необходимый со времен Пушкина и Лажечникова атрибут исторического жанра — в «Кровавом пуфе» сознательно сведена автором к нулю. Она практически не ощущается читателем. Наложение настоящего на прошлое, определяющее субъективно-эмоциональную окраску образа мира, происходит потому, что порицаемые писателем недавние социальные потрясения, угрожающие обществу и человеку опасные тенденции, чуждые русскому национальному самосознанию Свитки-Калиновские, Полояровы, Лиденки Затцы и прочие Анцыфрики, клонируемые врагами России, не исчерпали себя в минувшее лихолетье, а продолжают, по мнению Вс. Крестовского, и сегодня вести страну в «смутное» никуда. Развитие действия в прошедшем вре-

мени (событийно-сюжетная основа повествования) с открытым полемическим выходом в настоящее (авторское видение воссоздаваемой исторической действительности, писательская концепция личности в потоке истории, художественный образ мира) не просто сближало «Кровавый пуф» с другими антинигилистическими романами о современности — «Некуда» и «На ножах» Н. С. Лескова, «Взбаламученным морем» А. Ф. Писемского и, конечно же, «Бесами» Ф. М. Достоевского, — но и означало рождение новой жанровой разновидности исторического романа. Дилогию В. Крестовского с полным правом можно назвать первым в русской литературе историко-современным романом. Этот жанровый подвид расцветет пышным цветом в русской исторической романистике второй половины XX столетия.

Роман «Деды» более традиционен по своей поэтике. Художественное воссоздание, осмысление и оценка «времени императора Павла I» ведется писателем с позиций качественно другой исторической эпохи, отдаленной от изображаемой почти столетней временной дистанцией. Историческое время как бы вытесняет из произведения время автора, придавая его повествованию о конкретных событиях и лицах и описаниям эпохи подчеркнuto объективистский характер. Соотнесенность прошлого с настоящим внешне устанавливается, в отличие от «Кровавого пуфа», только на ассоциативном уровне. Она глубоко упрятана во внутритекстовые связи, определяющие переход объективной исторической действительности в реальность эстетическую — художественный образ мира. Если историко-современный «Кровавый пуф» по принципам художественного освоения исторического материала можно отнести к пушкинской повествовательной школе, которую исследователи справедливо называют «субъективно-концептуальной» [6: 9], то «Деды» развивают традиции «объективно-концептуального» толстовского направления и стоят у истоков «объективно-документального» исторического романа, который в XX веке будет широко представлен творчеством А. Чапыгина, Вяч. Шишкова, М. Шагинян, В. Чивилихина, Д. Балашова и других писателей советской поры.

Концепция человека и мира в историческом романе раскрывается, как правило, в характере главного героя, независимо от того, рожден он творческой фантазией художника или реальной действительностью, положительно или отрицательно оценивается своими современниками и потомками. Роман «Деды» показывает, что связь исторического жанра и художественного историзма (являющегося его основным типологическим признаком) с исторической наукой и научным историзмом вопреки требованиям М. Горького и его последователей может быть не

однозначной и прямой: как там, так и здесь, — а опосредованной и многолинейной. Со времен Александра I, остро нуждавшегося в нравственном обосновании своего восшествия на отцовский престол, даже в официально-охранительной историографии сдержанно положительная оценка личности и государственной деятельности убиенного императора Павла I, данная Н. М. Карамзиным и С. М. Соловьёвым, начинает сменяться на резко негативную в исследованиях Н. К. Шильдера и Д. А. Милютинина: «царствующий безумец», «бесплодный реформатор, вселяющий смертельный страх и ужас в души своих подданных», «карикатура на Петра Великого» и т. п. Новые архивные материалы, открытые Вс. Крестовским, разысканные им рукописные свидетельства очевидцев, тщательное изучение павловских государственных актов, наконец, сама собой напрашивающаяся аналогия между крахом павловских преобразований и торможением справа и слева либеральных реформ Александра II побудили писателя идти в своем романе «от противного». Его идейно-художественная реабилитация Павла I как человека и государственного деятеля сейчас подхвачена многими российскими историками и писателями (Ю. А. Сорокин, А. М. Песков, М. И. Вострышев и др.), а художественные принципы и приёмы изображения исторической личности нашли дальнейшее развитие в знаменитом «Петре Первом» А. Н. Толстого и творчестве более поздних советских романистов.

В затянувшемся со времен А. С. Пушкина и В. Г. Белинского споре: имеет ли писатель право на «выдумывание» исторического лица (А. Н. Толстой), или должен строго следовать его прототипу, — Вс. Крестовский стоит на позиции верности «идее лица» (В. Г. Белинский), то есть правде исторического характера и сущности его эпохи. Он ставит перед собой задачу «исследовать жизнь ... организма и определить ее, т. е. сказать о ней правду» [11: 1]. Чтобы уйти от неизбежных обвинений в «искажении истины», «идеализации деспота», писатель откровенно обнажает фактологическую основу своего романа: в прямой или косвенной форме цитирует императорские указы, именные повеления, павловский проект «Рассуждение о государстве вообще», его переписку с государственными деятелями Европы, суворовские реляции с полей сражений, воспоминания очевидцев или непосредственных участников описываемых событий, как в научном трактате, снабжает художественный текст справочным аппаратом. Но, воссоздавая общую историческую правду образа, он в частности не отказывается от творческого вымысла и домысла. Художественный вымысел проявляется во введении в роман персонажей и эпизодов, не существовавших в реальности (Василий Черепов, граф Илья Харитонов-Трофимьев с дочерью Лизуткой, Прошка Поплю-

ев, отец-архимандрит Палладий и др.), в пространственно-временной организации повествования, в раскрытии внутреннего мира екатерининских и павловских вельмож (статс-секретаря Безбородко, князя Платона Зубова, графа Алексея Орлова, Аракчеева, великого полководца Суворова и т. д.).

Там, где документ, как зафиксированная историческая реальность, или воспоминание свидетеля событий, как субъективная рефлексия на них, скрывают или искажают исторический факт, как объективное явление, существующее независимо от сознания писателя, или несут недостаточную информацию о его действительном содержании, Вс. Крестовский прибегает к художественному домыслу в свете своей «идеи лица». Самая распространенная в романе его форма — это творческая обработка документа или мемуарного свидетельства, развитие его в правдоподобную жизненную картину. Например, в главе «Коронация императора Павла» самодержец зачитывает составленный им «Фамильный акт о порядке престолонаследия», который, как особо подчёркивает Вс. Крестовский в примечании, был подготовлен *«домашним образом ещё в 1787 году»*. Тогда Павел, по воле матушки, жил изгоем в захолустной Гатчине, а в обществе ходили упорные слухи, что ею в наследники определен Александр. Сам текст акта не приводится. Писателя интересует не его содержание, а его объективная значимость для русской государственности, пережившей острый кризис в конце «золотого екатерининского века» и нравственно-психологические причины, побудившие Павла I пойти на этот шаг.

Под таким углом зрения он «домысливает» павловский акт в размышлениях графа Харитонов-Трофимьева о пагубности дворцовых переворотов, возносивших на российский трон при помощи гвардейских штыков то «Петрову дочь» Елизавету, то немку Екатерину, каждая из которых щедро одаряла бесплатным государственным пирогом своих вечно голодных фаворитов, — за редким исключением, сплошь проходимцев и авантюристов. В другом случае, перечисляя манифесты и указы Павла, несколько облегчавшие жизнь низов: о снижении цен на хлеб и мясо, замене хлебной подати более умеренной денежной, да чтобы *«никто и ни под каким видом не дерзал в воскресные дни принуждать крестьян к работам»*, и чтобы *«они только три дня работали на помещика, а остальное время на себя»* [13: 58], о роспуске рекрутского набора и др. — он «домысливает» реакцию на них вельможной и трудовой России. Верхи, жившие в «золотой век» Екатерины по эпикурейскому принципу: *«наслаждайся сам и давай наслаждаться другим, чтобы вид нищеты и несчастья не отравлял собой полноты твоего наслаждения»*

[13: 32], — восприняли эти павловские нововведения как кощунственное покушение на их священные права, как «какую-нибудь повальную болезнь», ведущую к концу света. А простой «мужичонка», художественное олицетворение «нищеты и несчастья», в одной из массовых сцен, вытерев *«пыль с сапога его величества, поцеловал его в ногу»* под голос из толпы: *«Спасибо тебе, батюшка... за милость к нам, серочи твоей... Спасибо, за то, что хлебушко нам удешевил! войну пошабашил! Спасибо, что рекрутиков наших по домам вернул, воскресный праздничек подарил нам, три дня барщины прочь скостил!»* [13: 58].

В «Дедах» мы находим, таким образом, относительно развитую систему приемов работы над историческими источниками и функционального использования их в идейно-художественной структуре текста, открытие которой никак нельзя приписывать «новаторскому советскому историческому роману». Иногда писатель вводит в ткань повествования документ или мемуарное свидетельство в первоизданном «чистом» виде. Иногда — в творчески домысленном или переосмысленном. Иногда он извлекает из них факт или только часть факта, оставляя сами источники за пределами произведения. Но всегда они подчинены авторской «идее лица», являются средством типизации и берут на себя функции элементов композиции. История у него — не только объект художественного изображения, но и строительный материал для всей семантико-морфологической архитектоники романа. В своей дальнейшей эволюции исторический жанр будет отталкиваться от этого эстетического плацдарма, освоенного писателями второй половины XIX века, в числе которых был и «второ-третьестепенный» Вс. Крестовский.

«Объективно-документальное» изображение прошлого органически подчинено у Вс. Крестовского его творческому замыслу и философско-исторической концепции общественного развития России. Писатель-патриот, писатель-государственник, он акцентирует свое и читательское внимание прежде всего на Павле I как государе-реформаторе, не понятом и не принятом современниками. Занимая в целом консервативно-эволюционистскую позицию во взглядах на характер и сущность социально-исторического процесса, Вс. Крестовский в духе современной ему историософии полагал, что общественное развитие основано на принципах круговой цикличности: начало каждого нового цикла начинается с преодоления кризиса, порождённого предыдущим, затем в результате антикризисных мероприятий наступает период относительной стабилизации и расцвета, а под конец цикла государство и общество опять вступают в фазу упадка. Так было на рубежах XVI — XVII веков, когда Россия выбиралась из «смутного времени», в XVII — XVIII вв., когда Петр

Великий мечом и бичом придавал изживающей себя патриархальной азиатско-византийской Руси европейский облик, в XVIII — XIX вв., когда рушился «золотой екатерининский век» под напором нового времени. Нечто подобное, по мысли Вс. Крестовского, происходит и в России времен Александра II, затеявшего ряд крупных либерально-буржуазных преобразований. Обращение к образу Павла I и его кратковременному правлению обусловлено стремлением писателя извлечь из российского прошлого уроки, способные предостеречь русское общество от повторения исторических ошибок, от попыток насильственным путём изменить естественный ход истории и тем самым приостановить наметившийся общественный прогресс.

Павел I в «Дедах» *«пошабашил войну»*, то есть отказался от захватнических войн, объявил иноземным державам и своим подданным о переходе к политике мирного сосуществования, чтобы *«беречь своих людей и соблюдать свое государство»*. Он упорядочил расстроенные в екатерининское правление российские финансы, для чего даже унаследованные придворные сервизы из серебра и золота переплавил в полновесные рубли. Желая уравнивать в правах все сословия, он лишил дворянство свободы от телесного наказания, *«коль скоро дворянство снято»*. Он повелел *«дворовых людей и крестьян без земли не продавать»*, увеличил солдатам жалованье, обустроил Мариинскую систему, связавшую Волгу с Балтийским морем, издал указ, разрешающий старообрядцам строить свои церкви, позволил людям, ищущим справедливости и вольности, обращаться напрямую к себе лично, в Петербурге и Казани учредил академии для просвещения духовенства, создал военно-медицинскую академию, повелел освободить из заточения Новикова, князя Трубецкого и *«всех мартинистов и франмасонов»*, возвратил из Сибири Радищева, *«посетил в Петропавловском каземате “главного польского бунтовщика” Фаддея Костюшку и сам освободил его при этом»* и т. д.

В единичном художественном образе Павла I Вс. Крестовский типизирует его эпоху. В реформаторской деятельности самодержца он отражает *«настоятельную необходимость подтянуть ... военную, чиновную и чиновничью Россию ... привыкшую удовлетворять своим “роскошам и приятствам” на счёт крестьян и вообще производительных классов народа»*, что остро *«чувствовалось всеми трезво мыслящими и прозорливыми людьми»* [13: 33]. Однако, явно симпатизируя государственным преобразованиям и новациям своего героя, автор «Дедов» видит, говоря известными словами А. С. Пушкина о Петре I, разность между его *«государственными учреждениями и временными указами»*, между исторически обоснованными и даже, в известной степени, гуманными целями ре-

форм и деспотически-насильственными средствами их достижения. Как и для Пушкина, первые для Вс. Крестовского — *«суть плоды ума обширного»*, вторые — *«жестоки, своенравны»*, *«писаны кнутом нетерпеливого самовластного помещика»*. Под внешностью *«идеалиста, сочувствовавшего масонству, склонного к высшему романтизму и пламенно любившего всё то, что носило на себе рыцарский характер или даже оттенок»* [13: 33], писатель видит жестокое и сумасбродное нутро крепостника, затаенного к тому же в прусский военный мундир времен Фридриха Великого, неоднократно битого русским воинством.

Павел убежден, что монарх в России больше, чем монарх. Он не только полновластный хозяин и вершитель судеб страны и народа. Он еще *«Помазанник Божий»*. Его мыслями и поступками руководит сам Всевышний, а потому царская воля — святой закон для всех подданных независимо от чинов и званий, богатства и сословной принадлежности. Все снизу доверху его рабы. В России для него нет аристократии, потому что *«здесь только тот аристократ, с кем он говорит, и до тех пор, пока он говорит с ним»* [13: 37]. Повинуясь сиюминутному капризу, Павел за мелкое нарушение служебного этикета разжаловал корнета Василия Черепова в рядовые, а затем из солдат в течение часа *«последовательным порядком произвел через все чины до звания подполковника включительно»* [13: 56]. *«Полушутя, полусерьёзно называя конногвардейцев якобинцами»*, он отправляет их полк за неудачную *“экзерцицию” «церемониальным маршем в Сибирь на поселение»*. Во многих сценах изображается его непреходящая маниакальная потребность в высокопочитании своей особы, в утверждении божественности своей личности. Еще издали завидя императора, запуганный народ *«торопливо снимал шапки и кланялся; возки, кареты, извозчицы санки останавливались среди улицы; из экипажей выскакивали седоки, сбросив свои шубы, и становились — мужчины прямо в грязь, а дамы на каретную подножку, и встречали проезжавшего государя глубокими поклонами»*. За несоблюдение предписанных правил *«арестовали бы всех виновных, причем и экипаж с лошадьми был бы отобран в казну, и кучер с форейтором ... были бы высечены розгами, лакею ... забрили бы лоб, да и господа натерпелись бы множества хлопот и неприятностей»* [13: 50]. Жесточайшая мелочная регламентация частной и общественной жизни по образцу прусской казармы опиралась на мощный репрессивный аппарат: *«тайная канцелярия была завалена делами»*, гауптвахты переполнены арестованным, *«донос полицейского агента нередко мог иметь самые губительные последствия»*, *«внезапные исчезновения людей уже не удивляли и не смущали никого»*.

«Видя общественную расшатанность и понимая её причины», подтя-

гивая *«все расшатавшиеся винты и гайки государственного механизма»*, Павел выбивал треснувший клин помещичье-бюрократической вольности века Екатерины железным клином своего абсолютистского деспотизма. Он распорядился Россией, как непутевый помещик Прохор Поплюев своим именем *«Усладушка»*. Только в день своей коронации император с прежним екатерининским размахом раздал приближенным *«более ста тысяч крестьян, с наделом землёй по пятидесяти тысяч на каждую душу»* [13: 58]. Провозглашенный им государственный *«ренессанс»* быстро превратился в свою противоположность — *«затмение свыше»* и *«эпоху ужасов»*. Варварские средства извратили благородные цели и приостановили общественный прогресс.

Им стали недовольны все, кроме пока *«безмолвствующего»* как социальная сила народа: высшие и средние сановники, которые лишились возможности безнаказанно грабить и разбазаривать Россию, поместное дворянство, урезанное в своих привилегиях, гвардия, из которой Павел, помня о ее роли в дворцовых переворотах, со всей свирепостью *«выбивал преторианский дух»*, простое армейское офицерство, протестовавшее против перестройки военной системы на прусский манер, чиновничество, подчиненное жесточайшему служебному регламенту и лишенное возможности открыто запускать руку в карман клиентов, простые обыватели, вынужденные жить по режиму солдатской казармы. Поэтому государственные преобразования Павла, несмотря на их объективно прогрессивную направленность, были обречены на провал, а его личная судьба предрешена. Даже боготворивший самодержца, обласканный и возвышенный им Василий Черепов и тот почувствовал, что *«условия жизни общества становились тесными и печальными»*, что *«время пришло тяжёлое»* [13: 71], что *«скверно живется на свете»* [13: 65]. Его *«скука давит»*, в душе — *«пустота какая-то, неудовлетворённость моральная»* [13: 65]. Не найдя духовной опоры в масонстве — *«мистическая забава, игра взрослых детей в страшную игру!»* [13: 70], — он обретает ее в *«дедах»* — графе Харитонове-Трофимьеве и полководце Суворове. В противовес пруссофильствующему, *«переменчивому»*, а потому и слабому Павлу, *«деды ... были сильные люди»* [13: 79]. Истоки этой нравственной силы почвенник Вс. Крестовский, разумеется, видит в *«русскости»* своих героев, их кровной связи с народной почвой.

Граф Илия Харитонов-Трофимьев, соратник Суворова по битвам с Фридрихом Великим, несмотря на все свои заслуги перед отечеством, в *«блестящий екатерининский век»* попал в опалу за то, что *«в известном “перевороте” 29-го июня 1762 года не принял ни малейшего участия, открыто порицал Орловых и остался верен памяти Петра III»*, *«хотя и*

немца по духу, но несомненно человека честного». «Не лицу присягаю, присягаю престолу российскому», — так он объяснил причину своей оппозиционности новой императрице [13: 10]. Моральная и материальная поддержка, оказанная им «бедному Павлу», еще более усугубила его вину, и он был выслан под надзор полицейского пристава в свое родовое имение Любимку. Под влиянием природного народного быта «ему стали глубоко противны вся ... пышность, и гром, и роскошь вельмож его времени» [13: 12]. «Крутой граф» порвал с лицемерным и коварным светом, «ушёл внутрь себя», все «заботы и всю любовь своего горячего и обиженного сердца сосредоточил на своей дочери» [13: 12].

Писатель не делает графа Илию идеологом почвенничества. Это было бы отступлением от исторической правды. Приверженность Харитонов-Трофимьева к жизни «по простоте, по-старинному» раскрывается в деталях и эпизодах, которые в своей совокупности проливают новый свет на сущность очередной российской исторической драмы. Вельможи его времени «соединяли в себе все утонченности европейских вкусов и привычек, всё изящество манер века Людовика XIV и всю вольность эпохи его преемника, полуазиатскую пышность польских магнатов и всё хлебосольство и щедрость старинных русских бояр с достаточной примесью самого широкого самодурства» [13: 32]. А «крутой граф», «сократив самого себя», живёт по обычаям отич и дедич. Эта «чистая и благотворная струя русского влияния», идущая от отца и крепостной няньки Федосеевны, влилась и в душу его дочери «графинюшки Лизутки», ставшей в конце романа женой Василия Черепова. Противопоставление провинциального русского барства космополитичному высшему свету, полностью порвавшему с вековыми законами народного бытия, дается Вс. Крестовским в несколько иной интерпретации, нежели в «Евгении Онегине» и «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, «Войне и мире» Л. Н. Толстого. Оно напрямую соотносено с вопросом о путях исторического развития России: следовать ли ей готовым западным образцам, что, по мысли писателя, «связано с ниспровержением устоев, коренящихся в самом духе русского народа» [13: 424], или идти своим самобытным путём, опирающимся на эти устои. Писатель-почвенник, убежденный в духовном превосходстве России над утилитаристским и прагматичным Западом, отдаёт предпочтение последнему варианту.

Граф Илия, вырванный из сельского уединения и «маэстозного» настроения «рыцарским, великодушным» Павлом, из «опального» превращается в фаворита. Но осыпанный с головы до ног «толикими милостями монарха», свято веря в законность и непогрешимость его абсолютной власти, он, по словам потомственного царедворца Льва Нарышкина, «во

время переходчиво», когда *«люди переменчивы»,* остался *«одним из немногих, которые не переменились»* [13: 37]. Как родовитейший русский аристократ, он критически воспринимает головокружительное восхождение к власти брадобрея *«турецкого происхождения»* Кутайсова и нищих гатчинских немцев. Как русский человек, он скептически относится к павловским попыткам превратить Россию в прусский военный лагерь, в его сознании не укладываются драконовские по форме и мелочные по содержанию павловские меры по ломке в веках сложившегося национального русского быта. *«Своеобразная фигура»* Алексея Андреевича Аракчеева — этого архитектора павловской перестройки, — которого прямодушная *«графинюшка Лизутка»*, уже ставшая *«звездой московского небосвода»* и *«российской Цирцеей»*, сразу окрестила *«уродом»*, в глубине его души тоже оставляет *«не совсем-то приятное впечатление»* [13: 36].

Еще резче неприятие попыток самодержца *«привить русскому народу ненормальные для него и болезненные по существу условия общественной жизни Запада»* [14: 424] выражено Вс. Крестовским в военных главах, рассказывающих о знаменитом Итальянском походе А. В. Суворова. В них происходит смещение композиционных центров романа, ведущее к усилению эпичности повествования. Четко очерченные композицией первой части произведения сюжетные линии: Павел — екатерининские и новые вельможи, Павел — народ, Павел — гатчинцы, Павел — гвардия, павловские реформы — общество — вытесняются новыми: Суворов и Россия, Суворов и армия, Суворов и павловские военные новации, — развивающимися в общем историческом контексте *«Россия — Запад»*. В образе легендарного русского полководца мы находим все тот же синтез субъективного авторского видения объекта художественного изображения и стремления к исторической правде, опирающегося на документы и тщательно выверенные свидетельства современников. Художественный домисел и вымысел, часто используемые писателем при изображении Павла I, при воссоздании образа народного героя оттесняются другими приемами и средствами типизации и исторической детерминизации его характера — гиперболизацией патриотизма и *«русскости»*, концентрацией тех черт, которые делают Суворова носителем русского национально-государственного самосознания и раскрывают народное отношение к описываемым событиям. Все иное, не работающее на авторскую *«идею лица»*, отсекается писателем.

Укладывая образ Суворова в известную лермонтовскую формулу *«слуга царю, отец солдатам»*, Вс. Крестовский только намеками указывает на всю противоречивость его взаимоотношений с императором,

мельком говорит о кознях и интригах царского двора, которые плелись против него, кратко упоминает о прошлых победах, умалчивает о роли полководца в подавлении Пугачевского и польского восстаний, замыкает всю сложность его духовного мира только в военную и дипломатическую сферу. В отличие от будущих советских романистов («Александр Суворов» С. Григорьева, «Генералиссимус Суворов» Л. Раковского, «Суворов» О. Михайлова и др.), изображавших жизнь полководца как процесс «становления личности в эпохе» (А. Толстой) и модернизировавших его социально-политический облик в свете господствовавших идеологием, автор «Дедов» дает нам статичного, уже сформировавшегося Суворова, характер которого обусловлен конкретными историческими обстоятельствами его времени.

Суворов у Вс. Крестовского — талантливый исполнитель монаршей воли, действующий *«на пользу общего дела престолов», «безопасности и благоденствия»* Российской империи. Он убежденный и последовательный враг *«великих потрясений»*. Ему нужна «великая Россия». *«Всякий, изучивший дух революции, был бы преступником, если бы умолчал об этом»*, — поучает великий полководец австрийских генералов. Своих *«чудо-богатырей, витязей русских»* генералиссимус постоянно называет *«чадами Павловыми»*. Перед прорывом из Муттенской долины Суворов заклинает свой военный совет *«спасти честь России и государя»*, а солдат воодушевляет призывом верно *«служить Богу и царю»*. В предчувствии неминуемой кончины он мечтает в последний раз *«увидеть своего щедрого монарха»*, а только потом умереть в деревне.

В свою очередь государь-император осыпает *«спасителя царей», «победителя врагов и природы»* неслыханными доселе милостями: дарит за италийские победы свой портрет в перстне, *«осыпанном брильянтами»*, за освобождение всей Италии *«от безбожных завоевателей»* возводит Суворова в *«княжеское Российской империи достоинство с титулом Италийского»*, первому в России присваивает звание генералиссимуса, считая, что *«это много для другого, а ему мало — ему быть ангелом»*, повелевает гвардии и всем российским войскам, *«даже в присутствии государя, отдавать ему все воинские почести, подобно отдаваемым особе императорского величества»*, приказывает отлить статую *«никогда ещё не бывшего побеждённым»* [13: 87] и в честь его установить монумент в Петербурге на Марсовом поле, готовит по возвращению в столицу *«героя всех веков»* грандиозные торжества: хочет встретить его, *«как римского триумфатора, со всей гвардией, при громе пушек и колокольном звоне»* [13: 109]. Только болезнь полководца и происки придворных расстроили эти планы.

Щедрость Павла имела свои резоны. «*Мы оба исполняем своё дело, — подчеркивал он в одном из писем Суворову, обильно цитируемых Вс. Крестовским. — Я как государь, вы как полководец*» [13: 87]. Суворов проводил внешнюю павловскую политику военными средствами. Поэтому абсолютизация и политизация его расхождений с русским самодержцем в романах С. Григорьева, Л. Раковского и О. Михайлова представляется сознательным отступлением от жизненной истины, искажающим под давлением известных внелитературных обстоятельств историческую «идею лица», которой была верна в лучших своих образцах русская проза XIX века.

Оппозиционность культового героя русского народа Павлу I и его реформам носит в «Дедах» в соответствии с исторической правдой не социально-политический, а социально-психологический и нравственный характер. «Спаситель царей», Суворов объясняет австрийскому эрцгерцогу Карлу, что «*царства защищаются завоеваниями бескорыстными, любовью народов, правотою поступков*» [13: 103 — 104]. Вынужденный своим воинским долгом «проливать кровь ручьями», он говорит немецкому художнику-портретисту Миллеру, что «*любит своего ближнего*», гордится тем, что «*во всю жизнь ... никого не сделал несчастным, ни одного приговора на смертную казнь не подписывал, ни одно насекомое не погибло от его руки*» [13: 107]. Как и Павел, генералиссимус «*религии предан*», но в отличие от него, «*пустосвятов не любит*» и сам не «*пустосвятствует*» [13: 84]. Для императора и цепного пса его реформ графа Аракчеева солдат — всего лишь, механизм, артикулом для военных действий и парадов предусмотренный, для Суворова он «*чудобогатырь*», «*любезный друг*», «*честь и слава России*», а прежде всего — русский человек, который на все пригоден: «*и бить врага, и служить Богу и царю. У других этого нет, а у нас есть!*» [13: 94]. Концентрация в образе Суворова высоких нравственно-гуманистических качеств, свойственных, по убеждению писателя, русскому национальному характеру, происходит в романе за счет превращения исторического источника в основу художественной типизации героя.

«Почвенность» Суворова и «беспочвенность» Павла и его средств реформирования России — причина того, что «*гениальный старик ... не сошёлся с нововведениями во взглядах на требования нового воинского устава*» и был подвергнут опале [13: 78 — 79]. Только настойчивая просьба Австрии и Англии о «*вручении командования союзными войсками в Италии*» непобедимому полководцу заставила деспотичного и мстительного государя вернуть его из забвения на европейскую арену. Но ни царский кнут, ни посыпавшиеся дождем царские пряники не поко-

лебали враждебного отношения Суворова к муштре, палочной дисциплине, превращению солдата в бездушную и бездумную машину, запрограммированную иноземным уставом, к службе за страх, а не за совесть: *«Парады... разводы... а нуж-ней-то... это: знать, как вести войну; уметь расчесть; уметь не дать себя в обман; уметь бить!»* [13: 97]. Вся его «Наука побеждать», получившая блестящую реализацию в Итальянской кампании, исходит из гордого осознания того, что *«мы русские... с нами Бог!»* [13: 97]. Этой «русскостью», вырастающей из народных глубин, Вс. Крестовский окрашивает и индивидуальные черты суворовского характера: его скоморошество, чудачества, странности поведения, не укладывающиеся в светский этикет, по-солдатски аскетический образ жизни, отрешённость от собственного «я» во имя общих целей. Народность внешнего и внутреннего облика полководца делает его в восприятии солдатской массы *«отцом, батюшкой Александром Васильевичем»* [13: 102], превращает армию в *«стадо одного пастыря»* [13: 84]. Во время пасхального молебна, спонтанно инспирированного Суворовым по вступлению в Милан, и христосования его с офицерами и солдатами Василий Черепов проникается *«гордым сознанием, что и он тоже душою и телом принадлежит к этой доброй, честной, православной семье, которая ... и здесь, среди чужой страны и природы, сознаёт себя всё той же извечной и неизменной силой, которая зовётся русским народом»* [13: 84 — 85]. По этой линии развивается в военных главах актуальная и для сегодняшнего дня историческая коллизия «Россия — Запад».

Суворову и его «чудо-богатырям» приходится сражаться не только против бонапартовских генералов, но и против национального эгоизма освобождаемых народов, против их высокомерного отношения к России, вырастающих, по мнению Черепова, из «дикого невежества» и непонимания русской души. Жители солнечной Италии, убеждённые, что живут в «саду Европы», с *«восторгом приветствуя своих избавителей»*, *«сильно-таки побаиваются этих северных варваров»* [13: 85]. Многие из первых вельмож и знатнейших дам уверены, что *«казаки — русские капуцины (так их чествовали за их бороды) — зажаривают и едят детей»* [13: 85]. Какой-то аббат *«в исступлении бешенства»* и отчаяния умоляет Милорадовича вырвать итальянского мальчика из рук кровожадного донского казака. А тот, *«как нежная нянька, держит на руках младенца и смотрит на него умильно со слезами»: «это дитё так смахивает на мово Федыку-пострела ... что я расцеловал его»* [13: 85 — 86]. Но великодушие и гуманность Суворова к поверженному врагу, уважение к обычаям и нравам населения, особо выделяемые Вс. Крестовским «собор-

ность» и «всечеловечность» русского солдата — *«хоша ты и бусурман, и глуп, а всё же человек»* — делали свое дело: *«и какой-нибудь Бенно от души лобызался с каким-нибудь Мосеем Черешковым из Вологодской губернии, и Черешков понимал Бенно, и Бенно понимал Черешкова»* [13: 85].

Однако, предательство недалёковидных западных союзников, преследовавших свои корыстные цели, не позволило Суворову *«первую великую войну с Францией сделать также и последней»* [13: 107]. Меркантильной Европе вскоре придется вновь с надеждой на избавление от наполеоновского нашествия смотреть в сторону «северных варваров». Полностью оправдываются и пророчество «русского Аннибала»: *«Париж, мой пункт, — беда Европе»* [13: 106] и слова Павла I, что со смертью генералиссимуса *«мы потеряли много, а Европа — все»* [13: 110]. Уроки, извлекаемые Вс. Крестовским из истории, предназначаются, таким образом, не только отечественным «возмутителям общественного спокойствия» и правящим верхам, но и «просвещённому Западу», неоднократно наступавшему на антироссийские и русофобские грабли.

В «Дедах» мы не найдем больших художественных открытий, равных пушкинским или толстовским. Ограниченность средств психологического анализа и художественного воссоздания исторически-типических характеров, действующих в исторически-типических обстоятельствах, приводит к проникновению в повествование поверхностной беллетристики и публицистики. Писатель часто «рассказывает», а не «показывает». В итоге подтверждаются опасения Суворова, высказанные в «Дедах» портретисту Миллеру: *«Ваша кисть изобразит черты лица моего... Но внутреннее человечество мое сокрыто»* [13: 107]. Фигуры многих героев вторичны и имеют, кроме конкретно-исторического, явно литературное происхождение. В образе графинюшки Лизутки легко обнаружить черты Татьяны Лариной и Наташи Ростовской, в Василии Черепове — следы молодого Пьера Безухова, в Харитонове-Трофимьеве — старого князя Болконского. Сама же социально-психологическая и нравственная основа их характеров, помимо субъективных антропологических факторов, обусловлена причинно-следственной связью с основными противоречиями изображаемой исторической эпохи: между екатерининской и павловской Россией, между «показным» Петербургом, «щеголявшим европейскими нравами и привычками», и Петербургом трудовым, по улицам которого *«расхаживали свиньи со всякой домашней птицей»* и где *«проводились наймы прислуги и рабочих, а так же купля и продажа в вечное и потомственное владение»* [13: 32], между объективно прогрессивными целями павловских преобразований и антинациональными формами их претво-

рения в жизнь. Причинно-следственная детерминизация героев конкретно-историческими обстоятельствами определяет художественный образ мира и стилистику романа. Историзм в «Дедах» — важнейший эстетический принцип «построения» характеров, их типизации и всей организации художественного текста в жанрово-композиционное и стилевое единство, именуемое историческим романом. Вс. Крестовского вопреки «горьковской парадигме» в литературоведении по праву можно отнести к писателям, определявшим векторы будущего развития русского исторического романа в XX веке.

1. Александрова Л. П. Советский исторический роман. Типология и поэтика. Киев, 1987.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3.
4. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.
5. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8.
6. Варфоломеев И. П. Советская историческая романистика: проблемы типологии и поэтики. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук. М., 1985.
7. Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Литературное наследство. 1963. Т. 70.
8. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 25.
9. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27.
10. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 30.
11. ИРЛИ, р I. оп. 12, ед.хр. 142, л. 1.
12. Крестовский В. В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1889. Т. 3.
13. Крестовский В. В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1889. Т. 4.
14. Крестовский В. В. Торжество Ваала. Деда: В 2 т. М., 1993. Т. 2.
15. Кудрявцева Г. Н. «Петербургские трущобы» В. В. Крестовского в литературной борьбе 60-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01 / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1987.
16. Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. М., 1963. Т. 39.
17. Оскоцкий В. Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа. М., 1980.
18. Письмо В. В. Крестовского к А. В. Жиркевичу // Историч. вестник. 1895. № 1 — 3. С. 878 — 882.
19. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 10.
20. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7.
21. Русские писатели. Библиографический словарь: В 3 т. М., 1990. Т. 1.
22. Советский энциклопедический словарь. М., 1984.
23. Тургенев И. Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 11.

А. Ю. Горбачев

КОНФЛИКТ В ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА»

В пьесе «Бесприданница», написанной в 1878 году и относящейся к заключительному периоду творческой деятельности Островского, драматург прослеживает трансформацию «темного царства». Минуту семнадцать лет после отмены крепостного права, и в российском обществе произошли большие изменения. Островского как русского писателя в первую очередь интересуют изменения в сфере нравов. Поэтому основное внимание он уделяет художественному анализу купеческой (буржуазной) морали, которая в пореформенную эпоху завоевывала все более прочные позиции. К ней автор драмы относится негативно. Наша задача — разобраться, насколько правомерна эта позиция.

Прежде всего мы должны определить основной конфликт пьесы. Исследователи отмечали, что он имеет этическую природу. В связи с этим они уделяли пристальное внимание анализу авторской позиции. Существуют точки зрения, согласно которым Островский в «Бесприданнице» «беспощадно осудил поднимавшуюся в то время хищническую буржуазию» [2: 495], отразил «проблемы современной любви в ее сложных взаимодействиях с материальными интересами, поработившими людей» [3: 510]. Непосредственно о конфликте мнения разделились. Одни исследователи полагают, что средоточием его выступает душа главной героини [4: 470; 5: 111], другие обнаруживают его в отношениях между персонажами: купцами и их жертвами [1: 497]. Но все сходится на том, что характер конфликта определяет негативное воздействие на мораль антигуманизма «буржуазных отношений, разрушающих и подменяющих собою другие связи между людьми...» [3: 493].

Опираясь на этот вывод, мы можем утверждать, что центральным в «Бесприданнице» становится конфликт между двумя формами морали: купеческой (буржуазной) и феодальной.

В начале пьесы мы сталкиваемся с новыми «хозяевами жизни» — купцами. Их мораль держится на жажде богатства, деньгах — не просто на материальной выгоде, как это свойственно обывателям, а еще и на средстве ее достижения. Сила оборотистых дельцов — в умении концентрироваться на средстве ради достижения цели. Купеческое отношение к миру покоится на стремлении к прибыли и наживе и не знает сбоев.

Ежедневно, в одно и то же время, меряет шагами бульвар в городе Брахимове, где происходит действие пьесы, Мокий Парменыч Кнуров.

Спокойно, нигде не останавливаясь и ни с кем не заговаривая, он нагуливает аппетит перед обедом. Хорошая, обильная еда — одна из радостей купеческих. И, как кнуровский желудок пищу, перемалывает здешнюю жизнь новоявленная мораль.

Деловой человек, Мокий Парменыч и разговоры предпочитает вести деловые, причем с людьми, которых считает достойными себя. С остальными он высокомерен. Кнуров откровенно презирает мелкого чиновника Карандышева, досадуя, что приходится вступать с ним в отношения: «...он влезает в лучшее общество, он позволяет себе приглашать меня на обед, например...» [6: 305].

В пьесе деловой интерес Кнурова касается Ларисы. По поводу ее судьбы ведется продолжительный торг. Как и положено солидному купцу, Мокий Парменыч берется за дело основательно. Он встревожен известием о предстоящем замужестве Ларисы, поскольку имеет на нее виды, однако притворяется озабоченным ее будущим.

Героиня попадает в зависимость от намерений Кнурова после произнесенной им фразы: «А хорошо бы с такой барышней в Париж прокатиться на выставку» [6: 289]. Это пока еще не четко сложившийся план действий, но уже многого стоящее желание нувориша, не привыкшего предаваться пустопорожним мечтам. Ведь в Париже будет проще заключать выгодные сделки, если взять с собой молодую, красивую, образованную дворянку. И тогда вложенные в Ларису средства окупятся с избытком.

Следующий необходимый шаг — отождествление человека с товаром, «вещью», отсекающее саму возможность возникновения угрызений совести. Согласно кнуровской логике, Лариса — «дорогой бриллиант» [6: 292]. Найдя для нее это определение, Мокий Парменыч чувствует себя попавшим в родную рыночную стихию.

Скрывать свои намерения оборотистый делец не привык, хотя изъясляет их осторожно. В разговоре с Огудаловой он не без такта намекает, что готов взять ее дочь в содержанки. При этом Кнуров учитывает интересы (материальные, другие ему не важны) собеседницы. Такой поворот дела устраивает Хариту Игнатьевну, которой при небогатом зяте пришлось бы жить гораздо скромнее, чем она привыкла.

Уяснив, что со стороны матери Ларисы препятствий не будет, Кнуров идет дальше. Паратов, обрученный с «миллионной невестой», для него не конкурент. С Вожеватовым Мокий Парменыч мечет жребий: в купеческом деле порой приходится рассчитывать и на удачу.

Успешно преодолев и этот этап, Кнуров дожидается полного отчаяния своей жертвы, и подходит к Ларисе, когда она окончательно покину-

та Паратовым. Говорит вкрадчиво и почтительно, выпячивая собственное бескорыстие. Однако суть речей откровенно цинична: наступил момент покупки. Мокий Парменыч уверен, что в конце концов не получит отказа. Предложение ехать с ним в Париж он подкрепляет обещанием «полного обеспечения на всю жизнь» [6: 350] и заканчивает тяжело отчеканенными словами, в которых воплотилось все его купеческое достоинство: «Для меня невозможного мало» [6: 350].

Кнуров почти достиг цели. Единственная, правда, решающая ошибка в его плане — игнорирование Карандышева. Заранее исключив его из числа лиц, способных влиять на ситуацию, купец просчитался. Выстрел Карандышева напомнил ему и остальным, что не все в этом мире измеряется толщиной кошелька. И одновременно о том, что против богатства действенных аргументов почти нет.

К тому же, что и Кнуров, социально-психологическому типу предпринимателя принадлежит Вожеватов. Однако он молод и пока не умеет в приобретении Ларисы увидеть свою выгоду. Василий Данилыч не прочь заполучить бесприданницу и мог бы сделать это, но у него полно других, более важных, как ему кажется, интересов. Сорвалось — не беда, выиграю в другом — вот кредо молодого купца. Не вышло съездить с красавицей в Париж, зато не придется на нее крупно тратиться.

Вожеватов крепко держит данное Кнурову «слово купеческое», как и подобает людям его круга. Автор пьесы не одобряет такого проявления честности. Он знает, что купцам выгодно при совершении сделок и в быту быть честными друг перед другом, но не перед теми, кто не входит в их среду. Такова корпоративная мораль купцов. Ее основа — забота о деловой репутации, которая для Вожеватова дороже судьбы бесприданницы. Детская дружба с Ларисой и частое пребывание в доме Огудаловых не принимаются в расчет представителем крупной торговой фирмы. Не попытавшись предостеречь героиню от опрометчивых действий, а, наоборот, подтолкнув ее к пропасти, Василий Данилыч умывает руки: «Что делать-то! мы не виноваты, наше дело сторона» [6: 344].

Короля играет свита. Купеческая мораль поддерживается теми, кто согласен подбирать куски с богатого стола и подражать купцам. В пьесе «Бесприданница» неоднократно воспроизведена ситуация, когда материально не преуспевающие персонажи, увлекаемые погоней за мелкой выгодой, стимулируют цепную реакцию распада старых моральных ценностей. Нет бы остановиться, побрезговать, чтобы повадки торговой братии оставались ее уделом, а вне этого узкого круга вызывали бы неприятие и смех. Ведь стыдится же Вожеватов в открытую пить шампанское с утра на виду у бродящей по бульвару публики.

Однако выдвинуть серьезную альтернативу купеческой морали никто из персонажей пьесы не может, потому что все они представляют обывательский антропологический тип, т. е. живут чувствами, по приспособительно-подражательной модели. Чемпионы среди «людей душевных» — материально богатые. Даже любовь и смерть, как показывает пример Ларисы, бессильны поколебать могущество денежных мешков.

Конструктивно противостоят их ценностям способны лишь «люди разумные», причисляемые русской литературной традицией к «лишним», а у Островского, любителя «горячего сердца», не возникающие ни в одном произведении. Однако сложность заключается в том, что предпосылкой появления «лишнего человека» выступает отсутствие обременительных материальных проблем. Социум «людей разумных» возможен лишь на основе материального богатства.

Появление в обществе купеческой морали проверяет на прочность ценности прежней эпохи и выявляет их подлинность. Тут и определяются рыхлость и фальшь старых этических принципов, чем «хозяева жизни» без промедления пользуются.

В присутствии лебезящих перед ними людей купцы не стесняются себя соблюдением общепринятых правил. И постепенно утверждают во мнении, что владеют уже не только огромными деньгами, но и правом подчинять остальных своей воле. Так, Кнуров и Вожеватов полагают, что частыми подарками и денежными подношениями выкупили у Огудаловой красавицу-дочь.

Со своей стороны Харита Игнатьевна активно потакает настойчивому злу. Она хотела выдать дочерей за богатеев. Но одна вместо банкира досталась шулеру, а другую зарезал ревнивый кавказский князек.

Привыкнув к роскоши, знатная дворянка заманивает в свой дом богатых людей и заставляет Ларису развлекать их. Деньги на жизнь Огудалова умеет выпрашивать у нескаредных (потому что расчетливых) гостей. Например, она не стесняется вожеватовский подарок к бракосочетанию дочери представить своим, но недоступным по цене и на этом основании взывать к щедрости состоятельных знакомых. Паратов, правда, не раскошелится, отделавшись отговоркой: «Тетенька, тетенька! ведь уж человек с трех взяла! Я тактику-то вашу помню» [6: 315].

Выдавая Ларису за Карандышева, Харита Игнатьевна старается внести смятение в душу дочери: «...вот и будешь пастушкой» [6: 308]; «...знай, что Заболотье не Италия» [6: 309]. И не препятствует ее побегу из-под венца, даже крестит ее напоследок, надеясь и в этом случае на оправдание своих иждивенческих ожиданий. Об уважении к Карандышеву Огудалова не вспоминает: он беден — что с ним считаться.

Результат оказался плачевным: Лариса погибла, и теперь перед ее матерью возникла зловещая перспектива одинокой голодной старости. Такова плата за ассистирование купеческой морали.

Несостоявшийся зять Хариты Игнатьевны тоже принял правила игры, предложенные сильными мира сего. В доме Огудаловых Карандышев скромно сидел в углу, наблюдая, как вокруг Ларисы увиваются «хозяева жизни», и мучительно им завидовал. Не любовь, а уязвленное самолюбие и нереализованные амбиции движут Юлием Капитонычем, когда он неожиданно становится женихом красивой дворянки. Это событие превращается для него в повод поквитаться с богатеями за былое унижение. Карандышев принимает решение дать званый обед и заявляет: «...теперь я хочу и вправе погордиться и повеличаться» [6: 312].

На словах осуждая купеческие замашки, Юлий Капитоныч подражает им. Чтобы дотянуться до «сливок общества», он тратит непосильные для себя суммы, закупает дешевые вина с наклейками дорогих марочных, наивно надеясь, будто приглашенные им купцы не догадаются об этой хитрости и удивятся щедрости хозяина. Юлию Капитонычу хочется внушить своим гостям и другую ложь: что Лариса оценила в нем человека «не блестящего, а достойного» [6: 337]. Однако в итоге «избранные люди» убеждаются в его глупости, которой ловко пользуются.

О размерах честолюбия Карандышева позволяет судить его желание «в мировые судьи баллотироваться» там, где «кандидатов меньше» [6: 308]. Он не уповает на свои скромные таланты, но и не отказывает себе в праве на социальное лидерство. Заветная мечта амбициозного разночинца — стать вровень с «хозяевами жизни», а если получится, то и возвыситься над ними.

Подлаживается под купеческую мораль и провинциальный актер Аркадий Счастливец. В глазах купцов он — жалкий человечешка, для которого вместо имени и отчества сойдет кличка Робинзон. У этого героя — свои представления о выгоде и человеческом достоинстве. Прежде чем позволить Вожеватову помыкать собой, он убеждается, что имеет дело с богатым и «тороватым» (щедрым) покровителем.

За дармовую выпивку и угощение Робинзон соглашается играть перед купцами любого шута горохового. Но от него требуют не только смешить и развлекать. Во время званого обеда Счастлицеву, выдержанному на «заграничных винах ярославского производства» [6: 326], велено пить на пару с Карандышевым, чтобы довести его до бесчувствия. В конце пьесы Паратов угрозами принуждает актера отвести Ларису к вооруженному Карандышеву, и Робинзон «отрабатывает номер», на горьком опыте усвоив, что в купеческой среде бесплатных радостей никому не

доставляют. Тем не менее, он и дальше согласен оставаться при купцах, все чаще осваиваясь с ролью лакея.

Самый приметный мужской образ «Бесприданницы» — дворянин Сергей Сергеич Паратов. Любитель риска и барских жестов, он не прочь и гонки на парходах устроить, и покутить, и нищим подать, и цыган облагодетельствовать, и увлечься Ларисой. Однако автор подчеркивает: в новую эпоху широта души плохо совместима с богатством; она — черта прежнего времени, когда дворяне могли возмещать убытки за счет своих крепостных. Лишенный такой подстраховки, Паратов разоряется.

В этот момент Сергей Сергеич должен выбрать, какую мораль предпочесть: новую или старую. Совмещать их продолжительное время невозможно, показывает Островский. Паратов делает выбор, отвергнув бесприданницу и обручившись с богатой невестой.

Теперь его поведение приобретает одну подоплеку: «...найду выгоду, так все продам, что угодно» [б: 301]. Вернувшись в Бряхимов, Сергей Сергеич внешне ведет себя по-прежнему: разъезжает по городу в лучшем экипаже и закатывает бал с цыганами. Но это не простая удасть и бесшабашность. За всеми действиями Паратова — непомерное самолюбие и умение пустить пыль в глаза, замешенные на материальном расчете.

Об этой сути своего возлюбленного, о его моральной трансформации Лариса догадывается слишком поздно. Ведь он в ее представлении — «идеал мужчины» [б: 297]. Будучи частым гостем Огудаловых, Сергей Сергеич поражает воображение девушки своим внешним видом, манерами, экстравагантными поступками. Не последнюю роль играет и его способность подчинять своей воле окружающих. Вспоминая о том, как Паратов ради собственной мимолетной прихоти стрелял — и удачно — в монету, которую она покорно держала в руке, Лариса не сомневается, что вела себя правильно: «Да разве можно его не послушать? < ... > Да разве можно быть в нем неуверенной?» [б: 297].

В глазах бесприданницы он — барин, живое воплощение дворянского лоска, знакомого ей с детства. Ларису, увидевшую Сергея Сергеича, безотчетно повлекло к родному и близкому. Потому что задуматься о происхождении барских манер вообще и паратовских в частности она не способна. Ларисе невдомек, что в своей основе феодальная мораль бесчеловечна, поскольку ее гуманистическая составляющая формируется и существует вследствие нещадной эксплуатации и бесправия подавляющего большинства населения. И тем более бесприданница не может осознать историческую обреченность феодальных ценностей, бессознательно цепляется за них до последнего. Так, позарившись на приманку дворянского лоска, Лариса Дмитриевна попала в капкан купеческой мо-

рали.

Очаровав героиню, Сергей Сергеич на год исчез, чтобы объявиться в Бряхимове уже обрученным с дочерью золотопромышленника. Прибыл он в родные места повеселиться напоследок, прежде чем сковать себя брачными цепями. Миллионное приданое невесты выставляет Паратова перед преуспевающим купечеством не пострадавшим от широты своей души неудачником, а лицом, способным внушать почтение. Такого господина Кнуров с Вожеватовым готовы признать равным себе. Однако относятся они к Паратову по-разному.

Василий Данилыч старается не перечить ему, очевидно, надеясь в будущем вести с ним дела (покупка «Ласточки» — тому подтверждение). Подыгрывая Паратову, он не предупреждает бесприданницу о том, что «идеал мужчины» обручен. Но Мокий Парменыч, как более искушенный делец, ухитряется и в этой ситуации использовать Сергея Сергеича, чтобы осуществить свой план приобретения Ларисы. Из соперника, который был Кнурову не по силам, Паратов превращается в его невольного пособника. Любовь была бы непреодолимым препятствием для циничных помыслов пожилого купца, а на поле денежной выгоды у него нет конкурентов. Вот на кого отныне должен равняться Сергей Сергеич, вот каких высот должен стремиться достичь.

Паратов чтит «денежную иерархию», и это вынуждает его поступиться молодецкой удалью. По воле будущего тестя он осваивает французский язык, респектабельные манеры и смиряется с необходимостью расстаться со многими своими привычками. Тут уже сила характера и честолюбие отбрасываются в сторону. Эти качества можно приберечь для слабых и беззащитных.

Паратова кровно задевают решение Ларисы выйти замуж и самонадеянность Карандышева. Отыгаться на них за то, что не посчитались с его волей и правом, для Сергея Сергеича стало первостепенной целью. Лариса устраивала его в качестве далекой вечной воздыхательницы, существование которой тешило бы самолюбие «идеала мужчины», изрядно униженное браком по расчету.

И вдруг бесприданница осмелилась променять удалого дворянина на серого чиновника. Склоняя ее к побегу из-под венца, Паратов делает это так, чтобы бесприданница почувствовала себя виноватой перед ним. По-зер, играющий на слабостях девушки, он цитирует Шекспира, философствует: «...женщины вообще, после вашего поступка, много теряют в глазах моих»[6: 316].

Лишь осуществив свой мстительный замысел, Сергей Сергеич сообщает Ларисе о том, что он обручен. Зато в кругу равных себе герой пред-

почел откровенность: «Ведь я было чуть не женился на Ларисе, — вот бы людей-то насмешил!» [6: 303]. Люди, по его разумению, — купцы, богатые; прочие не в счет.

Изощренному издевательствам со стороны Паратова подвергается Карандышев. Претензия мелкого чиновника на принадлежность к «образованным людям» грубо пресекается Сергеем Сергеичем, готовым и за бурлаков заступиться, лишь бы унижить жениха Ларисы. С этой же целью Паратов навязывает ему такого гостя, как Робинзон. Оказавшись в доме Юлия Капитоныча, самолюбивый барин открыто насмешается над его оружием и дешевыми сигарами. Убежденный в своей абсолютной безнаказанности, Сергей Сергеич полагает, что Карандышев «будет радехонек» [6: 348] принять Ларису из его рук.

Не церемонится «идеал мужчины» и с Огудаловой, которую фамильярно называет тетенькой. Унизив перед ней будущего зятя, он поясняет свою позицию: «У меня правило: никому ничего не прощать; а то страх забудут, забываться станут» [6: 319]. Естественное желание Хариты Игнатьевны узнать, есть ли у него невеста, Паратов сводит на нет, приняв шуточный тон. Зачем было говорить правду, если умолчание сулило радость возмездия?

Возмездие совершилось и обернулось трагедией: гибелью Ларисы. Выскажем предположение, что образ заглавной героини пьесы Островский создавал с оглядкой на роман «Евгений Онегин». Ведь в известном смысле Лариса — это пушкинская Татьяна, признававшаяся: «Я вас люблю (к чему лукавить?)» [7: 162], — однако не возмевшая внутренней силы сказать о верности тому, с кем связана брачным обетом. На эту параллель намекает и такое сходство. Вслушаемся: Татьяна Дмитриевна Ларина и Лариса Дмитриевна Огудалова — отчества одинаковы, фамилия одной героини созвучна имени другой, что вряд ли является простым совпадением. Очень похоже.

Но не одно и то же. Избранником Ларисы оказался не благородный, а циничный дворянин. И она слишком поздно обнаружила произошедшую в нем перемену. Хотя, конечно, между Ларисой и Паратовым есть одно общее: слом старой морали непосредственно проходит через личную жизнь каждого из них. По сути, жестоко поступив с бесприданницей, Сергей Сергеич предлагает ей пережить то же, что пережил он: ради материально достойной жизни предать любовь. Героиня готова была принять такой сценарий судьбы («Я не нашла любви, так буду искать золота»), однако автор, чьи моральные принципы остались в «веке минувшем», не позволил ей этого сделать.

Необходимо также сказать, почему Лариса покинула жениха. Реши-

лась она на этот поступок по двум причинам. Во-первых, разобралась, что Карандышев не любит ее. Во-вторых, летела, как ей казалось, навстречу любви с Паратовым.

Не станем забывать об искренности и доверчивости Ларисы, роднящих ее с пушкинской Татьяной. Мы должны быть снисходительны к героине Островского: и эпоха, и судьба, и окружающие оказались жестокими по отношению к ней. Жалеет бесприданницу и автор, не допуская ее окончательного падения, не давая купеческому миру дополнительного повода к торжеству.

Правда, эта жалость в буквальном смысле слова убийственна. Островский ставит Ларису перед выбором: унижение или смерть, но не может смириться с тем, что при такой альтернативе гуманным будет все-таки унижение, и помимо своей воли становится апологетом смерти.

Проблема, с которой здесь столкнулся великий русский драматург, затрагивает противоречие между добром и злом. В действительности добро существует как идеал, а на практике моральный выбор происходит между двумя видами зла: невыносимым и приемлемым (не обеспечивающим и обеспечивающим выживание). И приемлемое зло является не только реальным добром, но и стимулом к моральному совершенствованию. Поскольку, выбирая приемлемое зло и отвергая невыносимое, движешься в сторону добра. Останься Лариса в живых, и у нее был бы шанс подняться от унижения к морально более достойному существованию. Однако взыскующий морального абсолюта Островский им и удовлетворился.

Развязка пьесы многое ставит на свои места. С лица Карандышева спадает маска, и обнаруживается, что он, как и купцы, считал Ларису «вещью». Его зависть вновь получила пищу, едва отчаявшаяся бесприданница изъявила желание поступить в распоряжение «хозяев жизни». И тогда Юлий Капитоныч, доселе обращавшийся к Ларисе на «вы», переходит на «ты»: «Так не доставайся ж ты никому!» [6: 354].

Человеческая жизнь теряет прежнюю и приобретает новую цену, если человека превращают в «вещь». Бесприданница для ее жениха была всего лишь мерилom его амбиций. Карандышев предпочел убить ее и тем самым не пустить «дорогой бриллиант» в руки купцов.

Для Ларисы смерть стала избавлением от позора. В знак благодарности своему убийце она берет у него пистолет и говорит: «Это я сама... сама» [6: 354]. Умирая, героиня благословляет новую мораль, жертвой которой стала. Она не винит Паратова и купцов, а Карандышеву дает шанс выйти сухим из воды и продолжить движение по социальной лест-

нице, притом с неоценимым для кандидата в «хозяева жизни» опытом. Теперь судьба Юлия Капитоныча будет зависеть от силы его характера.

Все действующие лица драмы «Бесприданница» оказались причастными к купеческой морали, хотя и в разной степени. Градация касается даже самих купцов. Пока расстановка сил среди них складывается в пользу Кнурова. Персонажи из других сословий (дворяне, разночинцы), а также деятели искусства являются жертвами купеческой морали. Под их воздействием рушатся дружба (Вожеватов — Лариса), родственные отношения (Харита Игнатьевна — Лариса), брачный союз (Карандышев — Лариса), любовь (Паратов — Лариса). И возникает вопрос: настолько ли значимыми и жизнеспособными были ценности феодальной эпохи, если их оказалось некому защитить? Ведь если у гуманизма нет иных способов отстоять себя, кроме жертвенных воплей, то это не гуманизм, а его исторически отжившая форма.

Тревога Островского правомерна и понятна. Его, как и любого нормального человека, не может не смущать прогресс на крови. Но заметим, что Островский, будучи стихийным руссоистом, недооценивает антигуманизм феодальной морали и абсолютизирует буржуазное зло, носителями которого в пьесе «Бесприданница» выведены купцы. Между тем оно относительно. В продолжительной исторической перспективе капитализм с его культом богатства создает материальные предпосылки для прогресса, в том числе и в сфере морали. Ведь для укоренения в социуме духовных ценностей необходима крепкая материальная основа. То, что она создается антигуманными методами, связано не с плохими купцами, а с обывательской природой человека, которая в качестве инструмента коренных социальных преобразований позволяет использовать только насилие. Но из этого не следует, что материальное благосостояние социума не должно или не может повышаться и что его рост можно остановить на волне морального возмущения.

Сказанное не означает комплимента Кнурову, Вожеватову, Паратову и их бесчисленным братьям по классу. Как и все обыватели, они бессознательно участвуют в историческом процессе: наращивают материальный ресурс социума, преследуя узкокорыстные цели и мало заботясь о человечности своих действий. И все же вырабатываемые купцами респектабельность, корпоративная мораль, как к ним ни относиться, представляют собой локально гуманистические явления. Значит, есть фундамент для формирования устойчивой и жизнеспособной морали, насколько в обывательском социуме возможны устойчивость и жизнеспособность. И купеческая мораль, будучи исходно корпоративной, локальной, постепенно развивается в общечеловеческую мораль буржуазного типа, более

демократичную и гуманную, чем феодальная, которой так дорожит Островский.

-
1. Алперс Б. В. Островский // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 5. М., 1968.
 2. Ревякин А. И. Русские писатели. М., 1971.
 3. Лотман Л. М. А. Н. Островский // История русской литературы: В 4 т. Т. 3. Л., 1982.
 4. Лотман Л. М. Островский // Русские писатели. 1800 — 1917: Биографический словарь. Т. 4. М., 1999.
 5. Журавлева А. И. Островский // Русские писатели. 1800 — 1917: Библиографический словарь: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
 6. Островский А. Н. Сочинения: В 3 т. М., 1987.
 7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Л., 1978.

М. Л. Лебедева

ПОЭТИКА ДИСГАРМОНИИ И РАЗРУШЕНИЯ В «ПОСЛЕДНИХ ЛИСТЬЯХ. 1917 ГОД» В. В. РОЗАНОВА

Время грандиозного исторического перелома в судьбе России — 1917 год. События, повлекшие за собой глобальное переустройство общественно-политической и духовной жизни страны, закономерно оказываются в центре интеллектуального и творческого осмысления представителей русской религиозно-философской мысли начала XX века.

Обостренной интуицией художника В. В. Розанов чувствует разрушительный дух революционных изменений и под влиянием происходящего, как живой отклик на происходящее создает рукопись «Последние листья. 1917 год». В ней зафиксированы переживания, впечатления и размышления об упадке и распаде жизни, «задокументировано» внутреннее состояние человека в минуты глобального исторического излома. Отсюда — основные принципы поэтики «Последних листьев», обусловленные ощущением разрушения жизненного уклада и духовных основ личности, пристальным вниманием к мистической стороне происходящего, поиском первопричин духовного и социального раскола нации.

В художественном мире «Последних листьев» основные события «крушения империи», «старой» России предстают не в своей исторической документальности (как это было бы характерно для публицистики), но подаются посредством художественных образов, которые создаются при непосредственной актуализации фольклорных и библейских мотивов.

Фрагментарная композиция, характерная для розановского жанра «опавших листьев», представляется и в «Последних листьях» эстетически обусловленной; *«имитация разрушения причинно-следственных связей на самом деле актуализирует их, делает сосуществование сегментов текста еще более напряженным, поскольку связи между ними осуществляются не столько на формально-логическом, сколько на более глубинном, ассоциативно-эмоциональном уровне»* [4: 143]. Внутренняя взаимосвязь фрагментов «Последних листьев» дополняется характерным для жанра дневника указанием точной даты фиксации каждого «фрагмента». И если в коробе втором «Опавших листьев» только намечается использование данного приема, то в «Мимолетном», «Последних листьях. 1916 год» и, наконец, в «Последних листьях. 1917 год» он приобретает свой значимый и закономерный для художественного мира В. В. Розанова статус. Подчеркнуть важность каждого «листа», каждого

момента «жизни души», откликающейся на распад окружающего мира, стремление как бы упорядочить хаотичную и разрозненную действительность, отраженную и преломленную сквозь субъективную призму художественного сознания автора, — таково значение этого приема в контексте поэтики «Последних листьев». Дневниковая форма этого произведения оказывается наиболее адекватной его содержанию и поэтике.

Первый «фрагмент» произведения актуализирует «домашнюю» тему, являющуюся в розановском творчестве определяющей и стержневой:

«I. I. 1917

Я пристал к мамочке, как проститутка к Мадонне.

И вся жизнь моя обратилась в плач.

Вот суть» [2: 239].

Образ «мамочки», который открывает произведение, указывает на связь «Последних листьев» с «Уединенным» и «Опавшими листьями». Тема святости семьи, мотив дома как основы основ, образ «друга», «мамочки», который строится на сравнении с библейской Мадонной, — таковы исходные элементы художественной структуры «Последних листьев». Не менее важен здесь и мотив страдания, «плача», «молитвы», который получает развитие в следующем же «фрагменте»:

«I. I. 1917

Суть-то в том, что ведь я никак не могу избыть из себя проститутку. Несмотря ни на какие плачи. А “художественный план” угадывает Мадонну.

И я колеблюсь. Люблю и вонь, и розу, Господи: но разве нет. Создам и вонь, и розу» [2: 239].

Семантическая оппозиция «проститутка» — «Мадонна», «вонь» — «роза» выступает символом раздвоенности и разлома внутреннего мира личности. Мотив «молитвы» (на него указывает обращение «Господи») прочитывается как стремление упорядочить, «примирить» противоположные, непримиримые начала в душе человека и, в контексте розановской поэтики, — в его творчестве. «Создам и вонь, и розу» — попытка идейного компромисса, которая определяет содержание «Последних листьев» и определяется им.

Развитие «домашней» темы перерастает в следующем «фрагменте» в размышление о земле и плодородии. Сам «лист» начинается с пометки в скобке «в трамвае ночью» [2: 239]. В одном из черновиков В. В. Розанова дается особое пояснение возникновению и значению такого рода пометок: *«Наконец, я не понимаю почему, — может быть, от молекулярного сотрясения тела (и след., мозга, головы, лица) — всякое движение, сопряженное с неподвижностью (сидишь в конке, вагоне, на извозчике)*

вызывает почему-то у меня яснейшее движение мысли, и тоже очень счастливое... Эта часть, естественно незаписанная, — конечно, огромнейшая <...> Это — “мысли в движении”^{*} [3: 655]. Таким образом, предваряющая «лист» запись в скобках указывает на «мысль в движении», и само развитие условного сюжета в данном «фрагменте» подчиняется особой внутренней динамике: «Из планеты земледелия не докажешь, сколько не изнуряй ум. А из земледелия планету докажешь. И отчего земля пузата, и горизонт, и все. <...>» [2: 239]. На синтаксическом уровне такая динамика передается посредством союзов в значении присоединения, которые подчеркивают непрерывность «движения души». Развитие образной парадигмы «земля» — «солнце» — «плодородие» переходит в пространство розановской философии пола и отождествляется с «женой» — «мужем» — «деторождением»: «Всякий посев содержит в себе тайну совокупления. Зерно, падающее с дерева или севалки на землю, — оплодотворяет ее — совершенно как мужчина женщину. Растения — дети семени. И они же таинственные ее мужья. <...> Так Деметра переходит в Мадонну» [2: 240]. Образ «Деметры», переходящей в «Мадонну», актуализация взаимосвязи языческого и христианского начал обусловлено в рамках данного «фрагмента» ощущением распада и дисгармонии. Жизнеутверждающий пафос заключительной части рассматриваемого «листа» определяется стремлением к цельности и гармоничности бытия, к примирению изначально непримиримого: «А восходит к “посеву — зерна”, и к устройению грудей, и к тому вообще, что “есть на свете Деметра: которая, будучи Матерью дерев, — в то же время есть супруга сыновей своих”» [2: 240].

«Домашняя» тема в «Последних листьях» тесно связана с доминирующей в произведении темой погибающего «царя» и «царства». Во «фрагменте», который датируется мартом 1917 года, последняя получает свое развитие при непосредственной актуализации фольклорных мотивов:

«11. III. 1917

Нельзя, чтобы внуки и внучки наши, слушая сказку “О Иване Царевиче и сером волке”, понимали, что такое “волк”, но уже не понимали, что такое “царевич”. И слушая — “...в тридесятom царстве, за морем, за океаном”, не понимали, что такое “царство”. И вообще без “царя”, “царства” и “царевича” русской сказке так же не быть, как русской песне не быть без “чернобровой девицы”. <...>» [2: 241].

^{*} Здесь и далее в цитатах из «Последних листьев. 1917 год» полужирный шрифт В. В. Розанова.

Обращение к духовным истокам русского народа, сказочным персонажам и сюжетам прочитывается как отклик на события, связанные с вынужденным отречением царя Николая I от российского престола. Ощущение утраты, «начала конца» охватывает героя «Последних листьев». Поэтика отрицания происходящего реализуется и на лексико-синтаксическом уровне, в сложноподчиненной конструкции, начинающейся предикативным наречием «нельзя». Внутреннее, идейное содержание «фрагмента» приобретает форму предостережения, адресованного потомкам: «<...> *И они почувствуют, через 3 — 4 поколения, что им дана не русская история, а какая-то провокация на место истории, где вместо “царевичей” и “русалок” везде происходит классовая борьба.*

— *Мама, что такое классовая борьба, — спросит пятилеток.*

Вопрос этот покажет, что уже не только нет “няни и мальчика” у русских людей, но нет и “самой мамы”, и самих мальчиков, а все серьезные люди. <...>» [2: 241]. Посредством фольклорных мотивов утверждается патриархальная система ценностей, с ее упорядоченностью и внутренней гармонией. Герой «Последних листьев» стремится к преодолению дисгармонии настоящего, обращаясь к прошлому: «*Все было прекрасно в наших старых сказках*» [2: 242]. И далее в произведении: «<...> *Царство Русское должно быть домовитым, со сказочками, с песенками, с легендами*» [2: 246].

Тема уходящего «царства» продолжается и во «фрагменте», который по форме представляет собой верлибр (или свободный стих). Разрушение русской жизни, ее основ и устоев болезненно и драматично в восприятии лирического героя данного «листа»:

«15. III. 1917

Теперь не заживешь “своим хозяйством”.

И не оснуешь “своего хозяйства”.

Пришел лупоглазый Карл Маркс.

И сказал, что ему ничего не надо.

И то же сказал Лассаль.

В клетчатых панталонах и с руками в карманах.

Объявивший, что “вся наука против него спорить не может”.

Ибо у него в кармане все цитаты.

И в другом кармане шкловский пунцовый платок.

И то же подтвердил Шпильгаген.

Написавший о них роман.

“Сии три”, бысть для Руси Рюрик, Синеус и Трувор. <...>» [2: 242].

«**Свое хозяйство**», собственность, частная жизнь — те краеугольные камни жизнеустройства, ценность которых неоспорима и незыблема в

розановском мировоззренческом контексте. Эпитеты и предметные детали, которые характеризуют «разрушителей» вековых русских устоев и традиций русского общества — «лупоглазый Маркс», Лассаль «**в клетчатых панталонах и с руками в карманах**», «**в другом кармане шкловский пунцовый платок**» — не просто передают авторское отношение к ним, но и призваны нивелировать созданный вокруг них ореол особой значительности и недостижимости. Образный параллелизм («Маркс», «Лассаль», «Шпильгаген» — «Рюрик», «Синеус», «Трувор») актуализирует драматические, переломные страницы русской истории, усугубляет мотив разрушения и гибели общества, «царства».

Образ русского царя в «Последних листьях» предстает в своем драматическом развитии, которое показано через субъективный мир героя произведения, через его рефлексию на происходящий распад «царства». «Помолимся о Царе нашем несчастном <...>»* [2: 244], «Царь есть легенда и молитва <...>» [2: 247], «<...> Никогда я не думал, что Государь так нужен для меня: но вот его нет — и для меня как нет России. Совершенно нет, и для меня в мечте не нужно всей моей литературной деятельности. Просто я не хочу, чтобы она была. <...>» [2: 251]. Если во «фрагментах», датированных мартом — июнем 1917 года, образ царя изображается несколько отвлеченно, причины его «гибели» осмысливаются посредством рефлексии, то заключительные «листы» произведения демонстрируют отождествление «царь» — «Россия» — «я». Единичное сливается с общим, становится его неотъемлемой частью — таково философское осознание происходящих событий. В поэтике «Последних листьев» это выражается посредством актуализации принципа субъективности и возведения его на уровень объективной истины: «Поэтому я думаю, что царь непременно вернется, что без царя не выживет Россия, задохнется. И даже — не нужно, чтобы она была без царя. Эта моя мысль 23 — 28 сентября (не помню числа), да будет она истинною и священной» [2: 251].

Особую значимость и актуальность приобретают в «Последних листьях» библейские мотивы, а также связанные с ними мотивы души и страдания; находит свое непосредственное развитие философская тема связи «духовного» и «плотского» начал, поиск синтеза христианских и языческих основ жизни.

«29. II. 1917

Грехов нет других при зачатии, кроме слабости и бесстрастия.

* Здесь и далее в цитатах подчеркивания принадлежит автору статьи — М. Л.

Но “бесстрастие” в грехе и “слабость в похоти” есть идеал духовный.

Вот отчего “брак, данный духовенством” и исторически им выработывавшийся, — весь и от начала грешен. Он ведет к вырождению, бездарности, тупости и “порокам в зачатии”. И приведет к вырождению все европейские расы. Все — к пользе евреев. И к ex oriente — lux.

Да. “Свет не взойдет с Запада”. Никогда, никогда. И здесь “предначертанный конец европейской цивилизации”» [2: 241].

Отношение к полу как к чему-то греховному, непреодолимый разрыв между христианскими ценностями и языческими верованиями, противопоставление «духа» и «плоти», ведет, по В. В. Розанову, к «вырождению» культуры, «европейской расы». В творческом сознании автора «Последних листьев» это связывается с ощущением «конца мира», гибели всей русской жизни. Показателен «фрагмент», представляющий собой лирико-философское стихотворение в прозе. Внутренний мир лирического героя этого стихотворения, его духовное переживание проецируется на образную систему и идейный контекст «Последних листьев».

«16. IV. 1917

И соскальзывает сердце мое с острой иголки христианства.

П. ч. я не хочу страдать. О, не хочу, не хочу. Так страшно.

И отваливает от цветка язычество.

П. ч. я не хочу Победы.

Что же я? Кто же я?

Я в тенях. Вижу христианство и подаюсь в язычество.

Вижу язычество и бросаюсь к христианству.

Испуган. Да. Вот мое сердце — в испуге.

И бьется оно. Умирает. И никак не может умереть. И все ищет воскресения.

Я в полусне и в полувоскресении. И кто хватает меня, говоря, вот ты где? — он уже находит “совсем другого Розанова”» [2: 245].

Словно бы вырванный из мыслительного процесса — на это указывает начальный союз «и» в значении присоединения — данный «фрагмент» раскрывает глубинное внутриличностное противоречие. На пороге глобальных изменений внешней действительности, которая как таковая остается за пределами текста «листа», внутренний мир личности откликается на разорванность бытия. «Христианство» и «язычество» выступают в этом внутреннем мире как два оппозиционных друг другу пространства, где первое обозначает «полюс страдания» (на это проецируется метафорическое сочетание «острая иголка»), а второе — «полюс жизнелюбия» (образ «цветка»). В данном уединенном монологе постепенно раз-

вивается диалогическое начало, при котором вопросы внутреннего самоопределения личности оказываются риторическими, остаются без ответа. Сама структура «листа» соответствует заложенному в нем диалогическому содержанию. Состояние душевного смятения, выражаемое на лексическом и синтаксическом уровне созерцательным «вижу» и противопоставленными ему глаголами движения «подаюсь», «бросаюсь», демонстрирует конфликт внутри личности. «Страх», «сон», «умирание», «воскресение» — переплетение этих психологических состояний определяет духовную «многоликость» лирического героя (*«он уже находит “совсем другого Розанова”»*).

В заключительном «фрагменте» «Последних листьев» представлен уединенный монолог, в котором происходит ценностное переосмысление отношения к окружающей действительности, к разрушающейся стране, предпринимается новая попытка внутреннего самоопределения:

«3 ноября 1917

*Эту ночь мне представилась странная мысль: что, мож. быть, все мое отношение, — все и за всю жизнь, — к России — не верно. <...> Во мне было что-то **пожирющее свое отечество**. В тайне вещей я его ненавидел и — за отсутствие **добродетели**. <...>» [2: 252].*

В этом «листе» доминантными оказываются тема России и стремление героя к национальной (в ценностном, культурном отношении) самоидентификации. Актуальность библейских мотивов на протяжении всего произведения, обращение автора к фольклорным сюжетам, дешифровка национальных культурных кодов ведут к такому внутреннему самоопределению, при котором социальные, общественные ценности оказываются эфемерными, тогда как *«национальное сообщает человеку идеал и бессмертие, и притом подает их в интимно-личном, достоверном виде»* [1: 20]. Заключительная часть анализируемого «фрагмента» — *«Но если ошибка: то как до 62-го года прожить в ошибке?! О, мойры. Как вы смеетесь над человеком»* [2: 252] — подвергает своеобразной деструкции принцип объективации субъективного начала, обозначенный еще в поэтике «Уединенного», обнаруживая некую не зависящую от личности «третью силу» («мойры»), определяющую миропорядок и судьбу самой личности. Здесь и актуализируются античные культы, и признается фатальность, господствующая над человеком. В философском контексте рубежа XIX — XX веков это приобретает особое значение. Так, согласно П. А. Флоренскому, *«томительной жаждой вечной памяти и жгучим исканием найти ее охвачен был весь языческий мир; в самых существенных сторонах своего устройства он определялся именно этою потребностью, этою тоскою и этим порывом к вечности. Если и преувеличена*

теория, по которой вся языческая вера, со всеми своими жизненными осуществлениями (— а что в античном обществе не есть осуществление веры? —) — лишь безмерная вариация на тему: “культ предков”, то все-таки несомненно существеннейшее значение этого культа для всей языческой жизни, особенно же — греко-римской. Тут голос предкопочитания почти заглушает все прочие голоса или, по меньшей мере, ко всем им присоединяется, образуя собой основной фон общественного бытия» [5: 196].

Поэтика дисгармонии, упадка и разрушения внешней действительности (данной в произведении посредством субъективных процессов «жизни души»), внутренний разлад, характерный для духовного мира личности, находит свою реализацию в «Последних листьях» в форме дневникового повествования о частном, преломляющем через себя общезначимое. Основные поэтологические принципы — «документальности», «субъективности», «отрицания» — выражают себя в образной системе произведения, его композиционном построении и лексико-синтаксическом оформлении. Библейские и фольклорные мотивы «Последних листьев», которые играют ведущую роль в формировании поэтологического строя всего произведения, определяют обращение авторского художественного сознания к сфере национальных культурных кодов и архетипов, в чем выражается его стремление к гармонии бытия и поиску выхода из мировоззренческого кризиса.

1. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. — М.: Сов. писатель, 1988.

2. Розанов В. В. Последние листья. 1917 год // В. В. Розанов Собр. соч. Последние листья. — М.: Республика, 2000.

3. Розанов В. В. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. — М.: Правда, 1990.

4. Рязанова Е. В. Фрагментарный текст в русской литературе начала XX века (А. Белый «Крещеный китаец», В. Розанов «Опавшие листья») // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы междунар. науч. конф.: В 2 ч. Ч. 2. — Гродно: ГрГУ, 2001.

5. Флоренский П. А. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. — М.: Правда, 1990.

С. Ф. Кузьмина

ТРАДИЦИЯ, МИФ И СИМВОЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ, ФИЛОСОФСКОМ И РЕЛИГИОЗНО-МИСТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

А. Ф. Лосев, говоря о Вяч. Иванове, подчеркивал, что «у него было такое ослепительное словотворчество, но не только поэзия была у него на первом плане, а и философия, и религия, и история». «Для меня, — указывал философ в своих воспоминаниях, — это авторитет в смысле мировоззрения. В смысле единства искусства, бытия, космологии и познания человека» [19: 142]. Этапными явлениями истории русского символизма стали поэтические книги «Кормчие звезды» (1903), «Прозрачность» (1904), «Cor Ardens» (1911 — 1912), «Нежная тайна» (1913). Символично, что стихи Вяч. Иванова попали в печать благодаря Вл. Соловьеву, который в своей «Метафизике всеединства» также утверждал идеи, близкие поэту [5: 190]. Поэзия Иванова, испытав различные влияния, осталась самоценной, но трудной для понимания. Поэт — знаток античной культуры, эллинист, вооруженный тонкой техникой и широкой образованностью, использует мифологические реалии и знания о древнейших культах Диониса и Аполлона, образы классической трагедии и выявляет в самом строе русской речи отзвуки греческих корней.

«Учительная», по определению С. С. Аверинцева [1: 19], поэзия Вяч. Иванова преодолевает законы времени и ограничения различий культурных эпох, восстанавливает «древнее цельное знание» [8: III, 743]. Поэт реально, своим творческим порывом, преодолевает узость индивидуализма и декаданса Серебряного века, благодаря решительному повороту к новой поэтике и новому миропониманию: античность, эпохи Средневековья и Возрождения и современность не только взаимодействуют, но и приобретают метафизически концептуальное единство. Духовные корни поэзии Вяч. Иванова, прорастая в глубину веков, сложно переплетаются и с религиозно-славянофильской русской традицией, а также концепциями Вл. Соловьева о Душе мира, Софии и богочеловечестве.

Самоидентификация автора как поэта-корабельщика, который движется в темноте среди морской бездны, ориентируясь лишь на путеводные кормчие звезды («В челне по морю») [9: 90 — 93], мотивирована целью творчества: познать диалектику мировой жизни и воплотить ее сложность в «прозрачных» стихах.

В журнале «Новый путь» печатался труд Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (1904, № 1), где поэт-мыслитель говорил о задачах современного искусства, как они понимаются в перспективе тысячелетий культуры человечества: «Мы, позднее племя, мечтаем... о “большом искусстве”, призванном сменить единственно доступное нам малое, личное, случайное, рассчитанное на постижение и мирозерцание немногих, оторванных и отъединенных» [16]. Автор мыслил символизм не только как литературное направление, но и как культурное явление, способное преодолеть кризис европейского духа на путях соборности культуры, расширения границ искусства, теургии и мистерий. Будущее мира, верил поэт, будет преображено светом «русской идеи» и русской святости, духовного и культурного синтеза.

«Операционную» роль в системе воззрений Вяч. Иванова играют такие категории, объем которых не может быть логически определен, так как они превращаются в, так сказать, символы индивидуальной поэтики, но при этом сохраняют и общечеловеческую значимость. Сочетание и синтез, разделение и дифференциация категорий-символов «родное», «вселенское» и «традиция», самоопределение человека в той или иной сфере проблематизируется Вяч. Ивановым как всечеловеческий вопрос, который, как правило, не становился фактом активной художественной и религиозно-мистической рефлексии. Ретроспективность, погруженность в отдаленное прошлое, обусловлена поиском универсалий, несущих онтологический смысл, сакральность и синкретичность.

Поэзия, эссеистика, теоретические, философско-эстетические труды Вяч. Иванова, имеющие системное внутреннее единство [см.: 2], демонстрируют чрезвычайно широкий репертуар тем и полигенетичность источников. Автор обращается к нескольким, а по возможности, *ко всем традициям культуры*. М. Бахтин выделял три слоя — Античность, Средневековье, Возрождение, и подчеркивая системность и логическую связь этого многотемья, утверждал: «Вся его поэзия есть гениальная реставрация всех существовавших до него форм» [3: 397]. Однако не собственно культурные эпохи, в своей своеобразности и характерологии, интересовали Иванова, он *не реставратор, а традиционалист — модернист*. Им выявляется вертикаль традиции, от истоков до актуального «сейчас», и достигается свободное движение по вертикали традиции, а в ее горизонтальных срезам находятся многочисленные подтверждения культурной регулятивности и абсолютной сохранности «совершенного знания». В сфере «родного» лежит постижение традиции, чьи истоки восходят и к Западу, и к Востоку; в сфере «вселенского» находится критерий ее подлинности и онтологичности. Вяч. Иванов изначально стре-

мится видеть современную ему эпоху в целостном ансамбле, который включает и наличное в культурных символах и знаках, мифах и преданиях, догматах и учениях прошлое, и вселенское начало, религиозно освященное традицией христианства. Не случайно на собраниях Башни ценились парадоксальность мысли и утонченность знаний, глубина интерпретаций и широкий культурный охват, свежесть образов, экстравагантность в стиле. Е. Кузьмина-Караваева вспоминала: «О ком говорили? О Григории Богослове, о Штейнере, о Христе, о Марксе, о Ницше, о Достоевском, о древней мудрости Востока, о Гете, — и обо всем с одинаковым знанием, с одинаковой возможностью обозреть все с птичьего полета, взять отовсюду самое ценное» [15: 559].

Иванов-теоретик и Иванов-символист выявляет и демонстрирует регулятивную преэминентность древней традиции человеческой культуры — эллинизма, которую он понимает как одну из ступеней человеческого возрастания по направлению к Богочеловеку-Искупителю.

Как теоретик и практик-символист Иванов через постижение Запада и Востока, русской сути — в ее духовном и национальном облике, приходит к необходимости осознания символа и мифа в качестве особого и универсального «языка» и «инструмента» вселенского, т. е. традиции. В сочетании «родного» и «вселенского», подчеркивал А. Ф. Лосев, говоря о соотношении «родного» и «вселенского» в системе воззрений Вяч. Иванова, «заключено максимальное космическое, всеохватное и в то же время максимально родное и интимно пережитое. Его художественность заключается в отождествлении родного и вселенского, в этом объединении двух сфер, которые, казалось бы, ничего общего между собой не имеют...» [19: 143].

При культурной всеохватности и чувстве сопричастности русской истории и культуры к источникам традиции, у Иванова было острое ощущение кризиса современной ему культуры и близкой трагической развязки, конца «эона». В традиции он ищет полноты и равновесия, столь необходимых для «удержания» фундамента, истины, утрачиваемых сокровищ человеческой и «трансцендентной» (над-человеческой, надмирной, высшей) мудрости. В «*Cor Ardens*» («Пламенеющее сердце»), которая является одним из важнейших текстов русского символизма, Вяч. Иванов полемизирует с брюсовской «диаволически-магической герметикой», что подчеркнуто названием «*Speculum speculurum*. Зеркало зеркал» (с посвящением Брюсову) [25: 392]. «Тонкому яду» словесной магии В. Я. Брюсова поэт противопоставляет мифопоэтические символы космического порядка (стихотворения «Знамение», «Руны прибора», «Фата Моргана»), веру в неразрывную связь человека и законов Вселенной.

Иванов создает особую интеллектуальную, философско-эстетическую и религиозно-мистическую картину мира, в которой под видом *разных символов* проясняются восходящие и нисходящие циклы развития «родного», соприкасающегося с «вселенским». Это соприкосновение, обусловленное Единым Источником жизни, пути и истины, есть залог и условие, по мысли поэта, развития человеческого (жизненного, исторического, культурного). Разрыв с «вселенским» грозит гибельным хаосом и неотвратимым вторжением в мир человека злых и враждебных сил. Иванову открывается фундаментальная тождественность *различных элементов* культуры, множество *проявлений*, форм, содержаний, языков — идиостилей скрывают это единство, однако поэт-теург, самоопределившаяся в традиции, получает возможность *п р о я в и т ь* «совершенное знание человека и знание мира чрез познание человека» [8: III, 119]. Эта формула не есть лишь гносеологическая посылка, так Иванов определяет *п о э з и ю*. В работе «О лирике» он пишет: «... поэтам надлежит “сотворить заповеди”: десять заповедей Моисея. Читть предание своего искусства, чтобы долголетними быть на земле; не убивать слова; не творить прелюбодеяния словесного (сюда относится все противоположное в сочетании слов); не красть, не лгать и не лжесвидетельствовать; не глядеть с завистливою жадностью и любостыжанием на красоту чужую, т. е. не органически присущую предмету вдохновения, а насильственно захваченную извне и тем низведенную на степень только украшения. Далее — заветы чисто религиозные: святить торжественные мгновения творчества и возвышенное слово; не именовать божественного всуе, не служить кумирам формы, как Божеству, — и, наконец, помнить, что поэзия — религиозное действие и священственный подвиг» [8: III, 119].

Обретение *нового статуса поэта* требует и осмысления *статуса собственно человека*. Иванов приходит к проблеме христианской антропологии, и тем самым формирует новую художественную парадигму в лоне русской культуры — парадигму религиозного символизма. На этом векторе русской культуры разграничивается «реальность» и «RES», «разум истины» [8: III, 794]. Афористичная формула Вяч. Иванова «*a realibus ad realiora*», которая обычно переводится как «от реального к реальнейшему», вбирает в себя и иное — более расширительное толкование: движение от относительной реальности к абсолютной. Из статьи «Две стихии в современном символизме» ясно, что термин «идеалистический», в соответствии с традицией, употребляется в значении «субъективистский» («идеал» как проекция моего «я»), а термин «реалистический» — в средневековом смысле, как утверждение онтологической реальности сверхчувственного [см.: 3: 433]. В этой перспективе критиче-

ский реализм русской литературы XIX века, и даже «высший реализм» Ф. М. Достоевского трактуется в новом ключе.

В творческой лаборатории Вяч. Иванова происходит многоуровневый процесс реадаптации традиции. Во-первых, это строго ортодоксальная сфера, что связано с духовным осмыслением догмата, во-вторых, это сфера визионерских и подчас спекулятивных «переводов» ортодоксии на иной — светский — поэтический язык, в-третьих, это конструирование собственного мифа, адаптированного к задачам актуальной истории и процессу творчества, и одновременно «охраняющего» онтологию и дух традиции.

Сложный *византийско-эллинический* мир Вяч. Иванова сыграл существенную роль в приобщении русской поэзии к мировой культуре. О его роли О. Мандельштам писал так: «Вячеслав Иванов более народен и более доступен, чем все другие русские символисты. Значительная доля обаяния его торжественности относится к нашему филологическому невежеству. Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова, — “Ночь немая, ночь глухая”, “Мэнада” и проч. Ощущение прошлого как будущего роднит его с Хлебниковым. Архаика Вячеслава Иванова происходит не от выбора тем, а от неспособности к относительному мышлению, то есть сравнению времен. Эллинистические стихи Вячеслава Иванова написаны не после и не параллельно с греческими, а раньше их, потому что ни на одну минуту он не забывает себя, говорящего на варварском наречии» [20: 207].

В концепции Вяч. Иванова религиозный символизм был не художественной манерой или методом, не принципом поэтики, а религиозно-философским мировоззрением. Многие стихотворения отражают принципиальный для поэта параллелизм античности и современности, которая превращается в новый просцениум мифотворчества. Символизм Вяч. Иванова подходит к мифу как родовой категории. Миф есть «образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского» [7: 45], так как в своей субъективно-объективной структуре миф обобщает колоссальный многовековой опыт. Космогонический и натурфилософский планы выражения слиты в мифе через образы «героя», всегда имеющего своего «двойника», что является, по Вяч. Иванову, следствием процесса становления «человеческого» и «божественного»: «Раздвоение божества на лики жреческий и жертвенный и отождествление жертвы с божеством, коему она приносится, было исконным отличительным достоянием прадионисийства» [10: 26]. Феномен «двой-

ничества», столь характерный для литературы Нового времени, в интерпретации Вяч. Иванова получает новые коннотации, связанные с одновременной возможностью сосуществования человеческого и божественного, героического и жертвенного, смертного и вечного.

Дионис представляется автору образом-символом абсолютной свободы творчества, которая, в свою очередь, отождествляется с катарсисом, что позволило современному исследователю увидеть в этой теории «дионисийствующее христианство» [22: 29 — 34]. Дионисийский принцип, в отличие от пластически ясного и гармоничного аполлоновского, трактуется как свободно проявляющееся творчество, которое имеет возможность слиться с родовым, вселенским началом. Два начала — аполлоновское, гарантирующее гармонию и порядок, и дионисийское, как экстаз, приводящий к безумию, но и обретению новых горизонтов смысла — положен поэтом-мыслителем в основу нового видения искусства. История Рима, затем греческие мифы, потом углубленное внимание к пра-мифам и не их разграничение, а возможность увидеть все это в целостности — как развитие нескольких доминантных идей-состояний человечества — стали основой выводов: Дионис — бог любви и смерти, он и жрец и жертва. Соответствующие ему символы — виноград, лоза, вино, его страдательная и страстная смерть и воскресение как бы «предуготовливают» Жертву Нового Завета. Именно поиски в языческих и оргиастических древнейших культах символов, знаков и сюжетов, параллелей с Евангельскими событиями — наиболее не принимаемое критиками место ивановских построений. Однако надо более чутко понимать сам замысел автора, его отношение к традиции. И тогда совершенно не вызывает сомнений его подход: «Дионисийские культы не открывают нам истинного Бога, но показывают, как раскрывается душа Ему навстречу» [5: 180].

Сверхзамысел Вяч. Иванова состоял в том, чтобы воссоздать дух трагедии эпохи греческой классики, когда трагедия была всенародным и религиозным искусством, и жанр трагедии помнил о своем возникновении из прадионисийских и дионисийских мистерий, преобразующих жизнь и утверждающих ее вечное бессмертие через смерть как обновление.

Стихотворения Вяч. Иванова, например, сонет «Любовь», раскрывают суть его теории. В поэтическую ткань вплетены различные символические и мифологические «нити», единство которых передает *лично пережитое мгновение*, сложность, духовное богатство и истинность которого воплощаются через многоуровневые культурные шифры и коды:

Мы – два грозой зажженные ствола,
Два пламени полуночного бора;
Мы – два в ночи летящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела.

<...>

Мы — двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почитет Красота.

Единых тайн двугласные уста,
Себе самим мы Сфинкс единый оба.
Мы — две руки единого креста [9: 210].

Иванов выявляет «фазы» развития и регресса в проявлениях мифа, от восстановления истинного смысла которого зависят судьбы мира, жизнь и развитие «родного». Иванов полагает что, эллинский миф о Дионисе раскрывает возможность экстатического выхода из обыденности и пут собственного узкого сознания. Поднявшись до высот катарсического очищения, пройдя путь трагедии, или восхщения, поэт может создать стихи, воскресающие и обновляющие традицию, но уже не эллинскую, а христианскую. Читая лекцию о Вяч. Иванове, М. Бахтин не случайно сказал: «Всякое переживание эстетического порядка исторгает дух из граней личного» [3: 395].

Влияние Вяч. Иванова на младших символистов было решающим, оно определялось его принципиально новым взглядом на роль и место искусства в жизни, качественно новой интерпретацией статуса поэта-художника, а также декларируемыми позициями антииндивидуализма и чаемой «соборности». Поэты-современники ощутили интеллектуальную притягательность неомистерии, нового орфизма, новых инициаций-посвящений в дельфийский культ и культ почитания Аполлона Гипербореического. Иванов становится «водителем» символистов, указывающим путь развития современного искусства как искусства мифотворческого и теургического, вследствие чего поэзия приобретает статус жизнетворчества и историотворчества.

По признанию Д. Иванова, сына Вяч. Иванова, «поэзия никогда не была для него ни игрой, ни чисто эстетической “работой”»: он рассматривал ее как некую весть, которую ему суждено донести до сознания других людей» [5: 191]. Эту весть можно было донести через определенную систему символов. Поэт и создал своеобразную философскую систему символистского искусства, которая сводилась к пониманию символа как «некой изначальной формы и категории», «искони заложенной народом

в душу его певцов». Символ «неадекватен внешнему слову». Он «многолик, многозначач и всегда темен в последней глубине» [7: 39]. «Символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается». Путь символов — путь по забытым следам, на котором вспоминается «юность мира». М. Бахтин говорил, что символ не есть только слово, которое «характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ знаменует реальную сущность вещи. Конечно, и душа художника реальна, как и жизнь его, сколько бы она не была капризна, но он хочет постигнуть истинную сущность явлений. Поэтому путь такого художника — это аскетический путь, в смысле подавления случайного в себе» [3: 394 — 395].

Символ — активная зона дискуссий, так как является действенным инструментом познания и преобразования мира и человека; символ включает и отношение явления к ноумену, и обнаруживает ноумен в многообразных феноменах. Духовный мир предстает через символы как явленный и воплощенный, но символ по своей двуединой (триединой?) сути есть и вещественное (материальное), и сакральное, он и открыт и закрыт, символ всегда многообразно интерпретируется, но в последнем своем таинстве и онтологической истине непознаваем и не определим через другие, внеположенные символы. «Ядро» символа высоко энергетично, символ занимает в культуре если не центральное, то и не периферийное место. По отношению к символу определяются культурные эпохи и способы экзегезы традиции.

Символы как «знамения иной действительности», по Вяч. Иванову, раскрывают и осуществляют связь между земным и небесным. Символ наделен качеством указания на вечное и вселенское, он, как считал Платон, более близок к *истинному* имени, нежели человеческое слово. Тем самым символ дает «возможность всем достичь сферы абсолютной осведомленности, в которой могут быть обнаружены вечные ценности, не зависящие от эгоистических интересов каждого и потому — объективные» [8: II, 664]. Истинное символическое искусство, по мысли поэта, не может не прикасаться к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни. В статье «Две стихии в современном символизме» дается более подробное объяснение символа: «То, что он означает или именуется, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея как символ значит только “мудрость”, а крест как символ только “жертва искупительного страдания”. Иначе, символ — простой гиероглиф, а сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ —

гиероглиф, то гиероглиф таинственный, ибо многозначаций, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению» [12: 143].

Расширительное толкование символа требовало каких-либо ограничений, чтобы не возникло явной смысловой путаницы и возможности полярно противоположных интерпретаций одного и того же. Этим ограничителем, укрупняющим и освещающим все уклончиво-подвижное море символов в творчестве Вяч. Иванова является символ-миф страдающего и воскресающего Бога — абсолютного начала бытия. Из этого центрального символа, как лучи, возникают перетекающие друг в друга, сплетенные и контекстуально дифференцированные символы: солнце, сердце, путь, смерть, восторг, катарсис, вечность, бессмертие, становление, восхождение, нисхождение, любовь и т. д. В письме к В. Я. Брюсову в 1903 г. Вяч. Иванов писал: «Мы еще символисты; мы будем мифотворцами. Дорогой символа мы идем к мифу» [4: 442].

Символ-миф страдающего и искупляющего грехи человека Бога как «ядро» основного, смыслообразующего и смыслопорождающего символа в поэтике и системе воззрений Вяч. Иванова позволил соединить культурные эпохи, которые уже не распадаются на отграниченные части, а связываются единством символов и памятью об их значениях. Ясно, почему в поэтике Иванова возникает этот емкий образ — «Памяти вселенской письмена» [8: III, 224]. Бахтин пронизательно говорил: «Вяч. Иванов хочет показать, как одна идея проходит через все пласты бытия. Задача поэта — связать культуры и вместе с тем их символы» [3: 401]. Символ страдающего Бога становится «атомом» традиции, ее энергией, движущей и одновременно консервирующей и связывающей все в единую цепь становления и познания человека и мира. Следует всегда учитывать принципиально синкретичный склад ума Вяч. Иванова. Он проделал огромное интеллектуально-теологическое усилие, чтобы в своей теории символа учесть многовековые фундаментальные знания о правильном *имени божественной сущности*, которое в мире людей, по его теории, проявляется через символы. В этой смысловой перспективе он является наследником традиции, восходящей к Платону, а затем и всей последующей линии христианского богословия (в самом названии заключена проблема слова о Боге). В статье «Две стихии в современном символизме» символ трактуется поэтом как «многоустное вечное слово», услышать которое может и должен поэт-теург [12: 137].

По-новому открывается Вяч. Иванов в своей дружбе и переписке с о. Павлом Флоренским, автором книги «Столп и утверждение Истины» (1914), мыслителем-богословом, математиком и искусствоведом, ученым и священником, который был эстетически чувствителен не менее Иванова и считал себя символистом [23: 154]. В их диалоге ставится вопрос о возможности полноценного бытия догмата в сфере эстетического (художественного-философского) постижения мира. С одной стороны, попытка «сближения» искусства и ортодоксии, или «освящения» искусства религией, близка к идеям «нового религиозного сознания» Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, и, скажем, Н. Бердяева. Однако Иванов и Флоренский по-иному подходят к вопросу о «границах искусства» [см.: 26: 125].

Создав мелопею «Человек», Иванов ждет к ней комментарии и послесловие именно о. Павла Флоренского, который сам обещал их сделать. У автора «Столпа и утверждения Истины» есть, по мнению поэта, «весь материал мысли и знания, потребный для углубления намеченных тем, — в наличности и в избытке у творца творимой “Антроподицей”» [5: 109]. Антроподицей для Иванова возможна при фундаментальном условии — наличии Теодицей. О. Павел Флоренский является как раз тем ученым и священником, который в православной ортодоксальной традиции доказывает Теодицею. Автор-поэт ее *показывает* в образах и символах. Принятое поэтом истолкование о. П. Флоренским евангельского текста является предуготовлением пути поэта-теурга, его *творчества* «в духе», в мистическом вдохновении-откровении. Стих тогда преображается в молитву, «высшую молитву совершенных», когда происходит, по святоотеческой традиции, «некое восхúщение ума». В русской литературной традиции Пушкин стихотворением-молитвой «Отцы пустынники и жены непорочны...», в основе которого лежит великопостная молитва Ефрема Сирина, показал, что *возможно* «возлетать во области заочны» [см.: 17: 160 — 163].

Контекст диалога между Ивановым и Флоренским обширен, здесь нам важно уяснить лишь одну его грань, а именно, спор о «вдохновенном созерцании», экстазе, «восхúщении» как пути восхождения и пути нисхождения, на котором, как считал Вяч. Иванов, и обретается истинное знание символов. П. Флоренский пишет: «Христос Иисус <...> пребывал в сущности Божественной (и, следовательно, не нуждался в возвышении, не нуждался в том, чтобы взять Себе, усвоить сущность Божественную) <...> в равенстве своем Богу не усматривал для Себя того возвышения над Своею природою, которое мечтают получить через экстаз мистики» [24: 8 — 9]. Позиции можно обозначить так: поэт «стяжает» духа («И в духе был восхищен я вослед / Ушедший в свет от сей

юдодли скудной» [8: II, 406]), а священник предупреждает его о духовных и сатанинских опасностях. «Восхитить» в контексте поэтического текста Иванова означает «поднять наверх». Г. Обатник указывает, что возможным источником этого глагола в данном значении может быть Второе послание к коринфянам Апостола Павла, где говорится о человеке, восхищенном на третье небо [21: 47].

В лоне русской литературной традиции поиски поэта-теурга связаны с центральной проблемой русской классической литературы: богочеловек или человекобог, о чем писали и Пушкин, и Достоевский, и Вл. Соловьев [см.: 18: 132 — 134]. Иванов, избирая путь «филологического трезвения» [5: 111], указывает в переписке с о. Павлом Флоренским и на его некоторые уклоны в трактовке «символической эксегезы об Орифии в платоновском “Федре”» [5: 111]. В споре о «восхищении» с земли на небо раскрывается различное понимание сакрального и профанного, непосвященного и непросвещенного, эзотерического и экстатического. Для поэта важны «симметрия» подъема и спуска, «духовное “восхождение” личности как условие ее “нисхождения” к людям», о чем он пишет в статье «Поэт и чернь» [12: 138 — 142]. Современный исследователь указывает, что «восхождение» и «нисхождение» имеют свой символ в поэзии Вяч. Иванова — это арка, а мы добавим — и радуга [см.: 14].

Перед тем, как покинуть Советскую Россию, Вяч. Иванов в 1924 г. специально едет к о. Павлу Флоренскому в Сергиев Посад, и возвращается оттуда «особенно просветленный и сосредоточенный» [5: 94]. Книгу «Столп и утверждение Истины» поэт берет в эмиграцию. Павел Флоренский пишет дочери из Соловецкого лагеря о поэте-друге: «...Он сумел проникнуть изнутри в эллинство и сделать его своим достоянием. Его познания очень значительны, и потому он — поэт для немногих и всегда будет таковым: чтобы понимать его — надо много знать, ибо его поэзия есть вместе с тем и философия» [23: 154]. Споры о догмате и возможностях религиозного искусства были прерваны суровой действительностью, процесс обожения, как цель догматического мышления и ж и з н и в Церкви, и поиски Вяч. Ивановым новых путей искусства, которое бы могло говорить об Истине символами, были насильственно оборваны. Но проблема вдохновения-восхищения как процесса обретения объективного знания художником-творцом осталась значимой. А. Ф. Лосев указывал: «Развиваясь дальше, художник сталкивается с объективным миром во всей его глубине и широте, когда этот мир уже заставляет его забывать о собственных самобытных глубинах. Только здесь, после преодоления своей собственной индивидуальности и после выхода на арену “объективного”, “вселенского”, “соборного” и общенародного творчест-

ва художник является творцом уже не просто своей манеры или своего лица, но своего стиля». И это является уже «наивысшим реализмом, а не субъективизмом» [19: 144]. М. Бахтин также ставил вопрос о мифе и догмате в русле поисков Вяч. Иванова: «Миф стремится быть догматом, стремится к такому положению, которое оспаривать нельзя» [3: 369].

Догматическое мышление сочеталось у поэта с адогматическим, что было характерно для интеллектуальной элиты Серебряного века, когда оккультизм, теософия, гностицизм, «мистический анархизм» сочетались с декадансом самого дурного вкуса. С Вяч. Ивановым намного сложнее. Мистицизм как особое утонченное умонастроение, настроенное на постижение глубинного и невербального духовного опыта, и мистицизм как практика «умного делания» не совсем одно и то же. Г. Обатнин, проанализировав «мистический анархизм» Вяч. Иванова, его отношение к оккультизму, пишет: «понятие Церкви у Иванова оказывается связанным с темой идентичности, — по евангельскому завету “двое или трое во имя Мое” составляют как бы одного человека (“тело Церкви”), точнее, одно сознание, или растворяются в некоем божественном сообществе, где нет “ликов Ты и Я”, где главенствует “ты еси”: социум и Церковь совпадают в теократии.

Личный мистический опыт тем самым как бы сопоставляется с опытом истинной любви к человеку» [21: 117].

Одно из главных творений Вяч. Иванова — мелопея «Человек» (от греч. *mèlos* — песня) состоит из четырех частей: «Аз Есмь», «Ты еси», «Два града», «Человек един» и эпилога. Первые три части были написаны в 1915 г., последняя часть и эпилог — в Москве в 1918 — 1922 гг. [13: 358]. Это произведение, по замыслу автора, призвано раскрыть суть христианской антропологии и ее смысла в современном катастрофическом мире, а также показать проявления Божественного Логоса и его прообразов, откровения Слова во всемирной человеческой истории и культуре. В самих названиях частей мелопеи выявлена дискуссионная теологическая и филологическая проблема именованя Бога. Существуют различные традиции толкования «Я есмь Сущий» (Исх. 3: 14): от греко-римской традиции (теория имени Платона), до христианской традиции (Григорий Великий, Григорий Богослов, Григорий Нисский), которая раскрыла фундаментальную ограниченность античной парадигмы. Вяч. Иванов синтезирует эти две традиции мировой культуры.

Поэт выстраивает «строфическую симметрию» мелопеи по древнейшему принципу «круговой песни». Автор использует как «мелос», так и «антимелос». Развитие темы идет и по «восхождению», и по «нисхождению». Конец развития темы, завершение «структуры целого» подчерки-

вается строгостью и формально-содержательным совершенством девяти октав. По замечанию автора, архитектоника этого произведения таит «предумышленный “герметизм”» [8: III, 740]. Действительно, здесь используется герменевтическая традиция, включающая и индийскую мантру «ОМ», и миф об Эдипе, в котором таится особое знание о человеке, и миф об Атлантиде, и библейское сказание о Люцифере, и евангельские стихи о Богородице. Посвящение Л. Шестову обусловлено тем, что при чтении мелопеи философ увидел в этом произведении воплощение мысли Св. Августина: «Создали две любви, два града: град земной любви к себе до презрения к Богу; град же небесной любви к Богу до презрения к себе» [8: III, 195].

Символы мелопеи выстраиваются в ряд оппозиций: лик — личина, человек — зверь, Земля — Солнце, сын Бога — Люцифер, Денница — Христос, которые «снимаются» символами «роза» — «сердце».

Миф об Эдипе Иванов комментирует расширительно, в соответствии с христианскими представлениями о человеке: «Эдип разрешивший, как ему казалось, загадку Сфинкса — загадку всего творения — словом «Человек», объявивший Человека мерою всех вещей, закливший Природу наложением на нее своей печати и вознесением над ней своего благолепного обличия, но бессильный просветить ее до глубины “святынею строя”, знаменует человека до грехопадения и его основанный на призрачном самообожествлении (“будете как боги”) закон» [8: III, 741]. Используя принцип пересимволизации мировых сюжетов при помощи онтологических символов христианства, автор мелопеи «просвечивает» антропологию лучом искупления Христом всех грехов мира и освобождения человека от власти смерти, создавая концептуальную картину *м и р а и христианской культуры в ц е л о м*.

Художественная экзегеза в поэме внешне схожа с принципами экзегетики толкователей Священного Писания. Поэтический образ стремится вместить всю семантику — от аллегорического до переосмысленного метафорического слоя символа и мифа, раскрывает ступенчатую и многослойную структуру символа. Так, Сфинкс, превращается в «собирательный образ четырех библейских животных, совмещающий в себе “ангела и зверя, и лики всех святых” [8: III, 741], тем самым символ античной культуры «вмещает», по Иванову, символы культуры Ветхого Завета, что тождественно стратегии древних экзегетов, которые в Ветхом Завете видели прообраз новозаветных событий.

В поисках «онтологических корней мира», утоления «жажды Реального», истинного лика Человека [8: III, 741] Иванов приходит к Богу, имя которого «Аз Есмь» (Исх. 3: 14) (название первой части поэмы), что

предвосхищает и предуготовляет «Ты ЕСИ» (название второй части). Главная мысль мелопеи — «Ты еси: итак, я есмь». Это вписывается в русскую литературную традицию, начатую Г. Р. Державиным, который в оде «Бог» писал: «Я есмь — конечно есть и ты!» [6: 54].

Экзегетическая символика мелопеи поражает и своей глубокомысленностью, и неожиданностью. Так, «райское тело Адама», которое поэт видит движущимся лучезарным крестом, «принимает по грехопадению подобие пентаграммы (твердыня самости)», что в свою очередь, символизирует «пяतिकонечную печать Люцифера на теле человека», которая «искуплена таинством пяти голгофских ран» [8: III, 742]. Денница, падший Ангел, предпочел *свое* «Аз», и тем самым «рассыпал» цепь вселенной: «Почто «Отец» и я одно» / Ты не сказал, украв, надменный, / Сей луч, расплавивший звено, / И цепь рассыпавший вселенной» [8: III, 202]. Лейтмотив мелопеи — антроподицея — автором рассматривается под углом диалога Иова с Богом, или, говоря словами Иванова, диалога «Человека и Тем, Кто вместе с образом своим и подобием даровал ему и Свое отчее Имя АЗ-ЕСМЬ, дабы земной носитель этого Имени, блудный сын, мог в годину возврата сказать Отцу: Воистину ТЫ ЕСИ и только потому есмь аз». [8: III, 743].

Давний средневековый спор реалистов и номиналистов разрешается Ивановым через символ имени. Имясловие как движение на Афоне и в русской элите рубежа веков — явление недостаточно исследованное. Интересно, что Иванов синтезирует различные пласты историко-культурных, духовных и интеллектуальных поисков в единое. Реальность как RES связана с именем Бога, которое и есть целокупное бытие. «Тяжба» Иова-человека с Богом закончится приятием Слова. Мистический и религиозный смысл человека, по Иванову, заключается в том, что он есть не сам по себе, человек — сын Божий.

Параллельно Ивановым решается вопрос о совместимости веры в трансцендентного Бога и имманентной свободы человека. Этот план содержания мелопеи связан, как указывает сам Иванов, с его рассуждениями над страницами Достоевского, ухватившего и выразившую самую суть традиции. Статья «Лик и личины России» (1916), помещенная в сборник «Родное и Вселенское», в которой исследуется идеология Достоевского, является одновременно и теоретическим комментарием к мелопее «Человек».

Первой личиной был отпавший Люцифер, который и утверждает, «что Бога нет, и есть лишь Человек» [8: III, 204]. Утверждение себя как человека без Бога (антроподицея в русле традиций гуманизма) и себя как человекобога, по Иванову, ведет к «пахоте Смерти», оскудению живи-

тельной влаги, забвению источника воды живой — креста. «Ты в плоть мою, Денница, вжег / Печать звезды пятиугольной / И страстной плотию облек / Мой райский крест, мой крест безбольный. / Он воск печати растопил! / Пять роз раскрылось... Каплют раны... / На этой свадьбе упоил / Гостей Жених водою Каны!» [8: III, 205]. Интересно, что и поэт, и Достоевский (в романе «Братья Карамазовы») используют один и тот же символ — Кану Галилейскую. Автор мелопеи синтезирует евангельское событие — свадьбу в Кане, когда Христос претворил воду в вино, с мировым символом розы. Этот символ, в свою очередь, трактуется и как пять голгофских ран Спасителя, и как образ печати Апокалипсиса, что создает полилог с центральной идеей традиции «вселенского» и «родного». Плотское и смертное — человеческое — искуплено: «И за концом — заря начала! / За смертью — победивший смерть!» [8: III, 210], но Ариман и Зверь не побеждены окончательно. Образ Человека принципиально антиномичен и не «устроен» до конца. И при этом «Человек един». Вяч. Иванов пишет:

Ревнуют строить две любви, два града:
Град Божий на земле и град земной,
Быть страстным, Человек, — твой рок страстной;
Ты Каин был, ты ж Авель был измлада.

И страстному горение — услада,
Как Саламандре распаленный зной.
Но мнится пламень стужей ледяной
Тому, в чьих жилах огонь иного яда.

А ядов — два. Ктò «Аз» в себе самом,
Кто любит «Есмь». Кому пребыть собою
Милей, чем стать; ктò хочет быть — в другом.

Отсюда — мир, расколотый борьбою.
Гордыни столп, единое дробя,
Воздвигла ярость любящих себя [8: III, 226].

В «Эпilogе» мелопеи Иванов раскрывает смысл таинства евхаристии:

И было свыше сердцу внушено
Как Дух творит Даров пресуществленье.
Но те ж очам — пшеница и вино.
Так в зримом естестве богоявленье
Сверхчувственного Таинства дано.
«К тебе, Земля, Мое благоволенье!»
Глаголет Дух: «твердь — Чаша; солнце — Кровь.
Ты ж — Агнец. О тебе Моя любовь» [8: III, 241].

Заканчивается мелопея молитвой, традиции которой укоренены в сознании, верном евангельской благой вести:

Небесный Царь! Приди к нам. Утешитель,
Дух Истины! Повсюды Ты еси:
Все в полноту возводишь Ты, Живитель.
Вселись же в нас, живой на небеси.
И наших тел очисти от скверн обитель.
И наши души. Дух Благий, спаси.
Источник благ. Хоровожатый жизни,
Град Божий нам яви в земной отчизне [8: III, 242].

Это такая поэзия, говорил А. Ф. Лосев, «которая неотделима от философии, неотделима от религии, неотделима от исторического развития человека». Поразительно признание ученого и философа, последнего представителя «титанов духа» А. Ф. Лосева: «Я целую жизнь являюсь сторонником Вячеслава Иванова, являюсь его учеником» [19: 143].

Мелопея «Человек» сосредоточена на онтологической природе человека и его эсхатологии. Автор считает, что истинная «модель» мира христоцентрична, но мир еще не стал христоцентричным для человека, человек может и должен обрести такой мир в своем духовном порыве и напряжении. В стихотворении «Иов» поэт писал о преодолении рока и утешении Иова:

Божественная доброта
Нам светит в доле и в недоле,
И тень вселенского креста
На золотом простерта поле.
Когда ж затмится сирый дол
Голгофским сумраком, — сквозь слезы
Взгляни: животворящий ствол
Какие обьмают розы! [9:281].

Поэт отверг гуманизм, не предотвращающий мировые кризисы и катаклизмы, а, напротив, их усугубляющий, а также «антропологический оптимизм», связанный с идеями прогресса. Раздумья о судьбах культуры в период революционных потрясений и кардинальных изменений истории отражены в «Переписке из двух углов» (совместно с М. О. Гершензоном, 1921). После публикации «Переписки из двух углов» Шарль Дю Бос попросил Вяч. Иванова рассказать, что он думает о России. В ответном письме (1930) поэт писал: «То, что сейчас именуют по ходу разговора о больших циклах всемирной истории <...> зиждется, по моему мнению, на непрерывном действии благодатной памяти, посредством которой

Нетварная Премудрость учит человечество претворять орудия природной разлуки — пространство, время, инертную материю — в орудия единения и гармонии, восстанавливая тем самым в правах изначальный промысел о совершенном творении. Будучи эманацией памяти, всякая большая культура воплощает основное духовное событие, которое является собой акт и определенный аспект откровения Слова в истории: вот почему, всякая большая культура не может быть ничем иным, как многообразным выражением религиозной идеи, образующей ее зерно. В распаде религии следует таким образом видеть непреложный симптом истощения памяти в данном круге» [5: 91].

Будучи, как мы говорили, традиционалистом — модернистом, Вяч. Иванов в определении культуры как «выражении религиозной идеи» совпадает с русской литературной традицией, укоренной в литературе Древней Руси и продолженной Пушкиным и Достоевским.

Принципиальное отличие Вяч. Иванова состоит в устремлении прозреть *единство* мировой культуры и многообразных древних культов в их «задании» и предуготовлении человека к восприятию «ТЫ ЕСИ». Антиномические начала, проявляющиеся и в человеке, и мире рассматриваются Ивановым в синтезе античной и русской литературной традиций. Примером плодотворности такого подхода является интерпретация поэтом творчества Достоевского. Типологически сравнивая романы писателя с античными трагедиями, Вяч. Иванов видит их родство и дает жанровое определение романов Достоевского как романа-трагедии. Из этого определения следует, что в них есть катарсис, миф и мистика. Катарсическое разрешение антиномичных конфликтов видится в русской святости, раскрытой Достоевским [11].

Творчество Достоевского было очень близко мирозерцанию Иванова, так как и его личные коллизии, связанные в юности с кризисом веры [5: 188], и художественно-философские поиски, и религиозный опыт раскрыли остроту проблемы Единого человека и человека множественного, расколотого, нецельного, который без веры в *реальность другого* познает тоску одиночества и отчаяние (от заточения в свое «я», иллюзорности своего существования).

Д. Иванов указывал, что соборность для Вяч. Иванова обозначает «вселенское объединение двух реальностей в третьей. Для моего отца наиболее важна была идея единения человечества, которое может осуществиться только в Боге. Стремление к соборности есть отправная точка такого единения» [5: 194]. Прочитанный в этом модусе Достоевский становится «иллюстрацией» неосознанно явленных в творчестве писате-

ля древних мифов, в которых неотъемлемым качеством была «соборность» как народная традиция.

«Мистический элемент “Преступления и наказания” ярче всего выявляется, — утверждает Вяч. Иванов в своем исследовании «Достоевский. Трагедия — миф — мистика», — в простом изложении основной темы романа, которая — без всякого ведома автора, просто следующего народной традиции, — содержит в себе ядро (гипотезу) Эсхиловой трагедии; знаменательно поэтому, что легче изложить внутреннее содержание романа, прибегая к художественному языку античного театра, чем в понятиях современной этики: восстание мятежной гордыни человека против исконных святых законов Матери-Земли; роковое безумие преступника; гнев Земли за пролитую кровь, обрядовое очищение убийцы целованием Земли перед народом, собравшимся вершить суд над преступником, гонимым Эриниями душевного ужаса (но еще не христиански кающимся); признание правого пути через страдание...» [11: 51]. Выявление мифологической основы в творчестве Достоевского позволяет Вяч. Иванову совершенно ясно увидеть идеальный, т. е. пока еще не реализованный, «проект» человеческого устройства на земле, и этот «проект» соотносится с главной идеей мелопеи «Человек».

Иванов пишет: «Христианская соборность будет невидимым и целостным объединением отдаленнейшего и разделенного состава, действительно пробуждающимся и крепнущим сознанием реального единства людей, которому люциферическая культура противопоставляет ложные марева многообразных соединений на почве отвлеченных начал. Эта соборность, которой ничего не дано, чтобы победить мир, кроме единого Имени и единого Образа, для внутреннего зренья являет, однако, по мысли Достоевского, совершенное соподчинение своих живых частей и глубочайший гармонический строй» [11: 106].

Духовные поиски Вяч. Иванова завершились отчетливым сознанием абсолютной истинности христианства, доверием к Божьей воле:

Я посох мой доверил Богу
И не гадаю ни о чем.
Пусть выбирает Сам дорогу,
Какой меня ведет в свой дом...

<...>

Когда, от чар земных излечен,
Я повернусь туда лицом,
Где — знает сердце — буду встречен
Меня дождавшимся Отцом [8: III, 587].

В некотором смысле можно говорить об эволюции символа в поэзии Вяч. Иванова — от «сложной» архаики к по-детски «простой» мудрости. Безыскусность «Римского дневника» — высшая степень мастерства. Поэт выражает сложнейшие мысли — итог всей жизни — кристально лучащимися разнообразными оттенками смыслов, образами-символами, которые приобрели «прозрачность», классическую ясность и не потеряли при этом мудрость веков. Символы «арки» и «радуги» заменила традиционная «лестница», по которой сходят и восходят ангелы, соединяющие небо и землю. По-прежнему есть и Ирод, и Искупитель, и по-прежнему «мы не знаем» про радость Рождества:

Кому речь Эллина темна,
Услышьте в символах библейских
Ту весть, что Музой внушена
Раздумью струн пифагорейских.

Надейся! Видимый нестрой —
Свидетельство, что Некто строит,
Хоть преисподняя игрой
Кромешных сил от взора кроет

Лик ангелов, какие встарь
Сходили к спящему в Вефиле
По лестнице небес, и тварь,
Смыкая с небом, восходили.

А мы не знаем про Вефиль;
Мы видим, что царюет Ирод,
О чадах сетует Рахиль,
И ров у ног пред каждым вырыт [8: Ш, 612].

В Риме Вяч. Иванов застал приход к власти Муссолини. Полное затемнение на ведущей к Авентину улице, на которой он жил, поэт воспринял символически. Вторая мировая война была им предсказана. 31 декабря 1944 г. «Римский дневник» был закончен стихотворением «Прощай, лирический мой год!». Это было прощание с миром, в котором еще были возможны поэты-мифотворцы, державшие общаться с Богом.

Прошлое и настоящее, преходящее и вечное должны были, по незавершенному замыслу Вяч. Иванова, воплотиться в «Повести о Светомире-царевиче», над которой Вяч. Иванов работал с 1928 г. По словам Д. Иванова, Вяч. Иванов за несколько часов до смерти говорил о «Повести» [5: 198]. Основное содержание, по замыслу поэта, заключено в *перспективе развития человечества и возвращении к Отцу* [5: 199]. Смысл

поисков и свершений поэта-философа в области традиции, мифа и символа не теряют своей актуальности, так как затрагивают сердцевину человеческой культуры, обращенной к искупляющему и просветляющему Слову-Логосу.

1. Аверинцев С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. — Л., 1978.
2. Аверинцев С. Системность символов в поэзии Вяч. Иванова // Контекст. — 1989. М., 1989.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
4. Валерий Брюсов. Литературное наследство. — М., 1976. — Т. 85.
5. Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. — М., 1999.
6. Державин Г. Р. Соч., — М., 1985.
7. Иванов Вяч. По звездам. — СПб., 1909.
8. Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. — Брюссель, 1971 — 1987.
9. Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. Писатель, 1978.
10. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. — СПб., 1994.
11. Иванов Вяч. Эссе, статьи, переводы / Достоевский. Трагедия — миф — мистика. — Брюссель, 1974.
12. Иванов Вяч. Родное и вселенское. — М., 1994.
13. Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. — М., 1992.
14. Корецкая И. В. Вяч. Иванов: метафора «Арки» // Известия АН России. Сер. лит-ры и яз. — М., 1992. — № 2.
15. Кузьмина-Караваева Е. Равнина русская. — СПб., 2001.
16. Кузьмина С. Ф. Античность и русский культурный ренессанс (к проблеме трагического в концепции Вяч. Иванова) // Славянские литературы в контексте мировой. — Мн.: БГУ, 1994. — С. 280 — 283.
17. Кузьмина С. Ф. Святоотеческая (аскетическая) традиция Ефрема Сирина в поэзии Пушкина 1836 г. // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. — Мн., 2004. — С. 155 — 182.
18. Кузьмина С. Ф. Единство христианской традиции в русской литературе: Иларион — Пушкин — Достоевский. // Славянский мир на пороге третьего тысячелетия. Материалы Междунар. науч. конференции — Гомель, 2001. — С. 132 — 134.
19. Лосев А. Ф. Из последних воспоминаний о Вячеславе Иванове // Вяч. Иванов. Архивные материалы и исследования. — М., 1999.
20. Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987.
21. Обатнин Г. Иванов — мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907 — 1919). — М., 2000.
22. Плеханова И. И. В. Иванов: дионисийствующее христианство // Плеханова И. И. Преображение трагического. — Иркутск: Иркутский ун-т, 2001.
23. Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминанья прошлых лет. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. — М., 1992.
24. Флоренский П. На восхищение непщева. К суждению о мистике. — М., 1915.
- Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб., 1999.

26. Шишкин А. О границах искусства у Вяч. Иванова и о. Павла Флоренского // Вестник РХД. — 1990. — № 160.
27. Эренбург И. Портреты современных поэтов. — СПб., 1999.

Н. Л. Блиш

МЕТАПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО В КНИГЕ ВОСПОМИНАНИЙ А. М. РЕМИЗОВА «МЫШКИНА ДУДОЧКА»

«Мышкина дудочка» завершает автобиографический проект А. М. Ремизова «Легенда о самом себе» [13]. Для Ремизова, как для многих русских писателей-эмигрантов, эстетическое переживание действительности, собственной жизни, эпохи конструировалось в художественный текст. Мифотворческое мышление, сформированное в русле символистских идей, позволяло Ремизову воспринимать литературный быт как текст, с присущим ему способом организации и способностью к порождению новых смыслов. Автобиографический текст подразумевает доверие читателя и исследователя к описываемым событиям. Между тем выстраивание собственного образа в прозе Ремизова всегда происходило по законам мифотворчества. В парижские годы он доигрывал роль, избранную в России, продолжая копировать наиболее яркие черты собственного имиджа: «юродивый», «сказочный гномик», склонный к чудачествам, мистике, эпатажу. Эта непрекращающаяся игра, под которой скрывались глубокая тоска и одиночество, уводила писателя в мечты и фантазии, сублимировалась в творчество. Манера поведения Ремизова, его подчеркнуто-наигранный имидж описан почти тождественно в мемуарных текстах разных лет [14; 15; 16; 17; 18]. Это свидетельствует о том, что писатель воспринимался как самосотворенный «образ-знак», глубоко укорененный в читательском сознании.

Во вступительном фрагменте книги «Мышкина дудочка» обозначены все доминантные мотивы будущего произведения. Мотив «проклятого» как разновидность общей богемной тенденции «*roet maudit*», характерный для поэтики Ремизова в целом, становится постоянным фоном в метаповествовании, в унисон которому рождаются мотивы смерти, тоски, скорби, двойничества, лицедейства. «*Душу выматывающая*» тоска персонифицируется в образ бесплотной женщины, которая приходит к герою поздно вечером. «*И когда она гложет свою железную просвиру, я чувствую это кусок моего сердца*» [9: 10], — пишет Ремизов. Авторская рефлексия направлена на поиск самооминаций — «*тотально одинокий*», «*неприкаянный*», «*заживо погребенный*», вызывающих стойкую ассоциацию с Гоголем. «*На меня находили припадки тоски, мне самому не объяснимой, ... чтобы развлекать себя одного, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе*

не заботясь о том, зачем это и кому от этого выйдет какая польза» [11: 355] — этот гоголевский пассаж из «Авторской исповеди» Ремизов цитирует в книге «Учитель музыки» в качестве объяснения причины любого мифо-творчества. Анализируя гоголевское мироощущение, его склонность к «выдумыванию» и устремленность к «чудесному», Ремизов выясняет истоки своего пристрастия к «чудесному — к тому, чего не бывает, а только живет в человеческом желании» [11: 70]. В «Мышкиной дудочке» автор приходит к выводу: *«Без обмана я жить не могу. Мечтая, обманываю себя и радуюсь, обманув других. Люди сурьезные, трезвые — скучные люди осуждают: врет все»* [9: 145]. С самого начала эмоционально придавленный и одинокий, Ремизов был одержим желанием прожить другую жизнь на страницах своих автобиографических произведений, поэтому «врал, как художник, — его ложь была бескорыстной игрой» [11: 356]. Эта тенденция усугублялась стремлением придать развитие «тайным желаниям», извлеченным из художественных текстов других писателей, преимущественно Гоголя и Достоевского. Ремизов подсказывает разгадку гоголевской формулы жизнотворчества: *«Гоголь выдумал себе всю свою жизнь и ни одно его признание нельзя принимать за чистую монету»* [11: 362]. Точно так же благодаря В. Розанову, который знал многие тайны Достоевского, он обнаружил скрытые элементы мифотворческой техники писателя-«пророка» [19].

Металитературный потенциал книги воспоминаний обозначен в ее названии. «Мышкина дудочка» — это «свернувшийся символ», значение которого может быть расшифровано только на пересечении смыслов автобиографических текстов писателя и его философских эссе из книги «Огонь Вещей». Возможно, что первоначальная идея названия и была навеяна сюжетом известной немецкой легенды о крысолове, уничтожавшем крыс при помощи чарующих звуков волшебной дудочки, которому Ремизов «придал бытовую конкретику» [3: 41]. Однако, сложный философский сплав образа-символа «мышкина дудочка» не исчерпывается реально-бытовым контекстом: сезонным нашествием мышей на дом по улице Буало, многочисленными дезинсекторами, мышеморами и крысоморами, которые всеми способами стараются извести мышей. Игра со смысловыми кодами ведется Ремизовым в двух плоскостях: историко-биографической и литературной, которая представлена интертекстуальными мотивами Гоголя и Достоевского.

В историко-биографическом пространстве книги кодом мыши, прежде всего, обозначены жильцы дома. Перед немецкой оккупацией дом по улице Буало, как и весь Париж, был перенаселен беженцами, что отражено в метафорической конструкции: *«пятьдесят четыре квартиры и в*

них ютится, по крайней мере, две сотни мышей» [9: 80]. Появление в день немецкой бомбардировки в мышинном доме «плешивого крысомо-ра», который волшебной дудочкой отправит мышей «в печальный путь — на свалку» [9: 90], прочитывается как вход нацистов в город. Это предположение подтверждается авторским сравнением: «мы были как мыши в мышеловке» [9: 91]. Смысл мышинного нашествия может быть прочитан и в мифологическом ключе: как «наказание», согласно христианской традиции («внутри страны размножились мыши, и было в городе великое отчаяние» // Первая книга царств 5. 5.), или как символ бесовства и смерти, согласно традиции языческой.

Интерпретационный контекст названия книги обращен также и к мотиву судьбы русского эмигранта. В поэтике автобиографической прозы Ремизова присутствует образ «изголодавшегося маленького тоненького мышонка», который снует «вокруг железной, обвитой электрической проволокой — без всякой надежды на корм! — звучащей Эйфелевой башни» [11: 319]. Образ-символ «звучащей Эйфелевой башни» в последней книге воспоминаний трансформировался в дудочку, на зов которой миллионы эмигрантов-мышей покинули Родину и оказались «на свалке» [9: 109].

Философский смысл названия может быть раскрыт через разгадывание интертекстуальных кодов, которыми прошиты все автобиографические тексты писателя. В поэтике Ремизова есть специфичное понятие — «мышеонально». Это «бесконтрольный, но стройный подсознательный процесс в противоположность дневному бодрствующему, всегда контролируемому сознанием» [11: 318]. Показательно в этом отношении суждение В. Розанова о Ремизове как о человеке «с психологией малой мыши на большом сыре, которая боится быть пойманной...» [8: 81]. Эта образная характеристика ярко иллюстрирует не столько психологические особенности ремизовской натуры, сколько его двойственный способ мышления: у писателя постоянно «возникали двойные мысли» [8: 82]. Таким образом, «мыши» — это мысли, идущие из подсознания, скрытые или «подпольные» по месту их обитания, а процесс фиксирования и записи подсознательных импульсов и назван «мышеональным».

В свете сказанного особый интерес представляют эссе, включенные в состав книги «Огонь вещей. Сны и предсонья». Эссе «Подполье» вызывает аллюзии на Достоевского, однако в его основе — вольная интерпретация одиннадцатой главы «Мертвых душ». Ремизов дает своеобразную трактовку образу Чичикова. «Жизнь его начинается с мыши. Мышь толкнула его на мысль» [10: 137], — заключает автор эссе, подчеркивая, что именно первый удавшийся опыт с дрессированной мышью и после-

дующим обманом открыл Чичикову возможности подпольного сознания и двойных мыслей, которые нужно «изловить», «приручить» и использовать себе во благо. Вот почему «дрессированная мышь» была началом и *«станет убеждением, что любого человека и самого упористого Собакевича можно взять, как мышь, и сделать послушным своей воле»* [10: 141]. В тонких наблюдениях Ремизова над другими гоголевскими героями улавливается искомая подсказка: «тренировать мышь» — значит заниматься психоанализом [10: 140, 145, 285], обладать искусством улавливания и разгадывания подсознательных, двойных мыслей. Отсюда парадоксальная концепция гоголевского героя: не мошенник и плут, а мастер психоанализа.

В «Мышкиной дудочки» интертекстуальный пласт «Мертвых душ» обнаруживается сразу: трудно не принимать во внимание неслучайное фонетическое совпадение в названиях. Чичикова «толкнула на мысль» прирученная мышь, и это «самая гениальная мысль» — «воскрешение мертвых». У ремизовского автобиографического героя поселилась на кухне мышка «Слизуха», с которой он «подружился». Мышь-мысль послужила импульсом для создания книги воспоминаний о мертвых, своеобразному «воскрешению» в художественной реальности ушедших друзей и близких. Ручная мышь послужила для героя началом к формированию вокруг себя преданного окружения. Это подтверждается неоднократными сравнениями гостей «кукушкиной», всегда посещавших героя с самыми разными подношениями, с жертвами «мышеловок» Чичикова.

Двойственность мыслей, образов, мотивов является главной особенностью поэтики мифотворчества Ремизова: *«Слово никогда не покрывает мысли, а исподняя мысль не выйдет из-под спуда: я говорю одно, думаю другое, а поддумываю третье ... А это и называется двойные мысли»* [10: 285]. Ремизова отличает редкий дар — способность разглядеть и уловить подспудную мысль другого писателя, мысль не явную, а глубоко скрытую. Далее в своем мифотворческом мышлении он стремится развить эту тайную мысль с точки зрения возможного опыта и воплотить в новом тексте, но уже искаженную абберациями памяти и собственными скрытыми мотивами и желаниями. Двойственность, присущая самому писателю, с особым восторгом подмечается у других: *«У Достоевского все: “мысль”, “под-мысль” и “за-мысль” — обходы, крюки, кривизны»* [10: 268]. В поэтике Ремизова присутствуют размышления над образами Достоевского с точки зрения «разоблачения» загнанных в подтекст импульсов, идущих из подсознания. Отсюда пристальное внимание к психологии снов, провалам памяти, оговоркам, шуткам и страхам, присутствующим героям романов Достоевского. Ремизову важно выяснить, что при-

нудило классика спуститься в глубины тайного подполья, для того, чтобы объяснить свой собственный странный интерес.

О двоящихся мыслях говорит любимый Ремизовым князь Мышкин: «Две мысли сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно. <...> ...с этими двойными мыслями ужасно трудно бороться; я испытал» [4: 258]. Двойственное сознание Мышкина интересует автора «Мышкиной дудочки» как возможность выяснить скрытые мотивации. Интертекстуальный подтекст ремизовской книги воспоминаний прочитывается в свете идей и образов романа «Идиот». Не случайно «мир “Идиота”, как это не странно, удивительно напоминает безысходный мир “Мертвых душ”» [6: 311]. «Мышкину дудочку» роднит с данными произведениями ощущение беспросветной замкнутости в кругу мертвецов и стойкий интерес к глубинам человеческого сознания, к тайным «двойным мыслям». Ремизовский герой страдает болезненными психическими расстройствами: депрессией, бессонницей, всевозможными маниями и фобиями. Ночью он выходит на кухню, курит свою «горькую полынь с одной отупелой пропащей мыслью» [9: 78] и разговаривает с мышкой, которая молчит и смотрит с пониманием. В ремизовском тексте встречаются неожиданные пласты пародирования Достоевского в метафорических описаниях душевных состояний, что подтверждается многочисленными лексическими совпадениями с эссе «Звезда-полынь». Таково состояние «непременной горячки», когда «щипцы и зубы» вонзаются в сердце и «оно изнывает сказать в мыслях и выразиться словом» [9: 79; 10: 54]. Героя мучает острая, жгучая душевная боль, которая «не выговаривается словами»: «но сердце — мое человеческое сердце не отпускает и только сказать не может, не говорит, как и эта мышка» [9: 79]. Наконец, эмоциональный выплеск, крик души выражен узнаваемой метафорой — «нечеловеческим воплем исшедший из *рассеченной души*» [9: 11; 10: 85]. Таким образом, символ «дудочка» в образно-ассоциативном мышлении Ремизова может обозначать «душу» в двух лексических значениях слова: как психический мир человека и как бессмертное начало в человеке. В первом значении «дудочка» является инструментом писателя-психоаналитика, который выманивает мышшь-мысль из подсознания-подполья. Во втором значении символ «дудочка-душа» переосмыслен религиозно-мистически. Ремизов умышленно идентифицирует своего автобиографического героя с образом Мышкина. С этой целью автор акцентирует «бесплотное» и «лунное» начала в герое, его рождение «для неба» (отсылка к «священной» болезни «*morbus sacer*»), подчеркивая тем самым близость к миру мертвых. В звуках мышшкиной дудочки герою «прозвучала щемящая тоска: это то самое чувство, когда человек бро-

дит из комнаты в комнату, не находя себе места, и не найти его, и никакой надежды — эта душу выматывающая тоска, ее голос звучал мне» [9: 109]. Внутренняя смысловая структура «Мышкиной дудочки», так же, как в «Идиоте» и «Мертвых душах», основана на последовательной образной и сюжетной материализации образа Смерти через разыгрывание трагического фарса.

Ремизов обозначил жанр «Мышкиной дудочки» как «интермедия», определив тем самым ее игровую природу и близость к античным театральным жанрам. Как известно, «интермедии» — небольшие шутовские сцены, которые разыгрываются в составе пьесы. Ремизов дает свое определение интермедии: «смешное действие среди бурь и трагедии» [9: 2], указывая на трагикомическую основу произведения. Ремизовское упоминание о «трагедии» во вступлении обращено не столько к жанру, сколько к форме повествования — «воспоминанию». Каждая книга воспоминаний из «Легенды ...» по своей природе трагична, так как воссоздает образ «утраченного», «красоту прошлого, ибо ее больше нет» [12: 124]. Трагизм в «Мышкиной дудочке» усиливается, поскольку книга возникла на основе ремизовского дневника «Моя отходная», содержащего в себе «свернутые сюжеты» для будущих произведений. Название дневника передает состояние обреченности и безысходности, вынужденного творческого молчания, крайней нужды и болезней в период оккупации Парижа.

Внешняя структура «Мышкиной дудочки» представляет собой развернутое синкретичное театральное действие, своеобразный монтаж из фрагментов-сцен — интермедий, которые в свою очередь тяготеют к таким формам как балаган, площадное действие, мистерия, карикатура, шарж, пьеса для марионеток и т. д. Автор театрального действия является одновременно и режиссером, корректирующим игру актеров-героев, и кукловодом в балаганном мире «кукушкиной». В этом произведении Ремизов впервые предстал без своих традиционных масок, что дает основание предположить, что функция сокрытия автора, принадлежавшая ранее авторским маскам, отводится другим персонажам. Осознавая себя в качестве творца театрального мира, Ремизов вовлекает в метаповествовательное пространство книги мифологизированные образы реальных людей. Культовый потенциал писателя теперь составляет не только его автобиографический миф о самом себе, а множество «самосотворенных» легенд о других творческих личностях. Главным импульсом к мифотворчеству А. Ремизова явилась внутренняя потребность выхода из кризисного состояния через различные игровые формы поведения, обман и самообман, литературные «чуждачества» и другие способы творческого са-

мовыражения. В книге воспоминаний «Мышкина дудочка» Ремизов создает театральную реальность, впитавшую в себя весь потенциал игровой поэтики. Это своеобразный «театр для самого себя»: от жизненной трагедии к фарсовой игре, от неё — к театру трагических интермедий.

Герои-актеры интермедий в книге воспоминаний распределены на две основные категории: живые в творческой памяти и живые в реальности. Герои мнемозического плана «воскресают» в мифологизированных образах. В большинстве своем это люди, сыгравшие важные роли в культуре Серебряного века и Русского зарубежья, такие как Н. Евреинов, И. Шмелев, Б. Пантелеймонов, Л. Шестов, Н. Бердяев, И. Бунин. Этот план органично дополнен мертвыми душами так называемых «простых» людей-эмигрантов, неведомых истории. Череда смертей жильцов «дома интермедий» открывает книгу воспоминаний: убийство сестрой сестры; гибель от взрыва газовой колонки жилички, мывшей собаку; смерть игравшего на скрипке учителя; самоубийство бедствующей матери двоих детей; исчезновение-смерть арестованного соседа-еврея; самоубийство молодого француза. Лейтмотивом звучит тема смерти Серафимы Павловны — жены писателя.

«Место действия наш дом на улице Буало» [9: 2] — определяя дом как сценическую площадку интермедийных действий, разыгрывающихся жильцами и гостями, автор создает семиотический знак — «дом интермедий» и отсылает к культурному подтексту. «Дом интермедий» был создан при «Обществе Интимного театра» Н. Евреиновым — режиссером, с которым в разное время Ремизов имел творческие и личные контакты. Если «Дом интермедий» в книге воспоминаний умышленно не назван, то другие культурно-означенные локусы, такие как «Привал комедиантов», «Бродячая собака», «дом Адамини», упоминаются с точной целью: там важную роль играл Н. Евреинов, который по воле судьбы еще и жилец ремизовского дома интермедий по улице Буало. Мифологизированный образ Н. Евреинова — один из значимых в художественном пространстве «Мышкиной дудочки», поскольку смысловая паутина книги воспоминаний сплетена из идей, восходящих к известной концепции Н. Евреинова о театре как форме самопознания и об использовании инстинкта театральности в сфере психоанализа.

Мифологизируя образ «другого» художника, Ремизов дает ключ к пониманию своего сотворенного образа: «... “не-я”, “другой” для писателя только материал, и, если он чувствует в нем себя, он его примет — “заживет” в нем ...» [11: 504]. В автобиографических книгах Ремизова мифологизации подвергаются культурно означенные образы, представление о которых уже сформировано комплексом историко-литературных

и мемуарных текстов. Семиотические коды у многих авторов мемуаров похожи, Ремизов, преломляя их в индивидуальном авторском сознании, играя чужими кодами, трансформирует устоявшиеся смыслы. Связь между реальными людьми и их мифологизированными образами в книгах воспоминаний Ремизова всегда запутана. Смысловой комплекс, ассоциирующийся с образом или мотивом, переносится автором в индивидуально-мифологическое пространство, при этом искажаются и переигрываются изначально присущие смыслы.

Образ Н. Евреинова, включенный в известный культурный контекст литературного быта, переосмыслен в пародийном ключе. Интермедийный фрагмент о Евреинове пронизан «культом насмешки». Даже название его — «Чародеи» — ориентирует на некое «действие чар» и перевоплощение, что также мотивировано теорией режиссера. Используя арсенал игровых художественных приемов, автор демонстрирует ряд перевоплощений. Например, метонимический перенос «Евреинов — «фессалийская шляпа Исмены» [9: 46] воспроизводит образ режиссера в первые годы эмиграции. По свидетельству биографа, Н. Евреинов был «робким и застенчивым, лицом напоминавший девушку» [9: 47], что в ремизовском мифопоэтическом мышлении ассоциируется с Исменой. При этом автор отмечает, что «в годы германского нашествия все переменялось» [9: 41] и Евреинов из «Исмены» перевоплотился в «Сюпервизию». Русскоязычная калька, стилизованная Ремизовым под загадочное имя «Сюпервизия», имплицитно кодирует реальный факт: Н. Евреинов в оккупированном Париже возглавил русский театр. Образ режиссера весь соткан из метафорических штрихов к портрету, которые, по сути, символизируют биографические и творческие события. Например, сокрушаясь по поводу перевоплощения героя с течением времени, Ремизов отмечает, что «от черных дьяконских локонов» молодого Евреинова остались «собачьи лохмы» [9: 47]. Это очевидная отсылка к названию литературно-художественного кабаре «Бродячая собака» и к тому известному обстоятельству, что авторство идеи названия, которое обращено к бодлеровским «Славным псам», оспаривали между собой А. Толстой и Н. Евреинов. Характеризуя особую манеру режиссера говорить «точным бесстрастным голосом, каким говорят только юристы» [9: 48], Ремизов апеллирует к тому факту, что Евреинов по специальности правовед, а также к теме его магистерской диссертации «История телесных наказаний в России». Показательна с точки зрения двойного подтекста ремизовская сцена-розыгрыш с фотографией Н. Евреинова. Взглянув на фотографию, знаток античности интуитивно сравнивает образ режиссера с Антиномом. В греческой мифологии укоренилось двойственное и взаимо-

заменяемое восприятие образов: первый Антиной — один из претендентов на руку Пенелопы, второй Антиной — раб и фаворит императора Адриана, утонувший в Ниле. Мифологический комментарий Ремизовым умышленно опущен, однако интерпретационный контекст восстанавливается из авторского признания: «а карточка была не Евреинова» [9: 49]. Ремизов перевернул смысл, закрепившийся за образом режиссера, поскольку для него мемуарные коды являются своеобразным источником мифотворческих сюжетов. Выводя генеалогию своего героя от второго Антиной — любовника императора, Ремизов свободно переносится в новую металитературную плоскость, населенную «знатными особами обоюго пола» [9: 51]. Вспоминая о «Привале комедиантов» — детище Н. Евреинова в подвале дома Адамини, где устраивались кукольные представления, вечера поэзии, чтения по теории поэтического языка, Ремизов разыгрывает показательную в контексте затронутой темы «комедию масок». Галерея образов-масок представлена М. Кузминым, который появляется «из щегольства без калош», «подмалеванный, заикающийся», художником С. Судейкиным, сидящим «в розовых и голубых цветах», Н. Ключевым «в смокинге и с подводкой глаз» и многими другими. Ремизов демонстрирует блестящее владение приемом насмешки, которая, по мнению Н. Евреинова, «исцеляет» и «преображает». Называя режиссера то «благочестивым», то «благородным отцом», автор незамедлительно конкретизирует значение, подчеркивая вовсе не религиозность и набожность героя, а иную склонность: Евреинова «часто можно увидеть за обедней у Знаменья на Микельбанж», и еще он «бежит в какую-то «скопческую» церковь и там подпевает» [9: 47]. В галерею масок — «особ обоюго пола» органично вписаны образы жителей улицы Буало: фотограф Лиге с «походкой Вестриса и Дюпора» [9: 51] и Голландец, влюбленный в хозяина гастронома, визитной карточкой которого является «шляпа с пером под Евреинова» [9: 51]. Интермедийный фрагмент о Евреинове, как в театре, завершается поклоном: «игра шляп, перекрещивающихся взглядов и улыбки, и какой улыбки» [9: 52] — восклицает автор. Подтекстовый уровень фрагмента высвечивает одно из важнейших положений театральной концепции Н. Евреинова, его эстетическое кредо: «*Воздействуя на чувства, театр ... приводит к духовному преобразению*» [5: 19], поскольку театральное действие приравнивается к «действию чар» (отсюда и название фрагмента в книге воспоминаний). Евреинов полагал, что «через преобразование» лежит путь к «преобращению». Идея театральной метаморфозы переосмыслена Ремизовым в ироничном ключе в сцене, где «лицо духовное» с умилением высказалось: «*А когда я встречаю на улице Евреинова, и как он со мной здорова-*

ется, я перерождаюсь: я чувствую себя балериной! — и он конфузливо приподнял свою ясу, — да воистину, чародей!» [9: 58].

Мифологизация образа Н. Евреинова была обусловлена стремлением оправдать собственные эстетические поиски исцеления в театральных метаморфозах. «Мышкина дудочка» — необычная книга воспоминаний, в ней Ремизов рассматривает театр как форму самопознания и самолечения. Именно эта мысль неоднократно высказывалась Н. Евреиновым в ряде работ: «Театр как таковой» (1913), «Театрализация жизни: Поэт, театрализирующий жизнь» (1922). Характеризуя новую книгу Евреинова, в которой «под его чарами и безымянные блистают живыми именами», безусловно, Ремизов делает скрытые оценки своей книге, в которой признается, что «рассказать о себе нечего — я весь в моих рассказах о других, мне нечем похвастаться» [9: 70].

Ремизову, «может быть, единственному из всего стомиллионного русского Парижа» [11: 85], был присущ инстинкт театральности, особенно ярко проявлявшийся в уникальной манере чтения произведений. Владислав Пяст, прославленный мастер декламаций, считает, что Ремизов читал «с настоящим талантом артиста», подчеркивает «прекрасный русский язык и выговор» и, что особенно важно, отмечает тот факт, что Ремизов «мог подражать как любому почерку, так и любой актерской манере чтения, будучи истинным художником в этих обеих областях» [7: 39]. Близкий друг последних лет жизни Ремизова В. Андреев (сын писателя Л. Андреева) присутствовал на чтении ремизовской «Взвихренной Руси» и оставил следующую запись: «...то, что я услышал, произвело на меня огромное впечатление: живой и громкий голос человека, искреннего свидетеля огромных событий. ... В тот вечер в ателье Зарецкого я увидел Блока, услышал голос Достоевского — настолько велика сила ремизовского чтения» [1: 300 — 301]. Гайто Газданов, который сам обладал незаурядными способностями чтеца, также вспоминает: «Ремизов был лучшим чтецом, которого мне доводилось слышать. Никто так не читал Гоголя, Лескова или Тургенева, как Ремизов. Прекрасно читал Бунин, очень хорошо читал Набоков, но с Ремизовым никого сравнить было нельзя» [2: 173].

Этот театральный дар писатель активно использовал для формирования своего окружения, своеобразной «свиты», готовой бескорыстно выполнять все поручения и участвовать в бесконечных розыгрышах. Ремизовское окружение в «кукушкиной» воплощено в «Мышкиной дудочке» в образах «живых в реальности». Все они являются членами созданной писателем «Обезьяньей великой вольной палаты» и носят прозвища, закрепленные в обезьяньих грамотах. В книге воспоминаний большинство

реальных имен зашифровано и может быть восстановимо только по чужим мемуарным текстам. Таким образом, читатель также вовлечен в игру как дешифратор. В его сознании постепенно теряется граница между реальностью событий и реальностью литературных приемов, что еще раз свидетельствует о металитературном характере повествования Ремизова.

Книга воспоминаний «Мышкина дудочка» раскрывает тайну персонального мифа Ремизова, так как в ней запечатлен сложный процесс формирования текста собственной жизни через театрализацию бытия. Высшей ипостасью ролевого самовоплощения становится роль Ремизова-создателя и властелина собственного театра, в котором преобладает эстетическая позиция Ремизова-актера.

-
1. Андреев В. История одного путешествия: Повести. — М., 1974.
 2. Газданов Г. «Из Дневника писателя». — М.: «Аллитей», 2004.
 3. Дневник Алексея Ремизова 1941 года. Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. М. Грачевой // Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003.
 4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 8. Л., 1973.
 5. Кашина-Евреина А. Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. — Париж, 1964.
 6. Местергази Е. Вера и князь Мышкин // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. — М.: Наследие, 2001.
 7. Пяст В. Встречи. — М.: Новое литературное обозрение, 1997.
 8. Резникова Н. Огненная память. Воспоминания об Алексее Ремизове. — Berkeley, 1980.
 9. Ремизов А. М. Мышкина дудочка. — Париж: Оплешник, 1953.
 10. Ремизов А. М. Огонь Вещей. Сны и предсонье. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.
 11. Ремизов А. М. Учитель музыки. Каторжная идиллия. — Париж: «LA PRESSE LIBRE», 1983.
 12. Сартр Ж. П. Что такое литература? — СПб.: Алетейя, 2000.
 13. Полный текст «Мышкиной дудочки» был издан отдельной книгой в 1953 г. на средства друзей писателя. Материалы архива Ремизова эмигрантского периода, ныне находящиеся в государственных и частных собраниях России, Франции и США, свидетельствуют, что писатель продолжал работать над этим произведением даже после его публикации. В настоящий момент сотрудниками Пушкинского Дома проделан предварительный анализ архивных и печатных источников для подготовки издания полного текста «Мышкиной дудочки» в Собрании сочинений А. М. Ремизова в десяти томах.
 14. В. Пяста особенно впечатлили в Ремизове и «манера говорить», и «невинные шутки, для чего-то пересыпанные невинной ложью», и ремизовское высказывание о том, что «литература только и живет, что сплетнями, от сплетен и благодаря сплетням» // Пяст В. Встречи. — М.: Нов. лит. обоз., 1997. С. 36.
 15. В воспоминаниях Н. Берберовой Ремизов запечатлен «завернутым в плед, кашляющим, горбатым», он «постоянно жаловался на бедность, на тесноту квартиры,

на немощи. ... И невольно думалось, что ... все это немножко мистификация». // Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. — С.: Согласие, 1996. С. 308.

16. «Алексей Михайлович притворялся чудаком, хромым и горбатым; говорил таким чеканным шепотом, что по неволе душа начинала оглаживаться по сторонам...» // Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. — Нью-Йорк: Серебр. век, 1983. С. 269.

17. «Из дому Ремизов почти не выходил, уличного движения боялся, и соприкосновения с внешним миром избегал. В том, что он писал, нередко фигурировала нечистая сила, бесноватые, ведьмы, лешие — все это было, в сущности, постоянной забавой Ремизова, странной игрой, в которую он прожил всю жизнь. Эту игру он создавал сам» // Газданов Г. «Из дневника писателя». С. 174.

18. «Ремизов — хитрюга и ловкач», «любил приbedняться, хныкать, жаловаться на беды жизни, но всегда жил неплохо, умел находить издателей и почитателей; в годы эмиграции он ухитрился выпустить сорок четыре книги и в зарубежной печати опубликовал больше семисот отдельных опусов» — пишет Роман Гуль // Гуль Р. Я унес Россию. Апология эмиграции. В 3-х т. — Нью-Йорк: Мост, 1984 — 1989. — Т. 2. — С. 111 — 112.

19. «Он лгал всю свою жизнь — можно было бы суммировать характер Достоевского, — лгал Александру II, изучая по медицинским справочникам симптомы эпилепсии и надеясь использовать свою осведомленность в целях завоевать сочувствие к своей персоне, лгал отцу, брату, сестрам и опекуну, пытаюсь вызвать у них сочувствие, лгал издателям, друзьям, молодым кандидаткам на новый брак, женщинам вообще и женам в частности, лгал всем и каждому из своих оппонентов. Лгал по вдохновению ... и не без корысти» — пишет современный исследователь творчества Ф. М. Достоевского. // Пекуровская А. Страсти по Достоевскому: механизмы желаний писателя. — М., 2004. — С. 240.

20. По мнению А. Грачевой «карнавал масок Смерти, трагикомическое многоголосье пестрой толпы живых и мертвых, наполняющих ремизовское произведение, восходит к традиции “менипповой сатиры”, к античным “Разговорам в царстве мертвых”» / Дневник Алексея Ремизова 1941 года. // Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003. С. 184 — 200.

Т. В. Алешка

ОБРАЗ К. БАЛЬМОНТА В ПОЭЗИИ М. ВОЛОШИНА

Интерес к творчеству и личности К. Бальмонта М. Волошин испытывал на протяжении многих лет. Кроме статей он посвятил Бальмонту несколько стихотворений: «Рождение стиха» (1904), «Бальмонт» (1915), «Напутствие Бальмонту» (1912), «Фазтон» (1914) (цикл «Облики») и стихотворение «Петербург» (1915), написанное в состязании с Бальмонтом в виде протеста против переименования Петербурга в Петроград.

Познакомился Волошин с Бальмонтом в 1902 году, и это знакомство скоро переросло в дружбу. Они встречались в Москве и в Париже, где часто проводили время вместе, а в начале 1915 года Волошин жил в Париже на квартире Бальмонта. В дневнике он записал: «Это было хорошее время: по утрам длинные разговоры с Бальмонтом. Потом работа в Национальной библиотеке. Иногда с утра оба садились за стихи на темы, которые сами себе задавали. И работа над стихами длилась часто изо дня в день неделями, не иссякая. В этих состязаниях мы ободряли, поддерживали друг друга» [8: 354].

Если говорить о стихах Волошина, воссоздающих образ Бальмонта, то это, прежде всего три стихотворения из цикла «Облики». Первоначально они представляли собой отдельный цикл из трех произведений. Первым было стихотворение «Фазтон» (I, без заглавия), затем стихотворение «Бальмонт» (II. Портрет во весь рост) и «Напутствие Бальмонту» (III. Отплытие). Само появление цикла стихов, состоящего из поэтических портретов, не случайно для Волошина. Он, будучи живописцем, всегда внимательно всматривался в лица людей. Его способность к визуальному мышлению сказалась во многих его литературных произведениях. «В 1913 он предлагал Ю. Л. Оболенской «сажать натуру писать стихотворные портреты», — отмечая в стихах «то, что утеряно, — способность характеристики» [10: 493]. В 1911 им был задуман цикл «Портреты женщин», но затем замысел изменился, и в цикл вошли стихи, посвященные не только женщинам (Е. Дмитриевой, М. Кювилье, А. Минцловой, И. Милюковой), но и К. Бальмонту, Б. Савинкову, а также автопортреты.

Волошин разрабатывал нечасто встречающийся жанр стихотворного портрета, проявив свое поэтическое и живописное мастерство. Живопись и литература для него были не изолированными областями искусства, о чем он не однажды говорил и писал. Не случайно многие стихи поэта перекликаются с его акварелями, в дневниковых записях рассыпано множество словесных портретов разных людей, а целый ряд статей о совре-

менниках объединен общим названием «Лики творчества». Волошин стремился «дать цельный лик художника», запечатлеть «зрительное ощущение образа человека, через выразительные особенности его наружности дать представление о его внутреннем мире» [13: 246]. Он был убежден в том, что творчество мастера не просто индивидуально, но нераздельно с его личностью: «Если я, как поэт, читаю душу его по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и подымает голову. Мне мало прочесть стихотворение, напечатанное в книге, — мне надо слышать, как звучит оно в голосе самого поэта; книга мертва для меня, пока за ее страницами не встает живое лицо ее автора» [6: 14].

Стиль статей-портретов Волошина совершенно особенный. Это свободный разговор на определенную тему, дающий читателю представление о своеобразии каждого художника, дарящий ему возможность увидеть не только индивидуальность его творений, но и живые черты его реального облика. Стихотворные портреты перекликаются со статьями Волошина, во многом строятся по тем же принципам, они дают не только описание внешности, но и характер человека, передают его суть.

Стихотворный портрет Бальмонта («Бальмонт») Волошин пишет как ответ поэту на его сонет «Максимилиану Волошину» («Ты нравишься мне весь, с своею львиной гривой...»). Это действительно «Портрет во весь рост», напоминающий чем-то парадные полотна старых мастеров и созданный по законам жанра. Способ литературного портретирования у Волошина «во многом соприкасается с принципами создания портрета в изобразительном искусстве», «когда главное внимание направлено на формирование зрительно осязаемых, объемных, т. е. пластических, сторон создаваемого образа» [13: 247]. В стихотворении «Бальмонт» присутствует описание наружности. Лицо:

Огромный лоб, клейменный шрамом,
Безбровый взгляд зеленых глаз,
В часы тоски подобных ямам,
И хмельных локонов экстаз... [10: 196].

Фигура: «мужеской фигуры стать...». Одежда: «Тебе к лицу шелка и меч, / И темный плащ оттенка сливы...». Именно с этого начинается стихотворение. Далее образ углубляется видимыми свойствами поведения: жесты, манера держаться — «меткость неизбежных рук», «отрывистость рипостов редких». Здесь отражена заносчивость, вспыльчивость Баль-

монта, но и способность быстро забывать обиды, его поэтическая дерзость, возможно, манера говорить — сжатость, точность, острота речи.

Описание внешности Бальмонта свидетельствует о его вкусах, свойствах темперамента и характера: глаза, которые «в часы тоски подобны ямам», «хмельных локонов экстаз». Волошин выбирает детали, которые дают наиболее яркое представление о поэте, за внешним, видимым он пытается прозреть тайну духа. Найдя точное определение, яркую метафору, подметив характерную деталь внешности или особенность характера, он повторяет, варьирует это в прозе и в стихах. Прозаический портрет Бальмонта выглядит следующим образом: «Бальмонт со своим благородным черепом, который от напряжения вздыбился узлистыми шишками, с глубоким шрамом — каиновой печатью, отметившим его гневный лоб, с резким лицом, которое все — устремленье и страсть, на котором его зеленые глаза кажутся темными, как дырки, среди темных бровей и ресниц, с его нервной и жестокой челюстью Иоанна Грозного, заостренной в тонкую рыжую бородку» [6: 151]. В стихах, по сравнению с прозой, Волошин романтизирует, облагораживает образ поэта, здесь нет ни «узlistых шишек» на черепе, ни «резкого лица», ни «нервной и жестокой челюсти». Такие метаморфозы произошли и с другими персонажами его прозаических и стихотворных портретов (Л. Дмитриева, М. Кювилье и др.). В стихах Волошин совмещает конкретность черт в описании наружности и поэтическое впечатление, основанное на метафорах и ассоциациях. Так в первом четверостишии стихотворения «Бальмонт» много прилагательных, точно передающих черты внешности Бальмонта: «огромный», «клейменный», «безбровый», «зеленых», «хмельных», а далее Волошин прибегает к иным средствам словесно-художественной изобразительности:

Смесь воли и капризов детских,
И мужеской фигуры стать —
Веласкес мог бы написать
На тусклом фоне гор Толедских [10: 196].

В данной строфе передано представление Волошина о характере Бальмонта. Многие современники отмечали мощное персональное начало у поэта, совмещение в его личности разнонаправленных черт, говорили о нем как о человеке эгоцентричном, капризном, изменчивом, способном к импульсивным стихийным вспышкам. Его изысканная речь, горделивая осанка, несколько необычная внешность приносили в его облик черты именитого чужестранца. Не случайно многие называли Бальмонта самым нерусским поэтом. Волошину он напоминал одно время «жантильома

времен Луи XIII» [8: 217]. М. Цветаева писала: «В русской сказке Бальмонт не Иван-царевич, а заморский гость, рассыпающий перед царской дочерью все дары жары и морей» [24: 55]. Уже при жизни Бальмонт стал поэтом-легендой, баловнем литературной моды, человеком баснословным. Все это отражено в поэтических строках Волошина. Бальмонт вполне органично смотрелся бы на картине Веласкеса — испанского живописца XVII века, который писал много придворных портретов, в том числе и портретов короля в полный рост. Отсюда «тебе к лицу шелка и меч, / И темный плащ оттенка сливы» и сравнение из этой же области «как сварка стали на клинке, / Зажатом в замшевой руке», относящееся к характеристике речи. Модели на портретах Веласкеса всегда запечатлены в благородных изысканных позах, часто на фоне испанской природы, гор. Волошин помещает портретируемую модель в тот век, в ту страну, в то предметное окружение, которое соразмерно внутреннему миру данного человека. Он не случайно назвал Веласкеса, как возможного создателя портрета Бальмонта, этим Волошин отметил интерес Бальмонта к чужим странам, его прекрасное знание и увлечение испанской литературой и особенности его творческого дара и характера.

Бальмонт с особенной любовью относился к испанцам, он восхищался их страстностью, напором эмоций, темпераментом. Побывав в Испании несколько раз, Бальмонт выучил испанский язык, увлекся творчеством Кальдерона, стал переводить его произведения, испанские песни, много читал испанскую классику XVII века, выступал с лекциями об испанских писателях. Более других его привлек Кальдерон, в его творчестве «прихотливо сочетались средневековая Испания, романтические тенденции и изукрашенность, декоративность, пышность стиля барокко. Все это по-своему отзовется в книге «Горящие здания», над которой Бальмонт трудился в 1899 году» [19: 95], а также в сборнике «Будем как солнце», в который вошли стихотворения «В окрестностях Мадрида», «Веласкес», «Рибейра», «Толедо». Поэт даже заключил с М. В. Сабашниковым договор об издании собрания сочинений испанского драматурга. Эта работа была завершена в 1919 году.

Кроме того у Бальмонта есть стихотворение «Веласкес», в котором присутствуют определенные параллели, сближающие образ испанского художника и самого поэта: здесь и сонм творческих сновидений, над которым властно «безмолвствует Солнце», и такие черты стиля, как яркость и пышность образов, и новаторство, заключенное в умении творить как никто другой («единственный гений, / Сумевший таинственным сделать простое» [1: 158]), и вера в неиссякаемую силу воздействия творений на окружающее. Восхищение, выраженное Бальмонтом в стихотво-

рении, посвященном Веласкесу, выделяет его из ряда других художников, о которых он писал (Рибейра, Эль Греко, Фра Анжелико), и подтверждает правильность выбора Волошина.

Словарь стихотворения Волошина наглядно выявляет, что именно доминирует в его восприятии личности Бальмонта. Наиболее яркие черты внешности — «лоб», «взгляд», «локоны», «стать». Существительные с абстрактным значением характеризуют особенности внутреннего мира поэта: «тоска», «экстаз», «воля», «капризы». Они образуют две пары по принципу противоположности («тоска» — «экстаз» и «воля» — «капризы»), символизирующие контрастные свойства личности поэта, о которых говорили почти все современники, знавшие Бальмонта.

Стихотворение кажется очень живописным и ярким, но на самом деле Волошин использует только четыре цветовых определения: «зеленый», «тусклый», «темный», «цвета сливы», в двух из которых конкретное цветное определение стерто. Но, создавая портрет, Волошин прибегает к материалам различной фактуры (шелк, сталь, замша), к необычным сравнениям и метафорам, отражающим игру света, его оттенки (отливы), что создает впечатления богатой фактуры и насыщенности цветом.

Представление о герое портрета читатель получает и из описания его чувств, поступков, речевой характеристики: «смесь воли и капризов детских», «узорно-вычурная речь». В записной книжке Волошина читаем: «Бальмонт — чувство, крытое порывами воли» [7: 160]. Бальмонт действительно принадлежал «к тому человеческому типу, который англичане называют self-help, сделавший сам себя. Множество освоенных языков и наречий, не считая созданного самим, подвижнический, подстегиваемый неиссякающим вдохновением труд, горы книг на разных языках» [12: 479] и впечатление стихийности его таланта, легкости письма, т. е. тяжкий труд саморазвития в течение всей жизни и наряду с этим артистизм, моцартианская легкость дара. Вот эта «легкость дара» многими воспринималась как поверхностность, необязательность поэтического творчества Бальмонта, но на самом деле была определенной установкой, особенностью стиля Бальмонта, отличительной чертой его поэтического языка, который много говорил понимающему. Важным звеном творческого акта в сознании Бальмонта являлась и воля, верность своему предназначению. Эти контрастные сочетания, присутствующие в личности Бальмонта, выражены Волошиным и в образе руки в замшевой перчатке, сжимающей меч, т. е., властной, сильной руки, спрятанной за видимостью мягкой и нарядной замши [15], и в повторяющемся образе холодного оружия (меч, сталь, рапира) при описании внешности и характеристике речи и голоса Бальмонта.

Что касается поэтической речи Бальмонта, то ее действительно можно назвать «узорно-вычурной». Его словесная опьяненность, поток звуковых соответствий, импровизационная легкость завораживают своим течением и плеском («круженья и отливы»). Волошин сравнивает речь поэта со «сваркой стали на клинке»:

Узорно-вычурная речь
Таит круженья и отливы,
Как сварка стали на клинке,
Зажатом в замшевой руке [10: 196].

По-видимому, имеется в виду один из способов изготовления узорчатых клинков, когда «скручивали в виде каната полосы или куски проволоки, имеющие различное содержание углерода и потому разную твердость. Такая “плетенка” проковывалась, а точнее *сваривалась* под молотом после нагревания. Поскольку куски были разного состава, на клинке при травлении появлялся узор» [14]. Вот эти узоры были с «золотисто-красноватыми отливами на темном фоне грунта» [14].

Стилизованный под картину Веласкеса портрет Бальмонта создается Волошиным с употреблением многих примет средневековья. В своей статье «Демоны разрушения и закона» он писал о средневековье как священном царстве меча: «Меч был живым существом. Меч обладал магическими свойствами», меч «возлагался на алтарь и принимал участие в богослужении», а на клинке меча «были высечены слова молитвы, которую он возглашает каждым ударом» [11: 240 — 241]. В стихотворном портрете Бальмонта меч является неотъемлемой частью его романтического образа, он зажат в руке, отливом на его стали подобна речь поэта, пенье его стали живет в голосе поэта, он вместо лиры становится воплощением поэзии, «которую он возглашает каждым ударом», утверждает победоносно.

Особое внимание уделяется голосу поэта:

А голос твой, стихом играя,
Сверкает, плавно напрягая
Упругий и звенящий звук...
Но в нем живет не рокот лиры,
А пенье стали, свист рапиры
И меткость неизбежных рук [10: 196].

Он тоже характеризуется через метафоры связанные с оружейной тематикой. Волошин считал голос важнейшей характеристикой писателя, особым образом связанной с его творчеством. В статье «Голоса поэтов»

он говорит о связи творческой индивидуальности с голосом, о том, что голос — это «самое пленительное и самое неуловимое в человеке. Голос — это внутренний слепок души» [9: 543]. Самым ярким выражением голоса поэта является его лирика, заложенные в ней интонации. Таким образом, характеристика голоса, является и характеристикой творчества поэта. В статье Волошин пишет о том, какой «капризный, изменчивый, весь пронизанный водоворотами и отливами, как сварка стали на оравленном клинке» голос у Бальмонта, который «раньше всех ужалил ухо новой интонацией» [9: 544]. Здесь почти дословное совпадение с описанием речи Бальмонта в стихотворном портрете («круженья и отливы», «сварка стали ... на клинке»), что свидетельствует о том, что образ Бальмонта в представлении Волошина был достаточно цельным. Внешность поэта, особенности его душевного устройства, его поэтический стиль и голос совпадали в неповторимом образе, который и пытается воссоздать Волошин в своем стихотворении.

Впечатление полноты, созданного Волошиным образа усиливается и подтекстовыми обращениями к особенностям поэтического стиля Бальмонта. В стихотворении метафорически упоминается звучность, музыкальность стиха Бальмонта, тонкость инструментовки его стихов («голос твой, стихом играя, / Сверкает, плавно напрягая / Упругий и звенящий звук...»), и новаторство в области ритмов (не привычный «рочот лиры», а «пенье стали, звук рапиры»), богатство рифм и возвышенные интонации стиха («рифм стремительный парад»).

Черты внешности Бальмонта, отмеченные в стихотворении, как и материал для метафор и сравнений связаны с характером и особенностями внутреннего мира поэта. Волошин создает не документ, не фотографию, а легенду, лик. Но все тонко подмеченные им детали, прочувствованные нюансы восприятия личности Бальмонта, субъективные метафоры и сравнения оказываются удивительно точными и уместными. Посылая это стихотворение матери, Волошин писал ей: «По-моему, он вышел очень похож, а Бальмонт весьма горд ими [стихами]» [10: 500].

В других стихотворениях из цикла «Облики», посвященных Бальмонту, Волошин сознательно мифологизирует образ поэта, акцентируя основу его мировосприятия, и, тем самым, создавая более полный и индивидуально-яркий портрет знаменитого поэта и неповторимой личности, какой был Бальмонт.

Стихотворение «Напутствие Бальмонту» написано Волошиным к 25-летию литературной деятельности поэта, отмечавшемуся в конце января 1912 года в Париже. Волошин принимал деятельное участие в организации чествования Бальмонта и прочитал на юбилейном вечере свое стихо-

творение. Уже было известно об отъезде поэта в кругосветное путешествие, в которое он вскоре и отправился. «Бальмонт предполагал вернуться обратным путем в Европу через Америку. Этого не получилось: из Океании (Полинезия), пройдя Гавайские острова, он повернул в сторону Индии и вернулся через Суэцкий канал, пропутешествовав 11 месяцев вместо намеченных 13-ти» [19: 266]. Пожалуй, до Бальмонта никто из русских поэтов не путешествовал так долго и далеко. В стихотворении Волошина отмечена эта страсть («Ты опять бежишь на край земли», «Старый мир давно стал духу тесен», «Ты — пловец пучин времен, Бальмонт!»). В первом же трехстишии говорится и о столь характерной для Бальмонта романтической неприязни ко всей обыкновенной жизни, ее прозе:

Старый мир давно стал духу тесен,
Жаждущему сказочных убранств [10: 197].

В этом стихотворении Волошина нет портретных черт Бальмонта, но здесь создан его психологический портрет, переданы характерные особенности неординарной личности, ее настроенность и стремление к познанию иных миров, других культур, жадность к новым впечатлениям, которые поэт постоянно искал. Он готов «бежать» за ними на край земли, но

Как ни пенят волны корабли,
Как ни манят нас моря иные, —
Воды всех морей не те же ли? [10: 197].

Очень знаменательно употребленное Волошиным слово «бежишь» («Ты опять бежишь на край земли»), оно вмещает в себя глубокий смысл: не только «бежать за чем-то», но и «бежать от чего-то». В статье, написанной Бальмонтом перед возвращением, он откровенно заявлял, что одной из главных причин, заставивших его отправиться в долгое и дальнее путешествие, была неизбывная тоска по родине, на которую он тогда не мог вернуться из-за угрозы ареста: «Последний год было невозможно оставаться в Париже. Я уехал в кругосветное плавание» [19: 266], т. е. не только утолял свою тоску по новым впечатлениям, но и бежал от тоски по родине. В какой-то степени ответом на вопросы Волошина, звучащие в «Напутствии Бальмонту» («Ты опять бежишь на край земли / Но и он тебе ли неизвестен?», «Как ни пенят волны корабли, / Как ни манят нас моря иные, — / Воды всех морей не те же ли?»), является стихотво-

рение Бальмонта «На краю земли», вошедшее в сборник «Белый зодчий», изданный после путешествия. У Волошина читаем:

Ты опять бежишь на край земли <...>

Но не в темном небе Южный Крест,
Не морей пурпурные хламиды
Грезишь ты, не россыпь новых звезд... [10: 197].

У Бальмонта:

Я на краю земли. Я далеко на юге.
На юге разных стран, — на юге всей земли.
Моя заря горит на предполярном круге.
В моих морях встают не часто корабли.

Мой светоч — Южный Крест. Мой светоч — отблеск льдины.
Здесь горы ледяные — один плавучий храм.
Но за чертой мечты — мой помысел единый
Ведет мой дух назад, к моим родным полям.

И сколько бы пространств — какая бы стихия
Ни развернула мне, в огне или в воде, —
Плывя, я возглашу единый клич: «Россия!»
Горя, я пропою: «Люблю тебя — везде!» [1: 309].

Эти строки перекликаются и со словами Волошина, написанными в статье «Зарево зорь» и приуроченной к тому же 25-летию литературной деятельности Бальмонта, но отмечавшемуся уже не в Париже, а в Петербурге в 1912 году: «...Бальмонт, конечно, не видал ни одной из тех стран, по которым он проехал. И если в его душе живет четкое видение земли, то, конечно, это какой-нибудь серенький пейзаж Владимирской губернии, воспоминание о русской деревне...» [9: 538]. Для Бальмонта, действительно, были важны не только путешествия сами по себе и новые впечатления («Грезишь ты, не россыпь новых звезд...»), а расширение внутреннего, духовного пространства. Живя в другие годы уединенно в деревне в России, Эстонии, Франции, и не имея возможность путешествовать, он продолжал самозабвенно изучать новые языки, читать, делать переводы, и претворять весь этот опыт в свои произведения. «Образы в его художественном сознании являют собой не столько переживания реальности, сколько «отражение отражений», жизнь в «зеркале мечты» — сна, сказки, видения, воспоминания, в сфере воображаемого и желаемого, нежели действительного» [17: 63]. Сам Бальмонт именовал странст-

вия свои по странам, эпохам и книгам «влияньем всех неисчислимых веков, что где-то жили мы» [12: 496]. Его стремление к путешествиям руководствовалось не только желанием расширить и наполнить яркими впечатлениями горизонт жизни («Грезишь ты, не россыпь новых звезд...»), но и освоить глубинные пласты культуры, увидеть «наисокровеннейшие сны» недоступного в обычной жизни и постигаемого человеческим рассудком. Бальмонта привлекают не только реальные земные пространства но и мифологические:

Ты раздвинул яркий горизонт.
Лемурия... Атлантида... Майя... [10: 198].

Он жил в постоянном духовном общении с культурой разных стран, народов и времен, мифы и фольклор стали надолго одной из главных сфер его интересов. Бальмонт отличался особым эстетическим вниманием к привлекавшей его эпохе. «Его страсть к путешествиям была культурной ненасытностью» [12: 456], пищей для души. Эта «культурная ненасытность», мировой «аппетит» были характерны для многих поэтов рубежа веков. Не только лирический герой Бальмонта вечный путник, скиталец, блуждающий дух, стремящийся приблизиться к тайнам разных культур, но и герой Волошина во многом отвечает этим характеристикам, ему тоже видятся о «Лемурии огненной и древней / Наисокровеннейшие сны». Как справедливо замечает С. Пинаев, «обращаясь к Бальмонту, Волошин подразумевает и самого себя: «Не столетий беглый хоровод — / Пред тобой стена тысячелетий / Из-за океана восстает» [22: 350]. В этом отношении они родственные души:

Но, как ты, уже считаю дни я,
Зная, как торопит твой отъезд
Трижды-древняя Океания ... [10: 197].

Волошина, как и Бальмонта, привлекали «зовы древности». Обоих манили голоса далеких эпох, переживания забытых предков. Бальмонт, «чтоб подслушать древние обиды / В жалобах тоскующей волны», «уж спал на мелях Атлантиды», теперь, в новом путешествии ему суждены сны древней Лемурии. В оккультных науках, которым не чужды были ни Бальмонт, ни Волошин, существует представление об Атлантиде как о некой протоцивилизации, которая предшествовала современной и погибла в результате целой серии катастроф. Об этом же говорят мифы и легенды народов самых различных стран, проживающих на разных континентах. Но Лемурия — тоже мифический материк, будто бы располагав-

шийся к югу от Азии (от Цейлона до Мадагаскара). Согласно антропологическому учению это родина предков человека, «третьей коренной расы» [10: 500]. В статье «Устремления новой французской живописи» Волошин писал, что на островах Океании — «самое старое земное человечество, человечество трижды доисторической Лемурии, сохранило наивную свежесть первой юности» [9: 246]. Значит Лемурия старше Атлантиды, и путешествия Бальмонта все дальше во времени. Как точно отметил И. Гарин, Бальмонт — «поэт вечности, надмирности, идеальности. Его заветное желание — проникнуть в идеальный мир эйдосов, возвышенный над временем и пространством. Он не просто жаждал перевоплощений, но и проникновений, что «по ту сторону земного бытия» [12: 547]. Его стихи — часто вспышки интуиции, бессознательные всплески прозрений. Эту особенность творчества Бальмонта отмечал и А. Белый:

О поэт — говори
о неслышном полете столетий.
Голубые восторги твои
ловят дети.

Говори о безумье миров,
завертевшихся в танцах,
о смеющейся грусти веков,
о пьянящих багрянцах [4: 23].

Способность Бальмонта чувствовать столь далекое прошлое, слышать голоса давно прошедших эпох отражены Волошиным и в процитированной им фразе египетского жреца, обращенной к Салону — афинскому политическому деятелю из диалога Платона «Тимей», где излагается легенда о затонувшем в океане острове Атлантида:

«Эллины, вы перед нами дети...» —
Говорил Салону древний жрец.
Но меж нас слова забыты эти... [10: 198].

Бальмонт не забыл эти слова, не случайно его влекут «Лемурия... Атлантида... Майя...». Майя — еще одна древнейшая цивилизация в Америке, где по преданию можно найти следы Атлантиды. Бальмонт не ограничивается общеизвестным, он стремится собственными путями постичь прошлое, проложить свой путь в мире. «Его лирический герой — некий блуждающий дух, который стремится заговорить на всех языках, увидеть все города земли, все страны, приблизиться к тайне разных культур, ус-

лышать «звон всех времен и пиров». Он — вечный путник, скиталец» [17: 62 — 63]. Необыкновенная эрудиция и энциклопедическая образованность Бальмонта, его высокий уровень культуры отмечены Волошиным в следующих строках:

Ты ж разъял глухую вязь колец,
И, мечту столетий обнимая,
Ты несешь утерянный венец.

Где вставала ночь времен немая,
Ты раздвинул яркий горизонт.
Лемурия... Атлантида... Майя...

Ты — пловец пучин времен, Бальмонт! ... [8: 198].

Поэт силой своего воображения, творческой фантазии, интуиции способен проникать в любые времена и страны, особенно такой поэт, как Бальмонт, для которого не существует границ, который всегда презрительно относился к любым ограничениям. Как писал Волошин, «для Бальмонта нет времени, — того обычного времени, измеряемого минутами, днями и годами. Его время измеряется вечностью и мгновением» [9: 537]. Не случайно в стихотворении активно используются существительные и словосочетания с обозначением времени: «дни», «столетья», «тысячелетья», «ночь времен», «пучины времен». Причем краткому, мгновенному («дни») противопоставляется бескрайнее, вечное («тысячелетья», «пучина времен»). Даже столетья попадают в первую группу, становясь «беглым хороводом» по сравнению с «ночью времен», которая предшествовала современности, известному прошлому. Но мы можем увидеть прошедшее глазами поэта и тем самым расширить рамки своего существования, продлить свою жизнь в прошлое. Как писал М. Волошин в одной из своих статей: «Мы заключены в темницу мгновения. Из нее один выход — в прошлое. Завесу будущего нам заказано подымать... Для человечества воспоминание — все. Это единственная дверь в бесконечность» [6: 154]. Данное высказывание перекликается с началом стихотворения «Напутствие Бальмонту» и объясняет его концовку. Человечество часто забывает о прошлом, совершает повторные открытия и ошибки, а искусство призвано соединять, связывать времена, хранить память о прошлом, раздвигать пространство человеческой жизни.

В стихотворении отражена и такая отличительная особенность поэзии Бальмонта, как музыкальность («О, поэт пленительнейших песен!»). Бальмонт действительно писал не стихи, а скорее песни, настолько певучим был его стих. «Фонетическая организация стиха у Бальмонта пре-

одолевают обособленность слов, превращает поэтическую речь в единый поток, растворяющий отдельные слова в журчание и вибрацию ритма, в единое созвучие, в плавное течение, в уникальный «поток сознания» самой жизни» [12: 512]. Волошин считал, что Бальмонт «для русских равнин находит <...> те черты, те напевы слов, которых нельзя забыть, раз услышавши». Восхищаясь стихотворением «Тоска степей» он восклицает: «Что это? Как это сделано? Как достигнуто здесь то, что когда читаешь эти строфы, то не слышишь ни одного слова, но в ушах явственно звенит долгий степной напев... Это — чудо» [9: 539]. Такими чарующими напевами были многие стихи Бальмонта, именно умение создавать волшебную магию звуков и было отличительной чертой его поэтического стиля.

Музыкальная, звуковая сторона творчества Бальмонта подчеркнута еще раз в этом стихотворении:

Голос пламени в тебе напевней,
Чем глухие всхлипы древних вод... [10: 198].

Здесь же отражено и пристрастие поэта к солнечной, огненной тематике («И не ты ль знойнее и полдневней?»). Любимая бальмонтовская стихия, существенный элемент натурфилософии древних — огонь («пламя, свет и теплота») отразилась и на его «горящей» натуре, ни минуту не пребывающей в покое душе, в его пламенном служении искусству. Об этом третье произведение Волошина.

Стихотворение «Фазтон» с посвящением Бальмонту написано на основе легенды о гибели сына бога солнца Гелиоса, но, по сути, является обращением к Бальмонту, еще одним воссозданием его образа:

Здравствуй, отрок солнцекудрый,
С белой мышью на плече!
Прав твой путь, слепой и мудрый,
Как молитва на мече [10: 199].

Бальмонт действительно был «солнцекудрым», его волосы были рыжеватого цвета и, как вспоминали современники, образовывали вокруг головы рыжий, золотой ареол. В дневнике после разговора с А. Р. Минцловой Волошин записал ее слова: «Я не вижу лиц людей, но вижу с ними рядом сияние. <...> Самое удивительное сияние я видела, только в очень, очень редкие минуты, у Бальмонта — золотистое — неопишуемой красоты» [8: 129]. Кроме того, этот эпитет отсылает к назва-

нию самого известного сборника Бальмонта «Будем как солнце», о котором упоминается в этом стихотворении еще не раз.

Стихотворение Волошина, построенное на основе легенды о Фазтоне, содержит аллегорический образ Бальмонта, отражая основные черты его характера, особенности творчества и представления об искусстве.

Символическое осмысление дается некоторым реальным фактам биографии Бальмонта (эпизод с мышью, покушение на самоубийство в 1890 году). Статью «Аполлон и мышь», которая имеет определенные параллели со стихотворением «Фазтон», Волошин начал с истории о двенадцатилетнем Бальмонте, к которому на письменный стол прибежала белая мышка и запела для него «тонким мышиным голосом». Она много дней «приходила к нему, когда он занимался, и бегала по столу; но однажды, в задумчивости опершись локтем, он раздавил ее и долго не мог утешиться» [9: 96]. Сообщая о том, что эта белая мышка о чем-то пророчила Бальмонту, и, вероятнее всего, была его музой, Волошин, размышляя на эту тему, обращается к культу бога Аполлона, который на многих своих изображениях предстает в соседстве с мышью.

Создавая в своем эссе сложную и красивую систему доказательств, Волошин пишет о символе мыши в аполлиническом искусстве, приходя к выводу о том, что мышь выступает спутницей Аполлона, так как символизирует убегающее мгновение, в то же время являющееся «единственной опорой нашей в реальном мире, единственной связью, которой мы держимся для того, чтобы не утратить реального ощущения действительной жизни и с ним вместе единственной возможностью проверки наших грез» [9: 98]. Таким образом, белая мышь на плече «солнцекудрого отрока» в стихотворении Волошина — знак принадлежности Бальмонта к аполлиническому искусству, определяющая глубинные принципы его творчества, способность «к особому рода сновидениям, в которых согласно древним легендам, людям являлись образы богов, а поэтам являются прообразы их творений» [20: 36]. Не случайно в предыдущем стихотворении также присутствовали слова «грезить» «сон», подчеркивающие эту особенность творческой природы Бальмонта. Он «спал на мелях Атлантиды», ему суждены «наисокровеннейшие сны», о которых он грезит, предвкушая их, он видит «всё один и тот же сон». В художниках подобного склада «весь великий аполлинический сон земли живет <...> для того, чтобы ожить в <...> творениях» [9: 104], как писал Волошин.

Двенадцатилетний Бальмонт, нечаянно раздавивший локтем белую мышку, сопоставляется с Аполлоном, держащим мышь под пятой. Мышь в понимании Волошина является «тонкой трещиной, нарушающей аполлиническое сновидение» и «символом убегающего мгновения» [9: 111].

Таким образом, Бальмонт не позволил мышке нарушить его творческое сновидение и навсегда задержал ее бег, остановил мгновение. Аполлинийскую мудрость Волошин трактует следующим образом: «Отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее, любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, текущее предпочитая всем прошедшим и будущим» [9: 98]. Это утверждение относится и к характеристике творческой натуры Бальмонта. Начиная с «Горящих зданий», темы «мгновенного постижения, измерения глубины бытия, остановленного мига прочно войдут в лирику Бальмонта и будут повторяться из книги в книгу» [12: 547]. По мнению японского бальмонтоведа Нобори Сему, поэт умел, как никто, «фиксировать «мое сейчас». Его стихи и есть запечатленные мгновения, сам он поэт мгновений, фиксатор впечатлений от все новых и новых мигнов жизни» [12: 546].

Иллюстрируя свое утверждение, Волошин приводит цитату из повести Марсея Швоба «Книга Монэль», подтверждающую желание лирического «я» в аполлинийском искусстве «стремиться по воле мгновения» [7: 98]. Эта повесть вошла в сборник «Лампа Психеи», изданный в Париже в 1903 году. Позже это произведение французского писателя было переведено Бальмонтом и Е. Цветковской и издано в 1909 году в Петербурге. Таким образом, возникает параллель в восприятии и понимании двумя писателями особенностей творчества, подтвержденная Бальмонтом в письме, после прочтения книги Волошина «Лики творчества»: «Я получил и книгу твою, в которой многое мне нравится своей четкостью, силой и своеобразием. «Аполлон и Мышь», быть может, наилучшее в «Ликах творчества», и я радуюсь, что в эту тонкосплетенную беседку слов забежала и моя белая мышка» [9: 624].

Но не случайно Волошин посвятил Бальмонту не только стихотворение «Фазтон», сосредоточенное на солнечной символике, а и магистрал из венка сонетов «Lunaria» (в первоначальной редакции под заглавием «Луна» (1907)). Таким образом, Бальмонт в сознании Волошина является выразителем истинной, солнечно-лунной природы человеческой души, предстает как носитель и аполлоновского и дионисийского начала, о чем свидетельствует все его творчество и о чем писали еще А. Белый и Вяч. Иванов [3: 16].

В лирике Бальмонта, безусловно, присутствуют «темные», демонические мотивы, обусловленные ее дуалистическим характером. Но у поэта «всякое разрушение ведет лишь к новому творчеству <...>, а новое по змеевидной линии, неукоснительными путями спирали, движет все живущее, от пылинки до Солнца, в звездную бесконечность» [2: 532]. Пре-

жде чем причислить Бальмонта к приверженцам аполлинического искусства, Волошин в стихотворении «Напутствие Бальмонту» размышлял о природе его творчества, о соотношении в нем разнородных начал:

Голос пламени в тебе напевней,
Чем глухие всхлипы древних вод...
И не ты ль знойнее и полдневней? [10: 197].

Наверное, не случайно посвящение Бальмонту в магистрале из венка сонетов «Lunaria» все же было снято Волошиным в окончательной редакции. Книга стихов Бальмонта «Будем как солнце» несла сигнал «о смене лунной парадигмы солнечной», которая «еще во многом принадлежит к диаволической системе» [23: 163]. «Шаг к объединению с солнцем происходит позже, в сборнике “Только любовь” (1903)» [23: 163]. Но в восприятии многих читателей лирический герой Бальмонта запечатлелся именно как солнцепоклонник, живущий в единении со стихиями, испытывающий от близости к ним экстатическое состояние: горение, пожар чувств, страсть.

Белая мышка пророчествовала Бальмонту о его творческом призвании, и он последовал этим путем. Здесь опять вспоминается меч, на клинке которого «высечены слова молитвы, которую он возглашает каждым ударом», священный меч творчества, который победно несет Бальмонт, следуя своим путем «слепым и мудрым».

Яркой характеристикой Бальмонта являются и следующие четверостишия:

Здравствуй, дерзкий, меднолицый,
Возжелавший до конца
Править грозной колесницей
Пламеносного отца!

С неба павший, распростертый,
Опаленный Фазтон,
Грезишь ты, с землею стертый,
Все один и тот же сон:

Быть как Солнце! До зенита
Разъяренных гнать коней —
Пусть алмазная орбита
Прыщет взрывами огней [10: 197].

Здесь слова Волошина перекликаются с самоопределениями лирического героя Бальмонта («Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...», «Я хочу

быть первым в мире», «О да, я Избранный, я мудрый, Посвященный, / Сын солнца», «Высшим знаком я отмечен и, не помня никого, / Буду слушаться повсюду только сердца своего») и названием его сборника «Будем как солнце». Лирический герой, выросший «под северным небом» возжелал «быть как Солнце». «Художник претендует на то, чтобы в мире своей “мечты” царить точно так же, как солнце в природе, в космосе (поэтому не “будем солнцем”, а “будем *как* Солнце”» [23: 163]. Мерилом высшего бытия становится животворящее Солнце; в своей равной обращенности «к доброму и злему», в неустанном горении, этом подвиге дара. Притягательность «солнцеподобного» героя со временем угасала, но примечательно то, что Волошин пишет свои стихи, посвященные Бальмонту, в 1912 — 1915 годах, когда многие говорили об угасании таланта поэта.

Подобно упавшему с неба Фазтону, не справившемуся с управлением колесницей отца, Бальмонт, не справившись с трагическими переживаниями и обстоятельствами жизни («Не сдержав узду мечты») пытался покончить с собой, выбросившись из окна третьего этажа. Но «опаленный» неудачами и трагическими переживаниями, он все же сохранил непосредственное восприятие жизни, умение радоваться ее мгновениям, стремление к самосовершенствованию, способность жить напряженной творческой жизнью. В определенный период развития русской поэзии (целое десятилетие) Бальмонт действительно был «как Солнце»: сверкающий, царственный, непревзойденный, зовущий людей творческой воли «вспыхнуть», а не «бессильно тлеть». Мотив солнца присутствует здесь как символ предельно интенсивной, взрывной жизни, а образ «Сына солнца» — как поклонника такой жизни, поэта избранного. Падение Фазтона с «горней высоты» трактуется в стихотворении Волошина не как неумение справиться со взятыми на себя обязательствами, не как неспособность удержаться на предельной высоте, но как полная самоотдача («в дымах жертвенных костров»), как способность «жечь глаголом сердца людей»:

Жги дома и нивы хлеба,
Жги людей, холмы, леса!
Чтоб огонь, упавший с неба,
Взвился снова в небеса! [10: 197].

Гореть самому и возжигать этим пламенем все окружающее — только таким образом поэт может выполнить возложенную на него миссию, полностью воплотить свой творческий дар и «взвиться снова в небеса», т. е. по праву занять подобающее ему место. В мотиве горения сливаются

«стихийно-пантеистическое начало и пафос творческого самосожжения во имя преображения жизни» [19: 108].

Бальмонт всегда чувствовал себя «избранником судьбы» и, как охарактеризовал он таких людей в статье «Гений открытий» и своих стихах, они не вписываются в общепринятые нормы морали, им одинаково знакомы высшие взлеты и «глухие провалы падений». Именно о такой личности говорит Волошин в стихотворении «Фаэтон», которое все построено на контрасте образов высоты, взлета, и падения: «править грозной колесницей / Пламеносного отца!», «быть как Солнце!», «до зенита / Разъяренных гнать коней», «взвился снова в небеса!» — «с неба павший», «распростертый», «с землю стертый», «рухнуть с горней высоты!», «в темном пафосе паденья», «огонь, упавший с неба». Эти два разнонаправленных вектора подчеркнуты множественными восклицательными знаками: из девяти предложений в стихотворении восемь имеют в конце именно этот знак (В этом плане интересно сопоставить все три стихотворения, входящие в цикл. В первом, которое является литературным портретом в чистом виде, преобладает повествовательная интонация, предложения длинные, размером со строфу, а то и две, и заканчиваются почти все точками. Во втором стихотворении «Напутствие Бальмонту», состоящем из двенадцати трехстиший и еще одной строки, завершающей стихотворение, присутствуют разнообразные знаки препинания и интонации (точка, многоточие, вопросительный знак, восклицательный знак), передавая, таким образом, смятение чувств повествователя, который, создавая свое напутствие, и радовался за поэта, отправляющегося в дальнее увлекательное путешествие, и размышлял о причинах его стремления к дальним странам, адресуя ему ряд вопросов, и восхищался его певческим талантом и стремлением к самосовершенствованию).

Мотив «падения с высоты» является общесимволистским мотивом. Он тесно связан с символикой «двух бездн», «роковыми колебаниями между двумя полюсами сущего» [25: 93]. Эллис представлял книгу Бальмонта «Будем как солнце» как «две стороны, два основных момента одной великой светотени, небывалого полета к солнцу, самых ярких движений воли к небу, а затем самого глубокого, испепелившего душу нисхождения в Ад» [25: 93]. Но герой, изведавший высшие взлеты к солнцу и роковые падения в бездну, обретает новое знание о мире и его полярности. И хотя стихотворение Волошина заканчивается картиной, описанной в мифе о Фаэтоне (сравним: «Жги дома и нивы хлеба, / Жги людей, холмы, леса!» и «Пламя от близко опустившейся колесницы охватывает землю. Гибнут большие, богатые города, гибнут целые племена»).

на. Горят горы, покрытые лесом...» [18: 74]), но все же есть и различия. В мифе Зевс, услышав мольбу богини Геи, «бросил свою сверкающую молнию и ее огнем потушил огонь» [18: 74], молнией разбил колесницу, и Фэтон упал в волны реки Эридана, а у Волошина «огонь, упавший с неба, / Взвился снова в небеса!». Огонь — любимая бальмонтская стихия — предстает здесь как символ вечного обновления, и герой славит «любовь и исступленье / Воплями напевных строф!», извлекая и из гибели творческий импульс, возвращая созидательную энергию на должную высоту.

Создавая свою книгу «Лики творчества», Волошин «стремился быть «толкователем снов, виденных поэтами». Для этого он выявлял маску-лицо-лик поэта, создавая свой миф о нем» [5]. То же происходит и в поэтических произведениях Волошина. Но, как мы видим из стихов, посвященных Бальмонту, миф во многом перекликается с реальностью. Образ, созданный Волошиным, является скорее исследованием, способом познания сущности человека, отражением особенностей не только его личности, но и его творчества. Стремясь постичь глубинное в человеке, Волошин прибегает к историко-культурным реминисценциям, опирается на образ, созданный самим поэтом, особенности душевного устройства и раскрывает сложность и многоплановость его облика в широком культурном контексте.

-
1. Бальмонт К. Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи. М., 1980.
 2. Бальмонт К. Солнечная сила // Бальмонт К. Стихотворения. М., 1989.
 3. Белый А. Бальмонт // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
 4. Белый А. Собр. соч. Стихотворения и поэмы. М., 1994.
 5. Бреева Т. Н. Пути мифологизации образа художника в литературной критике М. Волошина // <http://hghltd.yandex.com/yandbtm?url=http%3A>
 6. Волошин М. Все даты бытия. М., 2004.
 7. Волошин М. Записные книжки. М., 2000.
 8. Волошин М. История моей души. М., 2000.
 9. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
 10. Волошин М. Собрание соч. Т. 1. М., 2000, 2003.
 11. Волошин М. Собрание соч. Т. 3. М., 2005.
 12. Гарин И. Серебряный век: В 3 т. Т. 1. М., 1999.
 13. Генералюк Л. С. Пластический портрет в поэзии М. Волошина // Язык и культура. Третья межд. конфер. Доклады. Киев, 1994.
 14. Гуревич Ю. Г. Загадка булатного узора // <http://www.damask.nm.ru/Lib/art32.htm>
 15. Данная мысль высказана Р. Войтеховичем (Тарту) в личной беседе.
 16. Иванов Вяч. О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3 — 4.
 17. Колобаева Л. А. Русский символизм. М., 2000.
 18. Кун. Н. А. Легенды и мифы древней Греции. Мн., 1985.

19. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.
20. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.
21. Молчанова Н. А. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как солнце» // Рус. лит. СПб., 2001. № 4.
22. Пинаев С. М. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. М., 2005.
23. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.
24. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1997.
25. Эллис. Русские символисты. Томск, 1996.

А. Д. Кругликова

КОМПЛЕКС «ПОДПОЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА» В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

Он, как и герой его романа, «вынырнул из романа Достоевского». Его преследует «холодный призрак господина Никто».

Н. Бердяев «По поводу «Дневников» Б. Поплавского»

В 1932 г. в «Числах» (кн. 6) В. Варшавский констатирует «наготу» лирического героя эмигрантской молодой литературы. Г. Адамович, в свою очередь, отмечает условия качественно нового социального опыта, переживаемого русской молодежью: «Никогда еще человек не оставался наедине с собой вне общества, и лишь с насмешливо-ядовитым сознанием, что вот и вне общества можно еще существовать, любить, думать, жить...» [4: 68]. Комплекс подпольного человека (в качестве архетипического осмысливается герой / антигерой «Записок из подполья» Ф. Достоевского) по-особому актуален в условиях экзистенциально-феноменологической парадигмы западной культуры 30-х гг. XX века, в которую оказалось вписано и младшее поколение русских эмигрантов I волны.

Б. Поплавский, рассматриваемый современными исследователями в качестве квинтэссенции «эмигрантского мейнстрима» (И. Каспэ), выступает центральной фигурой группы младопарнасцев. Оформившийся в текстах этого литературного деятеля миф о судьбе молодого эмигрантского поколения определяется как неоромантический в своей основе. Центральной составляющей данного мифа становится фигура героя / антигероя, определяемого самим Б. Поплавским как обитатель подполья, чье сознание выступает организующим фактором по отношению к авторской «психоаналитической космогонии» [8: 297]. «Это и есть чудо Подпольного человека. Что в нем посмело раскрыться все величие ничтожества, вся мистическая необычайность обыденности...» [7: 303], — свидетельствует поэт в одной из дневниковых записей, возводя «подпольность» в статус собственного творческого кредо, а «героизм откровенности»^{*} — в качество несущего камня писательской техники душевного обнажения, так называемого «мистического интегрального нюдиз-

^{*} «Без некоего героизма откровенности не было бы ни Подпольного человека, ни исповеди Ставрогина, ни Нехлюдова, ни Пруста, ни Джойса...» (Дневниковая запись, 193? г.) [6: 284].

ма». В данной трактовке комплекс «подпольного человека» не исчерпывается мазохистским дискурсом («добывание собственной идентичности путем отрицания своей идентичности» (цит. по: [1: 21]), но репрезентирует себя в качестве уникального культурогенного типа в условиях Русского Монпарнаса — «Ноева ковчега эмиграции». По наблюдению С. Карлинского, в случае Поплавского происходит перемещение «подпольного человека» Достоевского и чиновника из гоголевской «Шинели» в кафкианскую и сюрреалистическую тональность.

В стихотворении «Отвращение» (1928), помещенном в начале первого сборника «Флаги», поэт творчески переосмысливает автобиографические факты и тем самым создает биографию лирического «я». Характерный для авторской поэтики образ души — воспитанницы приюта для глухонемых дополняется семантикой болезненности, насильственного излечения и вывоза за пределы знакомой / родной территории. Неслучаен выбор патологии — глухота и немота. В условиях русско-французского двуязычия русскоязычное творчество оправдывалось модальностью самоидентичности. Русский язык маркирован как «свой» в условиях резервированного внутреннего пространства, первичного по отношению к парижской реальности (реализуется хайдеггеровская формула: «язык — дом бытия»). Все русское наделяется характеристиками «мучительного», «интимного», переживанием «длящейся смерти». За латинским же и французским языками, которыми поэт владел в совершенстве, закрепляется статус присвоенного «чужого». Текстуальное пространство герметизируется, описывается через образ «приюта для глухонемых», в котором неверная мать-возлюбленная Россия оставляет своих «чужих» детей:

Душа в приюте для глухонемых
Воспитывалась, но порок излечен...
И сколько раз она с тех пор хотела
Вновь онеметь или оглохнуть вновь... [9: 29].

Сам дар слова воспринимается как атрибут закрепощения «земным адом», бесцельно растрачивающий субъекта: «Я расставляю знаки препинанья / И преткновенья, гибели, слова...» [9: 293]. Программой становится «высокая немота» лирического героя. По признанию поэта, «Душа с словами возится, как сука / С щенятами...» [9: 177]. При этом живых всего лишь два — Сон и Любовь. Прочитанный пассаж в концентрированном виде содержит постулаты поэтической философии Поплавского, точнее, определяет два варианта стратегии выживания. Показательной становится императивная конструкция «Отучим мы /

Сердце купаться в запутанном слове!» [9: 256]. Автоматически лирическое «я» превращается в рецептор звука без его порождения:

Молчи и слушай дождь.
Не в истине, не в чуде.
А в жалости твой Бог... [9: 119].

Подпольность описывается поэтом в образах тюрьмы, паноптикона (можно провести параллели с «Приглашением на казнь» В. Набокова); таким образом, для обитателей подпольного гетто стихотворство становится практически единственной формой коммуникации:

Мы в гробах одиночных и точных
Где безвольно воркует дыханье
Мы в рубашках смиренных ночью
Перестукиваемся стихами [9, 281].

Характеристики, даваемые поэтом соборному «мы» монпарнасцев, — «больные волхвы темноты» [9: 229], «больные рабочие слишком высокого дома» [9: 83], «герои национального одиночества» [9: 292], «смешные и промокшие цари» [9: 147]. В каждой из приведенных формулировок в концентрированном виде содержатся концепты, из которых выводится формула эмигрантской «подпольности».

Особенностью данного типа подпольности является то, что это не программа, а описание экзистенциальных опытов. Именно в этом видел Поплавский функцию «атмосферического явления» «Чисел»: «Но нужно, во-первых... уметь себя видеть. Во-вторых, уметь описать то, что увидел. В-третьих, смочь это описать, а последнее самое трудное» [7: 303].

Формально и содержательно формула эмигрантской «подпольности» Поплавского выводится из суммы экзистенциальных переживаний (длящихся чувств) и состояний, описываемых в поэтическом «документе современной души». Назовем основные из них. Доминирующие чувства и переживания: одиночество, слабость, жалость, страх, побежденность. Состояния, господствующие в сознании лирического «я»: молчание/немота, обездвижение / застывание, созерцание, вслушивание.

Я не участвую, не существую в мире,
Живу в кафе, как пьяницы живут...
Я опоздал, я слышу кто-то где-то
Меня зовет, но победивши страх,
Под фонарем вечернюю газету
Душа читает в мокрых башмаках... [9: 131 — 132].

В приведенной цитате присутствует важный для философско-эстетической программы Поплавского постулат нищеты («Нет ни неба, ни земли, а есть великая нищета, полная тишина абсолютной ночи» [2: 172]). Обитатели Монпарнаса — «нищие цари», франты «ряженные в отчаяние» [9: 287], грязные ангелы «с моноклем, с бахромою на штанах, / С пороком в сердце и порочным сердцем...» [9: 283]. Факт нищеты романтизируется, преподносится в ключе Божьего благословления. Он у Поплавского сродни Евангельской заповеди блаженства: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное...» (Мф. 5: 3). Сам Христос обитает здесь и, «постлав газеты лист вчерашний, / Спит в воздухе с звездой в волосах...» [9: 64]. Продолжая линию евангельских блаженств, «герои национального одиночества» декларируют полное безволие и пассивность, вручая себя Судьбе или Высшей Воле. По Бердяеву, максимализм Поплавского и патологическое стремление к святости* оформились в кредо активного волевого достижения состояния пассивности: «Ou Dieu, ou rien» (Твоя воля направлена на то, чтобы достигнуть абсолютной пассивности) [2: 175]. Лейтмотивом становится подчеркивание собственной слабости («Мы слишком малы, / Слишком слабы...» [9: 132]) и констатация напрасности различного рода подвигов и душевных усилий, не снижающих болевого порога: «Все же напрасен подвиг, напрасен / Все так же больно тебе...» [9: 105].

По направлению вектора воли к жизни обитатели Монпарнаса (в поэтическом пространстве Поплавского это по преимуществу поэты и музыканты) противопоставляются циркачам-акробатам. Образ души-«акробатки в цирке», несмотря на то, что она сломана, «как вазочка иль циркуль» [9: 245], наделяется доминантой храбрости и свободы. Напротив, кровь поэтов заражена «черным соком», они способны лишь дрожать в зрительных рядах, где наблюдают за происходящим на сцене, «как дети матросов, / провожающие отцов...» [9: 184] («Распухает печалью душа...»), что дешифруется в ключе фрейдовской танатофилософии и воли к смерти. Сквозным образом-символом свободной души становится ласточка, которой открыто измерение свободы в смерти: «Сумрачный праздник свободы / Ласточки в сердце пустом» [9: 108] (ср. с «Вечер блеснит над землею...» (1931) и «Il neige sur la ville» (1931). Следуя логи-

* «Святость для него была прежде всего необыкновенностью, она должна была увести его от реальности, с которой он никак не мог привести себя в соответствие» [2: 172]. Ср. со стихотворным императивом: «Я, может быть, хотел бы быть святым!...» [9: 195], — в котором используется грамматическая конструкция удвоения условности («может быть» и условный залог глагола-сказуемого).

ке поэтических текстов, можно вывести постулат спасения / освобождения, который описывается формулой «Спасутся только нищие и птицы».

Поплавский осознанно выступает как поэт почвенный, озвучивающий определенную субкультуру, что позволяет говорить о соборном, корпоративном духе, проявлении экзистенциальной тоски по Другому, при которой «И стаканы между окон / Гефсиманскою кажутся Чашей...» [9: 181]. Отсюда в поэтических текстах одной из характеристик подпольного измерения является антураж мест для публичных собраний и представлений — ресторана, игорного дома, театра, что в конечном итоге разрастается до метафоры жизни*. Сцена, часто и экран кинематографа, апеллирующие к визионерской природе поэтического феномена Поплавского, усугубляют эффект чужой / чуждой жизни:

Жизнь в подземелье огромную книгу читает.
Книга сияет и плачет, она высока и пуста [9: 217].

«От жизни» направлен вектор экзистирования лирического «я». Так, в процитированном выше стихотворении «Дни потопа» описывается типичный герой — «отрицатель суровый», ушедший в «свежесть подушек», который «...лег не раздевшись и руки засунул в карманы» [9: 217]. В данном случае положение тела выступает как артефакт «вещества литературы» (по Л. Карасеву) и позиционирует героя по отношению к жизни в «подпольном» измерении. Это тотальное отрицание (можно сравнить с сартровской программой неантилизма, которая заявила о себе в Европе несколькими десятилетиями позже), неспособность жить и уход в сон.

Трактовка экзистенции как активного снотворческого процесса порождает особую гиперболизированную модель «лирического героя» («я» + «Другой»), в которой «Другой» выступает как сверхличная составляющая, надстройка, наделенная атрибутами демиурга, пребывающего в небодрственном состоянии. «Целый день в холодном, грязном саване / Спал мечтатель, позабыв о мире...» [9: 200]; или: «Где от века в лазурь заточенный / Спит двойник очарованный царь человек...» [9: 317].

Сам факт сна воспринимается как атрибут Бога-демиурга, который позиционирует себя по отношению к созданному миру как иностранец («Танец Индры»). Ведийское божество Индра, «эмигрант из эмигрантов», представляет собой тип «внутреннего человека», стремящегося к пределу, «где будет все понятно и ничтожно...» [9: 235] и может быть интерпретирован в качестве квинтэссенции феномена эмигрантского от-

*В чем обнаруживаются концептуальные переключки со статьей Поплавского «Человек и его знакомые».

странения (под знаком Божьего благословения). Нашедший же платок иностранца (т. е. сопричастный в своем сне божественному сну) «спит, сияя, как пурпур царя...» («Синий, синий рассвет восходящий...») [3: 45].

Феномен жизни во сне выступает как стратегия существования субъекта поэтических опытов. «Томился Тютчев в темноте ночной, / И Блок впотьмах вздыхал под одеялом...» [9: 61], — продолжая ряд классиков, Поплавский заявляет о своей причастности когорте поэтов-визионеров / сновидцев («Окружило меня многоточие снов» [9: 59]). Концепция сновтворчества (иллюстрацией может служить «Жизнеописание писаря» 1926) по-особому трансформирует субъектно-объектные отношения вокруг (лучше сказать, внутри) лирического «я». По Ю. Лотману, основная функция сна как резерва семиотической неопределенности состоит в освоении внутреннего личностного пространства, другими словами, — путешествии внутрь себя (см.: [6]). Специфика же сновтворческих текстов Поплавского не только в том, что лирическое «я» — объект объекта собственной дискурсивной стратегии, но и собственный сон: «Спящий призрак, ведь я не умею / Разбудить Тебя, я Твой сон...» [9: 80].

Сновидческие практики в экзистенциалистской теории напрямую связаны с техникой снижения болевого порога, задачей «вырвать себя» из существования в *map* (термин М. Хайдеггера). Ситуация пограничья проецирует лирическое «я» в метафизическое пространство, где его личностная составляющая погружена в состояние, подобное нирване или сну брахмана; это активное созерцание в феноменологических мыслеобразах:

Я спокоен, я сплю в веках,
Призрак мысли, что был в бегах,
Днесь лежит у меня в ногах,
Глажу я своего врага... [9: 86].

В то же время субъект действует в измерении подполья, т. е. жизни, для которой релевантны хайдеггеровские характеристики обезображенного лица человечества, или *map*. Это отрегулированный автоматизм социального и личного бытия, самодовольство без саморефлексии, абсурдность и т.п. Здесь действует не сам герой, а его «квазиморфологические маски» [5: 193]. Именно в таком ключе можно трактовать одну из масок лирического «я», функционирующего в пределах человеческой реальности — образ «сладчайшего граммофона», «автоматического рояля души»:

Автоматический рояль души
Всегда готов разлиться звуком жестким.
Сановная компания пляши
В подземном склепе осыпай известку... [9: 226].

Музыка как стихия онтологического творчества мыслится единственно приемлемой формой звукопорождения (игра на инструменте, пение). Закономерной метафорой жизнетворчества становится образ Орфея, поющего в аду («Орфей», «Дождь» и др.).

Субъект лирического / мистического опыта Поплавского действует согласно экзистенциалистской парадигме бытия-присутствия (погибель как лозунг, выход в эсхатологию и метафизику). Жизнь как «мистическая обида умирать» [7: 270] с сосредоточенностью на переживании самого процесса принимается в ключе жертвоприношения. Доминирующим становится мотив наслаждения собственной миссией героического самоуничтожения / самоуничтожения (статьи Поплавского «Человек и его знакомые», «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции»). При этом физическая смерть датируется символической гибелью России и фактом эмиграции, субъект же поэтических опытов предстает как живой мертвец, чья духовная составляющая пребывает в небодрственном состоянии и принадлежит другому измерению: «Оставляя в небе наши души, / Просыпались с мертвыми глазами...» [9: 246].

Условия подпольного бытия делают закономерным сознательный уход в сон-трансценденцию и отказ «от всякого участия... жить на сей земле» [7: 271], чтобы незаметно перейти в счастье-смерть. Обилие императивных конструкций, связанных с семантикой застывания, ухода в сон, обездвиживания, «превращения в камень» (одноименное стихотворение 1923 г.), описываемое через парадигму противореализации, организует коммуникативную стратегию. Причем действие императивов распространяется не только на субъект и адресат, но и организует само пространство поэтических текстов.

1. Аликин К. Ю. «Поплавский» дискурс в дискурсе Поплавского // Дискурс. 1998. — № 7. — С. 21 — 23.

2. Бердяев Н. А. По поводу «Дневников» Бориса Поплавского // Человек. — 1993. — № 3. — С. 172 — 175.

3. Богословский А. Откровения Бориса Поплавского: Дневники, стихи, письма. // Наше наследие. — 1996. — № 37. — С. 43 — 68.

4. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Предисл. Л. Аллена; сост. Л. Аллена, О. Гриз. — СПб.: Издательство «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник». — 1993. — 328 с.

5. Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: странная проза

- Б. Поплавского // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 1 (47). — С.187 — 201.
6. Лотман Ю. М. Сон — семиотическое окно // Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: «Искусство — СПб». — 2004. — С. 123 — 126.
7. Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма / Сост. и коммент. А. Богословского и Е. Менегальдо. М.: Христианское издательство, 1996. — 556 с.
8. Поплавский Б. С точки зрения князя Мышкина // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. — М.: Христианское издательство. — 1996. — С. 296 — 298.
9. Поплавский Б. Сочинения. — СПб.: «Летний Сад», Журнал «Нева», 1999. — 448 с.
10. Поплавский Б. Человек и его знакомые // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. — М.: Христианское издательство. — 1996. — С. 292 — 296.

С. Я. Гончарова-Грабовская

«НОВАЯ ДРАМА» В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

В конце XX — начале XXI века произошло обновление эстетики русской драмы, ее языка, стиля и жанровой системы. «Мощнейший креативный взрыв» (В. Забалуев, А. Зензинов), наблюдаемый в драматургии этого периода, обусловлен появлением новых авторов, среди которых — М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Образцов, О. Богаев, О. Мухина, С. Носов, О. Юрьев, М. Курочкин, Е. Гришковец, К. Драгунская, В. Сигарев, братья Пресняковы (Владимир и Олег), И. Вырыпаев, братья Дурненковы (Вячеслав и Михаил), В. Забалуев, А. Зензинов, Е. Нарши, В. Леванов, Н. Громова, И. Исаева, И. Савельев, А. Найденов, В. Ляпин, Н. Ворожбит, А. Вартанов, В. Тетерин, А. Валов, Ю. Клавдиев и др. Однако по-прежнему бытует мнение, что драматургия находится в затяжном кризисе и «настолько тяжелом, что он явно идет к концу и вот-вот должна появиться целая плеяда талантливых людей, которые выведут драму из этого тупика» [1: 152].

В начале XXI века наметился выход из сложившейся ситуации. Театральные постановки пьес О. Богаева («Русская народная почта»), В. Сигарева («Пластелин»), М. Угарова («Облом off»), Е. Гришковца («Как я съел собаку», «Дредноуты»), братьев Пресняковых («Терроризм»), М. Курочкина («Трансфер» по пьесе «Цуриков»), И. Вырыпаева («Кислород») свидетельствовали о самом факте появления талантливых авторов.

В начале 1990-х гг. таких драматургов, как М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, О. Юрьев, А. Образцов критика отнесла к *«новой драме»* или *«новой, новой волне»* (П. Кротенко, Н. Бржозовская, В. Мирзоев). Поэтика их произведений отличалась насыщенной метафоричностью, ярко выраженной конструкцией игровых отношений и высоким интеллектуальным уровнем. Представители «новой драмы» утвердили себя как последователи *«новой волны»*, возродившей в 1970 — 80-х гг. традицию критического реализма и модернизма (Л. Петрушевская, А. Соколова, А. Родионова, Л. Разумовская, О. Кучкина, Н. Садур, В. Арро, В. Славкин, А. Галин и др.), но в то же время в их пьесах сильнее ощутимы условно-символическое и игровое начала, интертекстуальность, уделено внимание ранее табуированным сферам изображения жизни, наблюдается использование ненормативной лексики, нового художественного дискурса, в котором огромную нагрузку несет слово. При этом они унаследовали иронию, изображение жуткого быта и дисгармонии социума как следствия неустроенности че-

ловека в этом мире. На эстетику «*новой драмы*» оказала большое влияние Л. Петрушевская. Безысходность, тотальное одиночество человека, абсурдность существования, жестокость среды и быта, натурализм — все это найдет свое продолжение в пьесах В. Сигарева, братьев Пресняковых, И. Вырыпаева, О. Богаева и других. «Духовными предшественниками» новой драмы, — как справедливо отмечает М. Мамаладзе, — стали абсурдисты и экзистенциалисты» [2: 280], непосредственное влияние на нее оказала и западноевропейская драма второй половины XX века. И это закономерно. Не случайно исследователи заговорили об авангардистских тенденциях, о постмодернизме, об альтернативном «другом» искусстве, которому присущ «немотивированный» (Ортега-и-Гассет) тип моделирования художественной условности. Органическое сочетание реального и ирреального, их взаимодействие в рамках художественного пространства пьесы становится характерным для поэтики этих пьес. Подобное явление отражало формирование в общественном сознании новой ценностной иерархии культуры, нового уровня осмысления реалий современной действительности, возникла острая потребность в новых идеалах социальной и духовной жизни.

В конце XX — начале XXI века в драме наглядно проявилась аномальность: нарушение классической системы «*завязка — развитие действия — кульминация — развязка*», преобладание дискретности художественной структуры. Все чаще драматургов стали упрекать в том, что их пьесы не сценичны и представляют интерес только как тексты. Появились произведения, в которых драматургическая ткань представляет диалогизированную прозу, с явно выраженным эпическим началом, что характерно для Е. Гришковца. По принципу «потока сознания» автор трансформирует драматургическое действие в изложение рассказов о жизни, придавая при этом особое значение частностям («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). Действие в таких пьесах, как правило, «размыто», им движет не поступок, а *слово*. При этом современной драме не чужд мелодраматизм, в ней эксплицированы элементы сентиментализма и романтизма, активно проявляет себя эстетика абсурда. При явной тяге к оригинальности, в ней преобладает натурализм быта, насыщенного жестокостью, что проявилось в *пьесах-вербатим* (Театр. doc), постреалистической социальной драме. Молодых авторов волнует «эффект самовыраженности» (В. Гуркин), отказ от общепринятых норм и штампов, тяга к эксперименту.

Все перечисленное демонстрирует обновление поэтики драмы, проявление в ней новых и нетрадиционных тенденций. В начале XXI века стало очевидным, что «*новая драма*» — явление неоднородное. Оно

представлено авторами разных художественных направлений, новизна эстетических поисков которых неоднозначна. Термин оказался не совсем адекватным. Было отмечено, что он дублирует уже известный, давно устоявшийся в литературоведении — «новую драму» начала XX века (Г. Ибсен, А. Стринберг, А. Чехов и др.). Обе «новые драмы» частично роднит неопределенный финал, рефлексия героя, ощущение безысходности, децентрализация действия, а также интерес к изображению личности, находящейся в критической ситуации переломной эпохи. К сожалению, современная «новая драма» лишена многоуровневого подтекста, широты обобщений, аккумулирующих в себе высокое и прекрасное, что было свойственно истинно «новой драме».

В критике возникли споры, что есть «новая драма» и кого из драматургов к ней отнести? Одни связывали это понятие с пьесами-вербатим, другие — с фестивалем «Новая драма», третьи (Г. Заславский) увидели в ней черты, присущие европейской “*new writing*” (трагическая тональность, жестокость, одиночество), представленной такими авторами, как Марк Равенхилл, Сара Кейн, Вернер Шваб, Мариус фон Майербург. Отношение к последней выразилось ироничной оценкой — «сраматургия» (И. Смирнов). Как известно, одна из задач “*new writing*”— «остановить время и увидеть настоящее», уловить изменения сознания через изменения языка, переосмыслить социальность в театре, создать новых кумиров (Е. Васенина). Жестокий натурализм, приправленный искренностью (исповедь-монолог, интимная доверительность), оказывает влияние на зрителя, чего добивается и документальная драма в России (Театр.doc.). Ей тоже присущи монтажность, пренебрежение сценической условностью, тяга к структурированности. Роднит их и общая проблематика (экстремизм, наркомания, социальный шоковый негатив). Однако европейская “*new writing*” близка только русской документальной и социальной драме, пьесам-вербатим, но не общему направлению современной драматургии, получившему название «новая драма» в конце минувшего века.

Отсутствие четкого определения «новой драмы» обусловило и неоднозначность мнений (от позитивных до негативных). Одни выделяют в ней лучшую «дюжину драматургов», творчество которых вызывает интерес (А. Соколянский), другие вообще не соглашаются признать многие их произведения собственно пьесами (М. Тимашева), третьи упрекают авторов в незнании «элементарных законов драматургии» (Г. Заславский).

В художественной парадигме их пьес наблюдаются «неоисповедальность», неонатурализм, сочетание натурализма с гротескными интеллектуальными метафорами» [3: 246 — 250], «игра в пустоту, в недетерминированную реальность, развенчание стереотипов, выворачивание на-

изнанку устоявшегося порядка вещей, «постмодернистская игра идеями, с непременным вовлечением в текст мифов и литературных архетипов» [2: 283]. При этом большинство исследователей констатирует в них присутствие *насилия* и *жестокости*. При явной тяге к оригинальности в пьесах преобладает бытовой натурализм, изображенный в гиперболизированной форме. Деэстетизация действительности подчинена *гиперреализму* [6], раскрывающему «социальное дно», шокирующее читателя / зрителя концентрацией жестокости, поданной в ракурсе брутального эпатажа.

Перечисленные признаки «*новой драмы*» наиболее ярко выражены у представителей «Театра. doc» (Е. Греминой, М. Угарова, М. Курочкина, И. Вырыпаева, Е. Нарши, Г. Заславского, Е. Калужских, О. Дарфи, В. Леванова, С. Калужанова и др.) и «уральской школы» (учеников Н. Коляды — В. Сигарева, О. Богаева, братьев Владимира и Олега Пресняковых), участников тальятинского центра новой пьесы — братьев Вячеслава и Михаила Дурненковых.

В жанрово-стилевом модусе их творчества можно выделить документальную и социальную драму. Полнос документальной драмы представлен *пьесами-вербатим* («Яблоки земли» Е. Нарши, «Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского, «Бездомные» А. Радионова и М. Курочкина, «Солдатские письма» Е. Калужских, «Кислород» И. Вырыпаева, «Красавицы» В. Забалуева и А. Зензинова). Выстраивая свои взаимоотношения с обществом на основе документального факта реальной действительности, авторы используют новую для русской драматургии технику «*Verbatim*», дословно записывая интервью на диктофон и на основе его монтажа «делают» пьесу, чего до сих пор не знала русская театральная культура. Как известно, данная техника была разработана лондонским театром «Ройал Корт» и внедрена в практику европейских театров. Постановка пьес-вербатим в Московском Театре. doc. — явление неординарное. Это одна из форм русской современной *экспериментальной драмы*, цель которой — шокировать зрителя. Не случайно «вербатим-драматургию» в историко-культурном контексте XXI века справедливо называют «шоковой драматургией» [4: 20].

И хотя поэтика и эстетика пьес-вербатим ничего общего не имеет с документальной драмой 1970 — 80-х гг. («Брестский мир», «Шестое июля», «Большевики» («30-е августа»), «Синие кони на красной траве», «Так победим!» М. Шатрова), тем не менее их роднит факт документальной основы, но факт не исторический, а современный. Они скорее продолжают традицию социальной драмы, ибо в них поднимаются острые проблемы, исследуются пограничные зоны человеческого существо-

вания, дается нетрадиционный взгляд на привычные явления. Драматургов интересуют провокационные темы, которые ранее не затрагивались, но имеют явно социальную значимость. Обнажая правду жизни, показывая «дно» социума, драматурги вовлекают зрителя в дискуссию, заставляют сопереживать, не оставляя его равнодушным.

Одна из задач документальной драмы — зафиксировать «сырую реальность времени» [5: 20]. Этому подчинена и ее проблематика: экстремизм, наркомания, социальный негатив. Это пьесы о бомжах («Бездомные» А. Радионова и М. Курочкина), о преступниках-рецидивистах («Яблоки земли» Е. Нарши, «Преступления страсти» Г. Синькиной), о дефиците любви («Кислород» И. Вырыпаева), о жизни шахтеров («Угольный бассейн» Я. Глембоцкой), политтехнологов («Трезвый PR-1» О. Дарфи), о терроризме («Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского), о солдатах («Солдатские письма» Е. Садур), о гомосексуалистах («Гей» А. Вартанова), работниках телевидения («Большая жрачка» Вартанова, Копылова, Маликова) и др. Их герои — представители разных социальных слоев. Драматурги не ставят задачи разобраться в причинах катастрофы человеческой судьбы, они лишь констатируют факт и дают возможность зрителю подумать над тем, что происходит «здесь и сейчас».

По своей структуре некоторые из них представляют «сцены из жизни» или «ток-шоу». Порой они напоминают диалогизированную прозу, в которой отсутствует эстетическое единство эпического и драматического (полудрама, полупроза). Действие имитировано динамикой диалогов и их монтажом. Перебивка диалогического нарратива монологами героев и комментариями «ведущего» усиливают эпическое начало. Драматурги стараются сохранить текст дословно, компилируя его «кусками», что порой напоминает постмодернистскую игру. И хотя диалоги смонтированы в единый текст, подчинены сюжетному монтажу, общей концепции произведения, в глаза бросается «сделанность» пьесы. Этим объясняется их художественный примитивизм, снижающий статус подобных пьес как полноценных и профессиональных.

В них, как правило, отсутствуют декорации, система героев сводится к нескольким персонажам (он, она, первая, вторая, третья, женщина, девочка), чаще без указания имени. Ко всему прочему они изобилуют ненормативной лексикой, пестрят неровностью стиля, насыщены социодialeктами, просторечиями. Драматурги стремятся сохранить грамматические, стилистические, интонационные и смысловые ошибки в речи своих персонажей: *«...тогда меня и остановило — ну щас я его грохну, ну посадят, а они? (Это подходил как раз к концу год нашей регистрационной жизни). Я тут же с ним развелась...»* [7: 140].

Все это дает право отнести данную драматургию к субкультуре, которой присущ сленг. «Культ эстетической агрессивности <...> и, как следствие, культ насилия, секса и вульгарности везде и повсюду... пошлость стала «нравственной» нормой жизни» [8: 4].

Специфичен в этих пьесах и герой: он идентичен реальной личности. Как правило, он статичен, так как драматург дает ему возможность только высказаться. Документализм, заложенный в структуре пьесы-вербатим, позволяет автору изображать человека *натуралистически*: он без грима внутреннего и внешнего, кажется предельно искренним или псевдоискренним. Его рассуждения и воспоминания порой обрывочны, в них, как правило, дана констатация жизненных эпизодов, иногда — самооценка. «...Я хорошо учился, закончил школу с медалью, выигрывал олимпиады все, был гордостью школы, носил длинные волосы в знак протеста против советской действительности, чем вызывал уважение среди хулиганов школы, сказать, что я был диссидентом, я тоже не могу, я помню мучительные размышления о судьбе страны...я думал о том, что Леонид Ильич за один день сделает больше, чем я за свою скудную жизнь, которую бы я прожил, поэтому я был готов для интересов страны поменять свою жизнь на один дополнительный день его жизни...» [9: 34]. На суд зрителя выносятся не только общесоциальные проблемы, но и личные, раскрывающие мотивы преступлений: «я помню, я ударяла — помню. Я ей нанесла... я остановилась. Я поняла, что убивать не надо. Я бросила молоток и убежала. Я понимала, что делала и помню. Все помню, сейчас успокоюсь...» [10: 16].

И в то же время в этих пьесах поднимаются важные проблемы социума, которые решаются порой в оригинальной форме. Интерес представляет «Бездомные» (2002) А. Радионова и М. Курочкина. Их художественная структура состоит из отдельных глав, имеющих названия: «Бомжи не пахнут», «География», «Привязанные к столбу и протуберанцы», «Благодетели», «Тюрьма», «Все становятся бомжами», «Саша и Нина» и др. Автор сохраняет синтаксис и орфографию, полностью игнорирует вымысел. Вместо художественного языка — стенографическая точность, отражающая уровень «людей дна», которые когда-то были электриками, инженерами, ювелирами, художниками, детьми дипломатов...

Хроника жизни персонажей, основанная на фактах, демонстрирует насилие и жестокость, подается драматургами в *гиперреалистическом* ракурсе. По этому поводу М. Курочкин говорит: «Задача — дать жестокую картину, где неприятно выглядит даже сам автор. Потому что он-то пойдет дальше, не будет менять жизнь этих бомжей. Он тоже виноват

перед ними». Драматург подчеркивает равнодушие окружающих к этим людям, в подтексте задает вопрос: Кто виноват в том, что они стали бомжами? Какова причина их падения? Шестидесятилетний сын дипломата стал бездомным, потому что жена не приписала его в квартиру, ювелир перестал заниматься своим ремеслом, потому что у него появилась аллергия на золото, профессиональный электрик вынужден стоять на Тверской.

«Я инженер э-э системотехник. Э-э. Я закончил московский Энергоинститут. В 91-м году закончил. Вот. Отработал на «Фазатроне». На «Фазатроне». Ну. Положено было три года, я отработал год. Вот. Уволился. Потому что ну там перестройка вот пошла. Все. Я был ведущим инженером-конструктором-технологом ФАР. Не-ет. Нет, это фазированные антенные решетки» [11: 168].

Одни бездомные оказались «на дне», потому что стали алкоголиками, другие — отсидели в тюрьме, третьи — развелись. У всех была катастрофа в личной жизни. Среди них есть «добрые» и «плохие». Бомжи вызывают жалость, когда, соглашаясь давать интервью, говорят: «Только нас — не бейте! Не бейте нас — ребята!». Они живут на вокзалах, в подвалах, их кормят в обществе «Помощь бывшим заключенным», по ночам швейцар выносит что-нибудь из ресторана, бесплатные обеды дает церковь. Как ни парадоксально, эти «свободные» люди без паспорта и дома все же не свободны, они привязаны «веревкой к столбу» не дальше квартала: одни на Арбате, другие — на вокзале, третьи — у памятника Пушкину... Иногда чаевые они получают в долларах от «новых русских». Но от выпивки все они «серые», «все одинаковые». Восприятие себя и мира в этом цвете носит аксиологический характер и подчеркивает их социальный статус. Такой *герой-жертва* у одних вызывает жалость, у других — осуждение, у третьих — и то и другое вместе взятое.

Среди спектаклей «Театра. дос» особое место занимает «Кислород» И. Вырыпаева, признанный лучшим на фестивалях в Торуне и «Новая драма — 2003». Пьеса выделяется не только своим интеллектуальным уровнем, но и оригинальной структурой: представляет монтаж «композиций», включающих «куплеты» и «припевы». Каждая из десяти «композиций» имеет название («Танцы», «Саша любит Сашу», «Нет и да», «Московский ром», «Амнезия», «Жемчуг» и др.) и демонстрирует нарушение заповедей. Библейский дискурс придает пьесе философское звучание и раскрывает сущность страшного мира, в котором «кислород» не менее опасен, чем «гексоген».

Синтагматика текста направлена на постижение глубинных пластов философского плана. Автор показывает отношение героя к социуму и

выстраивает диалог-спор, в котором опровергаются устоявшиеся нормы морали и нравственности, приводятся контраргументы, свидетельствующие о забвении Добра и господстве Зла. Оппозиция «Я — Социум» как структурообразующий элемент пьесы находит философское решение в оппозиции «Добро — Зло» и сводится к поиску смысла жизни.

Метафора «кислород» означает не только воздух, необходимый для физической жизни, но и воздух, необходимый для жизни *духовной*. Его составляющими являются любовь и ненависть, добро и зло — они движут человеком. Ради такого кислорода придумана вся эта сложная и противоречивая жизнь. *«А в каждом человеке есть два танцора: правое и левое. Один танцор — правое, другой — левое. Два легких танцора. Два легких. Два легких. Правое легкое и левое. Легкие танцуют, и человек получает кислород»* [12: 113] Легкие не танцуют, кислород прекращает поступать и наступает смерть.

Философское содержание является своего рода рефлексией переживаний не героев, а всего общества. Бессмысленная жестокость, абсурд, наркомания, отсутствие нравственных принципов — все это свидетельствует о том, что человечество оказалось на грани бездны. Мироощущение конца истории и времени, свойственное постмодернизму, приобретает здесь свою коннотацию. Обнажая духовную Пустоту мира, драматург стремится не столько к эстетическому воздействию на читателя (зрителя), сколько к эмоциональному. Шоковая терапия в данном случае не выполняет роли катарсиса, так как очищения не происходит.

Раскрывая проблему Добра и Зла, драматург показывает, что человек не следует библейским заповедям и совершает преступление. Но почему?

Санек зарубил лопатой свою жену и закопал в огороде, потому что жена не была для него кислородом, а заповедь «Не убивай!» он не услышал, так как «был в плеере». На заповедь «Не судите да не судимы будете» ответ один: «У меня амнезия».

Саша нарушила заповедь «Не клянись вовсе: ни небом, потому что оно престол Божий; ни землею, потому что она подножие ног Его; ни Иерусалимом, потому что он город великого царя», так как клясться можно только любовью, когда сердце принадлежит одному человеку.

Частный мир героев накладывается на общую картину мира, в котором гибнет подводная лодка, бесчинствует исламский терроризм, господствует насилие. И летчик, направляющий самолет на здание Торгового центра, и герой пьесы — представитель поколения 70-х — «ищут своими легкими кислород», но один, «чтобы не задохнуться от дыма, а

другой, чтобы не задохнуться от несправедливости, правящей миром» [12: 120].

В споре-диалоге о Добре и Справедливости раскрывается истина. Один герой считает, что все преступления происходят «от безумной любви и от нехватки воздуха». Другой приходит к мнению, что каждый думает о себе: «... тебе наплевать на то, что бомжам негде ночевать, наплевать на всех сибиряков и дома, которых затонули в разливах рек, на несчастных наркоманов. Тебе главное, чтобы денег хватило на гашиш и на коньяк с колой» [12: 122]. В итоге делается вывод: главное для человека на земле — это Совесть.

Отношение к пьесам-вербатим, как и к «Театру. doc», неоднозначное. Одни считают, что «будущим историкам-лингвистам опусы этого театра, создающего у себя что-то вроде моментальных фотоснимков современной уличной лексики, могут оказать бесценную услугу» (Г. Ситковский), другие относят его к «брендам на столичном театральном рынке» (В. Никифорова), третьи приветствуют за то, что «ему удалось вернуть в театр зрителя, что со сцены заговорили на живом языке» (А. Шендерова), четвертые упрекают его за обценную лексику и антихудожественность (И. Болотян, В. Забалуев, А. Зензинов), пятые определяют как процесс обновления театра в России.

Характерно то, что проект документального театра привлек внимание многих профессиональных драматургов, режиссеров и критиков (Е. Гремина, Е. Исаева, Г. Заславский, М. Курочкин, В. Леванов, А. Солнцева, В. Курицын и др.), которые смогли технику «Verbatim» подчинить эстетическим задачам драмы, повысив ее интеллектуальный уровень.

Экспериментальный вектор «новой драмы» представлен и *социальной драмой*: пьесы братьев Пресняковых («Терроризм»), В. Сигарева («Пластинин», «Черное молоко», «Агасфер»), братьев Дурненковых («Культурный слой»), отражающих духовную и реальную нищету общества, грубость и жестокость его нравов. Их эстетика, как и пьес-вербатим, базируется на *гиперреализме*. Описание ужаса суровой повседневности демонстрирует нравственную деградацию общества. Ощущение катастрофичности происходящего присутствует и в пьесах «Черти, суки, коммунальные козлы» Н. Садур, «Сон на конец свету» Е. Греминой, «Русскими буквами» К. Драгунской и др.

Как и в пьесе И. Вырыпаева «Кислород», в пьесе В. Сигарева структурообразующим принципом является оппозиция «Я — Социум», но она решается В. Сигаревым по-другому. Драматург раскрывает экзистенциальное сознание человека: одинокий и ранимый Максим не может противостоять жестокому миру взрослых и становится его жертвой. Среда, в

которой он живет, является источником *насилия*. Художественная структура пьесы подчинена раскрытию этих двух концептов — *жертвы и насилия*, отражающих светлые и темные ипостаси социума. На жестокость окружающих подросток отвечает грубостью, которая объясняется его обидой на тех, кто не понимает и не хочет его понять.

Доведенный до отчаяния, Максим готов покончить жизнь самоубийством: *«Подошел к краю. Смотрит вниз. Там подобно муравьям копошатся люди. Идут по своим делам и опаздывают. Приветствуют друг друга и тут же прощаются. Бросают в урны сигаретные окурки и промахиваются. Рассказывают друг другу анекдоты и сами же смеются. Спотыкаются на левую ногу и плюют через левое плечо. Спотыкаются на правую и улыбаются. Сморкаются на землю и сами же наступают на это. Находят копейки и теряют рубли. Бегут за автобусами и не успевают. Встречаются и расстаются. Радуются и грустят. Любят и ненавидят. Но никто из них не смотрит вверх. Туда, где танцуют в небе голуби. Туда, где рождается дождь. Туда, где на самом КРАЮ стоит Максим»* [13: 47].

Метафорическое название пьесы говорит о том, что человек и его жизнь лишь пластилин в руках окружающих. Автор показывает насилие человека над человеком, безжалостную власть сильного над слабым. Она выражена не только в поступках учительницы и Соседа, но и в убийце Максима — Курсанте.

Два цвета — светлый и темный, олицетворяющие две ипостаси — *жертву и насилие*, являются сквозными в художественной структуре пьесы. Светлый — бабушка и Она. Романтический образ молодой девушки в белых босоножках на маленьком каблучке постоянно возникает перед глазами Максима: *«У подъезда стоит ОНА. Задрала голову кверху. У НЕЁ на ногах белые босоножки на каблучке. ОНА демонстрирует их Максиму. Улыбается. Беззвучно смеется. Показывает язык...»* [13: 51].

И если Спира кончает жизнь самоубийством, то Максима убивают и выбрасывают как ненужную вещь. Для них обоих «отцвели розы» и «облетели лепестки», наконец-то они ушли туда, где нет насилия.

В пьесе «Божьи коровки возвращаются на землю» В. Сигарев уже в гротескной форме изображает духовный вандализм общества. Мертвоживой дом, стоящий у кладбища, олицетворяет страшный мир, в котором люди считают себя мертвецами. Один из героев говорит: «Зачем, мамочка... Мне жить зачем? Для чего? Ты меня родила, а я никто, мамочка... Я мертвый, мамочка... Нет меня!!!» [13: 79]. Грань между жизнью и смертью стирается, превращая человека в жертву предельной бездуховности, осознающую свое положение. Но в то же время В. Сигарев, как и его

учитель Н. Коляда, оставляет «свет в конце тоннеля», надежду на светлое.

Горькая правда описана и в пьесе «Агасфер» (2005). Сгущая краски, В. Сигарев раскрывает мерзкую атмосферу семьи и общества. Этот мир — черный, в нем нет света и любви, в нем не видно неба и солнца, в нем черное даже будущее. Гена: *«Вы не люди! Вы звери! Вы любить не умеете... Не вспомните, что любовь такое есть. Для чего она. Зачем и почему нам дана. Остановитесь же! Вспомните, наконец! Умоляю вас!»* [13: 146].

Герои В. Сигарева вызывают антипатию и в то же время жалость. Автор показывает трагедию «лишнего человека» Андрея, который вернулся из тюрьмы в родную семью, но оказался ей ненужным. «Куда мне идти?! Где мой дом?!», — кричит он, не узнавая отца, мать, сестру, свой дом и свой город. Ему хотелось покататься на санках, как в детстве, половить с отцом рыбу, но прошлое осталось в памяти и его не вернуть. В прошлом осталась и его семья, ибо в настоящем — все по-другому. Он вновь совершает преступление и, осознав его, пытается покончить жизнь самоубийством, но умереть ему не удается: вынимают из петли, чтобы вновь отправить в тюрьму. Трагическое черное сменяется в пьесе светлым, но не в реальном мире, а трансцендентном: *«Все падает... И вдруг становится невероятно светло. Жутко. ... И все светлее и светлее становится. Другой начинается мир. Новый. Лучший, я думаю...»* [13:147].

Пограничное состояние человека, его экзистенциальный выбор, страшная безысходность, контраст черного (невыносимая жизнь) и светлого (будущее после смерти) — все это придает пьесам В. Сигарева эсхатологический характер. Драматург философски осмысливает деструктивную реальность, гиперболизируя ее, что усиливает эффект шокового воздействия. Страшно то, что светлое будущее возможно лишь в мире ином, не земном. Герой бежит от собственной судьбы, находясь в состоянии отчаяния.

В пьесах братьев Пресняковых («Изображая жертву», «Терроризм») преследуется та же цель: жестокий мир подается не менее натуралистично, чем у В. Сигарева, но пронизан авторской иронией, комизмом фарсового характера.

Раскрывая сущность терроризма («Терроризм», реж. К. Серебренников), драматурги приводят к выводу, что теракт происходит в сознании человека и проявляется уже на бытовом уровне. Мужчина: *«...а иногда вообще одна часть меня терроризирует другую»* [14: 80]. Мотивами терроризма являются взаимная агрессия и ненависть. Муж мстит изменившей жене, мать терроризирует сына, внук — бабушку.

Мужчина испытывает удовольствие, связывая в постели руки женщине и затыкая ее рот кляпом; жена отравив мужа, чувствует себя счастливой и свободной. Как видим, терроризм имеет разные цели, но в основе своей он страшен.

Насилие в пьесе балансирует между *игрой* и осознанным фактом. Играют в насилие любовники, оказавшись в постели, но потом сами становятся объектом насилия — мести со стороны супруга, включившего в квартире газ. Играет (пока неосознанно) мальчик, целясь пистолетом в голову бабушке, но, убегая от наказания, нажимает кнопку звонка как раз той квартиры, где был включен газ, в результате чего происходит взрыв. Игра в насилие оборачивается трагедией: от взрыва погибают мальчик и спящие любовники. Остаются в живых те, кто в насилие не играет, а совершает его. И хотя в итоге они осознают свой грех (Муж хочет вернуться в квартиру и выключить газ, а Женщина, потеряв дар речи, пишет имя мужа, прося прощения за содеянное зло), однако изменить уже ничего нельзя. Пассажир 1: *«Так вот это еще подлее — каяться в том, что уже бесповоротно, чего уже не изменить. Что помешало тебе там, на земле, подумать об этом, а? Ведь сегодня, там, ты мог все сделать по-другому, мог, но сделал так — как сделал, — и твое сейчас, твое настоящее — такое, каким ты сам его сделал!»* [14: 89].

В пьесе философский пласт пропитан религиозным мировоззрением. Человек в итоге расплачивается за содеянное и сам оказывается в западне, которую готовил другому. Авторы выстраивают действие пьесы и систему героев по принципу цепной реакции, замкнутого круга, в котором все взаимосвязано и взаимообусловлено (Пассажир — Мужчина и Женщина — двое пожилых женщин и мальчик). Все персонажи являются как *источником* насилия, так и его *жертвой*. Пассажир: *«...это так просто, такой замкнутый круг, когда мы сами, сами подкладываем себе то, что нас потом и убивает... Я вот думаю, что...получается что...что мы сами себя убиваем?...Не сразу, конечно...как в замедленном кино...»* [14: 89].

Авторы приходят к выводу, что агрессия и насилие приводят к саморазрушению человека и могут иметь катастрофические последствия. Пьеса Пресняковых актуальна, так как отражает катастрофическое сознание общества. Пьеса социально значима, «убеждает зрителя / читателя в том, что “сообщество”, к которому он / она принадлежит, цементировано псевдоидентичностями, основанными на насилии...» [3: 272].

В «Культурном слое» Вячеслава и Михаила Дурненковых язык и эстетика насилия другие. В отличие от братьев Пресняковых, в пьесах которых насилие подано как «трансцендентальное означаемое общества

спектакля» [2: 301], Дурненковы выражают его на метафизическом уровне.

Характерно то, что композиция «Культурного слоя», как и «Терроризма», представляет замкнутый круг. В данном случае можно говорить о феномене мандалы (К. Г. Юнг), что означает символический, «магический круг», разделенный на две части — темную и светлую с характерными для них символами Добра и Зла. Основным структурообразующим элементом этих пьес является оппозиция двух миров. «Магический круг» пьесы «Культурный слой» аккумулирует глубокое философское содержание, отражающее рефлексию переживаний современного общества, в котором зло, абсурд, бессмысленная жестокость стали закономерностью. Отсюда эсхатологический взгляд на «больной» мир, стоящий на грани апокалипсиса, в котором происходит всеобщий распад христианской цивилизации. Дед: «Наша поляна, Галактика наша, больная, и насекомые, мы, то есть, тоже болеем» [15: 65 — 66]. Дед упрекает молодое поколение в бездеятельности, скуке, в том, что перестали думать люди о душе. По его мнению, «раньше воздух был другой и солнце по-другому светило».

Социальные проблемы драматурги поднимают до уровня философских, находя причины катастрофы в «культурном слое» — «уникальном объекте, продукте творения человека и природы», который «имеет двойственную основу, то есть включает в себя как антропогенный, так и природный компонент». Культурный слой «представлен артефактами и заполнителем — органоминеральным субстратом, сформулированным в процессе жизнедеятельности человека. Изучение заполнителя культурного слоя — необходимое исследование...» [15: 70].

«Артефакт» как компонент «культурного слоя» представлен Дедом и его внуком Сашей. Для них апокалипсис уже наступил: оба сгорели в квартире. Уцелели только мрачные картины Саши, на которых он изображал будущую катастрофу: пожар, дым, пожарники, какие-то пещеры, ямы... Сюжет одной из них напоминал Гене Последний День Лета. Иронично обыгрывая культурный код («Последний день Помпеи»), драматурги проводят аналогию с известной катастрофой человечества.

«Органоминеральным субстратом» является Константин. Он прошел школу жизни и сделал выбор — быть «артефактом». Стал продавать квартиры, руководствуясь принципом силы, обмана и жестокости. Код Достоевского («тварь дрожащая или право имею») реализуется в постмодернистской игре, находя адекватное современное решение.

В художественном пространстве «магического круга» — квартира, в которой жили Дед и Саша. Она хранит «тайну» пожара. В ней неуютно чувствуют себя новые жильцы — молодожены Маша и Гена: беспокоят

регулярные выбросы химзавода и псих сосед. Агрессия со стороны Софронова достигает абсурда: его раздражает каждый шорох, он слышит, как «потягиваются и суставами хрустят муравьи». Постмодернистский посыл (пьеса Карла и Иосифа Чапеков «Из жизни насекомых») подается в редуцированной форме пародии. И в то же время человеческое безумие — аллегория. Гена: *«Да мы с тобой одни нормальные. Ты только вокруг посмотри. Их с каждым днем все больше и больше. Они и не психи даже. Они странные какие-то. Я вот в «Экспресс-газете» читал, что люди, они, как крысы, что-то чувствуют и...меняются. Готовятся к чему-то, или просто так им жить легче? Все кругом сума походили. Познакомись с кем-нибудь, сначала вроде нормальный, потом пообщаешься немного, все равно какая-нибудь шиза вылезет»* [15: 73].

В финале пьесы грань реального и ирреального нарушается. Маше страшно: «Все в такой тишине происходило, что я такой тишины никогда не слышала» [15: 73]. И далее из ее монолога мы узнаем, что она беременна, что они с мужем переехали на другую квартиру, но ей страшно, что «ребенок не сможет быть нормальным человеком». Маша: *«Сначала его будет видно сквозь дым, как пожарного, который пытается спасти хоть что-то ценное. Затем его силуэт будет растворяться, пока не останется один только дым»* [15: 73]. В этом обществе не может вырасти человек здоровым, так как происходит его духовная гибель. Постмодернистская игра с идеей катастрофы выражена на метафизическом уровне и аккумулируется в метафоре *Дым*.

Философско-образная структура пьесы свидетельствует о ее интеллектуальном уровне. Подобный ракурс подачи материала «смягчает» шоковый удар, направленный на эмоции читателя (зрителя), но не снижает его значимости в общей концепции произведения.

Такова эстетика *«новой драмы»*, ее экспериментальные новации в эпоху постмодерна.

-
1. Птушкина Н. «Вот-вот они появятся...» // Совр. драматургия. 2000. № 2.
 2. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания // НЛЮ. № 73. 3'2005.
 3. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля // НЛЮ. № 73. 3'2005.
 4. Мурзина М. Новые песни о старом и главном // Аиф. 2002. № 24.
 5. Заславский Г. На полпути между жизнью и сценой // Октябрь. 2004. № 7.
 6. Марк Липовецкий называет эту тенденцию *гипернатурализмом*, ссылаясь на термин Биргит Боймерса, используемый применительно к современной итальянской литературе. См.: М. Липовецкий. Театр насилия в обществе спектакля // НЛЮ. № 73 (2005). С. 247.
 7. Синькова Г. Преступления страсти // Документальный театр. Пьесы. М., 2004.
 8. Болдырев Н. Райское лето плоти, или поздняя осень духа // Автограф. Челябинск-Арт. 2002. № 1 (14).

9. Дарфи О. Трезвый PR-1 // Документальный театр. Пьесы. М., 2004.
10. Нарши Е. Яблоки земли // Документальный театр. Пьесы. М., 2004.
11. Радионов А., Курочкин М. Бездомные // Документальный театр. Пьесы. М., 2004.
12. Вырыпаев И. Кислород // Документальный театр. Пьесы. М., 2004.
13. Сигарев В. Пластилин // Сигарев. Агасфер и др. пьесы. М., 2006.
14. Пресняковы В. и О. Терроризм // Совр. драматургия. 2002. № 2.
15. Дурненковы Вячеслав и Михаил. Культурный слой // Совр. драматургия. 2004. № 1.

Г. Л. Нефагина

ПОЭТИКА РОМАНОВ АНАТОЛИЯ КОРОЛЕВА

А. Королев — автор романов «Дракон», «Голова Гоголя», «Эрон», «Змея в зеркале...», «Человек-язык», «Быть Босхом» — в пространстве современной русской прозы занимает особое место писателя разностилевого, не укладывающегося в ложе какого-то одного художественного направления или даже системы. Каждое новое произведение писателя превращается в своего рода эстетическую и этическую провокацию, вызывающую полярные оценки критики. А. Королев, обобщая характер рецензий, создал образ своего негативного критика: «Во-первых, мой критик *этически* реагирует на эстетику, на то, что требует прежде всего эстетического анализа. Во-вторых, мой критик является сторонником допроса. Под этим я понимаю вот что: против автора и романа ведется следствие, цель этого следствия одна — обвинительный приговор. Наконец, мой критик чаще всего передвижник, он любит реализм Перова и не любит реалии постмодернизма» [2: 204]. В этом портрете критика опосредованно определяется художественная система, которой принадлежит творчество писателя. По словам А. Королева, его романы — это реалии постмодернизма. С точки зрения художественного мышления и философии, такое обобщенное отнесение всего творчества А. Королева к постмодернизму, может быть, и допустимо, но стиль, эстетическая форма его произведений требуют дифференцированного подхода. Безусловно, общей чертой всех романов писателя является игровое начало. Но, как известно, игра играет разные игры в реализме, модернизме и постмодернизме, так же как разные функции в этих системах имеет цитирование, необоснованно считающееся в ряде работ определяющей постмодернистской чертой.

Первый роман А. Королева «Дракон» был написан в 1970 году, а опубликован только в 2003. И удивительно, что роман даже через тридцать лет не кажется анахронизмом. Издатель в предисловии определяет жанр произведения как жизнечеловекотекст [5: 9], а сам писатель говорит: «Сегодня я практически не могу продраться без пауз сквозь собственный текст. Но эстетический жест, думаю, налицо. Трудно найти такой же экзотический фрукт среди тогдашних родимых берез» [5: 74]. Действительно, роман был необычен для реалистической в основном прозы 1970-х. «Дракон», по определению самого писателя, авангардный «сюрреалистический вопль». Стилевая доминанта романа — сюрреализм, но в нем различимы черты постмодернизма, что кажется почти невозможным

для русской советской литературы 1970-х годов. Понятно, что «Дракон» не был и не мог быть опубликован в годы создания: роман был слишком смелым по форме и содержанию.

Название романа отсылает к одноименной пьесе Е. Шварца, общее (охота рыцаря на дракона для избавления города от злой власти) обнаруживается и в сюжете. Общие и философские посылки: свобода, власть зла и зло власти, предопределенность, предначертанность судьбы и воля человека. Но если у Е. Шварца реальность облачена в сказочные одежды, то А. Королев создает художественное пространство, в котором реализуются принципы сюрреализма. Роман по форме то ли кукольное представление, то ли игра воображения героя или самого писателя. В конечном счете, это попытка материализовать бессознательное, воплотить (то есть одеть в плоть, создать физическую оболочку) вспышку фантазии, видение, возникающее на границе между сном и явью.

Теоретик сюрреализма А. Бретон основой метода считал чистый психический автоматизм, свободу от контроля разума. А. Королев близок автору «Первого манифеста сюрреализма»: «Секрет смелости прост — ты должен всего лишь абсолютно довериться себе самому. Броситься с головой обратно из опасной начитанности в месиво себятворения, туда, где и скрыт источник живого извлечения творчества из родовой тьмы» [5: 183]. В романе А. Королева иллюзия реальности и сама реальность не имеют границы, они амбивалентны, перетекают друг в друга. Как у В. Набокова невозможно понять, все происходит в действительности или только в воображении героя, так и в романе А. Королева смешиваются разные временные и пространственные планы, сталкиваются в ассоциативном поле разнородные явления, «отдаленные реальности», «все переходит во все». Зловещий клоун зазывает публику в балаган на буффонаду «Охота на дракона», а выходящие из городского театра после премьеры балета «Жизель» зрители видят дракона в вечернем небе. В это же время в город приезжает герой с атрибутами рыцаря, собравшегося сразиться с драконом: в его портфеле железная перчатка, а в грузовом вагоне — белый конь по кличке Мерлин (еще одна постмодернистская отсылка). И непонятно, то ли герой — артист театра-буфф, то ли он воображает себя Ланцелотом, то ли это сам автор решил расправиться с драконом, да и дракон — что это: аллегория зла? персонаж площадного представления? реальное чудовище?

Роман, по определению автора, Представление. Композиция его включает элементы драматургического текста. Главам предшествуют краткие описания того, что происходит по сюжету, то есть своеобразные либретто. В Прологе в соответствии с особенностями балаганного пред-

ставления звучит монолог Клоуна (зазывалы, шута). Текст разбит на реплики персонажей и ремарки с описанием места действия и декораций (окружающей обстановки), в прозаические фрагменты внедряются песни, стихи, куплеты. Это даже не пьеса, а скорее режиссерская разработка спектакля, в которой режиссер объясняет актерам смысл образов и специфику движений. В композицию романа вписывается такой элемент древнегреческой трагедии, как Хор. Хору передана реакция толпы, многоголосие обывателей, но еще и провидческие, прогностические функции. Он и призывает героя сразиться с драконом (*«Ударь копьем, убей, наконец, дракона, и наступит эра безоблачной ловли оранжевых мотыльков...»*), и отговаривает от опасного шага (*«Брось свои доспехи в ближайшую урну. Не мешай нам, им и себе выдумывать причину зла... Не отнимай вечную перспективу его скорой гибели»*). Но еще более настойчиво Хор прокламирует этико-философскую установку: *«Неужели ты опять рассыплешь по этому бесконечному миру с таким трудом собранное мастером зло? <...> Убей его, и ты уже не поймаеть зло, оно станет незримым, скользнет между пальцев, как вода, растает, как дыхание. Оно рассыплется на тысячи осколков по бесконечному миру и снова сбросит с себя бутафорские крылышки, станет всесильным и неуловимым, оденет сотни личин и внушит всем ужас и страх»* [5: 124].

По законам балагана в антракте зрителей развлекают клоуны. В романе А. Королева *«из-за кулис на сцену ночной пустыни выбегают три клоуна Бим, Бом и Бам — Паясничая, награждая друг друга пощечинами, они зло вышучивают упрямцев, которые уверены в том, что мир вокруг нас настоящий, а, мол, люди не куклы в руках неумолимого рока»* [5: 142]. В романе постоянно подчеркивается мысль, что как раз Эти слова принадлежат Кукольному Мастеру Иоганну Тегуллиарису — создателю Тверди и Небесного Свода. Вот это «даже не куклы, а копия куклы, подделка под куклу» — это ведь постмодернистский симулякр, копия несуществующего, копия копии. Элементы постмодернизма постоянно вплетаются в сюрреалистическую канву произведения.

Целая глава-действие — это монолог Мастера. В нем сконцентрированы философские проблемы сущности свободы, истинности человека и времени, фатальной предопределенности судьбы. В 1968 — 70-м годах, когда писался роман, многими владело ощущение несвободы человека, его тотальной зависимости, что и отразил в столь необычной форме А. Королев. *«Сама сумма власти над героем опуса говорит сама за себя. Он и персонаж в руках автора, который волен все с ним сделать, он и марионетка на тяжсах судьбы, он и кукла из ящика кукольных дел мастера, он и актер в гриме, читающий с листа написанную роль,*

где не в силах изменить ни буквы» [5: 187]. Но писатель не оставляет человека несвободным. В последней главе герой бунтует против нереальности своего существования. Он сбрасывает маску и доспехи, прекращает игру собой. И остановленное мгновение, уничтожившее свободу человека, оборвалось. Человек вернулся в реальность, в которой *«такая свежая тишина, что, кажется, сейчас откроется истина или с темного глубокого неба посыплется снег сентября»* [5: 182].

В романе «Дракон» сюрреалистический характер имеют образы и пейзажи. *«Мимо шел сумасшедший. <...> Глаза — циферблаты без стрелок. Куклоподобный, в белом жабо. Он катил перед собой обвитый лентами обруч. Взбалтывал колокольчик, сжатый в руке, и пел на два голоса»* [5: 170]. Этот пассаж вызывает в памяти картины И. Босха, творчество обэриутов (вспомним повесть Д. Хармса «Старуха» с такими же часами без стрелок). А образы «губы ползли к ушам голыми гусеницами», «пожилая незнакомка потрогала меня пальцами-холодными вилками» или «дядя <...> в очках на носу и улитках ушей» напоминают образы эпатажного С. Дали. Абсурдные, нелогичные сочетания разнородных явлений и предметов, биоморфизм и антропоморфизм образуют важные элементы сюрреалистической парадигмы.

Сюрреалистический характер романа подчеркивается и его полиграфией. В изданной книге большое значение имеют визуально-графические приемы. В начале дан целый альбом сюрреалистических рисунков А. Королева, а завершает книгу Архив с комментариями писателя, составленный из фотографий, рисунков, коллажей и пояснений к ним. В тексте самого романа используется графический эквивалент слова. О смене планов сигнализирует целый ряд тире, подчеркивающий еще и монтажность композиции.

В. Руднев отмечает, что принципиальным внетекстовым признаком сюрреализма является эпатаж. «Дракон», по словам писателя, был *«законченным жестом последовательного эстета, который будет настаивать на художественной природе протеста»* [5: 226]. Не менее демонстративным жестом было и то, что А. Королев послал рукопись своего романа в редакцию журнала «Новый мир», *«хотя понимал, что реалистический уклон журнала совершенно противоположен сюрреалистическим галлюцинациям <...> богоборческой притчи»* [5: 11]. Появился этот роман в 1970-е, он имел бы реакцию авангардистского взрыва на фоне реализма. В начале XXI века, испытавшего экспансию постмодернистской литературы, «Дракон» уже утерял свой эпатажный заряд.

Если в сюрреалистический стиль «Дракона» вплетаются элементы постмодернистской эстетики, то «Быть Босхом» — реалистический ро-

ман-автобиография, включающий сюрреалистический роман о Босхе «Корабль дураков», который автор-герой пишет в период службы в армии. Жанровая форма «Быть Босхом» определяется как роман в романе. Реалистическая линия романа представляет собой рассказ о судьбе выпускника университета, призванного в армию. За связь с диссидентами его направляют в дисциплинарный батальон (на зону) лейтенантом-дознавателем. Реалистические главы — это своеобразный дневник, о чем свидетельствует пометы «первый вечер», «первая ночь» и краткость, отрывочность повествования. Так записывают повседневные события и дела, фиксируя основное в происходящем или рефлексии по поводу его. Поэтому реалистическая часть романа написана короткими предложениями там, где речь идет о жизни зоны. Сюда же вклинивается тезаурус: герой создает толкователь блатного лагерного языка, в чем проявляется его филологическое образование. Писатель подчеркивает документальность лагерных страниц романа: «Тут все за меня сочинила судьба».

Там же, где герой рассматривает картины Босха, расшифровывая их смысл, роман наполнен пространными рассуждениями, часто витиевато оформленными фразами. Здесь обилие цвета и света, характерные для живописи, пересказ сюжетов Босха и их интерпретация.

Реальность, окружающая героя, зеркально связана с адом Иеронима Босха: *«Итак, ты сослан в ад. По иронии судьбы студенческий замысел писать книгу про Босха осуществляется самым жестоким образом», «И там, в Хертогенбосе, и здесь, в Бишките, мелется жерновами вся злоба мира»* [3: 12, 25]. Названия глав романа повторяют названия картин Босха: «Корабль дураков», «Долина Иософата», «Сад земных наслаждений» и т. д.

В реалистической части романа бытописание в духе жестокого реализма соседствует с исповедальными страницами и философско-эстетическими рассуждениями о проблемах восприятия художественного произведения, о загадке творчества, о красоте зла и неопределенности добра. А. Королев натуралистически описывает жуткий быт лагерной зоны для осужденных солдат. По характеру изображения действительности эта часть романа очень близка манере «другой прозы» в ее натуральном (чернушном) стилевом течении. Филолог, эстет, вынужденный расследовать воинские преступления, герой болезненно остро воспринимает окружающее антиэстетическое пространство. *«Передо мной настезь распахнулись врата советского ада: солдаты с наколками «раб КПСС», солдаты, пришившие в знак протеста пуговицы от формы кровавой суровой ниткой прямо к коже, самоубийства, побеги, изнасилования, членовредительство, кражи, стрельба, овчарки, избиения, массовые драки,*

садизм охраны, психушки, сифилис, опущенные педерасты, грязь, вонь, хлорка, пьянство, ужас, тоска» [5: 183]. От всего этого кошмара он пытается отгородиться сочинением романа о жизни средневекового художника Иеронима Босха.

Роман о Босхе — барочное и одновременно сюрреалистическое произведение. Чтобы писать роман, герою необходимо войти в состояние, пограничное между бодрствованием и сном, когда сознание дремлет и царит бессознательное. Тогда герой проникает в город Хертогенбос, где жил художник. *«Для входа нужно проснуться внутри собственного сна и постараться захватить власть над сновидением»* [3: 49]. Мир картин Босха — это чудовищный сон, галлюцинация о муках не только грешников в аду, но и верующих христиан. Даже Рай Босха наполнен ересью. Изощренный мистик, художник создавал сюрреалистические картины-комментарии Священного Писания, поражающие святотатством. *«Каждая картина мастера — эпизод его сатирической мессы, тайнопись какого-то огромного горького знания»* [3: 306]. Живопись Босха иллюстрирует спор художника с Творцом, сомнение в Книге Бытия.

В реалистическом романе А. Королева большое место занимают философские проблемы бытия. Прогнозируя в недалеком будущем инвариантность человеческого существования (виртуальная жизнь внутри чужих судеб, реальная судьба в режиме реального времени, смесь реального и воображаемого), писатель опасается, что виртуальный мир упразднит реальную жизнь. Рассматривая книгу как пространство воображаемой жизни, А. Королев сомневается в воспитательной силе искусства. Текст, по мысли писателя, это просто замкнутый круг иного бытия. Он сравнивает текст в храмом, *«куда молящийся тоже входит в строго определенном месте и где внутри замкнутого пространства переживает встречу с божественным <...> И в храме, и в книге ты переживаешь время, в котором тебя почти нет»* [10: 223]. Литературе отводится галлюцинаторно-эстетическая роль, по сути, А. Королев выражает постмодернистское понимание литературы.

Каждое новое литературное направление ищет новую, еще неизвестную литературе реальность и на основе этих поисков формирует новую картину всего мира и всей жизни. В постмодернизме образ мира выстраивается на основе внутрикультурных связей. Поскольку варианты взаимодействий различных культурных кодов разнообразны и многочисленны, как в калейдоскопе, сочетания могут быть как заранее заданными, так и непредсказуемыми, случайными. Образуется транскультурный мир, который *«располагается не вне, а внутри всех существующих культур, подобно многомерному пространству, проступающему сквозь*

движение исторического времени. Это непрерывное, длящееся пространство, в котором нереализованные, потенциальные элементы не менее значительны, чем осуществившиеся “реально”» [10: 332].

Постмодернистская повесть А. Королева «Голова Гоголя» по форме — коллаж, в котором смешиваются эпохи, стили, реальные исторические лица и вымышленные, но в какой-то мере даже архетипичные герои. Повествование ведется в “жанре документальной мифологии с элементами черного юмора” [1: 27]. Как почти все русские постмодернисты, А. Королев своей приверженностью к парадоксам и эссеистской форме их изложения связан с В. Розановым и не случайно в качестве эпиграфа берет розановские слова о Гоголе, положившем начало «потоплению русского корабля».

Современная художественная практика показывает, что русский постмодернизм имеет некоторые особенности, отличающие его от западного. И самой важной среди них является непрерывный образный и концептуальный диалог и с традицией русского психологического реализма XIX—XX веков, и с нормативными симулякрами соцреализма. Вопросы, волновавшие русскую литературу предшествующих эпох, проявляются в образной системе повести А. Королева. Основные проблемы, так или иначе возникающие в произведении, — об увлечении злом, творящемся в масштабах Европы не менее трехсот лет; о массовом убеждении в том, что Бога нет и воздаяния не будет; что если Бог и есть, то сатана равен Богу и более интересен, чем Спаситель. Эти труднейшие вопросы всех веков усугубляются XX веком, приобретают резкую окраску. По мысли русского философа И. Ильина, эпоха европейского просвещения подорвала веру в бытие личного дьявола, и черт «исчез» как отживший предрассудок, но именно тогда им особенно заинтересовалось искусство и философия: художники и философы развернули целую галерею «демонических» натур. Остроумный Мефистофель Гете помог утвердиться иллюзиям, что зло освобождает. А. Королев пытается развенчать дьявольскую силу, противопоставить ей красоту. Уже это подрывает тезис о безобразности постмодернизма.

А. Королев не стремится достигнуть гармонии частей в своем произведении. Эпохальные, казалось бы, события могут сжиматься в небольшой отрезок, а то и точку (вторая мировая война), детали, наоборот, разрастаются до гиперболических размеров, приобретая символический смысл (сапоги, нос). Повесть строится как экскурсии в историю, осязаемо реальные, но организованные путем фантазматических явлений. Здесь действуют инфернальные силы, помогающие корректировать и комментировать события. Часто же реальные

персонажи, исторические лица оказываются более сатанинскими, чем сам антипод Бога.

В «Голове Гоголя» смыкаются рациональное и иррациональное, мистическое, фантазмагорическое. Через все катастрофические точки истории, через все времена проходит Сатана — вечный спорщик о добре и зле в мире. Образ Сатаны у А. Королева идет не из фольклорных истоков, а от литературной — гетевской — традиции. Он не «творит добро» на пространстве повествования. Но если учесть посылку, что слово — это воплощение того, что реально может быть и даже способствует реализации, то сама постановка вопросов «красива ли кровь?», «способна ли красота спасти мир?», попытка объяснения того, почему Бог устранился от земных страстей, выдает Сатану скорее как сторонника благих дел.

В системе повести связующим элементом между основными концептами добра и зла в художественном образе мира является образ Гоголя. В самом названии графически запечатлены три виселицы ГГГ с болтающимися на них головами ООО. Иконический смысл названия расшифровывается в содержании. Черт, вынудив из гроба и запустив в историю череп Гоголя, раздвигает пространство и время в обе стороны от исходной точки, останавливаясь на катастрофических моментах антигуманизма, выдаваемого за новую идею общего счастья.

В этом историческом путешествии самый важный вопрос — вопрос соотношения ужасного и прекрасного, этики и эстетики. Из времен Бастилии, Великой французской революции выводит А. Королев рождение эстетики зла, красоты зла, того оксюморона, который на столетия определил оправдание всех бесчеловечных актов. А. Королев проводит «мифодокументальное обозрение череды тиранов» [6: 59]. Все они — Кутон, Робеспьер, Сталин, Гитлер — сходятся в их страсти к коллекционированию (в историческом, разумеется, смысле) отрубленных голов и слабости к «красивой» фразе.

Голова Гоголя — это тот шар, который прокатывается по странам и эпохам. Интерпретации подвергаются образы и сюжеты гоголевских произведений, оживают реальные биографические факты из жизни писателя и воскрешаются мифы. Герои «Мертвых душ» действительно становятся мертвыми душами, попадая в списки приговоренных к расстрелу. Дух Гоголя присутствует во всей атмосфере повести А. Королева. Два образа — нос и сапоги — особенно откровенно используются писателем.

Нос выступает как метафора существования человека вообще: нет носа — нет человека. Нос — признак индивидуальности. Фамилия героя,

воплощенного то в образе хама-комиссара, то забитого страхом железнодорожника, чисто гоголевская — Носов.

Особое значение в повести имеет образ сапог. А. Королев объясняет не без иронии: *«В онтологии гоголевского мироздания непробудный сон — это смерть, поручик — всегда немножко Черт на посылках, а сапог — дно человека — душа грешника, мертвая и падшая душа, которую примеривает Сатана на полных правах владельца. Стать сапогами черта — вот, по Гоголю, крайность отлучения от Бога»* [4: 11].

Сапоги — лейтмотив всей повести. Гоголевские сапоги, украденные из гроба, надевает лишенный гуманистических нравственных понятий комиссар. Сатана обзывает Гоголя сапогом, прожившим всю жизнь на сапоге — в Италии. Метафора здесь образуется по смежности и реализуется как устойчивый фразеологизм. Гоголевский сапог отзывается и в биографии Сталина: *«А ведь и тут не обошлось без сапог! Та проклятая люлька стоит среди голенищ на верстаке у сапожника Виссариона!»* [6: 38].

А. Королев переиначивает известные литературные и идеологические штампы, иронически обыгрывает их. *«Революцию, товарищи, надо делать только чистыми ногами»* [4: 13], — говорит Сатана Носову, надевшему гоголевские сапоги на грязные ноги. Получив от Кати коробку с черепом Гитлера, Сталин произносит: *«Да эта штука посильней будет, чем “Фауст” Гете»* [4: 50]. Если учесть, что это была оценка, данная горьковской поэме «Девушка и смерть», то совершенно очевидно, что ждет девушку Катю. Переплетение слов, цитат рождает новые, часто неожиданные смыслы. *«Обычные советские люди, враги народа», «полноправный советский гражданин, враг народа»* [4: 52] — весь народ оказывается врагом.

«Голова Гоголя» А. Королева — постмодернистское произведение, в котором воплотились многие не только формальные, но и мировоззренческие черты постмодернистской литературы. Это прежде всего мысль о том, что в истории все повторяется, что поступательному движению ее пришел конец, поэтому необходимо только создавать картину жизни из различных осколков старого. Поскольку действительность объяснить принципиально невозможно, ибо нет абсолютной истины, то миражи, фантазии, фантазмагии, все воображенное писателем и соединенное с реальностью имеет одинаковую ценность, так как нет грани между реальным и художественным миром, так как образ мира есть сам мир. Отсюда вариативность миров, их равноположенность.

Роман «Человек-язык» можно рассматривать как реализацию бродячего сюжета о красавице и чудовище и как ремэйк упоминаемого в романе фильма Дэвида Линча «Человек-слон». Это постмодернистский роман, насыщенный реминисценциями из Тургенева, Достоевского, Гюго, Мольера, аллюзиями на Фаулза, Кокто. Название романа А. Королева «Человек-язык» воспринимает скорее в переносном смысле: человек столь же многогранен и так же заключает в себе способность к коммуникации, как и язык (не орган для говорения, а продукт этого органа). В процессе чтения предполагаемая метафора названия разрушается текстовой информацией. Смысл названия становится уже, конкретнее: повествование ведется о человеке с патологией языка, именно органа речи. Этот огромный, уродливо разросшийся язык не просто затрудняет общение, но делает его вообще невозможным. Название романа тем не менее не замыкается на конкретике. Будучи постскрипторным, то есть обрастающим смыслами по мере чтения, в контексте, название «Человек-язык» переводится из однозначной семантики в сферу философско-этическую, приобретая дополнительное и, возможно, главное значение. Человек-урод отпадает от общества, но человек-язык возбуждает Совесть. Он сам является внутренней речью, внутренним голосом, «погруженной в безмолвие судящей виной». Совесть, взываемая к жизни человеком-языком, выступает как внутренняя речь Бытия.

Название оказывается перегруженным смыслами. Их А. Королев декодирует множественностью предлагаемых финалов. Это характерный для постмодернизма прием. Первый финал снимает как бы верхний слой восприятия названия. Он предельно конкретен, реалистичен в рамках современной русской действительности с ее нищетой, предательством, бытовым трагизмом или трагическим бытом, как угодно. В этом финале человек-язык в грязной вязаной шапочке просит подаяние, демонстрируя свое уродство. Патология становится средством существования не столько для ее обладателя, сколько для тех, кто эксплуатирует (другого слова здесь не придумаешь) несчастье уродца. Название в такой интерпретации остается равным заложенной в нем конкретике. Сам писатель определяет такой финал как тургеневский. Подобному сближению в какой-то мере помогает и кличка Муму, данная человеку-языку.

Второй финал — эфиопский, как называет его А. Королев. В нем раскрывается несколько смыслов названия. Вероятно, такой финал можно было бы назвать еще и восточным, и романтическим. Эфиопский он постольку, поскольку в конкретике своей, благодаря англичанину, человек-язык вывезен на острова Новой Гвинеи, где разрастание языка до патологических размеров считается знаком избранных. Здесь человек-язык ста-

новится вождем некоего племени. Пышный природный антураж, экзотическая обстановка, костюмы, само внезапное превращение отверженного в избранного вносит романтическую окраску в финал. Наконец, второй финал можно толковать и в понятиях восточной философии. Чжуан-цзы говорил: «Где мне найти человека, который забыл все слова, чтобы с ним поговорить?» Человек-язык «забыл все слова». Это «забвение может рассматриваться не как нечто трагическое, а как разрыв с европейской традицией говорения и припадание к восточной, а также традиционной романтической концепции молчания» [8: 19]. Трактовать название в таком плане позволяет и текст романа, в котором второй финал завершается словами: «Язык — это путь через ландшафт бытия, его суть разбивать все, что встречается на пути внутренней речи» [7: 63].

Третий — русский — финал реалистичен в деталях, но мистичен в главном: человек-язык в смирении своем дошел до полного отречения от себя. Он сам себе вырыл могилу (в прямом смысле), умер в тот день, когда сам назначил. По свидетельству жившего с ним могильщика, у него не было никакого огромного языка. Но ведь все повествование разворачивалось вокруг патологического языка героя. Отсутствие патологии означает либо чудо избавления от нее смирением, либо нереальность, виртуальность всего, что якобы происходило в романе. Финал раскрывает ментальность русского человека, в жизни которого реальное и мистическое, бытовое и трансцендентное занимают одинаково важное место, а тяга к жертвенности и страданию рассматриваются как признаки высокой духовности.

Постмодернистский характер романа подчеркивается визуальными приемами [9: 162 — 163]. Так, в романе курсивом выделены слова Муму, огромный язык которого обуславливает дефекты речи. Жирным курсивом выделен слог РА, составляющий своего рода лейтмотив и рифмующийся с богом Ра, словами состРАдание, моРАль, нРАвственность. В отрывке, написанном то как проза, то как стих, выделяются жирным шрифтом буквы, из которых складываются слова жертва и сострадание. При этом в фрагменте, оформленном как стихи, выделяется слово «жертва»:

«Душа бродит в проЖилках прибоЯ, в тени от солнца.

Текст побега нЕуничтожим.

Он поРождает одно никогда в грозу бытия.

СумасшесТвия ни в чем нет.

Влага с небес...

Аллилуйя»,

а в прозаическом — «сострадание»: «Душа бродит в прожилках прибоЯ, в тени от СОлнца. ТекСТ побега неуничтожим. Он поРождАет одно

никогда в грозу бытия. Сумасшествия НИ в чем нет. Влага с небес... Аллилуйя» [8: 86].

В постмодернистскую систему вписывается и роман с несоразмерно привычному длинным названием «Змея в зеркале, которое спрятано на дне корзинки с гостинцами, какую несет в руке Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе». В этом, на первый взгляд, неуклюже громоздком названии основные сюжеты литературы и культуры, трансформируемые в постмодернистском романе, лежат на поверхности. Это название — провокация текста.

«Старые темы не темы, потому что не те мы», — каламбур прекрасно отражает суть постмодернистской литературы, наполненной цитатами из прежних произведений, как корзинка — пирожками с разной начинкой. В романе А. Королева соединились щит-зеркало Архангела с отраженной в нем Горгоной, Красная шапочка — шлем Афины-Паллады, античный космос и Слово, бывшее вначале. Сквозь цепкую вязь переплетающихся античных, библейских, современных сюжетов, сквозь много раз возникающие в разные времена и в разных обстоятельствах зеркало, корзинку, красную шапочку, волчью тропу продирается смысл романа — сотворение великого Текста Бытия, рождения из времени Олимпа Слова Бог и Слова о Боге.

Название романа А. Королева сразу отсылает к известным культурным кодам, делая очевидным постмодернистский характер произведения. Но эта прозрачность достаточно призрачна. То, что различимо и узнаваемо в тексте названия, в контексте романа обрастает новыми кодами, на пересечении которых выкристаллизовываются новые смыслы, сводимые в конечном счете опять-таки к рождению Священного Текста из духа античности.

Для облегчения разгадки романа, для прочтения возможно большего количества его уровней А. Королев дает три ключа к шифру. Это, в сущности, эпиграфы. Первый указывает на бытийно-мифологический план романа и является цитатой о сотворении мира из Библии: «И сказал Б-г: да будет свет. И стал свет. И увидел Б-г, что он хорош, и отделил Б-г свет от тьмы...» [6: 5]. Неполное написание слова «Бог» прочитывается как некая сокращенная фамилия, лишается единичности, и сотворенное им может быть отнесено к любому: сотворенный мир, как постмодернистский текст, лишается авторства. Второй фрагмент взят из сказки Перро о Красной Шапочке и волке и вводит образный ряд, намекает на особую роль книги сказок Перро. В эту книгу знакомых с детства сказок герой падает, проваливается, попадая на другой текстовый уровень. Сказки Перро являются талисманом Лизы Розмарин (Красной Шапочки). В ее

книге одна страница подклеена фрагментом из рассказов Конан Дойла. А третий ключ представляет собой пространную цитату из рассказа Конан Дойла «Пестрая лента» и определяет детективный сюжет романа. Таким образом, фрагменты-эпиграфы, действительно, являются ключами к выяснению не только смысла, но и стилевой принадлежности произведения.

«Змея в зеркале...» — многоуровневый постмодернистский роман. В большой Текст Бытия, маркированный библейскими цитатами о сотворении мира, встроен текст героя-ясновидца, который должен обезвредить врага своего Учителя — девушку Лизи Розмарин. Но есть еще один текстовый уровень: герой проваливается в текст сказки Перро. Там Лизи является Красной Шапочкой, за которой охотится Волк. Но Лизи-Красная Шапочка еще и злая богиня Герса, автор-Герман оказывается Гермесом. Судьбы Лизи и Германа лишь страницы в Книге Бытия, а огромные куски их жизни — только день и ночь Вселенной. В пространстве романа Античность оказывается побежденной Христианством. Вся детективная интрига «Змеи в зеркале...» является аллегорией борьбы богов Олимпа с библейским Богом. Сказочный сюжет символизирует великую смену цивилизаций.

Творчество А. Королева нельзя вписать в парадигму одной художественной системы. Стилевой анализ его романов показывает, что писатель одинаково продуктивно работает и в пространстве реализма, внедряя в него модернистские сюрреалистические компоненты, как в романе «Быть Босхом», и в модернистской парадигме, обогащая ее приемами постмодернизма («Дракон»), и в постмодернизме, основанном на человеческом измерении («Человек-язык»). В целом творчество А. Королева основано не на чистых стилях, а на полистилистике.

-
1. Берг М. О литературной борьбе // Октябрь, 1993, № 2.
 2. Иваницкая Е. Человек и язык бытия // Дружба народов, 2002, № 1.
 3. Королев А. Быть Босхом. М.: Гелиос, 2004.
 4. Королев А. Голова Гоголя // Знамя, 1992, № 7.
 5. Королев А. Дракон. М.: Футурум БМ, 2003.
 6. Королев А. Змея в зеркале, которое спрятано на дне корзинки с гостинцами, какую несет в руке Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе // Дружба народов, 2000, № 10.
 7. Позолев А. Человек-язык // Знамя, 2000, № 1.
 8. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.
 9. Семьян Т. Визуальный аспект прозы А. Королева в контексте современной литературы // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Пермь, 2005.

10. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX — XX веков. М.: Советский писатель, 1988.

Т. В. Федосеева

ОБРАЗ МЕДЕИ В АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»

*Кроме обычных причинно-следственных связей,
между событиями существуют иные, которые
связывают их иногда явно, иногда тайно, иногда
и вовсе непостижимо.*

Л. Улицкая — «Медея и ее дети»

Поиски духовных ориентиров, новых общечеловеческих идеалов и ответов на актуальные вопросы современности приводят писателей в сокровищницу античной культуры, оказавшуюся поистине неисчерпаемой. Благодаря такому межкультурному взаимодействию, как отмечает А. Няццу, «национальная литература становится органической частью общечеловеческого континуума, ...впитывает чужое и одновременно обогащает свою национальную духовность» [1: 6].

Русская литература XX века дважды переживает всплеск интереса к наследию античности: в первой трети столетия драматургия, поэзия, мифология, история, философия Древней Греции и Рима привлекли внимание творческой интеллигенции Серебряного века; последнее десятилетие XX века также отмечено активным использованием античного материала и отсылками к античным источникам.

Если авторы начала века были, в большинстве своем, хорошо знакомы с «преданьями старины глубокой» (как минимум, в рамках традиционного для дореволюционной России классического образования), то в отношении «рожденных в СССР», как правило, «следует говорить не столько о прямом воздействии античной культуры на авторов, лишенных возможности получить классическое образование, сколько о влиянии, опосредованном западноевропейской и русской литературой XVII — XIX веков» [2: 3].

Из всего античного наследия наибольшей популярностью в писательской среде и начала, и конца XX века пользовались мифы. Изначально ориентированные на гармонизацию человека и пространства, превращение хаоса в космос, они органично вписались в контекст переломных для истории и культуры России периодов — рубежей XIX — XX, XX — XXI веков. Как отмечает известный немецкий философ XX века Э. Кассирер, «во все критические моменты человеческой социальной жизни рациональные силы, сопротивляющиеся выходу на поверхность старых мифических концепций, не могут быть уверены в себе. В это время возвраща-

ются мифы — они никогда и не были по-настоящему подавлены, подчинены и лишь ждали своего часа, чтобы появиться из тени на свет» [3: 111].

Метафизические проблемы человеческого существования составляют основу античной (и не только) мифологии, которая, как отмечает Е. Мелетинский, «в силу своей исконной символичности оказалась (особенно в увязке с «глубинной» психологией) удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса» [4: 9].

В русской литературе начала XX века целью рецепции античных мифологических образов было изменение художественной модели мира. Персонажи античных мифов становятся героями поэтических, драматических, реже — прозаических произведений И. Анненского, Вяч. Иванова, В. Брюсова, М. Цветаевой и др.

У каждого из авторов — свой подход к мифу, собственное видение мифологического образа, однако кардинальные изменения сущности образа, его философии и способа подачи редки в русской литературе данного периода. Важным было соприкосновение с мифом, «участие» его в собственной философско-эстетической программе, поэтому освоение мифологического материала происходило, чаще всего, без существенных отступлений от классических античных образцов.

«Конец XX века, характеризующийся резким расширением информационного пространства, активизировал ориентацию на разные культурные коды и эстетические системы одновременно» [5: 6]. Такое изменение поля творческой деятельности обуславливает тот факт, что русские писатели конца столетия обращаются с мифом и мифологическим образом гораздо более свободно, чем их собратья по перу начала века. Разумеется, и в русской литературе конца XX века имеют место попытки реконструкции античного образа с полным или частичным сохранением его исконных характеристик, но часто переосмысление образа «осуществляется в произведении настолько глубоко и многопланово, что затруднителен сам процесс узнавания традиционного материала, а, следовательно, и осознание уровней его идейно-эстетической функциональности в художественном контексте» [1: 54].

«Узнавание» и наиболее полное осмысление семантики того или иного мифологического образа возможны, на наш взгляд, только с привлечением и подробным анализом античных источников, помогающих определить причины и пути рецепции, способы и результаты трансформации образа, новая «биография» которого без такого анализа была бы неточной. Поэтому некоторые аспекты многогранного и полисемантического

образа Медеи в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» будут рассмотрены нами в сопоставлении с образом Медеи в произведениях античных авторов.

Уже в эпоху античности зарождается мировая литературная традиция называть произведение именем главного героя с целью подчеркнуть его значимость. В рамках этой традиции произведения античных авторов, посвященные Медее, озаглавливаются именем последней у Биота, Каркина, Еврипида, Неофрона, Сенеки.

Л. Улицкая также выносит в заглавие романа знаковое для читателя имя, дополнив его до знаковой формулы, культурного кода, имеющего целью вызвать ряд ассоциаций с известным античным мифом, однако зачастую вызывающего лишь массу вопросов по поводу ожидаемых, но не увиденных параллелей и аналогий с греческой историей о детоубийце Медее. Таким образом, как отмечает Т. Ровенская, в заглавии романа присутствует «очевидный элемент постмодернистской провокации», вступающий «в конфликт с семантической структурой устойчивых мифологем» [6].

Медея Л. Улицкой, помещенная автором в реалии XX века, — пожилая бездетная вдова, окруженная многочисленными родственниками. Медея в произведениях греческих (Гесиод, Пиндар, Еврипид, Аполлоний Родосский, Аполлодор, Павсаний, Диодор Сицилийский) и римских (Овидий, Сенека, Гигин) авторов — умная, неординарная, честолюбивая, властная женщина, погруженная в водоворот событий, ею же самой инициированных.

Тем не менее, при несоблюдении временных координат и полном изменении сюжетно-событийного ряда, образ Медеи из романа, написанного в 1996 году, перекликается (сопоставлением или противопоставлением) с образом античной Медеи. Связь между двумя образами не внешняя, базирующаяся на формальных совпадениях биографий и сюжетных рядов, а внутренняя, касающаяся структуры античного мифа и содержательных, сущностных аспектов мифологического образа.

Как пишет Гесиод в «Теогонии», античная Медея, дочь океаниды Идии и правителя Колхиды Ээта ведет свое происхождение от Гелиоса (958 — 962):

Α,,»thj d'ufōj faesimbrōtou 'Hel...oio
koŭrhñ 'Wkeano<o tel>entoj potamo<o
gÁme qeîn boulísin, 'Idu<an kallipŕhon·
¿ d» of M»deian ™Ūsfuron ™n filōthti
ge...naq' Øpodmhqe<sa di| crusÁn 'Afrod...thn [7].

Эт, сын светоносного Гелиоса, взял в жены по желанию богов дочь круговой реки Океана прекрасноланитную Идию, которая, покоренная златокудрой Афродитой, родила в любви прекраснородыжную Медею (зд. и далее перевод мой — Т. Ф.).

Медея в одноименной трагедии Сенеки Младшего также гордится своим происхождением (209 — 210; 217 — 219):

...quondam nobili fulsi patre
a quoque clarum Sole deduxi genus [8].

Когда-то я блистала благодаря отцу знатного происхождения и вела знаменитый род от деда Солнца;

generosa, felix, decore regali potens
fulsi: petebant tunc meos thalamos proci,
qui nunc petuntur [8].

Я блистала: благородная, счастливая, имеющая царскую родословную; в то время многие женихи добивались моего ложа.

Высокое социальное положение Медеи дополняется ее национальной принадлежностью: родина Медеи Колхида — страна Азии, и в Коринфе, после бегства туда с Ясоном, Медея воспринималась как чужеземка, варварка, а следовательно, как человек второго сорта. Античная Медея тяжело переживает свою национальную инаковость и видит в своем «варварстве» причину охлаждения к ней мужа и впоследствии — кризиса ее отношений с Ясоном. Об этом она говорит в трагедии Еврипида (255 — 256; 591 — 592):

™gë d'ærhmoj ¥polij oâs'Øbr...zomai
prÕj ¢ndrÕj,™k gÁj barb£rou lelVsmšnh [9].

Я, похищенная из варварской земли, одинока, лишена отечества, оскорблена мужем;

... b£rbaron lšcoj
prÕj gÁraj oÛk eÜdoxon™xšbainš soi [9].

Варварское ложе к старости сделалось для тебя, Ясон, бесславным.

Кстати, сам Ясон считает своей заслугой приобщение варварки Медеи к цивилизованному эллинскому миру (536 — 538):

pr̄iton m̄n `Ellfd' fnt^ barb̄rou cqonōj
 ga<an katoike<j ka^ d...khn ᵐp...stasai
 nōmoij te cr̄Asqai [9].

Прежде всего, ты живешь не в варварском краю, а в эллинской земле, знаешь справедливость и пользуешься законами.

У Л. Улицкой Медея Георгиевна Синопли (после замужества — Мендес) — «чистопородная» гречанка. Имя, отчество и девичья фамилия героини имеют греческое происхождение: Μήδεια — *мидийка*, γεωργός — *земледелец*, σύνοπλος — *воюющий вместе, союзный*. Даже в фонетически «испанской» фамилии мужа-еврея Самуила Мендеса есть отсылка к античному сюжету об аргонавтах. Мендес — это греческая транскрипция (Μένδης) египетского имени божества, которое считалось особой формой бога Осириса и почиталось под видом священного овна. Напомним, что путешествие Ясона на родину Медеи началось с требования царя Пелия привезти ему из Колхиды шкуру (руно) золотого барана.

Л. Улицкой неоднократно подтверждается и подчеркивается «чистопородность» героини романа: она умеет говорить на греческом наречии: своего племянника Георгия «одна только Медея звала ... на греческий лад» [10: 15] — Георгиу; ее собаку зовут Нюкта (*от греч. νύξ, νυκτός — ночь*) [10: 39]; родилась она на окраине Феодосии — города с античным прошлым [10: 9]. И даже выехав единственный раз с постоянного места жительства, в гостях у брата Федора героиня Л. Улицкой встречает гречанку Марию — «первую в Медеиной жизни настоящую коринфянку» [10: 171].

Медея Л. Улицкой, внучка купца и дочь портового механика, живет там, «где царят море и горы», «величественная в своем вдовстве» [11: 186]. Стоящий на вершине горы (отметим, что гора — известный в мировом искусстве символ близости к Богу) дом Медеи — также н а д всеми, как и его хозяйка. Таким образом, Л. Улицкая переводит происхождение, национальность, социальное положение своей героини в бытовую плоскость, предельно рационализируя ее образ. Писательница щедро наделяет и окружает Медею «греческостью», от недостатка которой так страдала ее античная предшественница.

Внешний облик своей героини Л. Улицкая тоже наделяет греческими атрибутами: на голове Медея носила шаль, конец которой «мелкими античными складками свешивался на плечи и прикрывал морщинистую шею» [10: 7], «лицо ее напоминало красивую лошадиную морду» [10: 33]

(так и хочется добавить — породистую) и отличалось «древнегреческим профилем» [10: 52].

У Л. Улицкой весь род Медеи, как и она сама, отмечен рыжеволосостью разной степени — такая вот причудливая «солнечная» метаморфоза: из внучки Гелиоса, облаченного в золотой шлем и доспехи, — в простую смертную с радикально рыжими волосами [10: 10]. Заметим, что эта трансформация осуществлена Л. Улицкой в духе древнегреческого антропологического фетишизма, где «волосы, будучи средоточием жизни, посвящаются божеству-покровителю» [12: 32].

Имя «Медея», как отмечалось выше, переводится как «мидийка» — жительница Мидии, страны во внутренней Азии, и, по сути, оно означает «азиатка». Так, например, И. Анненский четвертое явление первого действия своего перевода трагедии Еврипида «Медея» снабдил собственной ремаркой относительно негреческого внешнего облика героини и вполне оправдывающей значение ее имени: «Из средних дверей выходит с небольшою свитою рабынь в восточных одеждах Медея; у нее длинный овал лица, матовые черные волосы, тип лица грузинский, шафранного цвета и затканная одежда напоминает Восток» [13: 71].

«Выделенность», непохожесть на других эллинов античной Медеи являются предвестниками ее исключительного, неординарного поступка — убийства собственных детей.

Героиня Л. Улицкой — гречанка, ничем (кроме, разве что, цвета волос) не выделяющаяся среди жителей Крыма. Л. Улицкая европеизирует внешность Медеи, ассимилирует ее в окружающей среде, для писательницы важно «запечатлеть целое поколение людей» [14: 6], т. е. создать не исключительный, а типичный, обобщенный образ.

Античными авторами Медея позиционируется как волшебница: в «Мифологической библиотеке» Аполлодора, который называет ее (129) «φάρμακίς» [15] — колдунья, чародейка, колхидянка садится с Ясоном на корабль «Арго», (132) «tōn fulēssonta drēkōnta katakoim...sasa to<j farmēkoij» [15] *усыпив дракона, охраняющего руно, волшебным зельем*. У Павсания в «Описании Эллады» Медея предлагает царю Пелию омоложение (11: 2): «katasfēxasa ... kriōn t|krša ἔμοα farmēkoij τῆν λῆβητι ἡγῆσεν, οἷj τῆκ τοὰ λῆβητοj τῶν kriōn τῶν ἄγῶμενον ἔρνα τῆx»gage zīnta» [16] *зарезав барана, она сварила его мясо в котле вместе с волшебным зельем, а сваренное мясо превратила в живого ягненка*. У Еврипида Медея готовит страшной силы яд для своей соперницы (788 — 789):

kakîj Ñle<tai p@j q'Öj ``n q...gV kÒrhj·
 toio<sde cr...sw farmfkoij dwr»mata [9].

Умашу я свои подарки таким ядом, что страшной смертью погибнет всякий, кто прикоснется к девушке.

Медея разбирается в фάρμακα (снадобьях, лекарствах, ядах), поскольку истоки ее образа восходят к греческой мифологии архаического периода, когда, как отмечает А. Тахо-Годи, был развит фитоморфный фетишизм — почитание растений [12: 27 — 28], а знание свойств того или иного растения — «средоточия магической, демонической, живой силы» [17: 16] — относилось к категории волшебного.

Интересна бытовая интерпретация образа Медеи в «Строматах» греческого философа-богослова II — III веков Климента Александрийского, который в своей версии обыгрывает одно из значений слова φάρμακον — красящее вещество, краска, и скептически относится к волшебным качествам Медеи, отмечая, что (76) «Μ»deif te ¹ Α,,»tou ¹ Kolc^j prèth baf³an tricîn ἄpenòhsen» [18] *колхидянка Медея, дочь Эта, первая изобрела окраску волос.*

Сказочные черты древнего образа, зафиксированные у Аполлодора, Павсания и Еврипида, у Л. Улицкой, так же, как у Климента Александрийского, «заземляются», трансформируются в бытовой сфере. Медея Мендес «помнила, где и когда можно взять нужное растение» и «была собирательницей шалфея, чабреца, горной мяты, барбариса, грибов, шиповника» [10: 8]. Знание свойств целебных трав — разве это не волшебство в век высоких технологий и НТР? К этому добавим также «исключительную способность к ночному видению» [10: 10], «особую женскую одаренность рук» [10: 25], а также работу Медеи медсестрой в санатории и фельдшером в местной больнице.

Античные мифы о Медее содержат в себе отголоски древнего времени матриархата, «воспоминание о давнем беспрекословном подчинении женщине, воздействующей на мужчин некой таинственной властью» [12: 53], в связи с чем в античной героине, в определенной степени, присутствует мужское начало. К числу маскулинных признаков Медеи можно отнести дерзость, жестокость, бесстрашие, честолюбие.

У Еврипида, к примеру, мы видим, что из двух эмоций: феминной (любовь к сыновьям) и маскулинной (жажды отомстить за свою честь) — побеждает последняя. Для Медеи бесчестие и осмеяние страшнее измены мужа (795):

οὐ γὰρ γελῶσαι τλήθῃν ἄνθρωπον ἄξιον [9].

Невыносимо быть осмеянной врагами.

Одной из самых ярких иллюстраций маскулинности Медеи можно считать ее высказывание в трагедии Еврипида (250 — 251):

... ἄξιον τῆς γαῖας παρὰ τὴν ἄσπαστον
στῆναι ἄλλοιμ' ἢν μὲλλον ἄτεκεν ἄρα [9].

Я предпочла бы трижды стоять у щита, чем один раз родить.

В трагедии Сенеки царь Креонт говорит, что в Медее (267 — 268) «ad audendum omnia robur uirile est» [8] — *есть мужская сила для осуществления любого дела*. На слова кормилицы (175): «Tempori aptari decet» [8] *Нужно приспособляться ко времени*, — Медея отвечает: (176) «Fortuna opes auferre, non animum potest» [8] *Судьба может забрать богатство, но не мужество*. У Сенеки маскулинность Медеи доведена до апогея (40 — 42):

Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam,
si uiuis, anime, si quid antiqui tibi
remanet uigoris; pelle femineos metus [8].

Ищи, душа, путь для наказания в самом сердце, если ты еще жива, если осталось в тебе что-то от древней жизненной силы; гони прочь женские страхи!

Мужское начало присутствует и в образе Медеи Л. Улицкой. Девичья фамилия героини имеет «воинственную» семантику (*см. выше*), которую можно дополнить также тем, что первые корабли-броненосцы Черноморского флота, заложенные на верфях Севастополя, назывались «Синоп» (напомним, что отец Медеи был в числе погибших при взрыве корабля близ севастопольской бухты).

Неоднократно разными героями романа говорится о мужестве и мужественности Медеи, а автором отмечаются ее большие руки и рост, мужской размер обуви. Однако вновь сферы приложения маскулинности разные: героическая, трагическая — у античных авторов, семейно-бытовая — у Л. Улицкой.

Как в античной мифе большая часть успехов Ясона на героическом поприще — заслуга Медеи, так и в романе Л. Улицкой Самуил Мендес нуждается в помощи Медеи Синопли: она избавляет его от страха перед жизнью, облегчает смертельную болезнь (выводя яды из организма, а не

вводя их, как сделала ее античная предшественница) и уход в иной мир. Ясон решает оставить Медею, «слишком умную и независимую, и жениться на юной и кроткой эллинке» [19: 89]. Самуил Мендес нуждался в Медее, в ее силе и мужестве, в уме и независимости, но, в отличие от Ясона, не тяготился этим, не отказывался от помощи, полностью растворившись в заботах своей жены, доверившись ее знаниям и умениям.

Интересна трансформация страха быть осмеянной врагами у античной Медеи в сдержанное чувство собственного достоинства и даже в некоторую монументальность героини Л. Улицкой, которая никогда не казалась смешной окружающим ее людям: например, купальник Медеи — «смелая новинка парижской моды двадцать четвертого года» — «на всех, кроме нее самой, выглядел клоунским одеянием» [10: 66].

Материнское, женское начало Медеи преодолевается ею у античных авторов: она или оставляет своих детей, которых убивают жители Коринфа, или убивает их сама (оба варианта приводятся Аполлодором).

Л. Улицкая также наделяет свою героиню материнской функцией: она не имеет своих детей, но в роли последних выступают все ее многочисленные родственники. Как жизнь детей проходит на глазах у их родителей, так жизнь разновозрастных племянников и племянниц проходит на глазах Медеи, подмечающей все их достоинства и недостатки. «Медея выполняет функцию материнства по отношению ко всей своей родне (даже к собственному мужу). Именно с этой материнской функцией Медеи и связано в данном романе значение знака “дети”» [20: 278 — 279].

Медея — мать для всех, как земля является праматерью всех живущих на ней людей и как в греческой архаической мифологии «главной очевидностью и реальностью является ... земля, дающая жизнь неисчислимому потомству» [12: 26 — 27]. Географически род Медеи представлен весьма широко (всеми частями света, всеми составляющими Земли) и всеми тремя расами: европейской, азиатской и негроидной.

Аналогия с матерью-землей, с богиней земли Геей подкрепляется и семантикой отчества Медеи: кроме греческого апеллятива «земледелец», упомянем мифологическую фигуру Георгия Победоносца, с именем которого «фольклорная традиция связала реликтовую языческую обрядность весенних скотоводческих и отчасти земледельческих культов» [21: 145], а также тот факт, что после смерти Медеи ее место занимает племянник Георгий, который поселился в Поселке и «построил свой дом еще выше Медеино» [10: 234].

«Прикрепленность» к земле подтверждает и способность Медеи «притягивать» к себе ее дары: от грибов до полудрагоценных камней и предметов бижутерии (*jus possidentis!*); и то, что именем Медеи называли

местные скалы. С земными недрами (камнями, скалами) ассоциируется также жизненная стойкость Медеи, незыблемость ее нравственных устоев.

Совпадают пессимистический колорит античного образа и Медеи Л. Улицкой. Болезненные удары по честолюбию, уязвленное женское самолюбие, убийство детей как выход из этой ситуации, кажущийся единственно правильным, сопоставимы с бездетностью, женской нереализованностью, обманом со стороны любимого мужа и любимой сестры героини Л. Улицкой.

Несчастливость Медеи Л. Улицкой — неосознаваемая, сублимированная, глубоко спрятанная в работе, жестком укладе жизни, хозяйственных хлопотах, постах и молитвах — как будто передана по наследству от батумской тетки, умершей от горя на похоронах своего мужа. Медея Л. Улицкой словно следует совету Кормилицы из трагедии Сенеки (150 — 153):

Sile, obsecro, questusque secreto abditos
manda dolori. Grauia quisquis uulnera
patiente et aequo mutus animo pertulit,
referre potuit... [8].

Молчи, прошу, и, скрыв жалобы, отдай их печали сокровенной. Тот сможет воздать, кто тяжелые раны выносит терпеливо и кто нем душою...

Несчастливость Медеи Мендес замечалась другими, не ею самой, а, к примеру, женой брата Федора Леной, лившей слезы «о Медеиной судьбе, о горечи ее одиночества, о проклятии бездетности, о преступлении обмана и измены... Но Медея ни о чем таком не думала» [10: 174].

По ряду характеристик образы Медеи у античных авторов и у Л. Улицкой сопоставимы и близки. Однако некоторые аспекты делают возможным их противопоставление. Героиня цикла мифов об аргонавтах постоянно находится в водовороте событий, приключений (пусть и со знаком «минус» и сопровождаемых многочисленными жертвами). Жизнь античной Медеи — это растрачивание себя.

Жизнь Медеи Л. Улицкой несколько однообразна и как будто идет по раз и навсегда задуманному кем-то плану, не подлежащему изменению. Однако «в этом укладе Медеиной жизни есть свой особый смысл, который придает всему особую наполненность ... Это не однообразие, бесцельное, бездумное, а то, что мы называем традицией дома. Ее зимнее одиночество — не тоска, не безнадежность, не брошенность. Это неосоз-

нанное накопление чувств и сил (осторожно, боясь расплескать!), которые Медея отдаст летом, когда приедут все» [22: 8]. Жизнь Медеи Л. Улицкой — это, по большому счету, не столько расточение, сколько аккумуляция.

Сущность античной Медеи можно охарактеризовать словом *θυμός* — *страсть*. Страстность ее направлена вовне: во всех античных литературных обработках мифов Медея — экстраверт, много и охотно, остроумно и убедительно излагает она свои мысли. Медее подвластен весь арсенал вербальных средств.

Так, у Павсания она без труда уговаривает дочерей Пелия убить последнего ради его омоложения (11: 2): «Paralambēnei te d̄¼ tōn Pel...an katakōyasa ~yÁsai, ka^ aÛtōn ™kom...santo af qugatšrej oÛd□ ™j taf³an æti ™pit»deion» [16] *Медея убеждает сварить Пелия, разрезанного на куски, а дочери его получают не выгоду от этого, а похороны.*

В трагедиях Еврипида и Сенеки Медея хитростью добывает у царя Креонта один день в Коринфе для осуществления своих планов мести, без усилий примерив на себя маску слабой, беспомощной женщины. В произведениях данных авторов Медея — самый разговорчивый персонаж, ее монологи весьма информативны как формально, так и содержательно.

Медея Л. Улицкой «никогда не могла понять непостижимого для нее ... закона прихоти, сиюминутного желания, каприза или страсти» [10: 141], ей не довелось испытать страсть. Над племянниками она вела «тихое ненаучное наблюдение», «испытывала к ним живой интерес» [10: 10] — интерес «пассивного наблюдателя по отношению к историческим переменам, событиям жизни своих родных, изменениям, которые претерпевали мода и мораль» [23: 351].

Один из эпитетов бога Гелиоса — *πανόπτης* — *всевидящий*. Ему, деду колхидянки Медеи, ведомы все дела людей и богов. Медея Л. Улицкой видит и понимает все, что происходит в ее доме: дети растут на ее глазах, романы взрослых также не являются для нее секретом. Медея, как и Гелиос — наблюдатель.

Отметим, что образ Медеи в античной мифе амбивалентен, а у Л. Улицкой — монолитен, целен. Мотив амбивалентности образа античной Медеи трансформируется в романе в мотив двойничества. Двойник Медеи — ее сестра Сандра, основой образа которой и является уже упомянутая нами *θυμός* — *страсть* и расточение, растрачивание себя.

Интраверт Медея Мендес молчалива и несловоохотлива, она «никогда не начинала разговора первой» [10: 184] и подавляла в себе проявление

ние эмоций по поводу собственной жизни и по поводу событий жизни окружающих ее людей. По мнению Т. Ровенской, «образ новой Медеи обращен к свету, он отрицает варварство, олицетворяемое с силами природы, каковой считается и эмоция» [6]. Вспомним здесь бурную реакцию, сродни болезни, античной Медеи на реальные и мнимые оскорбления, нанесенные ей (Еврипид, Сенека). В то время как спартанское спокойствие Медеи Л. Улицкой не нарушает даже обидчивость: «она с детства знала за собой это неприятное качество — обидчивость и, так давно с ней борясь, не заметила, что уже многие годы ни на кого не обижается» [10: 33]. Импульс сохранения в героине Л. Улицкой так же силен, как и импульс разрушения в античной Медее.

Л. Улицкая нивелирует героическую основу образа Медеи как изнутри, так и извне, наделяя свою «старуху» «бережливостью, повышенным вниманием к вещи и изворотливой практичностью» [10: 10], а также отмечая ее потертую одежду, маленькие порции еды и приятное волнение при виде «четырех наволочек, двух заграничных флаконов с жидким мылом для мытья посуды, хозяйственного мыла, ...консервов и кофе» [10: 16]. Быт Медеи Л. Улицкой, довольствующейся малым, не героичен (хотя и у нее есть свои фетиши), а единственная ее драгоценность — «плоский золотой перстень с помутившимся аквамаринном» [10: 8 — 9].

Очевидны параллели между «сокровищами» Медеи и ее вещизмом у Л. Улицкой и материальным миром мифологической реальности античных богов и героев, жизнь которых проходит среди прекрасного: одежда, украшения, посуда, мебель, оружие — весь этот антураж, изысканный и сделанный искусными руками, является в какой-то мере материальной фиксацией их статуса. Античная литература «обращала пристальное внимание на материальный и телесный мир и рисовала его в максимально красивом и благоустроенном виде» [17: 472 — 473].

«Важнейшая функция ... мифа — создание модели, примера, образца» [21: 653]. Такую структурирующую функцию выполняет, на наш взгляд, античный героический миф о Медее в романе Л. Улицкой. В литературных обработках античных авторов акцентируются отдельные элементы структуры древнего мифа, а у Л. Улицкой структура романа равномерна, с традиционной для вышеуказанной категории мифов фиксацией важнейших моментов жизни героини.

Повествование строится вокруг биографии Медеи Мендес и включает в себя испытания (ранняя смерть родителей и забота о многочисленных братьях и сестрах, болезнь мужа и др.), странствие, обязательное для героического мифа (поездка к брату Федору), обусловленное нарушением

табу (так можно рассматривать связь Сандры и Самуэля Мендеса), смерть.

В целом, Л. Улицкая постоянно прибегает к подробному описанию быта своей героини. Внимание к деталям, особенно характерное для классической русской литературы XIX века, создает ощущение достоверности, правдивости происходящего. Л. Улицкая в одном из своих интервью говорит: «Я безумно люблю Крым. Если можно было бы выбрать место, где бы я хотела жить, то не задумываясь выбрала бы Крым. Поэтому место действия моего романа “Медея и ее дети”, дом главной героини списаны с натуры» [14: 6]. Авторское слово в романе, «как и вообще в творчестве Л. Улицкой, стремится к объективности, отстраненности» [24: 204].

Отметим, что образ Медеи в произведениях античных авторов раскрывается в ее выразительных лирических монологах, насыщенных психологизмом и риторическими приемами, в высказываниях о ней других героев произведений. В романе Л. Улицкой образ Медеи раскрывается через категории телесного, вещественного, материального. Так же, как в произведениях Н. Гоголя и Ф. Достоевского, в романе Л. Улицкой «человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство существования и вещественности ... Материализм такого рода, разумеется, не самоцелен. Он лишь средство, помогающее увидеть в веществе предметов и человеческом теле нечто большее, чем видится обыкновенно. Интерес к материи дает возможность расслышать голос живущей в ней души. Вещи становятся загадочными, прозрачными, подвижными, а тело человека предстает как тайна, как покров, сброшенный на душу» [25: 90].

Л. Улицкая игнорирует включенность античного образа в событийный ряд, а следовательно, отказывается и от литературных обработок мифологического образа Медеи античными авторами. Писательница использует «архетип Медеи» «на ассоциативно-символическом уровне вне прямой связи с традиционной сюжетной схемой» [26: 48]. Имеет место стремление преодолеть стереотипы восприятия классического мифологического образца, одномерные, по большому счету, интерпретации образа, данные античными авторами.

Образ Медеи в романе рационализируется и демифологизируется, Л. Улицкая отказывается от нормативности, идеализации в пользу обычности. Образ подчеркнуто индивидуален и наделен чертами поколения, хорошо знакомого автору.

Л. Улицкая не резюмирует многовековую традицию античной мифологии, ее интерпретация мифа — полемическая, она создает новую ху-

дожественную модель современного мира в его взаимосвязанности с прошлым человечества на основе традиционного античного образа.

Очевидно, что представления об античности сформировались у Л. Улицкой «благодаря знаниям и впечатлениям, почерпнутым из широчайшего потока культурной информации в соответствии с индивидуально-психологическими и социальными предпочтениями» [27: 202]. В романе предшествующая информация об образе переводится из плана текста в план подтекста, формальные его стороны меняются в новой художественной реальности. Ономастическая семантика в романе — «очень мощное средство аккумуляции реминисцентного содержания и его реализации в тексте» [28]. Этим обуславливается затрудненность узнавания образа Медеи. Однако результат именно такой рецепции образа можно назвать «расширением и обогащением содержательного объема персонажа» [1: 12].

Как отмечает А. Тахо-Годи, «природную жизнь ... древний грек не может представить себе иначе как с помощью ... родственных связей, объединяющих предков с родителями и детьми и образующих одну большую родовую общность, мы бы сказали теперь — космическое единство» [12: 8 — 9]. Для Л. Улицкой важна универсальность, вневременность образа, созвучность его главной теме романа — теме семьи: «Семья — основа всего, но семейное начало постоянно вытравлялось, навязывалась идея, что общественное выше личного. И мой роман «Медея» — а это книга, посвященная старшему поколению, — это в некотором смысле мой вопль о семье» [29].

В завершение отметим интересную деталь: по сути, Л. Улицкая блестяще продолжает и совершенствует тенденции еще античных времен, когда античные философы и писатели «очищали» миф логосом, рассматривая первый критическим взглядом и ища в нем правдоподобное, полагая, что «миф — правдивый, но в переносном смысле, он — не историческая правда, приправленная размышлениями, он — построенное целиком на правде высокое философское учение (при условии, если его воспринимать не буквально, а видеть в нем определенную аллегорическую фигуру)» [30: 75] (перевод мой — Т. Ф.). Л. Улицкой удалось увидеть эту аллегорическую фигуру.

1. Нямец А. Е. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999.

2. Орлицкий Ю. Б. Античные отголоски в современной русской поэзии (к постановке проблемы) // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы междунар. науч. конф., 1 — 3 окт. 2002, г. Гродно: В 2 ч. Ч. 1. Гродно, 2003.

3. Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Феномен человека. Антология. М., 1993.

4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
5. Нефагина Г. Л. Динамика стилевых течений в русской прозе 1980 — 90-х годов. Мн., 1998.
6. http://www.owl.ru/avangard/radostnyeiraznozvetnye.html#rovenskaya_2
7. Hes. Theog.
8. Sen. Med.
9. Eur. Med.
10. Улицкая Л. Медея и ее дети // Улицкая Л. Цю-юрихь: Роман, рассказы. М., 2004.
11. Щеглова Е. О спокойном достоинстве и не только о нем: Людмила Улицкая и ее мир // Нева. 2003. № 7.
12. Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. М., 1989.
13. Еврипид. Медея // Еврипид. Трагедии: В 2 т. Т. 1 / Перев. с древнегреч. И. Анненского. М., 1998.
14. Улицкая Л. Сюжетов, как котов на помойке (беседовала Анжелика Заозерская) // Трибуна. 13 апреля 2005. № 63 (9969).
15. Apollod. Bibl. I.
16. Paus. Descr. VIII.
17. Лосев А. Ф. Античная литература. Мн., 2001.
18. Clem. Alex. Str. I.
19. Гончарова Т. В. Еврипид. 2-е изд. М., 1986.
20. Чистякова О. Н. Концепт СЕМЬЯ в повести Л. Улицкой «Медея и ее дети» // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию Казан. ун-та (Казань, 4 — 6 октября 2004 г.): Труды и материалы / Под общ. ред. К. Р. Галиуллина. Казань, 2004.
21. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1991.
22. Танкова Н. Мотив дома в романе Людмилы Улицкой «Медея и её дети» // Литература. 1 — 7 августа 2003. № 29 (500).
23. Ровенская Т. «Маленькая Грозная» Л. Петрушевской и «Медея и ее дети» Л. Улицкой: женское бытие внутри маскулинного дискурса // Ж. О. Д.: Материалы 3-ей междунар. междисциплинар. науч.-практ. конф., 8 — 9 дек. 2000 г. Мн., 2001.
24. Серго Ю. Н. «Не помнящая зла...»: культура вины, дискурс признания и стратегии женского письма в творчестве русских писательниц конца XX — начала XXI веков // Сб. ст. по материалам междунар. науч.-практ. конф. «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания». Пермский гос. ун-тет, 2 — 4 марта 2005 г.: В 2 ч. Ч. 1. Пермь, 2005.
25. Карасев Л. В. О символах Достоевского // Вопр. философ. 1994. № 10.
26. Нямцу А. Е. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Ч. I. Черновцы, 1992.
27. Чиглинцев Е. А. Рецепция как межкультурное взаимодействие. Античное наследие и современная культура // Тезисы всеросс. науч. конф. «Межкультурный диалог в историческом контексте», Москва, 30 — 31 октября 2003 г. М., 2004.
28. http://www.uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/23_koz_b.htm
29. Улицкая Л. Быть персонажем Людмилы Улицкой опасно (интервью записала Татьяна Максимова) // Комс. правда. 27 июля 2005.
30. Вэйн П. Ці верылі грэкі ў свае міфы? Мн., 2000.

С. Е. Трунин

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОДЫ ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ Д. ГАЛКОВСКОГО «БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК»

Роман Д. Галковского «Бесконечный тупик» — уникальное явление русской литературы конца XX века. В нем получает реализацию как культурфилософская, так и художественная рецепция творчества Ф. Достоевского. Культурфилософская рецепция осуществляется на основе деконструктивистского анализа произведений писателя, а также текстов исторического и биографического характера, связанных с жизнью и творчеством русского классика. Вместе с тем литературные коды Достоевского (наряду с кодами других авторов) используются для создания художественного образа Одинокова, выступающего в романе в роли постмодернистского автора-персонажа. Это фигура децентрированная, реализующаяся как Я-текст посредством обращения к нелинейному цитатному письму, нередко — игры с языковыми масками. Тем не менее, в своей основе образ Одинокова — автобиографический. Галковский в многочисленных интервью и в самой книге неоднократно подчеркивает этот факт. В примечании № 3 «Бесконечного тупика» он пишет: «... в тексте свое личностное начало я буду именовать “Одиноковым”» [1: 2]. В интервью 1993 г. писатель разъяснил, что это еще и девичья фамилия его матери. «А свою фамилию я не мог писать, так как боялся репрессий, — признался Галковский в одном из выступлений. — Так возник текст, фиксирующий мышление человека отчасти “перекишшего”, засидевшегося в своем одиночестве» [2: 355].

Самоидентификация Одинокова во многом осуществляется путем соотнесения различных ипостасей его Я с героями Достоевского, а некоторых моментов его биографии — с эпизодами из произведений русского классика. Цель автора «Бесконечного тупика» — самопознание и, через постижение себя самого, познание русского национального характера.

Так, Галковский вскрывает ироничность Достоевского, повторяя характерный для его персонажей смешок «хе-хе» (в примечаниях № 24, 74, 100, 373, 867 и др.), который часто встречается в «Преступлении и наказании». В пространстве романа «Бесконечный тупик» «хе-хе» объединяет и иронию, и гоголевский «смех сквозь слезы». Одним из ярких примеров, подтверждающих это, является восприятие Одиноковым смерти отца: «Да, жил, понимаешь, существовал, а тут, хе-хе, “собирайте вещи”» [1: 74]. Примечательно, что у Одинокова нет имени-отчества (его «гово-

рящая» фамилия подчеркивает одиночество героя). Возможно, поэтому он воспринимает смерть отца так болезненно. Использование «хе-хе» свидетельствует не только о самоиронии, но еще и об отсутствии культивирования своего Я. Галковский вслед за Достоевским вскрывает такую национальную черту русского характера, как принижение своих достоинств, скромность и ненавязчивость в описании собственных достижений.

Стилизуя манеру ранних произведений Достоевского (в частности, «Двойник» и «Записки из подполья»), Галковский описывает мечту Одинокова увидеть Набокова: «А я где-нибудь так, издалека, на старика (т. е. Набокова — С. Т.) один раз посмотрел, и мне больше ничего бы и не надо было. И было бы хорошо. Я это так ясно, так реально, так правдоподобно представляю. Весь ход мыслей ясен» [1: 435]. В образе Одинокова уживаются одновременно и «маленький человек», и «подпольный». Способность к рефлексии, которой он наделен, выявляет архетипические черты его характера, присущие многим героям Достоевского. В одном из монологов Одинокоев признается, что его жизнь трагична, и этому он находит следующее объяснение: «Возможно, я необыкновенно поглощен собой и очень в себя вдумался, вчувствовался. Ведь трагедия это, собственно, не само несчастье, а его осознание» [1: 153]. Этот фрагмент интертекстуально отсылает к Достоевскому, в произведениях которого многие герои именно осознают трагичность происходящего с ними, что делает события еще более мрачными. Кроме того, Одинокоев сознательно юродствует: ему представляется, как его называют «дурачком», как он унижен в глазах других людей. Такая модель поведения также близка многим героям Достоевского. С другой стороны, общество для Одинокова — это «прозрачное желе элементарных эмоций, легко поддающееся простейшим манипуляциям» [1: 392]. Мегаломания Одинокоева корнями уходит в произведения русского классика (в творчестве Достоевского она реализована образами Раскольникова, Ставрогина, Кириллова и других). Одинокоев вносит ясность в понимание своего поведения: «Я умею господствовать, я всегда господствовал над ситуаций, но я не умею властвовать» [1: 392]. Одинокоев имеет потенциал к властвованию, однако, являясь высокоразвитой личностью, он осознает утопичность идей некоторых персонажей Достоевского (например, Раскольникова, Ставрогина). По мнению автора, «Одинокоев превращается в бесцельную стилизацию, идиотски обыгрывающую собственную гениальность» [1: 648]. Цель стилизации, которую осуществляет Галковский, заключается в следующем: Одинокоев впитывает опыт героев Достоевского, рефлексиирует над ним, анализирует в контексте своего времени и выявляет его акту-

альность и знаковость. Стилизация образа Одиноква под различных героев Достоевского многослойна. Задача исследователя — систематизировать эти напластования литературных кодов с целью обрисовки целостной картины интертекстуальных отсылок, переплетающихся и дополняющих друг друга.

Воспоминания Одиноква, связанные с отцом, представляют собой небольшие зарисовки, персонажи которых во многом копируют поведение героев Достоевского. Обстановка и атмосфера происходящего также сходна с описаниями, встречающимися в произведениях Достоевского. Например, в Примечании № 6 Одинокв вспоминает, как его пьяный отец катался на санках на растаявшем катке: «Вдоль ограждения стояла толпа зевак. Почему-то мое первое впечатление было, что ему ноги трамваем отрезало и он как юродивый ковыляет на инвалидной тележке. /.../ Я бросился его спасать — папочка! папочка! Воды было на катке по щиколотку, я моментально промок /.../» [1: 4 — 5]. Похожую ситуацию детского отчаяния встречаем в рассказе Достоевского «Сон смешного человека», в котором описывается девочка лет восьми (Одинокву в описываемом эпизоде «лет 9»): «Девочка была лет восьми, в платочке и в одном платьишке, вся мокрая, но я запомнил особенно ее мокрые разорванные башмаки и теперь помню. /.../ Она не плакала, но как-то отрывисто выкрикивала какие-то слова, которые не могла хорошо выговорить, потому что вся дрожала мелкой дрожью в ознобе. Она была отчего-то в ужасе и кричала отчаянно: “Мамочка! Мамочка!”» [3, XXV: 106]. Но более всего данный эпизод интертекстуально связан с романом «Братья Карамазовы» Достоевского. Девятилетний Илюшечка, отца которого принародно оттаскал за бороду Дмитрий, не может этого вынести, его детское сердце переполнено отчаянием от перенесенного позора: «Папочка, /.../, папочка, милый папочка, как он тебя унизил!» [3, XIV: 190]. В этом эпизоде Галковский ориентируется на Достоевского как на знатока детской психологии.

Одинокв неоднократно описывает обиды, причиненные ему отцом, который часто наказывал несправедливо. В связи с этим возникает проблема «слезинки ребенка», затронутая Иваном Карамазовым в «Братьях Карамазовых». Герой Достоевского считал, что никакая мировая гармония не может быть оправдана хотя бы одной слезинкой ребенка. Одинокв предлагает собственное понимание этой дилеммы. Для пьяного отца, ни за что ударившего его в столовой, эта проблема решалась следующим образом: «Компот из сухофруктов слезинку на весах революции явно перетягивал» [1: 108]. Одинокв принимает это со смирением: «недоуменно-мучительный поиск оправдания: за что? что же я такого сделал? а

ведь “сделал”, просто так не может же быть щелбан-молоток...» [1: 108]. Любовь к отцу заслоняет все причиненные им обиды. Одинокое покорно соглашается с поворотами судьбы. Будучи взрослым, он стремится оправдать поведение своего отца, память о котором ему очень дорога.

Своеобразное преломление теории Раскольниковца обнаруживаем в Примечании № 224. У Достоевского Родион Романович выстраивает теорию, согласно которой власть имущие имеют право на убийство. Но в конце романа он приходит к христианскому раскаянию. Одинокое балансирует между осознанием себя «тварью дрожащей» и Наполеоном: «И вот я, крыса номер миллион такой-то, мнил и мню себя королем» [1: 145]. То есть позиции гения и клоуна ему одинаково близки: «Парадокс: я всегда себя очень высоко ценил, но очень низко оценивал. Я думал: моя жизнь обладает для меня высшей ценностью, но в глазах окружающих я не имею никакой цены» [1: 145].

Практически все детские воспоминания Одинокое связаны с мотивом «униженных и оскорбленных». Одноклассники в школе самыми разнообразными способами унижают его. Герой, анализируя свой статус в обществе, приходит к следующему заключению: «И вот смерть отца, ее ужас, комизм и нелепость и воплотились навсегда в образе “вешалки”: я, нелепо раскачивающийся посреди толпы школьников. Здесь произошла идентификация с отцом. Я как бы вобрал в себя его предсмертный опыт. /.../ Я понял, что в этом мире я всегда буду никчемным дураком, и всё у меня будет из рук валиться, и меня всю жизнь будут раскачивать на вешалке, как раскачивали моего отца» [1: 150]. Одинокое унижаем окружающими, как и 9-летний Илюшечка из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Ребенок так или иначе впитывает опыт родителей. Илюшечка умирает с болью о пережитом унижении. Одинокое живет с этим, каждый день напоминая себе о том, что он сын своего отца. Униженность персонажа «Бесконечного тупика» ежедневно удваивается, потому что он не может преодолеть генетическую связь с отцом. В то же время Одинокое испытывает к отцу какую-то необъяснимую «любовь-ненависть», «любовь-смерть» (см. Примечание № 591, с. 425). Примерно в возрасте 13 лет он мстил отцу за очередную несправедливость: «Да, жизнь твоя в общем-то прожита. (Сложив руки на животе, с деланным сочувствием. И далее уже открыто ядовито). Всю жизнь пропридуривался, а теперь, хе-хе, пожалте в мир иной, где ни аванса, ни пивной. В наш советский колумбарий» [1: 250].

Будучи человеком унижаемым, Одинокое в детстве пробовал сам выработать в себе способность унижать. В одном из эпизодов рассказывается, как он, будучи уже 14-летним и находясь в больнице, заставлял

других мальчиков в палате выучивать стихи на немецком и читать их вслух. Одинокое копировал модель поведения, от природы ему чуждую, но вполне приемлемую для его ровесников. Таким же стремлением быть признанным в коллективе обладал и Коля Красоткин, 14-летний герой «Братьев Карамазовых», легший между рельсами только для того, чтобы впоследствии его не сочли трусом. Красоткин также способен унижить человека (достаточно вспомнить эпизод с Илюшечкой, которого он заставил испытывать угрызания совести). То, что по мере взросления Одинокое ведет себя по-разному, не случайно. Это объясняется как особенностями развития детской психики, так и тем, что Галковский нередко ориентируется на художественные модели романов Достоевского. Дети у него разные, каждый со своим характером и представлениями о мире. Галковский стремится выявить степень близости Одинокоему того или иного персонажа Достоевского с целью анализа проблем, актуальных как для XIX века, так и для личности в XX веке, развивающейся в условиях советского режима. Переходя во взрослое состояние, Одинокое начинает примерять маску подпольного человека, которая оказывается ему впору: «Я вот тут бочком, бочком в щелочку пролезу. Незаметненько-с. Хи-хи. И больше обо мне, клянусь, не узнаете. Я, как мышка, тихо-тихо. Вот тут» [1: 483]. В самохарактеристике поведения Одинокоего появляется заметный оттенок иронии. Более того, становление мировоззрения Одинокоего осуществляется под воздействием философии Подпольного человека, который в скобках говорит о себе: «Я постоянно считал себя умнее всех, которые меня окружают, и иногда, поверите ли, даже этого совестился. По крайней мере, я всю жизнь смотрел как-то в сторону и никогда не мог смотреть людям прямо в глаза» [3, V: 103]. Одинокое, впитывая этот опыт, развивает в себе культ гениальности и определяет ее следующим образом: «В чем же заключается моя гениальность? В признании своей гениальности. В признании гениальности как высшем типе смирения, ибо это есть для меня выражение максимальной степени собственной ничтожности» [1: 37].

Герой Галковского имеет одновременно ряд сходств и различий с персонажами Достоевского. Подпольный человек испытывает приступы «любви-ненависти» (его отношения с Лизой), что близко и Одинокоему. Оба героя крайне самолюбивы и открыто в этом признаются [см.: 3, V: 103; 1: 645]. Когда Лиза уходит от героя «Записок из подполья», он сначала хочет ее вернуть, но потом его одолевают сомнения: «Разве я не возненавижу ее, может быть, завтра же, именно за то, что сегодня целовал ее ноги? Разве дам я ей счастье? Разве я не узнал сегодня опять, в сотый раз, цены себе? Разве я не замучу ее!» [3, V: 177]. Он боится при-

знать себя в том, что не способен любить. Одинокое же стремится трезво оценивать свои поступки и потому считает: «Я никого в жизни не любил. Конкретного, живого человека. Уважал, сочувствовал, испытывал симпатию, привязанность — сколько угодно. Но я никогда никого не любил. Никогда не отдавал себя» [1: 410].

Безусловно, позиция Подпольного человека близка Одинокоему. Однако Галковский лишает своего героя того пафоса, с которым воспринимают себя персонажи Достоевского. Одинокое предельно искренен и прямолинеен в своих суждениях. Галковский стремится «высветить» подпольного человека в Одинокое, показать их «генетическое» родство.

Помимо прямой рецепции художественных текстов Достоевского, Галковский оставляет за Одинокоем право быть еще и самостоятельным читателем наследия русского классика. Наиболее интересными Одинокоему представляются образы Раскольникова и Ивана Карамазова, идеи которых он анализирует с точки зрения философа.

В контексте романа «Преступление и наказание» теория Раскольникова терпит крах. Одинокое не стремится ее реанимировать. Свое несогласие он выражает посредством иронии и даже прямого отрицания (в Примечании № 929). В Примечании № 567 Одинокое объясняет отношение к нему окружающих тем, что он «тварь, но не творец» [1: 406]. Он словно примеряет на себя суть раскольниковской теории («Я максимально приблизился к акту творения и потерял свою человеческую сущность. Потерял смысл жизни» [1: 406]), тем самым обнаруживая близость психологии Раскольникова его жизненным установкам. В то же время в Примечании № 72 читаем противоположное утверждение: «Я знаю, что я человек. Никогда не считал себя ни животным, ни божеством» [1: 55]. Таким образом, прибегая к деконструктивистскому анализу этой теории, Одинокое разоблачает ее. Но парадоксальность его мышления и поведения не случайна и объясняется самой природой образа: Одинокое соткан из парадоксов (он и художественный персонаж, и читатель, и автор одновременно). Постмодернистская ирония также ему не чужда — это он блестяще демонстрирует в Примечании № 929, полагая, что у Раскольникова есть «более интересная фраза, чем постоянно цитируемая “тварь”»: “Эх, эстетическая я вошь, и больше ничего”» [1: 656]. Очень часто, цепляясь за какую-нибудь логическую ниточку, Одинокое разматывает целый клубок новых смыслов, интерпретируя сюжеты по-новому.

Многие герои Достоевского стремятся к обретению Бога. Для Одинокоего этот вопрос решен однозначно: «Связь с Богом для меня односторонняя. Бог обо мне не знает, а я о нем знаю. Я его люблю и плачу перед ним в одиночестве. /.../ О Боге рядом, Боге помогающем и подумать не

могу. Если Бог мне помог, значит это не Бог» [1: 358]. И главную причину такого отношения к Богу Одинокоев сам же определяет: «Именно ИНТИМНО Бога для меня не существует» [1: 609]. Одинокоев, в отличие, например, от Ивана Карамазова, не посещает черт, хотя возможность такой встречи герой Галковского допускает. Задаваясь вопросом о том, кто будет исследовать через тысячу лет его эпоху, и иронизируя, сам же отвечает: «Какой-нибудь “золотушный, из неудавшихся, с насморком”. И вот он прыг-прыг на копытцах к стеллажам на букву “О”. И лапкой хватя мою папочку» [1: 67]. Процитированные им слова, относимые к литературоведу будущего, являются характеристикой черта в «Братьях Карамазовых». Интертекстуальная связь Одинокоева с Иваном Карамазовым исчерпывается этим сюжетным поворотом.

«Герой “Бесконечного тупика” находится в поисках своего “я”, которое (в соответствии с постмодернистским мироощущением) мыслится как растворенное в чужих текстах, составленное из чужих цитат» [5: 108] — таково понимание А. Мережинской. Автор данной интерпретации не учитывает то, что образ Одинокоева децентрирован. Посредством мозаичного изображения этого персонажа Галковским осуществляется попытка воспроизведения *собственной* картины мира, обнаруживающей отсылки к чужим. А. Казаркин сравнивает Одинокоева с другими персонажами, близкими к нему: «Как Веничка (герой «Москвы-Петушков». — С.Т.) — подрыв русского юродства, так Одинокоев — саморазоблачение “лишнего человека”. Его умствование — совершенно необязательное и самодостаточное занятие. Если у героя Розанова было что-то близкое к эксгибиционизму, то у Одинокоева — своего рода тип “высокой” интеллектуальной мастурбации» [4: 58—59]. Искренность Одинокоева воспринимается автором этой интерпретации искаженно. Персонаж Галковского вовсе не саморазоблачается, а стремится, прибегая к философским методам, проанализировать соответствие выстраиваемой картины мира требованиям общества. Осознавая трагичность своего положения, герой констатирует не востребованность Личности советским обществом.

Обнаруживая интертекстуальную связь Одинокоева со многими персонажами Достоевского, Галковский одновременно вскрывает и то новое, чем отличается его герой от персонажей русского классика. Одинокоев конденсирует в себе черты и высказывания многих из них, хотя автор по-своему их переосмысливает и интерпретирует. В результате пространство романа «Бесконечный тупик» насыщается новыми смысловыми кодами, позволяющими воплотить представления постфилософии. Образ Одинокоева в романе — яркий пример как преемственности традиции, так и ее трансформации в постмодернизме: автор прибегает к кол-

лажированию цитат и интертекстов, в результате чего образуются новые смысловые поля, в пределах которых развивается и интерпретируется образ главного героя «Бесконечного тупика».

Таким образом, художественная рецепция Достоевского осуществляется Галковским в романе по трем направлениям:

1) стилистическая рецепция (Галковский использует стилистику Достоевского в обрисовке художественных персонажей, обстановки, психологии героев — Одинокова, его родителей и сверстников);

2) интертекстуальность как художественное средство создания образа героя (личность, поведение, концептуальная картина мира Одинокова «сотканы» из интертекстуальных отсылок к героям Достоевского);

3) Одинокоев — читатель произведений Достоевского, например, «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых» и др. (Одинокоев как художественный персонаж предлагает собственные интерпретации актуальных для него проблем, наиболее близких ему героев; данные интерпретации интерсубъективны и вписываются в его концептуальную картину мира).

1. Галковский Д. Бесконечный тупик. — 2-е изд. — М.: Самиздат, 1998. — 708 с.

2. Галковский Д. Е. Магнит. — Псков, 2004. — 456 с.

3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1972 —1990.

4. Казаркин А. П. «Маргинальный человек» — что дальше? // Постмодернизм: pro et contra. Мат. междунар. конф. / Под ред. Н. П. Дворцовой. — Тюмень: Изд-во «Вектор Бук», 2002. — С. 54 — 63.

5. Мережинская А. «Знаки классики» в прозе Д. Галковского. К проблеме художественной специфики русского литературного постмодернизма // Русская литература. Исследования. Сб. науч. тр. Вып. IV.— К.: ИПЦ «Киев. ун-т», 2003. — С. 104 — 111.

И.С. Скоропанова

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ПАНК ЕГОРА РАДОВА

Последним произведением русской литературы, запрещенным советской цензурой, стал роман Е. Радова «Змеесос» (1989). Подобная санкция применительно к произведению философского характера, предназначенному как бы для всех времен, выглядит довольно странно, если не учитывать постмодернистскую специфику романа, к кодирующей системе которого запретители не имели ключа, почему поняли его совершенно превратно, обвинив автора в пропаганде жестокости, насилия, самых низменных пороков. И хотя уже первый аналитик «Змеесоса» О. Дарк указал «на карнавальную бурлескность каскада насилий, надругательств и кощунств (религиозных, философских, литературных, этических), обрушивающихся на читателя» [1: 4], он констатировал необходимость построчного комментирования романа, характеризующегося спрессованной энциклопедической насыщенностью и необычными способами воплощения общих идей, без чего книга останется не дешифрованной и будет прочитываться буквалистски. Однако, по большому счету, «Змеесос» доныне — «вещь в себе» как суперноваторское произведение, не желающее открываться первому встречному. С большей определенностью проясняет оно свой смысл в соотнесенности с обозначившейся в годы гласности тенденцией переоценки ценностей, которыми жило общество прежде. Отстраняясь от идеологии, Радов распространил данную тенденцию на сферу духа, посчитав нужным подвергнуть «проверке на прочность» мировые религии и философские учения, призванные укоренить человека в бытии, придать его существованию высший смысл и претендующие на выражение абсолютной истины, хотя они могут взаимно отрицать друг друга. Особенно хорошо это видно, если свести их воедино, что писатель и делает. «Мне казалось, что (у меня тогда были такие убеждения): если есть искушение, возможность отрицания чего угодно высшего, святого, то надо это сделать, и если это высшее или святое все равно останется, значит оно таковым и является. Нельзя уничтожить то, что неуничтожимо» [4: 3], — скажет Радов позднее, сравнивая свой подход с принципами апофатического богословия.

Материалом для романа и послужили религиозные и философские метанарративы, причем их основополагающие концепты автор переводит на язык образов, использует в качестве симулякров, моделируя гетеротопную и гетеротемпоральную гиперреальность. Делает это Радов в форме парадоксальной, эксцентричной, создавая метафизический панк.

Панк как явление контркультуры 70 — 80-х гг. «означает молодость, уличность, агрессивность, отчужденность и враждебность по отношению к Обществу и Системе» [2: 112]. Но Радов проецирует панковское мироощущение на область метафизики*, ведет пародийно-абсурдизирующую игру с онтологическими постулатами индуизма, буддизма, даосизма, христианства, теософии, русского космизма и т. д., проникнутую духом веселого скептицизма и фиксирующую «закат больших нарратив» (Ж.-Ф. Лиотар). По словам писателя, «Змеесос» — «эдакий дзен-буддистский удар палкой по голове в ответ на серьезные вопросы, снятие всех и всяческих клише, в первую очередь религиозных» [5: 1]. Догматы, претендующие на универсальное объяснение мира и монополю в духовной жизни человечества, оказываются в романе расшатанными, остранными, десакрализованными.

Разрушению стереотипов служат: травестийное «умаление» считающегося великим, использование «наивного» письма, введение шоковых и абсурдных ситуаций, нарочито неадекватная оценка изображаемого, гротеск, профанирующая интерпретация «Бхагавад-Гиты», «Брихадараньяки-упанишад», «Дао-Дэ цзин», Библии, идей Ф. В. Й. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, В. Соловьева, Н. Федорова, Е. Блаватской, А. Безант, Р. Штейнера, А. Лосева, пародийное перекодирование цитат из произведений У. Шекспира, И.-В. Гете, И. Крылова, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, К. Бальмонта, В. Брюсова, О. Мандельштама, Д. Бурлюка, Д. Хармса, А. Введенского, А. Гайдара, Н. Островского, Л. Леонова, В. Кочетова, В. Белова и др., совмещаемых в детерриторIALIZED виде, пародийная же стилизация советского пропагандистского дискурса. Процесс познания фундаментальных философских проблем: бытие и становление, единство и множественность, тождество и различие, субстанция и акциденция, жизнь и смерть получает в «Змеесосе» «материализованное» выражение (как правило, это персонификация религиозных и философских идей, их сюжетное развертывание, буквальная реализация абстракций) и актуализируется в серии приключений главного героя произведения Миши Оно.

Радовский Миша Оно — травестированный двойник Кришны, который считается в индийской мифологии и религии восьмым аватарой Вишну, Великим Учителем и Спасителем индусов (шире — людей)** , давшим им откровение о Божественной Реальности и возможности обретения бессмертия и вечного блаженства посредством постижения Дхармы-Истины, открытия в себе Бога, слияния Атмана человека с Атманом

* Метафизика — синонимическое обозначение философии.

** Перекличка с Новым Заветом, где в качестве Спасителя выступает Иисус Христос.

Брахмана, мыслимого как трансцендентный духовный Абсолют, начало и конец всего. Отголоски «Бхагавад-Гиты», где Кришна-Вишну излагает сокровенное учение (Веды), явственно различимы в романе. «Говорящей» является фамилия героя — в индуизме обозначение «Оно» относится к Брахману*, воспринимаемому как божественная субстанция среднего рода, стоящая за миром явлений, либо при использовании данного понятия в качестве философской категории — субстанциального мирового единства. Поскольку Брахман рассматривается как лишенное определений Ничто («пустотная сущность», по Гегелю), Миша Оно вспоминает «свою предшествующую пустоту» [3: 103], говорит о себе: «Я — никто, я — вообще» [3: 91]. С миссией аватары, призванного спасти человечество, вернув к Высшему отпавший от Него мир, и нисходит герой на Землю. Соединение «божественной» фамилии с прозаическим именем содержит скрытое указание на невоплощенный и воплощенный аспекты Брахмана. Невоплощенный мыслится как единый, вечный, бесформенный, бескачественный, неподвижный, блаженный, истинный, воплощенный — как движущийся, смертный, сущий, множественный. В этом контексте Брахма — основа, порождающее лоно и принимающая в себя просветленные инкарнированные разумы инстанция, Вишну — творческая энергия, иницирующая воплощение Брахмана. У Радова Брахме и Вишну** соответствует пара Яковлев и Лао, образы которых получают сниженно-комедийную интерпретацию. Романские боги далеки от идеала, но обладают всевозможностями и напоминают свободных художников, руководствующихся эстетическим критерием при создании своих «произведений» — различных миров и культивирующих жизне-творчество-игру***.

Всё не может поместиться в своей части, поэтому рожденный Брахмой в человеческом виде Лао и самоумалывается до Миши Оно (пользуется этой маской), чтобы войти в свое творение, игнорирующее волю творца****. У Радова «уменьшению» служит прием инфантилизации персонажа, остранения его

* Либо к Брахме как первой ипостаси индийской Троицы — Тримурти (Брахма — Вишну — Шива), в виде которой мыслилось Единое, а также — непосредственно к Тримурти.

Ср. с *греч.* ον — сущее, *лат.* ον, οντος — сущий. Отсюда — онтология.

** Вишну соединен в романе с Шивой (корни этих слов анаграмматичны), поскольку предпринимаемое Мишей Оно спасение — не что иное как уничтожение, возвращение в первоначало.

*** Идеи, восходящие к кришнуизму, согласно которому «мир — это множество божественных *лил*, игр» [5: 1], и по-своему переработанные в метафизике искусства Ф. Ницше.

**** Зажившее самостоятельной жизнью.

речей и действий, благодаря чему традиционно разыгрываемая аватарой драма получает черты комедии.

Усиливает комедийное звучание «Змеесоса» пародийное преподнесение философии, каковую исповедует герой. Так, замерзая среди льдов Северного Ледовитого океана, Миша Оно чувствует невыразимое счастье; узнав о том, что ему предстоит быть зажаренным и съеденным дикарями, совершенно искренне восклицает: «Чудесно!», да и сам готов заняться каннибализмом, заранее испытывая превеликое удовольствие. Тем самым Радов профанирует постулат индуизма о тождестве Брахмана и Атмана и внеположности Единого Я всего существующего добру и злу как феноменам иллюзорной (будто бы) действительности. «Видящий подобие Единого Я во всём и через то познающий тождество всего, и приятного, и неприятного, тот считается совершенным йогом...» [6: 511], — учил Кришна. И Миша Оно утверждает: «Ничего нет в общей наполненности... есть только что-то одно» [3: 121], то и дело по разным поводам изрекает: «Это одно и то же» [3: 119, 120] и резюмирует: «Меня не страшит появление или исчезновение, потому что это всё равно» [3: 175]. Поскольку для ведантиста весь мир выступает как проявленный Бог, всё без исключения вызывает у него любовь, всё оценивается как прекрасное, нет чужих и врагов, вообще различий и инакового.

Поведение Миши Оно как раз и демонстрирует этот принцип. Хотя в нем периодически проступают Лао или Яковлев — выразители Божественной Сути, часто герой напоминает новорожденного младенца в облике взрослого, а еще чаще — «пристукнутого», которого радуют и любовные утехы, и избиения, и пребывание в тюрьме в ожидании казни. Неадекватность воссоздаваемой реакции на происходящее делает абстракцию, которой Миша руководствуется, абсурдно-смешной. Всеединство на основе утопизма, достигаемое путем игнорирования всего, разрушающего умозрительные построения, выявляет свою дефектность. Обожествление *представлений*, соответствующих желаниям коллективного бессознательного, — проявление детства человеческой мысли, мифологизирующей мир. Детская наивность постоянно подчеркивается в Мише Оно, поступки и парадоксы которого не раз вызовут у читателя улыбку, но также — и иронию по поводу его философии и возложенной на себя задачи наведения космического порядка путем простого уничтожения существующего, тем более что мир, отпавший от Абсолюта, оказывается в романе гротескным двойником Высшей Реальности.

В данном случае в качестве главного объекта пародирования Радов избирает «философию жизни» Ф. Ницше, сниженным аналогом которой становится в «Змеесосе» философия мандустры. Если в индуизме надо

всем возвышающееся субстанциальное начало — Брахман, наличие которого предполагается во всем акциденциальном, то в «философии жизни» на эту роль выдвигается панвитализм, и акциденциальное получает субстанциальный статус при имморалистическом уравнивании всего со всем. Тот самый абсурд, который Миша Оно обосновывал тождественностью Брахмана и Атмана, в философии мандустры легитимируется материалистическо-виталистическими причинами. Круговорот «вечного возвращения» во времени — от Брахмана через проявленный мир к Брахману же сменяет круговорот «вечного возвращения» в пространстве — от акциденции к акциденции.

Бессмертие мандустриалов обеспечивается в «Змеесосе» научно организованным* метемпсихозом, вовсе не предполагающем просветления душ — лишь перемещающем их в другие тела, а потому оборачивающемся дурной бесконечностью, движением по замкнутому кругу беспамятства, отчуждения, абсурда.

Характеризуя открытый людьми «закон бытия», Радов иронизирует над нищевской концепцией бессмертия, обеспечиваемого (будто бы) законом сохранения энергии и повторением одних и тех же элементов в соответствующих комбинациях через триллиарды триллиардов лет, как чистой фантазией (ничем в этом отношении не отличающейся от фантазий индуизма). Спрессовывая триллиарды лет до одной человеческой жизни, автор как бы ускоряет действие «закона бытия» и изображает существование мандустриалов как безостановочный конвейер смертей и воскрешений индивидов, вместе с ценностью единственной, уникально-неповторимой жизни утративших и ее смысл. Все нравственные координаты, на которых она держалась, рухнули как ненужные. Восторжествовавший имморализм превратил человека в чудовище и клоуна одновременно. Утопия сверхчеловечества обернулась реальностью деградации. В однотипных сценах трэшевого характера акцентируется шизофреническая аномальность реакции персонажей на совершающееся. Абсолютно всё вызывает у них кайф, включая различные типы мерзостей и зверств, убийств и самоубийств, которым они охотно предаются и представленных в романе «серийно». Весь этот маразм, однако, не пугает, а смешит своим умиротворенным дебилизмом и восторгами по поводу садизма, мазохизма, некрофилии. Радов и высмеивает философию мандустры, определяющую жизнь бессмертных, и буквально всё признающую прекрасным, приписывая наличие субстанциального начала всему акциден-

* Пародийная отсылка к Н. Федорову, верившему в возможность воскрешения из мертвых с помощью науки.

циальному, сколь бы бессмысленно-безобразными ни были его конкретные проявления.

Миша Оно с его философией тождества легко вписывается в этот мир и тоже ловит кайф — от новизны. Заигравшись, он едва не забывает, зачем пришел на Землю, — эдакий мессия-оболтус! — случайность руководит его поступками. А, спохватившись, герой сообщает о своей цели «в лоб», без традиционной восточной иносказательности: «... Я должен уничтожить это дебильное мироздание, чтобы спасти его...» [4: 219], — и возникающий комический парадокс обнажает присущий индуизму танатофильский утопизм. Путь смерти провозглашается здесь путем к Истине. Истина же индуизма негативна по отношению ко всему, что не есть Брахман, следовательно, враждебна жизни, хотя Брахман — лишь виртуальный объект, существующий в головах его приверженцев.

Радовым индуизм избран как своего рода матрица всех позднее возникших мировых религий, а также метафизического идеализма. На его инвариантный характер указывают прямые или замаскированные отсылки к даосизму^{*}, буддизму^{**}, иудаизму^{***}, христианству^{****}, платонизму и теософии^{*****}, антропософии^{*****} и т. д.^{*****}, воспринимающиеся как модификации «одного и того же»: представлений, отождествляющих мышление и бытие на метафизической основе. Жизнь в них обесценена в

* Имя одного из Богов — Лао отсылает к имени Лао-цзы — полупоупендарного основателя даосизма, при династии Хань почитавшегося как высшее даосское божество. Дао — одно из главных понятий китайской философии — аналогично Брахману индуизма.

** От индуизма буддизм унаследовал восприятие мира как майи.

*** Фамилия одного из богов — Яковлев, или Иаковлев, имплицитно отсылает к иудаизму, где Иаков — другое имя Израиля, мифического родоначальника еврейского народа. Игру с фамилией можно рассматривать как указание на то, что в индуизме потенциально заложен иудаизм; но здесь *один из* богов объявляет себя единственным, часть называет себя целым и Высшим и понимается как единая внечувственная субстанциальность.

**** Во сне индуистским богам является Иисус Кибальчиш, представляющий христианство. Здесь в отличие от индуизма Творец отделен от своего творения (добро отделено от зла). Но для Лао явившийся во сне не полон, не всё в себя вобрал, спектр бытия в нем сужен, поэтому Он — *один из*, а не главный (в пантеоне Индии — 330 млн. богов). Объединяет индуизм и христианство, помимо трансцендентального идеализма, установка на катастрофизм как «окончательное» решение глобальных вопросов.

***** Идеи возвращения к Абсолюту и слияния с Ним заявляют о себе в платонизме и перекликаются с концепцией Богочеловечества и софийного преображения мира В. Соловьева, а также с идеалами Е. Блаватской и А. Безант.

***** Идея «своего мира» отсылает к антропософии Р. Штейнера.

***** Как особая религия рассматривается и атеизм, представленный в виде муддизма.

пользу смерти и умозрений трансцендентального характера. Поэтому в «Змеесосе» Миша Оно в сознании совершаемого благого дела убивает всех попадающих под руку, нагромождая гору трупов. Похож он в эти мгновения вовсе не на героического Кришну, а на играющего в войну мальчишку, спрос с которого невелик (не случайно Миша пользуется детским, по современным понятиям, оружием — арбалетом). Причем это игра в спектакле, мировой мистерии, о чем свидетельствует признание: «... Мне ужасно стыдно и мерзко убивать стариков и детей; но я должен вырвать их из этого мира «пупочек» для высшего бытия со мной и с Яковлевым. <...> Мистерия должна быть завершена» [3: 218]. Показательно, что у Миши Оно появляется чувство стыда, хотя и подавляемое логоцентризмом: в чем-то его философия дала трещину. Аватара чуть ли не оправдывается: он хочет только лучшего и убивает не «просто так», а руководствуясь возвышенными мотивами, ему «спасибо» надо сказать. Нет, не понимают, превратили смерть в фикцию, как обидно! Психология ребенка, которому никак не удастся доказать свою правоту (либо то, что он считает своей правотой), передана очень убедительно.

Но, поначалу очень настроенный на «спасение» землян и замену «неправильного» бессмертия «правильным», Миша Оно прозревает в мандустриальной модели бытия уродливое подобие божественной — движение по замкнутому кругу «вечного возвращения» с неизбывными повторами Того Же Самого (Ж. Делёз) при «невменяемости» и перерождающихся, и инкарнирующихся с их атманическо-имморалистическими прелестями. Мир-колесо вертится в одном случае «вертикально», в другом — «горизонтально», но и в том, и в другом случае вхолостую, непонятно зачем, так что его символическим обозначением становится у Радова не традиционная змея, кусающая свой хвост, а сниженно-иронический змеесос. К осознавшему это Мише Оно приходит разочарование не только в позитивизме, но и в метафизике. Герой говорит: «Мир существует любой на выбор, но мне он не нравится, как и божественность. <...> Я должен уйти отсюда, но я должен уйти и оттуда. Это было замечательно, спасибо. Но меня зовут иные нереальности, иные тайны и предметы. Долой мир как таковой; я есть вообще; я хочу всего» [3: 221]. Чего именно хочет, Миша Оно, пожалуй, сам не знает, но — «другого»*, «совершенно

* В связи с этим можно выявить еще одно значение, которым наделено в русском языке понятие «Оно». У З. Фрейда это комплекс бессознательных побуждений личности, энергия влечений, направленных на реализацию желаний. К реализации своих желаний и стремится Миша Оно, а желание часто «ведет себя» совершенно по-детски. Таким образом, «в одной связке» представлены у Радова сознание и бессознательное, показано воздействие сознания на бессознательное, активирующее некрофильские порывы персонажа и их нейтрализацию как результат разочарования в исповедуемой религии / философии.

другого», наделяющего жизнь смыслом, не скованного программирующим судьбу детерминизмом и вместе с тем не отдающего ее во власть индетерминизма. Богочеловеческому и сверхчеловеческому уделу предпочитается человеческий — жизнь, завершающаяся смертью. Индуистский Кришна умирал и воскресал неоднократно. Но Миша Оно не хочет возрождаться и просит, чтобы его расстрел за совершённые убийства был окончательным. В финальной сцене можно увидеть реализацию идеи Ф. Ницше «Бог умер», фиксировавшей изжитость универсальных ценностей, которым прежде поклонялись (по аналогии с античным: «Пан умер»). Только отнесена эта идея уже к реальности конца XX века, когда потребность ниспровержения Абсолютов, теоретически обоснованная постструктурализмом-деконст-руктивизмом-постмодернизмом, получила общественный резонанс. Ведь противостояние Абсолютов порождает конфронтацию и при наличии тех средств массового уничтожения, которыми обладает современное человечество, способно инициировать всеобщую гибель. Вот почему добровольно самоликвидирующийся (во всяком случае, в качестве Бога, Богочеловека, сверхчеловека) Миша Оно воспринимается как Новый Спаситель, переориентирующий на деабсолютизацию абсолютизированного. Герой Радова отрекается не только от Брахмана-Яковлева, но и от Иисуса Кибальчиша, настаивающего на том, что Он «самый главный», так как имеет «много истин», поскольку даже плюрализм в абсолютистском мире подчинен Высшей Инстанции. «Смерть Бога», таким образом, оказывается в «Змеесосе» позитивным фактором. В постмодернизме это метафора деонтологизированности и детоталитаризированности мышления, изначально не детерминированного Трансцендентальным Означаемым и открытого для процессуального, ризоматического смыслообмена со всем культурным интертекстом, как условия свободного познания. Возможно, сам автор и не предполагал подобного истолкования используемого (в форме буквальной реализации) культурного знака. Но попадая в контекст современной культуры, роман в силу его интертекстуальности и многозначности образной системы получает дополнительные коннотативные значения, а открытость его финала допускает различные прочтения. Дерзкая панковская атака метанарративов оборачивается осмеянием утопизма, детерминистского преформизма, духовной косности и как бы подводит черту под тоталитарно-универсалистскими притязаниями моноцентристских систем с некрофильской подоплёкой.

-
1. Дарк О. Страшный суд Егора Радова // Радов Е. Змеесос. М. — Таллинн, 1992.
 2. Nicollos P. CyberPunk // The Fontana Postmodernism Reader. London, 1996. Part II.
 3. Радов Е. Змеесос. М. — Таллинн, 1992.
 4. Стенограмма выступления Егора Радова на встрече со студентами и преподавателями Белорусского государственного университета (г. Минск) 28 апреля 2005 года // www.philology.bsu.by
 5. 14 вопросов Егору Радову и его ответы на них (11 октября 2005 года) // www.philology.bsu.by
 6. Эзотеризм: Энциклопедия. — Мн., 2002.

И. И. Шпаковский

ИНФЕРНАЛЬНОЕ И ЗАПРЕДЕЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ НОВЕЛЛЕ

Взаимопроникновение условного и конкретно-чувственного видения мира, вторжение эксцентрического и гротескного в повседневное, резкое нарушение жизненной пространственно-временной соразмерности и причинно-следственных связей в современной русской новелле обусловлено как поисками писателями наиболее адекватной формы представления «небывалости» нашей поворотной эпохи, ее глобальных противоречий, так и их стремлением найти дополнительные возможности художественного освоения не быта, но бытия, представления характера в универсальной сути. Введение в повествование ситуаций, не возможных с точки зрения общепринятых представлений о жизни, выглядит как демонстративное возражение против поверхностного, механистического моделирования мира, близкого к плоскому натурализму, как форма «остранения» (термин В. Шкловского) или «отчуждения» (термин Б. Брехта), разрушающая автоматизм бездумного восприятия, делающая привычное необычным, позволяющая выйти к символическим обобщениям, которые не поддаются однолинейному прочтению и истолкованию, словом, форма, обладающая качеством интенциональности — она побуждает читателя на поиск возможностей общественного и индивидуального бытия по ту сторону тех, которые предлагает окружающая действительность.

Как и в новелле романтизма с ее окказиональной картиной действительности, нагнетание в современной новелле невероятных ситуаций, случайностей и «казусов» рисует образ индетерминированного мира, в котором оспаривается любая императивная заданность отношений, всевластно господствует хаос и произвол. Жизнь, заведомо опасная и непредсказуемая, расщепляется на сгустки быта, приобретающие сверхнатуральное значение, разъезжается по швам пространство, а время «схлопывается»: настоящее начинает определять прошлое («Давайте копать ямку» Н. Габриэлян), на «тихом часе» в лагере проспали всю свою жизнь вплоть до реальной смерти дети из «Синего фонаря» В. Пелевина, оборотнями (пожалуй, самое очевидное свидетельство смерти человека в его разумной сущности) становятся герои новелл «Буйволенок» Л. Фоменко, «Проблема вервоволка в средней полосе» В. Пелевина, «Квартира» и «Лиловый халат» Н. Габриэлян, «Шелковистые волосы» и «Синяя рука» Н. Садур; далеко в сторону «царства мертвых»

отодвигается реальность в новеллах Л. Петрушевской из книги «Где я была (рассказы из иной реальности)» [7] и т. д. Прибегая к подобному способу метафизического освоения бытия, новеллисты не стремятся дать всеобъемлющее и целостное представления ни о реальной действительности, ни о таинственном потустороннем мире. На первое место у них выходит решение задачи соизмерения человека с пугающе непознаваемым вселенским целым, их взаимопроницаемости: оказывается, что запредельное и инфернальное не просто перешагнуло в мир нашей реальности — соседство с людьми темных мистических сил, ужасающих и одновременно манящих, является вполне органичным и даже законным.

Все эти новеллы обрываются на зловеще-безнадежной ноте, вполне эквивалентной эсхатологическому катастрофизму русских ранне-романтических новелл. Но если в литературе романтизма финальные катастрофы выступают в качестве симптомов извечного трагического спора-разлада мечты и действительности, идеального и реального. то в современной новелле отражают убеждение в глобальном неблагополучии современной культуры и цивилизации, обреченности человека, теряющего в ходе социально-политических потрясений и «обманок» идеологических ристалищ духовно-нравственные ориентиры). Отсюда качественное видоизменение феномена игры, связанное с эстетизацией безобразного и жестокого, внутреннего психологического подполья, разрушительных маний и психозов, не просто уникального, но патологического. В таких новеллах трудно встретить традиционного романтического персонажа — широкую мятежную натуру с необыкновенной силой чувств и глубокой пронизательностью мысли, с инициативно-авантюрным типом поведения. Их авторы в соответствии со своими эсхатологическими общественно-историческими представлениями создают абсурдскую мирокартину и сюрреалистическую модель героя, духовно и нравственно опустошенного, поставленного на край экзистенциальной бездны. Они «раздваивают» жизнь, причем стремясь персонифицировать зло в таких инфернальных образах, которые устрашают гораздо более дьяволиады В. Ф. Одоевского, Н. В. Кукольника, М. Н. Загоскина. Громко заявив о намерении выйти за пределы зоны литературной банальщины, о преодолении всех стереотипов художественного мышления, крепко увлеклась откровенной чертовщиной Н. Садур (цикл «Ведьмины слезки»); только притворяясь, что прячет ирреальное за грудой осколков реального, испробовала себя в мрачной мистике Л. Петрушевская (цикл «Песни восточных славян»); в загробный мир, выписанный рационалистически выверенно, с конкрет-

но-бытовой детализацией, но населяемый *«страшилищами, перемещаемыми чьей-то тупой и жестокой волей»* и *«перепончатыми тварями»*, попадает героиня новеллы В. Пелевина «Вести из Непала», начавшая *«движение по суживающейся спирали к точке последней смерти»* [14: 217].

В цикле новелл Ю. Мамлеева «Конец века» с их «загробными» сюжетами [15], которые поданы в сюрреалистическом ключе (писатель не просто использует оккультные теории, но выворачивает их наизнанку), также представляются самые «темные области» человеческой психики, явления хаотического наплыва того бессознательного, шизоидного, которое разрушает понятную для человека картину мира, затягивает его в inferнальный круг. Мертвые вторгаются в мир живых, и человек заполняет интересом к смерти все свое бытие («Изнанка Гогена»), им овладевает *«сверхстрах»*, *«застрах»*, *«несовместимый с возможностями человеческого ужаса»* [6: 115], который обладает трансформирующим воздействием, превращает его в чудовище («Дорога в бездну»). Все то неодухотворенное кишение жизни, которое писатель обозначает как *«загробный запой»*, представляется вполне обыденным явлением — и хохочущие трупы, и *«человекомужчины»*, и девочки с глазами, из которых смотрит черная бездна, и покойник, поющий в гробу («Случай в могиле»), или бьющий тарелки и насилюющий жену («Происшествие»). К тому же окружающий мир оказывается лишь *«ничтожным отпечатком уже погибшей нашей планеты»* [6: 53] («Живое кладбище»), находится в полной власти некоего внегалактического *«Небесного Отца»*, *«космического бога Арада»* («Происшествие») — инициатора тайных превращений и вселенского хаоса, что делает даже самые экстраординарные происшествия при всей их чудовищности просто незначительными и забавными человеческими историями, способными вызвать только слабую усмешку. Такая «усмешка», соседствующая с ужасным, предстает особой ипостасью монструозного.

Одно из основных свойств постмодернистской прозы — «психотический» (или «постневротический») дискурс, в котором при игре означающих означаемое выбрасывается, символично-параболистическое начало не просто надстраивается над социально-исторической конкретикой, не просто трансформирует ее, но вовсе поглощает. Поэтому при всех декларациях авторов о стремлении проникнуть в метафизическую сущность изначальной тайны бытия, их тексты очень часто не выходят за пределы эстетической игры в достоверность иллюзии и иллюзорность реальности, создаваемая картина жизни предстает «автономной»

замкнутой художественной системой, по своей конституции вовсе не нацеленной на практически-духовное освоение мира.

Иное можно наблюдать в новеллах писателей, продолжающих линию традиционного русского реализма: при всей неоспоримости присутствия в них «таинственного» (причем, так же не личностного, но бытийного, позволяющего выйти на уровень трансцендентного), о нем сигнализирует труднопостигаемое ощущение, герои едва-едва слышат за своей спиной дыхание рока, характеры рассматриваются в кругу нескольких равноправных идей-сознаний, и художественный мир не утрачивает очертаний объективной реальности. В качестве примера можно указать на те новеллы Е. Шкловского из сборника «Заложники» (М., 1996), которые тяготеют к синтезу художественной фантазии, публицистичности и рефлексивности в психологической прорисовке героев, действующих и мыслящих на грани нормального и аномального. Выпадения из норм обычного течения жизни в этих новеллах обнаруживают драматическое содержание, западни и катастрофы бытия как во внешнем мире (отражение состояния эпохи отчуждения личности, разрушения нравственного соглашения в обществе, дискредитации прежних идей), так и в самом человеке; запредельное, которое является продуктом сознания персонажей, осуществлением подспудных желаний и т. д., становится катализатором их активной духовной деятельности, призвано лишь ярче обозначить главный предмет анализа — их психологию [18].

С сумеречно-реалистическим пафосом принципиальной невозможности примирения с посюсторонним бытием художественно исследуется психология наших современников и в «другой прозе». Так, отбор и осмысление жизненного материала в цикле новелл экзистенциальной направленности «Мост Ватерлоо» Л. Петрушевской определяется одним: смерть, распад, деградация. За сюжетным рядом ужасных катастроф человеческого тела и духа, предельных клинических случаев психиатрии проглядывает как будто все то же — лукавая ухмылка самого Лукавого. Однако есть у Л. Петрушевской при всем нелюбимом ее взгляде на современного «маленького человека» и некоторая доля сочувствия его жалким попыткам подмены реальности видимостью, поскольку реальность для него невыносима.

При том, что Л. Петрушевская подчеркнуто не «теоретична», стремится показать жизнь как она есть, обыденным словом на обыденном жизненном материале выговорить свою сверхтему — ужас и нелепость «нормальности», новеллы ее прочитываются и в философско-универсальном ключе, на внешнем уровне воспринимаются как

«анекдоты», выявляющие грустную нелепость судьбы героев, но на уровне символическом — как притчи. Так, простенькие, «житейские», на первый взгляд, новеллы «Отец и мать», «Вот вам и хлопоты» при отсутствии откровенных жанровых примет параболы (заведомое «конструирование», прямая оценка, аскетизм портретных и элементарность психологических характеристик, системный язык аналогий и метафор), тем не менее содержат такие обобщения, которые отсылают к прадавней шумерской и египетской космологии («пространство жизни» детей возникает вследствие разлуки, мучительных болей, смерти родителей), детально мотивированные, со всей жизненной конкретикой разработанные в них ситуации «развоплощаются», оборачиваются экзистенциальной моделью [4].

Понятийные аспекты, притчевые смыслы в новеллах Л. Петрушевской органично «прорастают» из реальных характеристик образов, плотного, подчас натуралистического бытописания. Но не редко современные новеллисты прибегают к «идеографическому методу» художественного постижения действительности, идут по пути «отрицания» классической традиции образотворчества (воссоздание пластически зримых, психологически объемных характеров), переходя от наглядного изображения явлений действительности к выявлению их типологической (общей по самым существенным признакам) основы. Стремятся они не столько к правдоподобию в отображении окружающего мира, сколько к предельно ясному высказыванию своей концепции относительно его этической сущности, максимально резко и выпуклому отражению глубинной сути и подлинной логики мироустройства вообще и сложнейших процессов современности в частности. При таком переосмыслении типического в содержании художественного образа, позволяющем увидеть человека не бытовым, но сугубо бытийным взглядом, новелла приобретает отчетливую притчевую интонацию, аллегорическую форму внутреннего, скрытого за оболочкой конкретно-исторических привязок философского спора. Изображение запредельного, эксперименты с реальными жизненными пропорциями при таком способе вхождения в сферу онтологического и трансцендентального определяются апелляцией не столько к экзистенции человека, сколько к экзистенции массы, «игрой» в архетипы [17]. Сопровождается она «освобождением» психологических состояний от характеров, подчинением динамики мыслеобразов движению интенсивного интеллектуального поиска, «регулирующей нормой» генеральной идеи, а значит хроническим недостатком наглядных деталей и подробностей, прорывами образной ткани повествования «голой» декларативностью. Крайним своим выражением эта тенденция

имеет скроенный по уже известным лекалам, выключенный из реального времени-пространства, конкретно-исто-рических зависимостей сюжет с особой категоричностью морального напутствия в финале (что, заметим, было свойственно и канонической жанровой форме романской новеллы), создание «ходульных» героев, образы которых складываются из омертвевших кристаллов типологического — «сверхтипов», «стереотипов», «архетипов» и т. д.

Однако откровенная спроектированность сюжета как «иллюстрации» отточенных умозаключений, не терпящих присутствия чего-то второстепенного, не отменяет окончательно возможность синтеза понятийности и чувственно конкретной образности, определенной социально-психологической нюансировки характеров и собственной «свободы» их развития. Нельзя, например, свести к «голой» теореме, в которой для наивных читателей понятия обозначены именами и фамилиями, героев новеллы «Конец века» О. Павлова. Автор выпаривает суть до квинтэссенции, но герои его не выглядят результатом лабораторных усилий, с грешной земли они подсмотрены, а не под стеклом пробирки. Склад их характеров определяет прямо противоположное тому, что понимается под щедростью души, под «*соборностью*» (единство людей, «органическое, живое начало которого есть божественная благодать взаимной любви» [3: 17]). По жанровому содержанию новелла носит как раз оксюморонный — «антисвяточный» — характер, всю систему каузальных связей и мотивировок в ней определяет особый способ интертекстуальных отношений — такое переосмысление, «спор», уточнение концептуальных составляющих сюжетных мотивов, идейно-образных доминант первичной жанровой «инстанции» [19], которое позволяет придать сюжету, мотивам и образам высокий уровень семантической концентрации и аксиологического драматизма, отобразить в ограниченном жанровыми рамками словесном объеме «всю» действительность (не только в конкретно-личностном и социально-историческом, но и в универсально-бытийном преломлении).

Жанровый облик святочного рассказа определяет внесоциальная философия с утопическим и сентиментальным представлением о природе добра и зла, проповедь религиозно-нравственных идеалов и простых ценностей человеческой жизни. В новелле О. Павлова присутствуют все шаблоны этой праздничной литературы, но со знаком минус. Как и в святочных рассказах, действие разворачивается под Рождество, однако уже само упоминание о светлом празднике сигнализирует о морально-этическом неблагополучии в обществе, духовной бесприютности людей: «*Рождество было или не Рождество, но праздник этот признавался как*

государственный, ... могло иметь место, что отмечали и Рождество» [13: 3]. В классической жанровой традиции святочный рассказ воспекает христианское душевное устройство, уют домашнего очага, тех отношений между людьми, которые гарантируют человеку то, что он никогда не будет одинок. «Празднование» же героями новеллы Рождества представляет такую конфигурацию религиозного жеста, при котором он теряет всю свою духовную интенцию, амбивалентность сакрального / профанного доводится ими до ситуации «подмены»: *«Кто мог радоваться выпивал, но вскорости исходил тоской»* [13: 3], *«променяв свой праздник на двойную оплату, ... будто военнообязанные доктора, одиноко отбывали дежурство»* [13: 3] и, *«ненавидя друг дружку»* [13: 4], вместо того, чтобы лечить, спасать, обрекают страждущего на смерть.

В святочных рассказах описывалось духовное преображение героев: под воздействием чуда в Великую ночь они переживают душевные метаморфозы, отказываясь от ложных ценностей. И в новелле О. Павлова происходит мистическое (исчезновение на третий день тела безымянного бомжа из морга), но чудесное явление так и не смогло совершить духовно-нравственный переворот в очерстевших и загрубевших душах наших современников: *«Это чудо ... ужаснуло читающую Москву, но на другой день о нем уже никто не помнил»* [13: 8]. Истощение и вырождение сострадания, когда жизнь каждого человека начинает отсекается от жизни другого, вырисовывается в новелле как антиканон христианства, отрицающий духовную концепцию личности. По сути, повествование оборачивается притчей, построенной по такому же принципу «что было бы, если...», как и поэма Ф. М. Достоевского о Великом Инквизиторе (в поэме, кстати, так же сюжетопределяющим становится мотив повторного распятия Христа): «тезис» вынесен в эпиграф (*«Истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне»*), а завершается новелла недвусмысленной отсылкой к тому же источнику: *«Он лежал в корыте грязной больничной ванны так глубоко и убито, будто висел, приколотенный к ней гвоздями»* [13: 7]. Функционально значимые смысловые переключки, аллюзивная «энергия» недомолвок, намеков, парафраз, явных и скрытых цитат поднимает события над уровнем обычной бытовой драмы, придает высокое онтологическое звучание, сообщает масштабность нравственной идее.

Постижение жизни через библейско-апокрифический контекст, использование его для воплощения характера эпохи в новелле О. Павлова идет и в несколько ином ключе. В подтексте ее просматривается тот православный пасхальный архетип, который связан с народной верой в действительное появление самого Христа на Руси в образе нищего бродяги

(а значит и с верой во всемирную миссию России), с пониманием того, что не только жизнь и спасение человека зависит от его отношения к Христу, но и смысл Его подвига определенным образом зависит от отношения человека к нему: неузнавание Христа в «меньшем» аналогично Его повторному распятию [3: 18]. Большой бомж из новеллы О. Павлова — это как раз тот самый «странник убогий» (у-Богий, т. е. Божий из «народной этимологии»), который не имеет своего дома, но имеет Бога, за случайной и недолжной формой которого — единая и единственная сущность, «иная» нашей действительности: «*Чужой, он и все вокруг делал чужим, другим*» [13: 7]. Не люди имели возможность спасти гонимого и ничтожного, но он им давал возможность спастись. Однако оказывается, что новая жертва бесполезна, она не обладает той катарсической (освобождающей, искупительной) силой, которую придают ей евангельские тексты и христианская традиция — наши современники уже не способны прозреть Его лик, а потому «*уничтожилось, остановилось глухо время*» [13: 5], наступает «*конец века*».

Моралистический вывод не сформулирован в словах автора или кого-либо из героев (любой вывод своей определенностью наверняка упростил бы, сузил многомерную сложность интеллектуально переживаемой эсхатологической мифологемы), он выявляется опосредованно через ситуацию выбора, вытекает из поведения персонажей. Сместив Христа Спасителя в давнопрошедшее время, лишённые даже искры духовного бытия, они эгоистически безмятежны, свободны от душевных тревог и мучений совести, т. е. того, что только и может породить потребность в искуплении и добродетели. А ведь распад личности начинается именно с ослабления действенности нравственного сознания человека, когда совесть его молчит там, где она должна себя отчетливо выявить. Молчание ее означает духовную смерть, атрофию тех чувств, отсутствие тех видов эмоциональных «отношений» и переживаний, которые собственно и являются фондом духовной жизни человека. Ситуация «испытания смертью» — крайняя форма испытания на человечность — в полной мере раскрывает потенциал «отрицательных возможностей» героев новеллы.

Трагический разворот темы является «обвинительным заключением» миру, в котором пребывающее зло становится обыденным и утверждение универсальных нравственных идей, торжество заповеди о любви выглядит неосуществимой абстракцией. Писатель показывает, что отсутствие прививки христианской духовностью ведет к нигилизму и опустошенности личности, нравственной нестойкости, скудости души, острому дефициту «братских» отношений между людьми, забвению нетленных сокровищ

вищ духа, т. е. к «концу века», как к концу, краху человека. Оксюморонное «перевыражение» в новелле конструктивно-семантического «ядра» святочного рассказа выполняет экспериментально-провоцирующую функцию, демонстрируя процесс дегуманизации общества, раскрывая горькие приметы эпохи в наиболее ярком виде, а специфическая интерпретация православного пасхального архетипа становится катализатором рецепционной семантической универсализации всего сюжетно-образного материала, включает перипетии частной жизни в ее социально-исторической и предметно-бытовой конкретности в «большое время» (М. М. Бахтин), позволяет отразить коллизии реальной действительности в варианте сущностном.

Трагизм и безысходность финала, гнев, боль и скорбь, генерируемые «антисвяточной» историей смерти униженного и отверженного, как будто не оставляет место надежде, создает впечатление, что остановить победную поступь зла невозможно. И все же поэтическая атмосфера повествования не сводима целиком к пафосу эсхатологического катастрофизма, наступающего апокалипсиса: «убогий» в новелле пронзительно одинок, но отвергнут он не всеми. Светлый образ Антонины, пережившей момент чувствования и переживания Бога, опыт общения с трансцендентным, глубинные корни которого таинственны и сверхрациональны, отсылает читателя к образу скорбящей Богоматери: только она понимает, что «нельзя так» [13: 5], только у нее «сщемило не своей болью сердце» [13: 7], она единственная после смерти безымянного бомжа «тихонько от бессилия плакала» [13: 7]. Без этого образа концепция мира и человека в новелле осталась бы проникнутой безграничным пессимизмом, картина жизни предстала бы неполной и неоправданно безнадежной. В образе Антонины прозреваются черты другой, высшей реальности, противостоящей разрушительной для личности реальности современной с ее нравственно-бытовой и духовной косностью. Ее боль, ее слезы выглядят искупительной жертвой греховных болезней этого необыкновенного по своему цинизму мира, залогом грядущего пробуждения, воскресения, возвращения человека к человеческому. Новелла О. Павлова, таким образом, написана в русле формирующегося в современной русской литературе «постреализма»: зловеще звучащие ноты саморазрушения бытия, эсхатологические интонации не отменяют главное — перед лицом всех рухнувших нравственных связей и ценностей поиск опоры в «архаических» евангельских традициях и традициях народной этики.

Нередко русские новеллисты-романтики предельно «заземляли» запредельное полной достоверностью бытовых деталей, прибегали к

приему «недораскрытия тайны» экспериментов-шуток inferнального начала, а иногда и вовсе вслед за фантастическим помещали разоблачающие иронические постскриптумы («Кто же он» Н. А. Мельгунова, «Перстень» Е. А. Баратынского, «Страшное гадание» А. А. Бестужева и др.). И в современной новелле встречаются подобные колебания между «чудесным» и «действительным», объяснение по-тустороннего «материализацией» деформированного сознания героя, состоянием аффекта, его воображением, экзальтированно-сдвинутым восприятием мира и т. д. Правда, использование приема логического обоснования сверхъестественного не может полностью уложиться в объяснение В. Ф. Одоевского («...Естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа» [11: 189]), важнее, пожалуй, иное: при том, что невероятную ситуацию уже нельзя признать абсолютно условной, т. е. совершенно недостоверной, ее многоверсионность, ее «тайна» остается, и втянутый в сферу сознания героя читатель начинает вместе с ним сомневаться в посюсторонности отображаемых событий; выбитый из интеллектуального равновесия, он «вынужденно» видит и во вполне правдоподобном «намекающий» смысл, подспудный слой иносказаний. Зыбкость граней мнимого и реального оказывается важнее ясности: на краю иррационального, мистического порой раскрывается самая суть действительного. Существенно в случае «проблемизации» сверхъестественного и другое: создание той эмоциональной на-полненности повествования, того игрового отношения к жизни, которое вплотную приближается к позитивной романтической иронии, взаимопроецирующей противоположные выводы и оценки, предостерегающей и от односторонней, пустой идеализации, и от однозначно мрачного, трагического взгляда на жизнь.

Так, лишь только в «судный» для себя день герой «антижитийной» новеллы П. Паламарчука «Собеседник небес» [9] осознал, что всю жизнь был убийцей. Под внешним благообразием «собеседника» таится ужас зла «от ума», от «практического» взгляда на жизнь, «делового» отношения с совестью. Направленное искажение контуров реального мира в развитии темы Того света открывает истину, разоблачает этическую несостоятельность, нравственную ущербность героя, несоответствие его притязаний на духовность внутренним побуждениям и характеристикам. Этот «идеолог» праведничества трансформировал идеалы христианской морали в систему самовозвеличивающих представлений о себе; ложно интерпретируя реальность, он получает в качестве «психологического вознаграждения» убеждение в полной своей безгрешности, моральном и умственном превосходстве, безошибочном понимании действительно-

сти. То, что чудо (пребывание героя в «*небесной канцелярии*») получает в новелле реалистическое толкование-объяснение, оживляется улыбкой иронического сомнения, придает повествованию сатирический и даже комический характер (само заглавие отдаленно напоминает о «веселом», стихийно-карнавальном оптимизме). Однако в силу эстетической специфики конфликта (столкновение предельно высокого и низкого) в «подкладке сатиры» проглядывает то трагическое, которое связано не с физической смертью человека, а с гибелью самого идеала человечности.

Мотивировка фантастического полностью отсутствует в тех современных новеллах, в которых «чудесное» и связанная с ним символика своим источником имеет «низшую мифологию» [1], поскольку в художественном мире сказки невозможное с точки зрения реальной действительности всегда безусловно. Метафорообразующие реминисценции из сказок во вновь продуцируемых текстах, с одной стороны, призваны точнее вычертить истинную картину конкретно-исторической действительности, с другой, становятся способом вхождения в сферу философской мысли: ориентация на мифологию, использование аллегорий, символов и других условных средств сказки придает образам особый «миромоделирующий» характер. Инфернальное в таких новеллах, как правило, связано с типичным для сказки мотивом испытания: нечистик восполняет отсутствующие у героя возможности, превращая «нейтральные» желания в греховные помыслы, а их реализацию — в отрицательно окрашенные этические ситуации. Зачин таких новелл обычно отвечает сказочному канону (предупреждение героя, торг с бесом, продажа души), так же как и назидательный финал: герой, изменивший своему человеческому предназначению, наказывается, возведенные им на уровень смысла жизни псевдоценности ниспровергаются. Живая «память» традиционных сказочных образов и мотивов «вооружает» читателя шкалой народных нормативов нравственности, что делает излишним ввод прямых авторских оценок. С другой стороны, новелла — это не литературная сказка, и при всей интенсивности «вживления» сказочного материала, конструктивной значимости структурно-жанровых примет отправной формы сюжет ее вполне бытиен и посюсторонен. Чтобы полнее выявить именно реалистический характер психологических наполнителей образов, новеллисты, как правило, идут по пути предельного «осовременивания» сказочной демонологии, укоренения ее в реальности, сохраняющей свой социальный порядок, заставляя читателя воспринимать мифопоэтическую архаику как моменты повседневного бытия современного человека. Но главное, что волшебная невероятность ситуации не отменяет естественности

психологических мотивировок поведения в ней героя, его социальной «прикрепленности», раскрытия личностного содержания характера [12]. То, что столкновение героя со «страшным» становится выражением борьбы в сфере его внутренней жизни, разрушает сказочный канон на внутрисюжетном уровне, традиционно-сказочное становится лишь структурной «клеткой» реалистического бытописания, не нарушающей традиционный новеллистический строй.

Тем более это касается новелл, в которых поэтическая условность и элементы сказочного стиля привлекаются в качестве средств сатирико-аллегорической характеристики явлений социальной действительности. Так, появление черта в новелле «Буква» А. Данильченко отнюдь не сближает ее с быличкой, жанром, который служил образной формой воплощения народных демонологических представлений. С другой стороны, лишен образ черта в новелле и трагического величия литературных Мефистофелей. Наделен он всеми приметам карнавального беса (паясничание, кривляние, ухмылки), т. е. является лишь атрибутом авторского розыгрыша: точку в выявлении сущностного и мнимого в среде мелкого чиновничества ставит новеллистически парадоксальный финал — черт, устроивший мелкую пакость одному из кандидатов в народные избранники, сам же и прерывает свои козни, ибо даже у него наступает *«пресыщение созерцанием людской глупости»*.

Конечно, традиционное живописание реальности средствами объективного реализма далеко не исчерпало себя, и чаще всего художественный мир современной новеллы ориентирован именно на жизнеподобие. Но ведь и резкая деформация жизненных явлений, изображение inferнального и запредельного в современной новелле давно перестало быть явлением уникальным. Объяснено это может быть и особой степенью раскрепощенности, эксцентричности художественного мышления новеллистов, и их стремлением преодолеть стилистическую однотонность традиционного бытописания, обновить и активизировать образное слово, но, наверное, прежде всего высоким уровнем их интеллектуального темперамента: соединение видимого и воображаемого, бытового и запредельного позволяет сопоставить «сегодня» с общечеловеческими проблемами, философию существования человека с реальным его существованием, а значит вывести из тени, ярче обозначить философские метафоры реальных общественно-исторических событий. Насыщение сюжетной канвы «чудесным» и «страшным» становится в современной новелле «инструментом» проникновения в онтологическую суть человеческой природы. Такой анализ действительности на уровне родового миропонимания открывает в жанре, имеющем пятисотлетнюю историю, новые

возможности художественного освоения существеннейших сторон духовной жизни личности, позволяет добиться обобщенной алгебраичности в исследовании как многомерной сложности современной действительности, так и трансцендентальной сферы бытия.

1. Взаимообогащение новеллистической и сказочной поэтики имеет давнюю жанрово-генетическую традицию. Так, уже для немецких романтиков (Тик, Новалис, Арним, Шамиссо, Гофман, Гримм и др.) именно литературная сказка, связанная с народным творчеством, была воплощением сути «естественного», «природного» поэтического творчества.

2. Вопрос о преемственности ренессансной новеллы и новеллы эпохи романтизма остается открытым: устанавливая генезис жанра, некоторые исследователи считают ренессансную новеллу «чистой формой», другие признают ее лишь как праформу, из которой в дальнейшем развились разнообразные формы в пределах различных художественных методов и национально-культурных традиций.

3. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск. 1995.

4. Изображение в экзистенциальном духе «чернушного» быта, жизни вообще как абсурда в русской «другой прозе» изначально «чреват» неосознанным воссозданием архаических ритуалов крещения и посвящения, архетипов ада ирая (см. об этом: Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: В 3 кн. Учебное пособие. М., 2001. Кн. 3. С. 82). Уместно упомянуть, что Гете, разрабатывая свою концепцию новеллы в «Разговорах немецких беженцев» (1796), выделил как характерную примету жанра способность к особой емкости обобщений, отражению в конкретных сюжетах «мировой басни».

5. Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964.

6. Мамлеев Ю. Черное зеркало. М., 1999.

7. «Мениппейный» характер названия самой книги, прямое указание на древний жанр (по определению М. М. Бахтина «экспериментирующей фантастики» в оперировании «здесь»-бытия и «там»-бытия (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 136.)) в заглавии новеллы «Возможность мениппеи. Три путешествия» далеко не случайно. Черты мениппейной игры (резкие контрасты и оксюморонные сочетания, неожиданные сближения осколков различных литературных и мифологических дискурсов, перенос действия с земли в рай или преисподнюю, изображение страшных снов, безумных страстей, аномальных психических состояний и т. д.) становятся одной из ведущих жанрово-стилевых доминант той современной прозы, которая стремится отразить разрушение устоявшихся этических норм, предельное ожесточение в противостоянии различных социально-политических, идейно-философских установок. См.: об этом: Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 290; Маркова Т. Н. Мениппейная игра в новой русской прозе // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Сб. ст.: В 2 ч. Пермь, 2005. Ч. 1. С. 134 — 139.

8. Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения. М., 1982.

9. Новеллу П. Паламарчука можно рассматривать и как оксюморонное «перевыражение» апокрифического жанра «хождения в рай», а также собственно средневеко-

вого жанра хождения, в содержательном плане которого реальное путешествие в Святую землю воспринималось одновременно и мистическим путешествием души человека к Богу.

10. Огнев А. В. Русский советский рассказ. М., 1978.

11. Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.

12. Отметим и иное: в воссоздающих сказочную канву произведениях, написанных в сюрреалистическом ключе («Русские сказки» Ю. Мамлеева) или абсурдистской манере, отсылающей к традициям обэриутов («Сказки для всей семьи» Л. Петрушевской), сюжетные ситуации «освобождаются» от каких-либо конкретных примет эпохи, герои лишены социальной оконтуренности, а порой и вовсе обезличены. В образах их выдвигается на первый план «идея», которая как бы обретает самостоятельную «судьбу»; в ее свете традиционные сказочные образы переосмысляются в метафизическом аспекте.

13. Павлов О. Конец века // Октябрь, 1996, № 3.

14. Пелевин В. Желтая стрела. М., 2000.

15. По наблюдению Г. Л. Нефагиной, «идея смерти пронизывает практически все произведения этого писателя, и даже названия многих из них подтверждают единство мотива» (Нефагина Г. Л. Метафизика бытия в творчестве Ю. Мамлеева // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Сб. ст.: В 2 ч. Пермь, 2005. Ч. 1. С. 125.).

16. Под архетипом в данном случае понимается модель-схема поведения, закодированная в глубинах психики каждого человека, органическая структура «бессознательного», заложенная в филогенезе. Архетипы апеллируют не к монологической индивидуальности, уникальному «я», но к доличностному в человеке.

17. Показательно в этом плане заявление Б. Евсеева о формировании «нового русского реализма», появлении целой плеяды писателей, которые пытаются «изобразить вещи сверхреальные, потому что именно неведомое, запредельное будет в предстоящие годы активной вторгаться в нашу жизнь, требовать изображения, фиксации в слове» (Тер-Маркарян А. Частный суд, или Роман о душе (беседа с Б. Евсеевым) // Литературная Россия. М., 2002. 20 дек. С. 3.). Заметим, однако, что, во-первых, и у русских романтиков, которые имели сверхлично-абстрактное представление об основах мирового развития, фантастические допущения являлись формой мировоззренческих исканий, способом интуитивного познания высших законов бытия, а во-вторых, заявленное уж очень походит на давно известную художественную методологию «магического реализма», помещавшего человека в особую реальность, в которой неразрывно спаяны современность и история, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное.

18. Следует признать, что далеко не во всех современных новеллах, написанных в реалистическом и «постреалистическом» ключе, «страшное» и «роковое» становится источником напряженной духовной работы, способом проникновения в глубины человеческого психики. Зачастую искажение очертаний объективной реальности, ослепительное видение мира является результатом не поиска адекватного самовыражения, но подбора под идею, попыткой авторов, слово которых еще не устоялось, скрыть недочеты за стилизацией, следовать за «модой» на парапсихологию и психопатологию, тем, что открывает в человеке демоническую стихию, «модой» смотреть на жизнь как на бессмысленный вздох между двумя молчаниями, причем, смотреть по-разному — или с ужасом, скорбью, или с религиозно-мистическим энтузиазмом, или

ухмыляясь, или находясь в судорогах романтической экзальтации. Повествование с такого рода «ужасным» и «таинственным» (очень часто сочетающимся с эротическим, недотягивающим до сочного телесного письма Бокаччо, отсутствием языкового слуха, неумением снять напряжение с помощью смеха) приобретает характер либо тощей рассудочной схемы-шифровки, либо наивной «страшилки», главное назначение которой — тревожить сон отроковиц, реактивировать бессознательные фантазии.

19. Современной новеллистикой актуализируется именно «оксюморонный» вариант развития традиций «святочного рассказа» с заменой радостных мотивов торжества любви как «праздника сердца» мотивами страдания, смерти, торжества ужаса и зла (цикл пронумерованных «святочных рассказов» Д. Галковского, новеллы П. Алешковского, Н. Горлановой и др.).

20. Эйхенбаум Б. М. Литература. Теория. Критика. Poleмика. Л., 1927.

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.; Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI в.). Мн., 2003 г. и др.); Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века. М.: Флинта, 2006.

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; Русская проза конца XX века: Уч. пособие. М., 2003).

Скоропанова Ирина Степановна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — 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: Уч. пособие. М., 1999; Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2002; Роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота» как объект интерпретаций.: Уч. пособие. Мн., 2004).

Алешка Татьяна Вячеславовна — кандидат филологических наук, доцент. Основное направление научной работы — русская поэзия XX века. (Творчество Б. Ахмадулиной в контексте традиций русской поэзии. Мн., 2001) и др.

Башикиров Дмитрий Леонидович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — традиции древнерусской литературы в русской литературе XVIII — начала XX вв. (Переводная литература Древней Руси. Мн., 2000; Переводная 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 вв. Автор книги «Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества)». Мн., 2002.

Горбачев Александр Юрьевич — старший преподаватель кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — классическая русская литература в философском измерении. (Современная русская литература (писатели-почвенники 60 — 90-х годов XX в.) Мн., 2003; Русская литература от Карамзина до Горького. Мн., 2005).

Зарембо Людмила Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — изучение художественных явлений древнерусской литературы в культуре восточных славян Нового времени (Я. Купала, М. Гарэцкі — перакладчыкі «Слова...» // Польша. 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. Зарембо. Л.; 1991 и др.; “Слова ў зменлівым свеце”. Літаратурна-крытычныя артыкулы. Беласток, 2005).

Кузьмина Светлана Федоровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основное направление 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»: Уч. пособие. Мн., 2002; История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века: Уч. пособие. М., 2004).

Позняк Светлана Алексеевна — старший преподаватель кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — актуальные проблемы русской литературы XIX века. Автор статей по творчеству Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

Федоров Дмитрий Васильевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — история русской литературы XX в. (Нравственно-философские проблемы прозы 70-х — 80-х годов: Уч. пособие. Мн., 1989). Автор статей по творчеству В. Распутина, Ф. Абрамова, Л. Леонова и др.

Шпаковский Игорь Иванович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы. Основные направления научной работы — литература Древней Руси, традиции древнерусской литературы в русской литературе нового времени 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; Русский театр и драматургия XVII в. Уч. пособие. Мн., 2003).

Лебедева Марина Леонидовна — аспирантка кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — творчество В. В. Розанова. Научный руководитель — доцент С. Ф. Кузьмина.

Кевлюк Елена Иосифовна — аспирантка кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — творчество В. В. Крестовского. Научный руководитель — доцент И. И. Шпаковский.

Кругликова Анна Дмитриевна — аспирантка кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — творчество Б. Поплавского. Научный руководитель — доцент Т. В. Алешка.

Трунин Сергей Евгеньевич — аспирант кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — рецепция творчества Ф. М. Достоевского в русской прозе конца XX — начала XXI века. Научный руководитель — доцент С. Ф. Кузьмина.

Федосеева Татьяна Валерьевна — аспирантка кафедры русской литературы. Основное направление научной работы — мотивы античности в русской литературе XX века. Научный руководитель — профессор Г. Л. Нефагина.

СОДЕРЖАНИЕ

Л. И. Зарембо. «Слово о полку Игоря Святославича...» Я. О. Пожарского в русской критике 1820 — 30-х годов.....	3
Д. Л. Башкиров. «Историческое» и «биографическое» начала в творчестве Ф. Достоевского.....	15
С. А. Позняк. «Како веруеши или вовсе не веруеши?» (Евангельские мотивы в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы»).....	25
Д. В. Федоров, Е. И. Кевлюк. Романы Вс. Крестовского «Кровавый пуф» и «Деды» в теоретическом и историко-литературном контекстах русской прозы.....	36
А. Ю. Горбачев. Конфликт в пьесе А. Островского «Бесприданница».....	60
М. Л. Лебедева. Поэтика дисгармонии и разрушения в «Последних листьях. 1917 год» В. Розанова.....	71
С. Ф. Кузьмина. Традиция, миф и символ в художественном, философском и религиозно-мистическом восприятии Вячеслава Иванова.....	79
Н. Л. Блиц. Метаповествовательное начало в книге воспоминаний А. М. Ремизова «Мышкина дудочка».....	100
Т. В. Алешка. Образ К. Бальмонта в поэзии М. Волошина.....	112
А. Д. Кругликова. Комплекс «подпольного человека» в поэтических текстах Б. Поплавского.....	132
С. Я. Гончарова-Грабовская. «Новая драма» в русской драматургии конца XX — начала XXI веков.....	140
Г. Л. Нефагина. Поэтика романов А. Королева.....	155
Т. В. Федосеева. Образ Медеи в античной литературе и в романе Людмилы Улицкой «Медея и ее дети».....	169
С. Е. Трунин. Литературные коды Достоевского в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик».....	184
И. С. Скоропанова. Метафизический панк Е. Радова.....	192
И. И. Шпаковский. Инфернальное и запредельное в современной русской новелле.....	201
Сведения об авторах.	216