

М е х а н и з м ы К у л ь т у р ы

Семiotика Страхa



Сорбонна / Русский институт

СЕРИЯ МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРЫ

Семиотика страха

Под редакцией Норы Букс и Франсиса Конта

Сорбонна. Русский институт

Париж — Москва

2005

УДК 003
ББК 87.4
С 306

Редакторы серии: Нора Букс (Сорбонна)
Елена Пенская (Русский институт)

Составители: Нора Букс и Франсис Конт

Литературный редактор: Анна Лебедева

Дизайн и верстка: «Три квадрата»

Семиотика страха. *Сборник статей.* Составители Нора Букс и Франсис Конт. Москва. Русский институт: издательство «Европа», 2005. – 456 с.

«Семиотика страха» – это материалы конференции, проведенной Центром славянских исследований (Сорбонна), и статьи сетевого издания «Русский журнал» (в приложении – www.russ.ru); это анализ «устройства» темы, ее укорененности и новой актуальности в литературе и журналистике, политике, культуре и истории; это обсуждение границ проблемы и ее переходов в другие, альтернативные состояния. Сборник предназначен для широкого круга гуманитариев.

- ◊ Авторы статей, 2005
- ◊ Русский институт, 2005
- ◊ «Русский журнал», 2005
- ◊ «Три квадрата», оформление, 2005
- ◊ Издательство «Европа», 2005

ISBN 5–901961–05–6

<i>От составителя</i>	8
<i>От редакции «Русского журнала»</i>	10

ИДЕОЛОГИЯ СТРАХА

Михаил Лотман. <i>Тартуский университет</i> О семиотике страха в русской культуре	13
Ефим Курганов. <i>Университет г. Хельсинки</i> О необходимости страха	36
Алексей Песков. <i>МГУ</i> Памятник Петру Первому работы Фальконе: Прообразы Страшного суда	44

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ СТРАХА

Жан Брейар. <i>Сорбонна</i> Париж, город страха в «Письмах русского путешественника» Николая Карамзина	65
Александр Строев. <i>Университет г. Бреста</i> Женобязнь: образ русской женщины в культуре Просвещения	81
Владимир Паперный. <i>Хайфский университет</i> Свобода и страх в поэтическом мире Пушкина	102
Марил Виротайнен. <i>Пушкинский дом</i> Страх и смех в эстетике Гоголя	124
Андре Монье. <i>Сорбонна</i> Страх живого у Гоголя	136
Мишель Окутюрье. <i>Сорбонна</i> Страх как критерий подлинности в военных рассказах Льва Толстого ..	144
Нора Букс. <i>Сорбонна</i> От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха	150

Мишель Никё. <i>Университет г. Кан</i> Страх и желание в русском романе	158
Серж Роле. <i>Университет г. Лилль</i> Страх в творчестве Леонида Андреева	168
Борис Аверин. <i>Петербургский университет</i> Страх прямого высказывания (Лев Шестов, Сёрен Кьеркегор, Гумберт Гумберт)	172
Ольга Сконечная. <i>ИМЛИ</i> К вопросу о русском «параноидальном» романе: от «Петербурга» к «Приглашению на казнь»	185
Игорь Смирнов. <i>Университет г. Констанц</i> О гротеске и родственных ему категориях	204
Ольга Буренина. <i>Цюрихский университет</i> «И опять я вижу свой страх...»: О порождении <i>genus absurdum</i> в русской литературе ..	222
Александр Жолковский. <i>Лос-Анджелес</i> Две версии страха: Ахматова и Зощенко	249
Илья Серман. <i>Иерусалимский университет</i> Афиногенов и его «Страх»	261
Ани Кольдефи-Фокар. <i>Сорбонна</i> Страх в творчестве Бориса Пильняка: Причины и противодействие	273
Владимир Хазан. <i>Иерусалимский университет</i> О некоторых метафорах страха в русской эмигрантской литературе ...	280
Леонид Геллер. <i>Лозаннский университет</i> Страх страшнее страха. Об одном рассказе Варлама Шаламова	309
Леона Токер. <i>Иерусалимский университет</i> Страх и толпа: пересмотр некоторых мотивов лагерной литературы	320
Любовь Юргенсон. <i>Сорбонна</i> Двойничество в рассказах Шаламова	329

КУЛЬТУРНЫЕ МЕХАНИЗМЫ СТРАХА

Михаил Ямпольский. <i>Университет г. Нью Йорк</i> Форма страха	339
Галина Кабакова. <i>Сорбонна</i> «Придет серенький волчок»: о формулах утрашения детей .	356
Франсис Конт. <i>Сорбонна</i> Страх в зеркале политической частушки	373
Мириам Дезер. <i>Сорбонна</i> Страх как социологический объект в постсоветский период	392
Михаил Геллер. <i>Сорбонна</i> Страх (из архива историка)	400
Надежда Емцова, Константин Поливанов <i>Государственный университет – Высшая школа экономики</i> К некоторым особенностям темы страха в поэзии Бориса Пастернака	405
Елена Пенская <i>Государственный университет – Высшая школа экономики</i> «Страшный суд» как политический проект в историко- культурной ситуации второй половине XIX века (на примере творчества А.В.Сухового-Кобылина)	408

СТРАХ В ВОПРОСАХ И ОТВЕТАХ. ПРАКТИКУМ «РЖ»

Глеб Павловский. Жить стало веселей	417
Владимир Малявин. Заклинание призраков	425
Вячеслав Глазычев. О конструктивном молчании	432
Елена Калашникова. О страхах	435
Страх как состояние	450

От составителя

Выбор темы часто отражается на судьбе задуманного. Аффект страха, как известно в психологии, связан с механизмом вытеснения. Страх занимает место не реализованного ранее чувства или желания.

Наш сборник – своеобразная попытка преодоления страха, он воплощает своего рода обратное вытеснение, возвращение к первоначальному замыслу.

Отправным моментом этого сборника послужила международная научная конференция «Семиотика страха», которая была организована мной в сотрудничестве с профессором Ф.Контом в рамках Центра славянских исследований Сорбонны.

Желая объединить как можно больше исследовательских голосов, представляющих разные специализации, разные научные подходы, мы продуманно отказались от хронологических, тематических и жанровых лимитов. Нас интересовали креативные возможности страха, реализуемые как в геополитике и социологии, так и в культуре и литературе, выявление парадигм и моделей страха в эстетических течениях и в творчестве отдельных авторов. В центре наших интересов – тематика и поэтика страха.

Издание материалов конференции завело нас в мучительный издательский лабиринт, выход из которого был сопряжен с вынужденными жертвами.

Настоящий сборник включает лишь часть материалов конференции и в целом представляет собой уже следующий этап в освоении темы страха.

Мы намерены открыть им серию исследований, посвященных изучению механизмов культуры. Сборник «Семиотика страха» – первый в этом ряду.

Страх – узловая тема для разных гуманитарных наук. До недавнего времени им занимались в основном психологи. Идея междисциплинарного подхода была впервые обозначена Ю. М. Лотманом еще в 1970-м году в заметке «О семиотике понятий стыд и страх в механизме культуры»¹ и в цикле позднейших исследований о массовых страхах, фактически заключающих путь ученого – прежде всего я имею в виду статью «Охота за ведьмами: семиотика страха»². Но широкий междисциплинарный подход в изучении темы страха, координирующий усилия историков литературы, лингвистов, фольклористов, этнографов, психологов, становится реальностью только теперь.

Наше настойчивое желание развить, продолжить тему парижской конференции объясняется ее рубежным значением, ибо именно с марта 2001 года, когда в Сорбонне состоялась наша конференция, и начинается принципиально новый поворот в изучении страха как механизма культуры.

Нора Букс

Сорбонно. Париж

8 марта 2005

Примечания

1 Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17–24 августа 1970 г. Тарту, 1970. С. 98–101.

2 Наиболее полную версию ее см. в издании: Slavic almanac (The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies), 2003. Vol. 2003. № 12. С. 45–62.

От редакции «Русского журнала»

2001 год – дата, от которой теперь принято вести новый отсчет исторического времени. С этого срока понятие «катастрофа» стало словом почти домашнего обихода, а «страх» приобрел статус универсальной темы, тиражируя все новые толкования в медийном, политическом, научном контексте. Каждый автор в сборнике предлагает свое видение, соревнуясь с соседом в точности и смысловой насыщенности интерпретаций и методов.

Сложно, однако, найти язык, адекватный теме. Эрнст Юнгер как-то назвал это состоянием речевого бессилия – «вне культуры», «после культуры», когда разрываются все договоренности, заключенные между людьми.

«Разрыв договоренностей» в истории, политике, литературе по-разному исследуется в материалах книги. И включение на правах «иллюстративного вернисажа» и наглядного пособия статей из «Русского журнала» на практике подтверждает актуальность сюжета.

Елена Пенская

Москва

20 апреля 2005

Идеология страха

Михаил Лотман
Тартуский университет

О семиотике страха в русской культуре

Предварительные замечания

Целью настоящей работы не является рассмотрение всех связанных со страхом феноменов в русской культуре за всю ее историю; вводятся следующие хронологические и содержательные ограничения.

Хронологические ограничения. Предметом анализа являются страхи Нового времени, то есть петербургского, советского и постсоветского времени; мы ограничиваем хронологические рамки рассмотрения последпетровской эпохой; примеры из более ранних времен, важные для прояснения последующего развития, имеют характер экскурсов. Культурный перелом XVIII века непосредственным образом затронул и проблему страха. Сильно упрощая, можно сказать, что человек средневековой Руси жил в первую очередь во времени, человек же имперского периода – в пространстве; древнерусские страхи обнаруживают отчетливую эсхатологическую основу, имперские же страхи так или иначе связаны с факторами, впоследствии обозначенными как геополитические. Сказанное не означает, что страхи Нового времени сами являются новыми страхами; многие из анализируемых нами концептуальных комплексов имеют весьма архаическое происхождение, а вся «геополитическая» проблематика основывается на мифологических (и не в последнюю очередь именно на эсхатологических) моделях.

Тематические ограничения. Предметом рассмотрения являются исключительно постоянно действующие модели, так сказать, типологические страхи, характерные для русской культуры на протяжении всего рассматриваемого периода, а не спорадические страхи, приуроченные

к какому-либо конкретному времени или событию, будь то чужеземные нашествия, гражданская война, социальные катаклизмы, бунты, эпидемии, стихийные бедствия, пришествие Антихриста или Страшный суд. Страхи, порождаемые такого рода событиями, равно как и канализация этих страхов в типических образах врага, не составляют особенности русской культуры. Другое дело, что почти все эти конкретные страхи тем или иным образом включаются в общий контекст культурного развития и получают специфическую «огласовку», определяющуюся особенностями семиозиса страха именно в русской культуре. (Распространяющие холеру немцы-медики, заговорщики-поляки, кровопийцы еврей-шинкари, смутьяны студенты-революционеры, вредители-кулаки-шпионы-врачи-убийцы, чеченцы кавказской национальности и т. п. – во всех этих и им подобных образах под поверхностной злободневностью отчетливо просматривается типологическая основа.) Итак, предмет нашего анализа составляют не конкретные формы, объекты и причины страхов, а реализуемые в них глубинные мотивы, своего рода культурные стереотипы¹. Предлагается два критерия постоянства того или иного мотива: регулярность и внепартийность. Регулярность означает, что он не связан с каким-то конкретным событием или лишь с определенным исторически ограниченным отрезком времени, а регулярно проявляется в связи с разными событиями во всем рассматриваемом нами периоде. Внепартийность означает непривязанность данных страхов к какой-то определенной группе людей или к какой-то определенной идеологии. В идеальном случае постоянный мотив проявляется у авторов разных эпох, враждующих направлений и в произведениях различных жанров.

«Геополитика», безусловно, является одним из ключевых слов, характеризующих современное состояние российской ментальности; различные геополитические конструкции муссируются как официозной публицистикой, так и авторами, известными своей оппозиционностью; как идеологами, претендующими на профессиональный статус, так и кухонными спорщиками. Для одних геополитика означает чуть ли не ключ к объяснению всего происходящего в мире, для других она своего рода опиум для народа, злонамеренная попытка отвлечения внимания от действительно важных общественных проблем. Намечается даже любопытная, логически трудно объяснимая, но вовсе не случайная оппозиция: *геополитика vs права человека*, причем первая трактуется как нечто для России исконное и органичное, а последние – как наносное и (геополитически) чуждое ей.

Сказанное не имеет оценочного значения: сами по себе геополитические комплексы ничуть не лучше, но и не хуже американских «жизненно важных интересов» или чьих бы то ни было еще «национальных интересов». Заслуживает внимание другое. О «жизненно важных интересах» в Америке можно услышать лишь из уст представителей власти; совершенно немыслимо представить себе это словосочетание ни в интеллектуальных спорах, ни в разговорах простых людей, – этот продукт госдеповского языкотворчества предназначен исключительно для официального словоупотребления, направленного преимущественно на экспорт: в функции субъекта соответствующего высказывания выступает как бы само государство, а не озвучивший его чиновник. В России же оказывается, что у «человека с улицы» ничуть не меньше геополитических забот, чем у деятелей из внешнеполитического ведомства.

Сказанное заслуживает тем большего внимания, что *геополитика* – слово, совсем недавно вышедшее на авансцену общественных споров, причем особой популярностью оно пользуется у авторов, мечтающих о восстановлении – в том или ином виде – СССР. В СССР же геополитика была чуть ли не под запретом, во всяком случае, даже в последнем издании БСЭ она фигурирует исключительно в функции буржуазной и реакционной лженауки. Таким образом, это слово, заимствованное из чужого и чуть ли не враждебного лексикона, попало на как бы специально для него подготовленное место, выразило некий комплекс, особенно важный именно для русской культуры². Приведем лишь один пример типичного советского скрытогеополитического рассуждения:

Русское государство выходило на мировую арену. Наряду с развитием отношений с Западной Европой <...> налаживало дипломатические и торговые контакты с государствами Востока. <...> Главная цель – воссоединение русских земель – определяла основное направление борьбы <...> Перед русской дипломатией встала двудеятельная задача приобрести союзника и не допустить образования враждебной коалиции³.

О каком времени может идти речь? Да о любом: в одних и тех же категориях и выражениях можно говорить как о неотложных задачах Киевской Руси, так и постсоветской России. Задачи у России всегда одни и те же – времена меняются, геополитические константы остаются. Впрочем, приведенное место выбрано не совсем случайно, речь идет о действительно переломном периоде российской истории – XV–XVI веках. Не приходится удивляться, когда оказывается, что перед Иваном IV стояли те же

задачи, что и перед Иваном III за столетие до этого. Спрашивается, какие меры были предприняты для достижения «главной цели», для «воссоединения русских земель»? Меры известные: завоевание Казанского и Астраханского ханств, Крымский поход, Ливонская война и опричнина. Последняя сопровождалась неслыханной эпидемией страха: страшны были не столько даже поступки царя, сколько их абсолютная необъяснимость и непредсказуемость. Но опричнина не только порождала страх, она и сама была порождением страха. Так, В. О. Ключевский считал главной причиной опричнины «чересчур пугливое воображение царя»⁴, даже С. Б. Веселовский, при всей его нелюбви к «психологическим» аргументам, отрицает у Ивана IV существование каких бы то ни было социально-политических целей, связанных с опричниной, и выводит ее исключительно из параноидальной подозрительности царя и его страха за собственную безопасность. Недавно к этому была добавлена любопытная и кажущаяся правдоподобной гипотеза, согласно которой опричнина была реакцией царя на ожидавшийся конец света⁵. Конец света не состоялся, но и эсхатологические страхи никуда не исчезли, они лишь были спроецированы с временной плоскости в пространственную: экспансионизм, кодифицируемый в эсхатологических терминах, составит ядро будущей «геополитики».

Агорафобия

Россия – это в первую очередь земля, причем даже не столько почва, сколько пространство. Об этом со всей определенностью заявляет П. Я. Чаадаев, который в «Апологии сумасшедшего» дает, вероятно, первый в отечественной литературе эскиз геополитического подхода. Сохранившийся текст состоит из двух неравных частей; первая, занимающая около полутора десятков страниц, посвящена спорам о смысле истории России (выполненным, впрочем, вполне в геополитическом духе), вторая состоит из одной лишь фразы:

Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красною нитью проходит чрез всю нашу историю, который содержит в себе, так сказать, всю ее философию, который проявляется во все эпохи нашей общественной жизни и определяет их характер, который является в одно и то же время и существенным элементом нашего политического величия,

и истинной причиной нашего умственного бессилия: это – факт географический⁶.

Комментаторы сходятся на том, что «Апология сумасшедшего» – произведение незавершенное, однако можно предположить, что мы имеем здесь дело не со случайной, а с принципиальной незавершенностью. Дело в том, что в историософии Чаадаева истинное бытие есть лишь бытие в истории, которого Россия как раз лишена. В «Философических письмах» причину выпадения России из истории Чаадаев усматривал в культурных и, в первую голову, в конфессиональных факторах (приняла христианство не из того источника – нужно было из Рима), теперь же он, очевидно, склоняется к трактовке процессов в еще более фундаментальных категориях, нежели противостояние православия с католичеством, – в «Апологии сумасшедшего» дело идет о противоборстве пространства с временем: оказывается, что Европа живет во времени, Россия – в пространстве. Лишь историческое бытие может быть осмысленно, лишь оно обладает голосом; в чистом пространстве, пространстве, выключенном из истории, мысль прекращается и речь молкнет.

Чаадаев, несмотря на его страстные заверения в обратном, был разоблачен как русофоб и подвергнут за это строжайшему взысканию. Примечательно же другое: насколько известно, в очень близких, но, разумеется, не в столь развернутых образах думал о России и объявивший Чаадаева сумасшедшим Николай. И в дальнейшем представление о пространстве как проклятию России будет характеризовать скорее идеологов консервативного («охранительного») лагеря⁷. «Пока мы существуем, предстоит бороться с одним действительно реальным врагом – *пространством*», – писал Тютчев отставному министру просвещения С. С. Уварову (20 августа 1851)⁸. Когда К. Победоносцев бросил свое замечание, что «Россия – это ледяная пустыня, и по ней носится лихой человек», он менее всего имел в виду сказать нечто оригинальное. Когда, в свою очередь, Максимилиан Волошин в «Северовостоке» представил Россию в виде ледяной пустыни (ср. ниже), он, вероятно, и не вспоминал о Победоносцеве. Слово *пустыня* во всех этих контекстах звучит двусмысленно, отсылая не только к ландшафту определенного типа, но и к пустоте в более широком, подчас метафизическом смысле, а также к аскетическому словоупотреблению (пустынь, пустынный и т. п.), ср. у того же Чаадаева *о мысли, ушедшей в пустыню*. Россия огромна и пустынна, ее размеры не связаны с ее структурой, не подконтрольны чьей-либо воле и логике развития.

А между тем от голода и мора,
От поражений, как и от побед,
Россия прет и вширь, и ввысь – безмерно...

(Волошин. «Россия», 1924)

Слова Волошина навеяны, конечно же, не абстрактными культурологическими моделями, но пережитыми ужасами революции и Гражданской войны, и тем не менее и первые – произвольные – чувства о России, и итоги размышлений о ее судьбе выливаются в одни и те же образы:

Мучительно-бесформенное чувство –
Безмерное и смутное – Россия...
Как будто бы во мне самом легла
Бескрайняя и тусклая равнина,
Белесою лоснящаяся тьмой,
Остуженная жгучими ветрами...

(«Россия», 1924)

«Россия очень пространное государство» – единственное, что может сказать о России чиновник в «Мертвых душах». Гоголь не знал опыта революции, но российское пространство волновало его не меньше Волошина. Пространство это страшно не только своей пустой огромностью, «бездной», но и тем, что, лишённое собственной формы, оно в любой момент может трансформироваться непредсказуемым образом; не имея лица, оно предстает в виде разных обликов. Пространство определяет характер живущего в нем человека: «Гоголя чрезвычайно интересовал герой, не имеющий своего лица, своего дела, своей внутренней организации и мгновенно адаптирующийся под структуру окружающего его пространства»⁹.

Гоголевский ужас перед пустотой российского пространства был проанализирован Андреем Белым, развивает он эту тему и в собственных романах (особенно в «Петербурге» и «Москве»). Сотканная из тумана пустынная равнина, населенная не людьми, а тенями людей, мертвыми душами или, напротив, механическими куклами в произведениях Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Белого, Булгакова, Платонова и др. – слишком известный сюжет, чтобы на нем здесь специально останавливаться.

Отчетливые следы пространствобоязни встречаем у Розанова (вполне отдававшего себе в этом отчет, но предпочитавшего говорить о *terror vacui* – ужасе пустоты¹⁰), но важна не столько психологическая характе-

ристика личности автора, сколько образы, в которых он кодифицирует российскую действительность. Вот знаменитое место, где Розанов объясняет свою журналистскую беспринципность: с тех высот, где он находится («где ангелы реют»), различий между партиями и направлениями, между черным и белым нет:

Даль. Бесконечная даль. Я же и сказал, что «весь ушел в мечту». Пусть это – мечта, т. е. призрак, «нет». Мне все равно. Я – вижу партию и не вижу их. Знаю, что – и ложны и что – истинны¹¹.

И тут же:

У нас нет совсем мечты своей родины.

И на голом месте выросла космополитическая мечтательность¹².

О какой идеологической разборчивости может идти речь, когда кругом одни призраки, да и те беспочвенны. Бесконечная даль не знает различий, на безразличном пустом месте развивается космополитическая (то есть безразличная) мечтательность.

Завершенную формулу семиозиса пространственных страхов дает мандельштамовская поэзия в годы ссылки. Как и у Розанова, агорафобия порождает клаустрофобию – чем больше само пространство, тем теснее в нем становится (вполне понятен биографический подтекст этих образов: сопровождаемый конвоирами, он отправляется в ссылку; по мере продвижения на восток внешнее пространство расширяется, а пространство личной свободы сжимается):

Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах
(1937).

Пространство – переменчиво: оно то растет на дрожжах, то сжимается до точки; примечательно, что при этом Мандельштам говорит о языке пространства. Язык пространства оказывается языком кошмарных сновидений:

Что делать нам с убитостью равнин,
С протяжным голодом их чуда?
Ведь то, что мы открытостью в них мним,
Мы сами видим, засыпая, зрим,
И все растет вопрос: куда они, откуда,
И не ползет ли медленно по ним
Тот, о котором мы во сне кричим, –
Пространств несозданных Иуда?¹³

(1937)

Не случайно также и то, что, когда в стихотворении, написанном вслед за приведенным, Мандельштам ищет возможности примирения с советской действительностью, он пытается на это же самое пространство взглянуть иначе – мирясь с плоскостью и одновременно отстраняясь от вертикали:

С каким-то ласковым испугом
Я соглашался с равенством равнин,
И неба круг мне был недугом.

Более того, если приглядеться, то оказывается, что и **пространство это не** столь безнадежно плоско:

И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане.

Здесь крайне важной является экспликация горизонтального **направления** – направления тоски, соединяющей Воронеж с Тосканой.

Восток и Запад

Российское пространство неоднородно, одни параметры представляются очень существенными, других будто бы и нет вовсе. Определяющим является направление Восток–Запад, Юга вообще нет: Россия – страна северная. Так же обстоит дело и с вертикальным изменением: гор нет, зато есть пропасти, вернее, даже вся эта бесконечная равнина – пустыня – и есть пропасть или, по крайней мере, котлован. Кажется, единственным писателем, попытавшимся переориентировать российское пространство – и, как и следовало ожидать, не преуспевшим в этом, – стал В. В. Жириновский с его *броском на Юг и вагоном на Север*. Однако при сколько-нибудь внимательном чтении оказывается, что яркий эпизод с полосканием ног в Индийском океане – сюжет вполне проходной, заветная же цель – проливы (то есть Босфор и Дарданеллы), да и Север на поверку оказывается Чукоткой; таким образом, мы и здесь имеем дело с той же направленностью пространства, что и у Мандельштама: Юго-Запад vs Северо-Восток.

Говоря о направленности пространства, следует различать части света как физическую и как культурную реальность, последняя может существенно отличаться от первой; для различения их будем географические

части света писать со строчной буквы, «культурные» – с прописной. Так, в русской культуре Стамбул – это Восток, в то время как Константинополь (Второй Рим) – Юг или даже Юго-Запад. Расхождения могут быть и еще более значительными. В «Послании архиепископа Новгородского Василия к владыке Тверскому Федору» говорится, что рай находится на Востоке:

знаем из святого Писания, что насадил Бог рай на востоке, в эдеме... а в Паремии называются четыре реки, которые текут из рая, с востока, – Тигр, Нил, Фисон, Евфрат; Нил же – во владениях Египта... течет же он с высоких гор, которые возвысились от земли и до неба, и место это недоступно для людей, и на самом верху его рахманы живут¹⁴.

Ад же расположен на Западе:

...великий Иван Златоуст сказал: «Насадил Бог рай на востоке, а на западе – муки приготовил...» ... К тому же, брат, не дано Богом видеть людям святой рай, а муки – и теперь находятся на западе. Многие из детей моих духовных, новгородцев, видели это на Дышащем море: червь неусыпающий, и скрежет зубовный, и река кипящая Морг, и вода уходит там в преисподнюю и вновь выходит наверх трижды за день¹⁵.

Таким образом, Запад оказывается на севере, «на Дышащем море» (то есть на Северном Ледовитом океане), Восток – на юге¹⁶. Оппозиция «Запад – Восток» многомерна и асимметрична: Восток находится наверху и на юге, Запад – внизу, на севере; на Восток нужно стремиться, но он невидим и при жизни недоступен, в то время как Запад – постоянно подстерегающая актуальная опасность, – требуется бдительность, чтобы туда не угодить. Такую модель пространства можно считать исходной; во всяком случае, она оказывается чрезвычайно устойчивой; можно предполагать, что здесь отражаются по крайней мере общеславянские представления. Итак, в противопоставлении Востока с Западом именно Восток является маркированным членом оппозиции.

Восток и Запад – не только страны света, но и принципы мироустройства. Вернемся к «Апологии сумасшедшего»:

Мир искони делится на две части – Восток и Запад. Это не только географическое деление, но также и порядок вещей, обусловленный самой природой разумного существа: это – два принципа, соответствующие двум динамическим силам природы, две идеи, обнимаю-

щие весь жизненный строй человеческого рода. Сосредоточиваясь, углубляясь, замыкаясь в самом себе, создается человеческий ум на Востоке; раскидываясь вовне, излучаясь во все стороны, борясь со всеми препятствиями, развивается он на Западе. По этим первоначальным данным естественно сложилось общество. На Востоке мысль, углубившись в самое себя, уйдя в тишину, скрывшись в пустыню, предоставила общественной власти распоряжение всеми благами земли; на Западе идея, всюду кидаясь, вступаясь за все нужды человека, алкая счастья во всех его видах, основала власть на принципе права...¹⁷

Прежде всего отметим, что, согласно Чаадаеву, огромные пространства Востока во всех отношениях стесняют человека, в то время как в ограниченном пространстве Запада человек устраивается свободно – опять-таки во всех смыслах этого слова. Теперь главное: кажется, что приведенный отрывок – очередная вариация на тему: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с места им не сойти...»; на самом же деле позиция Чаадаева в определенном смысле прямо противоположна кипплинговской. С точки зрения Кипплинга, во-первых, принадлежность Британии Западу есть аксиома, колонизация есть расширение западной сферы; во-вторых, англичанин носит свой Запад всегда с собой, он преобразует пространство, а не подстраивается под него. Для Чаадаева же принадлежность России к Западу скорее теорема, которую он страстно пытается доказать, одновременно полемизируя с «новой школой» (то есть славянофилами), утверждающей противоположное: «В пылу увлечения этот новоиспеченный патриотизм уже спешит провозгласить нас любимыми детьми Востока»¹⁸. Таким образом, для Чаадаева вопрос о территориальной принадлежности России к Востоку или Западу еще далек от окончательного разрешения. То же самое следует сказать и о народе, эту территорию населяющем: он не покоряет пространство, напротив, оказывается полностью от свойств внешнего пространства зависимым; впрочем, здесь читателя подстерегает очередная неожиданность – оказывается, что русские принадлежат Западу, потому что они – народ... северный:

Мы живем на Востоке Европы – это верно, и тем не менее мы никогда не принадлежали к Востоку... Мы просто северный народ и по идеям, как и по климату, очень далеки от благоуханной долины Кашмира и священных берегов Ганга¹⁹.

Таким образом, география Чаадаева обнаруживает следы общеславянской пространственной модели, идентифицирующей Запад с Севером, а Восток с Югом. Правда, у Чаадаева эта модель манифестируется в инвертированном виде: в качестве положительного члена оппозиции у него выступает Запад.

В этом контексте особое значение приобретают различные формы перемещения в пространстве; очень часто перемещение в географическом пространстве связано с одновременным движением в пространстве идейном (координаты пространства могут обозначаться различными, однако взаимосвязанными категориями: *Восток / Запад, сакральное / профанное, «свое» / «чужое»* и т. п.; инвариантом является противопоставление 'правильного' и 'неправильного' пространств).

Перенос столицы государства – всегда в первую очередь семиотический акт, его идеологическое значение превосходит политическое и долговременнее его. Так, реально никакого переноса столицы из Киева в Москву не было; тем не менее задним числом это «событие» стало восприниматься в качестве едва ли не центрального в российской истории (для Чаадаева или Соловьева последствия его были катастрофическими, для евразийцев – самыми благотворными). Перенос же столицы из Москвы в Петербург и обратно непосредственно связывался с ориентацией на Запад («европейское», «цивилизованное», «чужое») или Восток («самобытное», «свое»). При этом каждый из полюсов может оцениваться как положительно, так и отрицательно.

Радищев в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» дает страшную и безнадежную картину российской действительности; уже эпиграф вносит совершенно недвусмысленные адские ассоциации. Россия Радищева оторвана от Европы, что автоматически означает и отрыв от цивилизации. Рисуя образы абсолютного бесправия и беспросветного рабства, Радищев находит параллели к российской действительности лишь в Африке и Индии. В своем ответе Пушкин, указав на целый ряд тенденциозных передержек у Радищева, приводит примеры повсеместных благотворных изменений, происходящих в результате разумной правительственной политики. При этом материал для сравнений Пушкин находит в Европе (во Франции и в Англии), и сравнения эти оказываются в пользу России. Кроме очевидных идеологических различий в позициях Радищева и Пушкина важно отметить разницу их дискурсивных стратегий: сравнения у первого выполняют в первую очередь риторические функции, семантические связи выстраиваются без учета социокультурного контекста; Пушкин же пытается основывать их на реальных

исторических параллелях. Логика дискурса имеет далеко идущие следствия. С точки зрения Радищева, из катастрофического положения выхода нет – нужен революционный переворот; для Пушкина все это – безответственная риторика («пустословие») человека, живущего в мире собственных абстракций и не знающего подлинной русской жизни²⁰. Само время является для Пушкина важнейшим фактором изменений к лучшему.

Наконец, следует отметить полемику на уровне пространственных категорий. «Путешествие из Петербурга в Москву» есть углубление внутрь беспросветного ужаса русской жизни, нисхождение в глубь ада. Напротив, «Путешествием из Москвы в Петербург» Пушкин задает противоположное направление, соответствующее вектору постепенных улучшений и логике государственного развития: продвижение в Европу²¹.

В результате заочного географического спора Пушкина с Радищевым сложился своеобразный жанр идеологического путешествия; в качестве наиболее символических образцов должны быть названы поездка Чехова на Сахалин и встречное путешествие Солженицына из Владивостока в Москву.

Чехов ехал сквозь пространство, лишенное голоса, в мир неволи, безмолвия и смерти. Всю свою жизнь Чехов стремился к выходу за пределы предписанных границ. В данном случае это была в первую очередь попытка выхода за пределы знаковости, что в частности для него означало и выход за пределы литературы, и выход за пределы России. Последнее кажется особенно парадоксальным, но Чехов настойчиво подчеркивает: уже Сибирь – не Россия, что уж говорить о Сахалине²². Россия – пространство знаковости, мир фельетонный и водеvilный, то есть мир пошлый, на Сахалин Чехова влекла жажда подлинности. Подлинность для Чехова связана с запредельностью; именно на Сахалине он надеется обрести и собственную идентичность, и подлинность России. Но особенно для него важен выход за пределы литературности. Если в *Из Сибири* он носит еще сравнительно ограниченный характер и само произведение с некоторыми натяжками может быть отнесено к жанру путевых очерков, то *Остров Сахалин* знаменует полный разрыв с беллетристической нарративностью. Итак, чеховские поиски смысла имеют отчетливую географическую ориентацию. Любопытно проследить за их результатами. Они несомненны (по сути дела, с возвращения с Сахалина и начинается зрелый Чехов), но, очевидно, вовсе не те, на которые он рассчитывал. Чехов ехал «делать дело», мерить Сахалин «общим аршином»: занимался переписью, статистическими исследования-

ми (статистика в ту пору была синонимом демографии), а в результате вышло, что аршином-то мерить и не получается, все данные оказываются ненадежными²³. На Сахалине Чехов оказывается в мире вне смысла, вне истины, вне этики. Вместо обретения смысла Чехов на Сахалине смог – задолго до Камю – осмыслить бессмысленность, и результаты этого осмысления отчетливо проступают в его литературной продукции, в частности, существенным образом меняется их пространственная модель. По мнению ряда исследователей, наиболее отчетливо следы сахалинского опыта проявляются в «Палате № 6» (1892). Беспросветность рассказа не в последнюю очередь определяется его пространственной моделью: флигель, занимаемый палатой № 6, отделен «лесом репейника», затем «забором с гвоздями», двумястами верстами, отделяющими город от железной дороги, а сколько еще верст по железной дороге, чтоб попасть хоть куда-то, – неизвестно. Огромность этих пространств давит: не простор, а крайнюю стесненность чувствуют все персонажи рассказа; это чувство невольно передается и читателям²⁴.

Если Чехов своей поездкой стремился вырваться за пределы литературных и идеологических клише, то возвращение Солженицына, напротив, обнаруживает отчетливую и литературную, и идеологическую подоплеку. Это как бы вывернутый наизнанку Радищев: беспросветная Россия тоже кончается в Москве, но при всем сходстве гиперболической риторики идеологическая ориентация Солженицына прямо противоположна радищевской: для Радищева гибельна неизменность, по Солженицыну же все беды от (неправильных) перемен. Если Гоголь и его последователи чувствовали в российском пространстве скрытые бездны, то солженицынская Россия уже провалилась в бездну; «Россия в обвале», «Россия расплющена» свалившимися на нее развалинами, русское национальное сознание оказывается в «провале»²⁵. Писатель возлагает ответственность за все это на реформаторов («реформы – на развал»), но вспоминается хотя бы «Из-под глыб»²⁶, да и сами «разрывы российских пространств» – образ слишком уж архетипический.

Северо-Восток

Как уже было сказано, в пространстве России структурно отмеченным оказывается не только Восток, но и Север. Если общеславянская модель отождествляет Восток с Югом, то в Новое время Восток соединяется с Севером, от Юга Россия отделена²⁷. Рассуждение Чаадаева о Востоке как

юге, о «благоуханной долине Кашмира и священных берегах Ганга» заставляет вспомнить о рае, где, по словам архиепископа Василия, «рахманы живут». Эти места нам недоступны, наш Восток – это Сибирь, «край подземного богатства, снеговых степей» (Некрасов). Таким образом, Северо-Восток – это не самостоятельное направление и не компромисс между северным и восточным направлениями, а именно Восток, причем, если можно так выразиться, Восток в его крайнем выражении.

Любопытную параллель сказанному (едва ли здесь возможно говорить о каузальных связях) можно найти в сфере русского церковного зодчества. Замечено, что в большинстве храмов алтари обращены не строго на восток, а на северо-восток:

Церкви обращены апсидами <...> на место восхода солнца в день закладки церкви. Выяснено, что в подавляющем большинстве церкви ориентированы апсидами на северо-восток («летний восток»)»²⁸.

Таким образом, идентификация Востока с Северо-Востоком получает и сакральное измерение. Северо-восточное направление имеет явное преимущество перед всеми остальными, оно тесно связано с самой судьбой России. Судьба России – на Северо-Востоке. Вопрос лишь в том, является ли эта судьба роковой или, напротив, на Северо-Востоке надежда на спасение России. Соответственно и отношение к Северо-Востоку может быть либо резко отрицательным, либо положительным. Ср. у Владимира Соловьева:

... последовали века мрака и смут, когда после долгого ряда бедствий, оттесненный в леса северо-востока, притупленный рабством и необходимостью тяжелого труда на неблагодарной почве, отрезанный от цивилизованного мира, едва доступный даже для послов главы христианства, русский народ опустился до грубого варварства, подчеркнутого глупой и невежественной национальной гордостью»²⁹.

Добровольно на Северо-Восток не идут, русский народ оказывается вытесненным туда «долгим рядом бедствий»; это жестокий, дикий, пустынный и отрезанный от европейской цивилизации край, попавшему туда остается лишь «опуститься до грубого варварства». Не сразу и поймешь, что медвежий угол, о котором Соловьев ведет речь, – это Москва. Здесь возникает проблема точки отсчета. Кажется, что дело идет лишь о векторе перемещения: относительно Киева Москва действительно находится на северо-востоке. Однако в действительности у Соловьева другая система координат; Северо-Восток оказывается не

столько направлением, сколько местностью, крайней точкой, неким абсолютом изолированности.

Принужденный уйти в далекий северо-восточный угол Европы... русский народ с XIII века оказался физически обособленным от остального христианского мира...³⁰

Если для Соловьева Северо-Восток – проклятие России, то для Солженицына, напротив, освоение «жестокого Северо-востока» есть ее историческая миссия и одновременно искупительная жертва, позволяющая вырваться «из нашей нынешней презренной аморфности»³¹. При этом солженицынский Северо-Восток – это, разумеется, не Москва, а Сибирь, если не Магадан. При всей противоположности оценок Соловьев и Солженицын исходят из общей концептуальной схемы: (1) не важно, светлая миссия или злой рок, но на (в?) Северо-Востоке – судьба России; (2) Северо-Восток – это одновременно и самая сердцевина России, и запредельное по отношению к ней пространство; (3) это пространство пустынное, опасное и враждебное (у Солженицына – враждебное для тела, но целительное для духа: пустыня становится пустыней; у Соловьева – губительное в первую очередь именно для духа); (4) Северо-Восток – это пространство специфической русской духовности, пространство русской идентичности (которая, по Соловьеву, уже сложилась; по Солженицыну же, ее еще предстоит обрести).

В наиболее развернутом виде рассматриваемая мифологема реализована Максимилианом Волошиным в стихотворении, которое так и озаглавлено: «Северовосток» (1920)³². Апокалиптическая тональность и система образов связана с условиями его сочинения: «во время болезни и бессонных ночей и северовостока», «перед приходом советской власти в Крым»³³. Стихотворению предпослан эпиграф, отражающий одновременно и злобу дня, и ее историософское осмысление:

«Да будет благословен приход твой, Бич Бога, которому я служу, и не мне остановить тебя». Слова св. Лу, архиепископа Турского, обращенные к Аттиле.

Стихотворение выдержано в эсхатологических тонах: «жгучий ветер полярной преисподней» и бесы, отсылающие одновременно как к Достоевскому и Пушкину, так и к Евангелию, символизируют не только приход большевиков, но и саму судьбу России:

Расплясались, разгулялись бесы
По России вдоль и поперек.

юге, о «благоуханной долине Кашмира и священных берегах Ганга» заставляет вспомнить о рае, где, по словам архиепископа Василия, «рахманы живут». Эти места нам недоступны, наш Восток – это Сибирь, «край подземного богатства, снеговых степей» (Некрасов). Таким образом, Северо-Восток – это не самостоятельное направление и не компромисс между северным и восточным направлениями, а именно Восток, причем, если можно так выразиться, Восток в его крайнем выражении.

Любопытную параллель сказанному (едва ли здесь возможно говорить о каузальных связях) можно найти в сфере русского церковного зодчества. Замечено, что в большинстве храмов алтари обращены не строго на восток, а на северо-восток:

Церкви обращены апсидами <...> на место восхода солнца в день закладки церкви. Выяснено, что в подавляющем большинстве церкви ориентированы апсидами на северо-восток («летний восток»)²⁸.

Таким образом, идентификация Востока с Северо-Востоком получает и сакральное измерение. Северо-восточное направление имеет явное преимущество перед всеми остальными, оно тесно связано с самой судьбой России. Судьба России – на Северо-Востоке. Вопрос лишь в том, является ли эта судьба роковой или, напротив, на Северо-Востоке надежда на спасение России. Соответственно и отношение к Северо-Востоку может быть либо резко отрицательным, либо положительным. Ср. у Владимира Соловьева:

... последовали века мрака и смут, когда после долгого ряда бедствий, оттесненный в леса северо-востока, притупленный рабством и необходимостью тяжелого труда на неблагодарной почве, отрезанный от цивилизованного мира, едва доступный даже для послов главы христианства, русский народ опустился до грубого варварства, подчеркнутого глупой и невежественной национальной гордостью²⁹.

Добровольно на Северо-Восток не идут, русский народ оказывается вытесненным туда «долгим рядом бедствий»; это жестокий, дикий, пустынный и отрезанный от европейской цивилизации край, попавшему туда остается лишь «опуститься до грубого варварства». Не сразу и поймешь, что медвежий угол, о котором Соловьев ведет речь, – это Москва. Здесь возникает проблема точки отсчета. Кажется, что дело идет лишь о векторе перемещения: относительно Киева Москва действительно находится на северо-востоке. Однако в действительности у Соловьева другая система координат; Северо-Восток оказывается не

столько направлением, сколько местностью, крайней точкой, неким абсолютном изолированности.

Принужденный уйти в далекий северо-восточный угол Европы... русский народ с XIII века оказался физически обособленным от остального христианского мира...³⁰

Если для Соловьева Северо-Восток – проклятие России, то для Солженицына, напротив, освоение «жесточкого Северо-востока» есть ее историческая миссия и одновременно искупительная жертва, позволяющая вырваться «из нашей нынешней презренной аморфности»³¹. При этом солженицынский Северо-Восток – это, разумеется, не Москва, а Сибирь, если не Магадан. При всей противоположности оценок Соловьев и Солженицын исходят из общей концептуальной схемы: (1) не важно, светлая миссия или злой рок, но на (в?) Северо-Востоке – судьба России; (2) Северо-Восток – это одновременно и самая сердцевина России, и запредельное по отношению к ней пространство; (3) это пространство пустынное, опасное и враждебное (у Солженицына – враждебное для тела, но целительное для духа: пустыня становится пустыней; у Соловьева – губительное в первую очередь именно для духа); (4) Северо-Восток – это пространство специфической русской духовности, пространство русской идентичности (которая, по Соловьеву, уже сложилась; по Солженицыну же, ее еще предстоит обрести).

В наиболее развернутом виде рассматриваемая мифологема реализована Максимилианом Волошиным в стихотворении, которое так и озаглавлено: «Северовосток» (1920)³². Апокалиптическая тональность и система образов связана с условиями его сочинения: «во время болезни и бессонных ночей и северовостока», «перед приходом советской власти в Крым»³³. Стихотворению предпослан эпиграф, отражающий одновременно и злобу дня, и ее историософское осмысление:

«Да будет благословен приход твой, Бич Бога, которому я служу, и не мне остановить тебя». Слова св. Лу, архиепископа Турского, обращенные к Аттиле.

Стихотворение выдержано в зсхатологических тонах: «жгучий ветер полярной преисподней» и бесы, отсылающие одновременно как к Достоевскому и Пушкину, так и к Евангелию, символизируют не только приход большевиков, но и саму судьбу России:

Расплясались, разгулялись бесы
По России вдоль и поперек.

Рвет и крутит снежные завесы
Выстуженный северовосток. <...>
Этот ветер был нам верным другом
На распутьях всех лихих дорог:
Сотни лет мы шли навстречу вьюгам
С юга вдаль – на северо-восток. <...>
В этом ветре вся судьба России –
Страшная безумная судьба. <...>
Сотни лет навстречу всем ветрам
Мы идем по ледяным пустыням –
Не дойдем и в снежной вьюге сгинем
Иль найдем поруганный наш храм, –
Нам ли весить замысел Господний?
Все пойдем, все вынесем, любя, –
Жгучий ветер полярной преисподней,
Божий Бич! приветствую тебя³⁴.

Итак: (1) вопреки законам физики на северо-восток Россию гонит встречный ветер северовосток; (2) движение на северо-восток знаменует одновременно как отказ от своих истоков, так и поиск их («древние гроба» vs «наш храм»); (3) северо-восток есть что-то предельно враждебно-чужое и, одновременно, интимно-свое; (4) результатом стремительных порывов является застойная неподвижность («Что менялось? Знаки и возглавья. Тот же ураган на всех путях... Ныне ль, даве ль – все одно и то же»); (5) ужасу исторической судьбы противостоит еще более ужасная судьба в самом ближайшем будущем.

Вместо заключения

Российское пространство организуется осью «Запад – Восток». Положение самой России на этой оси определяется идеологическими факторами. Предлагались следующие варианты: (1) Россия – страна восточная; (2) западная; (3) не западная и не восточная, а самобытная (славянофилы); (4) не западная и не восточная, а буфер между Востоком и Западом, щит между ними; (5) и западная, и восточная, евразийская³⁵.

В середине 90-х годов один из социологических опросов был посвящен вопросу, из какого государства исходит, по мнению россиян, наибольшая опасность. Выяснилось, что из Латвии (Эстония занимала третье

или четвертое место). Одна московская либеральная газета (номер, к сожалению, не сохранился, приходится цитировать по памяти) комментировала это в том духе, что россияне глупы, и дело не только в том, что они видят опасность, где ее нет, но и в том, что закрывают глаза на источник подлинной опасности. А подлинная опасность, оказывается, исходит из Китая: китайцы потихоньку заселяют огромные пространства на Дальнем Востоке и в Сибири и в скором времени будут составлять там национальное большинство.

Здесь все характерно. Опасность исходит либо с Запада, либо с Востока, однако характер опасности при этом принципиально различается, как принципиально различаются и те, кого соответствующие опасности страшат: страхи порождают некий текст, который, в свою очередь, подбирает себе аудиторию.

Опасность, идущая с Запада, – это опасность обезличивающей и бездуховной структуры, опасность быть измеренным общим аршином. Почему именно Латвия? Потому что приняла очередной закон, ущемляющий национальные чувства русских (ловко: по форме вроде все законно; по сути – полное самоуправство). Балтийские государства воспринимаются как крикливый и заносчивый авангард Запада; лицемерный, торгашеский и законнический дух европейской цивилизации чувствуется здесь в наибольшей мере. Малый размер этих государств ни в коей мере не может считаться успокаивающим фактором, скорее наоборот: так слон не боится тигра, но может испугаться мыши (в современной России, кажется, никому не придет в голову считать, что опасность исходит из Франции или Германии). В популярном в России утопическом детективе Х. ван Зайчика (псевдоним) действие происходит в великой и идеальной евразийской империи Ордусь (= Золотая Орда + Русь), главными врагами которой являются полумарионеточные лансбергисы, которыми, в свою очередь, манипулирует некий американский миллиардер. Напротив, опасность, идущая с Востока, велика, имперсональна и безмолвна: с одной стороны, молчат наступающие азиаты, с другой стороны, о ней молчат парализованные безволием и (ложными) страхами россияне. Весь этот комплекс выразил еще Владимир Соловьев в «Трех разговорах» и особенно в «Панмонголизме».

2001

Литература

- Белинков 2000 – А. Белинков. Россия и Черт. СПб.: Звезда, 2000.
- Волошин 1995 – М. Волошин. Стихотворения и поэмы. 3-е изд. СПб.: Наука, 1995. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Гумилев 1992 – Л. Н. Гумилев. «Скажу вам по секрету, что если Россия будет спасена, то только как евразийская держава» // Социум. 1992. № 5. (Цит. по: <http://www.kulichki.com/~gumilev/articles/Article28.htm>)
- Достоевский 28–2: Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1980.
- Иванов, Топоров 1965 – Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие системы. М.: Наука, 1965.
- Ключевский 1988 – В. О. Ключевский. Сочинения. В 9 т. Т. 2. Курс русской истории. Ч. II. М.: Мысль, 1988.
- КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Т. 8.
- Кольев 1998 – А. Кольев. Миф масс и магия вождей. М., 1998.
- Лотман 1992 – Ю. М. Лотман. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избранные статьи. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 413–447.
- М. Лотман 2001 – М. Ю. Лотман. Страх: семиотика культуры и феноменология (к постановке проблемы). Sign Systems Studies 29.2. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus. С. 417–439.
- Памятники 1981 – Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV века / Сост. Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев. М.: Художественная литература, 1981.
- Подосинов 1999 – А. В. Подосинов. Ex oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. М.: Языки русской культуры, 1999.
- Пушкин 1978 – А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978.
- Розанов 1990 – В. В. Розанов. Уединенное. М.: Правда, 1990.
- Семенов 1980 – Л. С. Семенов. Путешествие Афанасия Никитина. М.: Наука, 1980.
- Солженицын 1995 – А. Солженицын. Публицистика. В 3 т. Т. 1. Ярославль, 1995.
- Солженицын 1998 – А. Солженицын. Россия в обвале. М.: Русский путь, 1998.
- Соловьев 1989а – В. С. Соловьев. Русская идея // Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1989. (Прил. к журналу «Вопросы философии».)
- Соловьев 1989б – В. С. Соловьев. Национальный вопрос в России. Вып. 2 // Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1989. (Прил. к журналу «Вопросы философии».)
- Степанов 2001 – Ю. С. Степанов. Константы: Словарь русской культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический проект, 2001.
- Трубецкой 1995 – Н. С. Трубецкой. История • Культура • Язык. М.: Прогресс-Универс, 1995.
- Хрестоматия 1997 – В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией: Хрестоматия по истории российской общественной мысли веков. 2-е изд. М.: Логос, 1997.
- Чаадаев 1989 – П. Я. Чаадаев. Статьи и письма. М.: Современник, 1989.

Чернов 1999 – П. В. Чернов. Россия: Этногеополитические основы государственно-сти. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1999.

Чехов 1978 – А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. 14–15. М.: Наука, 1978.

Юрганов 1998 – А. Л. Юрганов. Категории русской средневековой культуры. М.: Мирос, 1998.

Huntington 1996 – S. P. Huntington. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. N. Y.: Simon and Schuster, 1996.

Примечания

1 Ср. попытку Ю. С. Степанова составить словарь констант русской культуры; впрочем, его подход к страху в русской культуре имеет мало точек соприкосновения с предлагаемым в настоящей работе (ср. Степанов 2001: 872–890).

2 Следует настаивать на том, что российские геополитические разработки принципиально отличаются от западных. Геополитические исследования на Западе основываются на приложении простых (чтобы не сказать – примитивных) моделей к эмпирическому материалу, это типичные редукционалистские построения. Примером здесь может служить известная книга С. Хантингтона (Huntington 1996); она строится на заведомо упрощенном анализе обширного эмпирического материала; это сугубо трезвое исследование. Напротив, российские сочинения почти без исключения представляют собой плоды поэтического вдохновения или, как раньше говорили, горячности. Классик этого направления Л. Н. Гумилев тоже якобы редукционалист: мировая история выводится им будто бы из географико-климатических факторов. В действительности же его писания выполнены в духе евразийской историософии, приправленной конспирологическими домыслами; его «научность» (как в марксизм-ленинизме) является чем-то вроде заклинания: Л. Н. Гумилев не научную школу, а секту единоверцев основывает. Не лучше обстоят дела и у новейших геополитиков. Так, В. П. Чернов хотя и строит свою книгу по образцу – вплоть до внешнего сходства в схемах – хантингтоновской (напрасно, однако, было бы искать соответствующие отсылки; «небезызвестный Хантингтон» упомянут лишь однажды во *Введении*), но, несмотря на попытки придать ей академически respectable вид (книга издана под грифом издательской фирмы Российской Академии наук), вся она состоит из голословных утверждений, образов и фантазий визионерского свойства, немедленно переводимых – что тоже характерно – в проекты по переустройству всего (чего стоит хотя бы программа перестройки Совета Безопасности ООН по «цивилизационно-пропорциональному принципу»: «в качестве переходного» предлагается трехчленный Совет Безопасности: США (представляют западную цивилизацию), Россия (представляет Россию) и Китай (представляет всех остальных) (Чернов 1999: 177). В. П. Чернов преподносит себя в качестве независимого «подлинного ученого-политолога»; истинный поэт геополитики А. Г. Дугин, напротив, претендует на роль официального идеолога. В его многочисленных сочинениях геополитика оказывается нагромождением (нео)языческих и оккультных схем (отчасти скомпилированных, отчасти собственно-

го изобретения), выдаваемых – что опять-таки характерно – за истинное (в дугинском случае: древле-) православие.

3 Семенов 1980: 8.

4 Ключевский 1988: 173.

5 Юрганов 1998.

6 Чаадаев 1989: 161.

7 Но, разумеется, не только их; ср., например, у Вяземского:

Мне так уж надоели эти географические фанфоряды наши: «От Перми до Тавриды» и проч. Что же тут хорошего, чем радоваться и чем хвастаться, что мы лежим врястяжку, что у нас *от мысли до мысли* пять тысяч верст, что физическая Россия – Федора, а нравственная – дура (Хрестоматия 1997: 46; курсив автора).

Или у А. Сиявского:

Средневековым огородам Европы противостоит на Востоке равнина, на которой люди под ветром жмутся друг к другу – равны, доступны, общительны, земляки и соседи. Земляк! ... Родство не по крови, по месту жительства, а место то простирается по всей евразийской равнине (Там же: 666).

Все это – «по ту сторону» истины и лжи. Можно подумать, что Сиявский не знает, что в Средние века границы русских земель (а пишет он именно о России) не доходили и до Волги, а викинги называли эти земли Gardariki (не важно, как это переводить: страна ли городов, оград – в смысле укреплений – или огородов, – в любом случае речь идет об антропогенно расчлененном пространстве). Индивидуальность пишущего подавляется инерцией «геополитического» дискурса. Вместе с тем какая-то правда в словах Сиявского содержится, но правда эта не историческая, а мифопоэтическая: прижимающиеся друг к дружке земляки – это Россия Толстого или Платонова. Но не Пушкина.

8 Курсив автора; цит. по: Хрестоматия 1997: 112.

9 Лотман 1992: 438.

10 Постоянный образ Розанова: пространство, сворачивающееся в воронку, одновременно и обволакивающее, и увлекающее в пустоту; почти всегда это осложняется сексуальными комплексами, ужас пространства оборачивается ужасом пола – ср.:

Какая ложная, притворная жизнь Р. <...> Около него эта толстая красивая женщина, его поглотившая – как кит Иону... Оба они погружены в демократию... Как это печально и страшно. Верно, я многого не понимаю, так как это мне кажется *страшным*. Какая-то «воронка в глубь ада»... (Розанов 1990: 206; курсив автора).

Здесь агорафобия, как это нередко случается, переходит в клаустрофобию: необъятная женщина *поглощает* Р., в результате оба оказываются *погруженными*. Не лишено интереса, что Р. – это Репин; его второй (гражданской) жене Розанов посвятил фельетон под характерным заглавием: *Женщина-пылесос и ее лекция в зале Тенишевского училища*; тот же образ, что в фельетонном стиле дает женщину-пылесос (vacuum cleaner), в *Уединенном* превращается в воронку в глубь ада.

11 Розанов 1990: 497; курсив автора.

12 Там же; курсив автора.

13 Последний стих имеет характерный вариант: «Народов будущих Иуда». Н. Я. Мандельштам даже считала его основным и намекающим на Сталина. Как бы то ни было, для нас существенно, что предатель несозданных пространств является одновременно и предателем будущих народов.

14 Памятники 1981: 43–45.

15 Там же: 45.

16 Вероятно, библейский текст интерпретирован здесь сквозь призму славянской модели пространства. В Библии Эдем, из которого вытекает река, разделяющаяся на реки Фисон, Геон (не Нил!), Тигр и Евфрат, находится «на востоке» (Быт 2 8–10); естественно предположить, что ад должен находиться в противоположном направлении. В отношении рая библейский текст географических трудностей не предлагает: Эдем находится к востоку от Палестины; с известными оговорками это справедливо и в отношении Антиохии и даже Константинополя. Но никак не Новгорода. В этих, на первый взгляд курьезных, рассуждениях владыки Василия можно обнаружить рефлекс общеславянской (дохристианской) пространственной системы:

Противопоставление юг–север практически изоморфно противопоставлению восток–запад, причем первый (положительный) член противопоставления связывается с солнцем, днем, летом, теплом, а второй – с месяцем, ночью, зимой, холодом (Иванов, Топоров 1965: 112; ср. также Подосинов 1999: 371–373).

17 Чаадаев 1989: 153.

18 Там же.

19 Там же: 154–155. В утверждении: «Восток – это юг» Чаадаев следует архаической модели, и в этом следовании он совсем не одинок; вот современная вариация на эту тему: «Россия никак не может быть на стороне Востока, который для нее в течение последних двух веков – агрессивный Юг» (Кольев 1998: 314).

20 Любопытно, что сказанное справедливо лишь до тех пор, пока речь идет о российских реалиях. Когда же Пушкин переходит к бедственному положению французских крестьян или английских рабочих, у него вдруг прорезаются радищевские интонации и система образов:

Прочтите жалобы английских фабричных работников: волоса встанут дыбом от ужаса. Сколько отвратительных истязаний, непонятных мучений! какое холодное варварство с одной стороны, с другой какая страшная бедность! Вы подумаете, что дело идет о строении фараоновых пирамид, о евреях, работающих под бичами египтян (Пушкин 1978: 199).

Таким образом, Россию Пушкин считает необходимым изображать в категориях исторического дискурса, Англию же – риторического в духе Радищева. Если ограничиться лишь риторической структурой текста, то выходит, что у Радищева Россия – это Азия, а то и Африка, в то время как у Пушкина Россия – это Европа, а Европа – это Азия с Африкой.

21 Можно предположить, что скрытым адресатом пушкинской полемики является также Чаадаев: в противоположность последнему Пушкин считает, что Россия живет полноценной исторической жизнью (что для обоих является важнейшим свойством цивилизации христианской Европы).

22 Ср. хотя бы: «– Вы из России? – спрашивает он меня. – Из России. – Ни разу не был» (Чехов 1978: 21). Или: «Сибирская природа в сравнении с русской...» (27); «...едучи из России в Сибирь...» (35), «... Боже мой, как далека здешняя жизнь от России... Пока я плыл по Амуру, у меня было такое чувство, как будто я не в России, а где-то в Патагонии или Техасе...» (42) и т. п. Более того, оказывается, что к жизни на Сахалине русский человек физиологически непригоден, он чуть ли не обречен здесь на чахотку (Чехов 1978: 736; это писано в 1895 году, а с 1892 года у самого Чехова обнаруживаются отчетливые симптомы чахотки, всеми друзьями связывавшейся именно с его сахалинской поездкой).

23 Сделав, например, в конце *Сахалина* подробные выписки о потреблении медикаментов на острове за 1889 год, Чехов может прийти лишь к такому выводу:

Всего, не считая извести, соляной кислоты, спирта, дезинфекционных и перевязочных средств... потрачено шестьдесят три с половиной пуда лекарств; сахалинское население, стало быть, может похвастаться, что в 1889 г. оно приняло громадную дозу (372).

24 Ср., например, клаустрофобическую реакцию Ленина:

Когда я дочитал вчера этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно я заперт в палате № 6 (цит. по КЛЭ, VIII: 484).

25 Солженицын 1998: 3, 149.

26 Разумеется, и это далеко не первый провал в бездну в русской истории. Еще в 1867 году Достоевский писал, имея в виду в первую очередь Тургенева, что «все эти либералишки и прогрессисты... откровенно желают ей (России. – М. Л.) провалиться (преимущественно провалиться!)» (Достоевский 28–2: 210); после 1917 года этот образ стал чуть ли не общим местом. Ср. хотя бы знаменитый сборник «Из глубин» (1918; особенно символично здесь то, что он как бы продолжает дело еще более знаменитого сборника – «Вехи»: так сказать, пришли). А. В. Белинков начинает повесть «Россия и Черт» (1950) историософским введением, содержащим панхроническую картину российской действительности: «Темная, с красными пятнами держава лежала в яме Земного шара» (Белинков 2000: 136) и т. п.

27 Любопытно сравнить это с семиотической ориентацией пространства у народов западного полушария. По свидетельству проф. Эланы Дрешера (Торонто), канадская модель пространства существенно отличается от американской. Для последней Запад чуть ли не Земля обетованная, для канадцев же – гиблое место, и, что для нас особенно интересно, он сливается с Севером. Отсюда целый ряд важных различий. Географическим метасюжетом американской культуры является покорение Запада; отважные и предприимчивые люди побеждают пространство. Канадский же Северо-Запад невозможно покорить в принципе – он для этого слишком велик и в поединке с человеком неизменно выходит победителем. Географический метасюжет канадской культуры – (героическая) гибель на (Северо-)Западе.

28 Юрганов 1998: 385.

29 Соловьев 1989а: 225.

30 Соловьев 1989б: 415.

31 Солженицын 1995: 127–128; писано в 1974 году.

32 Стихи Волошина представляют несомненный интерес не только с поэтической, но и с идеологической и документальной точек зрения; так, Н. С. Трубецкой находил, что они предвосхитили идеи евразийства (Трубецкой 1995: 770). Вообще же, все геополитические построения именно в поэтической форме и звучат наиболее убедительно, это именно тот случай, о котором сказано: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!»; в жанре деловой прозы даже идеи Трубецкого смотрятся весьма бледно.

33 Волошин 1995: 629.

34 Там же: 273–274.

35 Варианты (4) и (5) нуждаются в комментарии. В варианте (4) Россия скорее Запад, «ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили нашествие на самом краю Европы» (Пушкин); ср. в особенности «Скифов» Блока; по виду мы вроде бы скифы-азиаты, но «мы любим все» исключительно европейское и «в братские объятья» зовем все-таки не японцев с монголами. Напротив, в варианте (5) Россия скорее Восток, евразийцы тоже вроде бы открывают объятья всем, но, оказывается, с разбором. Как сказал в своем последнем интервью Л. Н. Гумилев,

Евразийский тезис: надо искать не столько врагов – их и так много, а надо искать друзей, это самая главная ценность в жизни. И союзников нам надо искать искренних. Так вот, турки и монголы могут быть искренними друзьями, а англичане, французы и немцы, я убежден, могут быть только хитроумными эксплуататорами (Гумилев 1992).

Приведенный пассаж, заключающий интервью, публикаторами выделен – так сказать, завещание мыслителя.

О необходимости страха

1

В современной культуре прослеживается явная тенденция освобождения от страха. Все дело в том, что на протяжении целых исторических эпох со страхом были связаны исключительно отрицательные коннотации. И когда теперь говорят об освобождении от страха, то под последним понимают все темное и уродливое в человеке и обществе, все, что связано с насилием над личностью.

В противовес этим расхожим взглядам хочу напомнить ту глубинную трактовку темы страха, которая была предложена в ряде течений иудаизма, прежде всего в еврейской мистике. В рамках последней было заложено и развернуто глубоко дифференцированное понимание страха, понимание того, что есть страх порочный и страх возвышающий.

В Каббале страх многолик и многоформен. Фактически он образует громадную и всеобъемлющую иерархическую систему, которая собою пронизывает все человеческое бытие.

При этом у каждого звена страха есть свое особое имя. Страх – это структура, населенная не только множеством форм, но и имен, но населенная отнюдь не хаотично. Возникает как бы громадная лестница, каждая ступенька которой поименована.

В иудаизме одно из высших имен страха – это **НОРА**. Вот какое объяснение можно прочесть на этот счет в популярной некогда книге Папюса «Каббала»:

«Имя “Нора” или грозный соответствует также имени “Эммануэль”, что значит “с нами Бог”, – то есть шестому имени Бога»¹.

Папюс был популяризатором и во многом вульгаризатором Каббалы, но именно через его книгу европейцы конца XIX – начала XX века воспринимали многие принципы еврейской мистики.

То, что в изложении Папюса имя НОРА соотносится с именем ЭММАНУЭЛЬ (с нами Бог), – чрезвычайно существенный момент. Все дело в том, что в Каббале страх в своих высших формах напрямую связан с присутствием Бога в мире.

Теперь я хочу обратиться к трудам великого итальянского каббалиста XVIII столетия Моше Хаима Луцатто (1707–1747). Он был тонким, проникновенным лириком, ярким, темпераментным драматургом, изучал Талмуд, писал работы по еврейской стилистике. Однако прежде всего это был мистик, создавший свой вариант «Зогара». Отсвет каббалистических идей лежит на всех основных философских сочинениях Луцатто.

В книге «Путь творца» (главка «О любви к Богу и страхе перед ним») Луцатто отметил, что там, где достигнуто постоянное состояние очищающего страха, постоянно находится Шехина (то есть присутствие Бога в мире):

«Это сказано об истинных любви и страхе – любви к Всевышнему самому, а не к Награде, и страхе перед Его вознесенностью, а не перед наказанием. Такой страх очищает человека от тьмы его материальности и телесности и привлекает к нему Шехину. Мера страха определяет меру очищения человека и привлечения Шехины. На том, кто достигнет состояния, при котором такой страх будет присутствовать у него всегда, Шехина пребудет постоянно»².

Страх заповедан человеку как абсолютная норма – заповедан с Торой и через Тору:

«И пусть она (Тора) будет у него, и пусть он читает ее все дни жизни своей ради того, чтобы приучился он страшиться Всевышнего» (Дварим 17: 19).

Как видим, страх связан с чтением «книги человечества» (так Достоевский определял Тору), ради чего и был создан человек – читать Тору, дабы научиться страшиться Всевышнего. Этот момент не просто крайне важен – он поворотен в судьбе человечества.

Страх непосредственно связан с изучением Закона. Он благодетелен, спасителен – культура страха (не животного, а метафизического) несет в себе подлинное спасение для человека.

Луцатто неоднократно подчеркивал (и этот его вывод имеет, как мне кажется, кардинальное значение), что страху как высшей форме бытия необходимо учиться.

При этом страх заповедан человеку, но не дан ему автоматически. Страх не даруется, а достигается, им овладевают, и овладевают только через чтение и изучение Закона, через преодоление себя, через отсечение от себя всего, что мешает растворению в Законе. См. об этом также поразительное по своей точности наблюдение, которое сделал рав Моше Хаим Луцатто в книге «Путь праведных»:

«Страху можно выучиться лишь при непрерывном чтении. И присмотришься, что сказано: " ради того, чтобы приучился", а не – "ради того, чтоб страшился". Это потому, что страх не достигается естественным путем, он далек от нас из-за грубой материальности наших ощущений, и его невозможно приобрести иначе, чем многим и непрерывным постоянством, усидчивостью в изучении Закона его путей. Это значит, что человеку надлежит наблюдать и всматриваться в этот вопрос постоянно: сидя и идя, ложась и вставая – до тех пор, пока не установит он в своих понятиях истинность того, что Всевышний пребывает в любом месте, и что мы истинно стоим пред Ним в любое время и любой час. Тогда человек станет истинно страшиться Его»³.

Не случайно царь Давид молил, чтобы ему был открыт высший путь – страх перед именем Бога:

«Научи меня, Всевышний, пути Твоему – ходить буду в правде Твоей, направь сердце мое единственно к страху пред Именем Твоим».
(Теилим 86: 11).

Рав Моше Хаим Луцатто считал, что если человеку не откроется путь страха перед именем Бога, то его ждет полная и неминуемая катастрофа. Вывод этот имеет глубокую опору в иудаизме.

Вообще, самоуспокоенность ведет к гибели. Нужно делать сполна и буквально страшиться, что предпринятые усилия были слишком мизерны, что для Всевышнего их совершенно недостаточно, что совершенство достигнутого всегда относительно.

Обретение и культивирование страха – это обретение божественного в человеческом, это понимание того, что высший предел отнюдь не достигнут и недостижим, – нужно исполнить заповедь и искренне бояться, что сделано еще недостаточно, что можно еще и еще.

Путь праведных – это путь страха: праведный никогда не может считать, что до конца исполнил заповедь. Именно поэтому рав Моше Хаим Луцатто так и назвал свою книгу – «Путь праведных». В тексте ее можно найти развернутое обоснование заглавия:

«Это истинный страх, которому достойно быть постоянно на лице благочестивого и не отходить от него... И это подобно Баве бен-Бути, который каждый день приносил условную искупительную жертву. И Иов вставал рано после пира сыновей его и приносил искупительную жертву по числу всех, ибо Иов говорил себе: "Может, мои сыновья согрешили?" И сказали мудрецы о Моше и Аароне, относительно масла, которым Моше помазал Аарона, так как о нем сказано (Шмот 30: 32): "На плоть /любого / человека не должно возливать его", а об Аароне ему (Моше) было приказано помазать его. И они боялись, что вдруг они использовали масло не по назначению, то есть поступили не по приказанию. Так сказано (Орайот 12а): "И об этом беспокоился Моше и сказал: "Вдруг я использовал масло помазания не по назначению?" Вышел голос (бат-коль) и сказал: "Как роса Хермона" – как не преступно использовать росу Хермона не по назначению, так же не преступно было использовать масло помазания, которое на бороде Аарона. И все же Аарон беспокоился и говорил: "А вдруг Моше не совершил преступления, а я совершил?" Вышел голос и сказал: "Вот как хорошо и приятно, когда сидят братья вместе! – Как Моше не совершил преступления, так и Аарон не совершил преступления". Во тебе качество благочестивых! Даже в заповеди, которую исполнили, они беспокоились и говорили: а вдруг примешался намек на негодное? И Авраам, выйдя помочь плененному племяннику Лоту, страшился и говорил: "А вдруг мои действия не были совершенно чисты?"»⁴

Итак, согласно раву Луцатто, страх есть обязательный атрибут подлинно благочестивого человека. Более того, метафизический страх есть проявление внутренней силы личности, а совсем не слабости.

2

По концепции рава Луцатто страх нам дан в качестве величайшего шанса на спасение, но его еще надо реализовать.

От человека, от усилий его, от того, насколько бережно обращается он со страхом своим, зависит, сможет он воспользоваться дарованным

ему богатством или погибнет, так и не исполнив предложенную ему заповедь страха. И этот вывод находит опору не только в Каббале, но и в Талмуде.

В третьей мишне трактата «Пиркей Авот» (этической сердцевине Талмуда) приводятся слова Антигона, имеющие в иудаизме статус не подлежащего пересмотру закона:

«Антигнос из Сохо получил традицию от Шимона-праведника. Он говорил: “Не уподобляйся слугам, которые служат своему хозяину только ради вознаграждения; будь как те, кто служит хозяину не ради вознаграждения, и пусть с небес снизойдет на тебя благоговение. Да будет на вас страх Божий!”⁵

Итак, по утверждению еврейского мудреца, в поведении человека главный регулирующий фактор, доминантный фактор – не страх наказания и не желание вознаграждения, а страх Божий, определяющий степень внутренней свободы.

Раб – это тот, кто не испытывает страха Божьего, это тот, кто боится лишь страха наказания. Ему нужен надсмотрщик. У праведника же надсмотрщик заключен внутри него самого. Раб считает, что если хозяин отвернется, то он может спокойно украсть. Праведник же знает, что Бог присутствует повсюду. Такова была мысль Антигона из Сохо, жившего в первой половине третьего столетия до рождества Христова.

Первое русское издание трактата «Пиркей Авот» появилось в Петербурге еще в 1866 году. Тогда, видимо, этот текст и попал в поле зрения Ф. М. Достоевского. По-видимому, он обратил внимание на высказывание еврейского мудреца, потому что идея конструктивной основы страха имени Божьего, заявленная впервые в талмудическом трактате «Пиркей Авот», приобрела для писателя несомненное значение.

Вспомним хотя бы, что Раскольников смог избежать наказания, но казнил себя внутренним судом – высшим судом собственной личности. Чем выше становится личность, чем выше мера ее свободы (свободы, а не своеволия – их Достоевский всегда различал), тем более она одержима страхом. И Раскольников в итоге приходит к этому.

Закон, сформулированный Антигоном из Сохо – еврейским мудрецом, руководившим талмудической академией, – позволяет прийти к заключению: в иудаизме выделяется громадный творческий потенциал страха, творческий и глубоко этический.

3

По учению Каббалы, как и в Талмуде, необходимо холить, лелеять, беречь в себе и развивать, совершенствовать страх – великий дар Божий.

В каббалистическом трактате «Бахир» («Сияние»), созданном, судя по всему, в I веке нашей эры, сказано (до «Зогара», но все-таки гораздо позже того времени, когда лидер партии фарисеев Антигон руководил талмудической академией):

«Страх Божий – это высший страх. Он – в ладони Бога. И он является Его Силой. Эта ладонь (КАФ) называется чашей достоинств (КАФ ЗЕХУТ), потому что она склоняет мир к чаше достоинств»⁶.

Такой метафизический страх доступен далеко не всем, он не каждому по зубам. Для того чтобы ты начал учиться у страха, точнее, учиться страху, – нужно еще дорасти. Искусство одержимости страхом – это подлинно высокое искусство.

Именно этот круг идей, сформулированных сначала фарисеем Антигоном (это первый фарисей, имя которого засвидетельствовано) и автором каббалистического трактата «Сияние», в XVIII столетии осмыслил, обобщил и положил в основу своей философско-этической концепции рав Луцатто.

Соединяя талмудический и каббалистический аспекты, он писал, что осознание необходимости страха порождается своего рода скромностью, точным и тонким пониманием величия Всевышнего.

Исполнение заповеди должно насыщать человека не гордостью, а страхом, что можно было исполнить ее гораздо полнее. Заповедь настолько глубока, что исполнение ее не может быть исчерпывающим и абсолютным. В этом смысле страх совершенно необходим. Он есть противодействие против гордости и довольства собою. Такой страх продуктивен: он подталкивает человека двигаться вперед, он ведет к совершенствованию.

Перенося идеи рава Луцатто, аккумулировавшие в себе еврейские философско-этические традиции, в наши дни, можно сказать следующее.

Страх вопреки учению Фрейда ничего не замечает. Он самоценен и таит в себе неисчерпаемые культурные возможности.

Страх продуктивен и перспективен: он основан на высокой внутренней ответственности индивидуума – он избирается, а не навязывается.

В России же, начиная с московского периода, страх навязывался государством – и человек не имел возможности избежать этого страха, темного, дестабилизирующего, разрушающего. Страх давил на личность, уродовал ее. Он не поднимал, а тянул вниз, он вел не к совершенствованию личности, а к ее деградации.

От произвола власти не был застрахован никто. Страх насилия довлел, строго говоря, над каждым – именно страх насилия. В. Г. Белинский писал в свое время:

«Страна, где нет не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка»⁷.

Непредсказуемость власти, незащищенность людей перед законом порождали страх. И этого страха никто не мог избежать: то была махина, которая могла перемолоть любого.

Такой страх деструктивен и опасен.

Модель же страха, заложенная в Талмуде и в Каббале, по сути своей глубоко гуманистична – она строится исключительно на свободном выборе личности, на самоценности человеческой личности. «Гуманизм вытек из Каббалы», – с неодобрением, но точно заметил отец Павел Флоренский в письме к Василию Розанову⁸. За связь с Каббалой он как раз во многом и отвергал европейский гуманизм и Возрождение.

Страх в Талмуде и в Каббале именно поднимает личность. Последняя осознает свою малость перед Всевышним, и в этом ее высота.

Более того, страх лелеет именно тот, кто в ходе многолетнего, неустанного, интеллектуально-духовного напряжения растворяется в законе. Именно благочестивый (мудрец) сполна исполняет заповедь и искренне страшится, что этого недостаточно.

На самом деле, заповедь – это нижний предел, это то, без чего нельзя, а верхнего предела, собственно, и нет. Так что страх – неизбежный спутник праведника, как многократно подчеркивал в своих работах рав Луцатто.

В Талмуде и в Каббале одержимость страхом – всегда удел тех, кто является надеждой рода людского, его шансом на выживание.

В противовес современным интерпретациям (в частности, психоаналитическим и юнгианским) я хочу закончить выводом, пронизывающим и рациональное, и мистическое ответвления еврейской мысли: потеря культуры страха грозит человечеству распадом и гибелью; нужно не избавляться от страха, а учиться страху.

Примечания

- 1 Папюс. Каббала. СПб., 1992. С. 74.
- 2 Раби Моше Хаим Луцатто. Путь творца. Иерусалим, 1997. С. 128.
- 3 Раб Моше Хаим Луцатто. Путь праведных. Иерусалим, 1994. С. 331.
- 4 Там же. С. 323–325.
- 5 Пиркей Авот (Поучения отцов). Москва – Иерусалим, 2001. С. 15.
- 6 Первоисточники Каббалы. Бахир (Сияние). М., 2002. С. 124.
- 7 Русские о русских. Собрал К. Скальковский. СПб., 1992. С. 22.
- 8 Цит. по изд.: Розанов В. В. Сахарна. Обонятельное и осязательное отношение сердца к крови. М., 1998. С. 363.

Алексей Песков

Московский государственный университет

Памятник Петру Первому работы Фальконе: *Прообразы Страшного суда**

Всякий факт культуры, как известно, информационно многослоен, и чем более он известен, тем потенциально шире круг значений, им порождаемых. Происхождение таких значений двойственно: с одной стороны, они актуализуются по воле реципиента, настроенного извлекать из факта значения, не предусмотренные ближайшими историческими контекстами, с другой стороны – поскольку непредусмотренные значения актуализуются, в самом факте содержится нечто, способствующее их актуализации.

1

Вскоре после своего восшествия на престол в 1763 году Екатерина II пожелала установить в Петербурге памятник Петру I. В августе 1766 года был заключен контракт с Этьеном Морисом Фальконе, и в конце того же года Фальконе прибыл в Петербург с готовым проектом:

«L'exécution du monument auquel je travail ici sera simple. <...> Je m'en tiens donc à la statue de ce héros que je n'envisage ni comme grand capitaine, ni comme conquérant, quoiqu'il le fût, sans doute: une plus belle image à montrer aux hommes est celle du créateur, du législateur, du bienfaiteur de son pays. <...> Mon Czar ne tient point un baton. Il étend sa droite bienfaisante sur son pays qu'il parcourt. Il franchit ce rocher qui lui sert de base, embleme des difficultés qu'il

* Сокращенный вариант этих заметок опубликован в изд.: Пинакотекa. 2002. № 13–14. С. 25–30.

surmonta. Ainsi cette main paternelle, ce galop sur cette roche escarpée: voilà le sujet que Pierre le Grand me donne. La nature et les hommes lui opposaient les difficultés les plus rebutantes. La force et la ténacité de son génie les surmontèrent; il fût promptement le bien qu'il ne voulait pas».

Письмо к Дидро от 28 февраля 1767 года¹

Судя по этим словам, с самого начала работы Фальконе предполагал диагональную композицию памятника (конь поднимается вверх по скале – по диагонали в отношении к поверхности, на которой стоит монумент), выражающую энергию преодоления препятствий («difficultés qu'il surmonta»; «la nature et les hommes lui opposaient»; «la force et la ténacité de son génie les surmontèrent»). Практическая работа над статуей не изменила решения принципиально, а лишь видоизменила сюжет: эмблема преодолеваемых препятствий (скала) была дополнена эмблемой преодоленных препятствий (змея / змей – le serpent под задними копытами коня – эмблема зависти², а также третья опорная точка статуи).

В Петербурге Фальконе советовали поставить коня в более устойчивое положение, избрав в качестве образца римскую статую Марка Аврелия³. В Европе такой тип памятников был достаточно распространен, тогда как всадники на конях, поднятых на дыбы, являлись редкостью⁴. Но Фальконе стоял на своем и в трудных случаях апеллировал к главному заказчику – Екатерине II. Та ободряла скульптора, в иных случаях без особенного энтузиазма, но ободряла, – характерна ее реакция на идею поместить змея под копытом коня:

«Le serpent allégorique ne me déplait ni ne me déplaît <...> Il y a une vieille chanson qui dit: s'il faut il faut: voila ma réponse au serpent».

*Из писем Екатерины II к Фальконе
от 1 июля 1768 года и 7 августа 1769 года⁵*

В 1768–1769 годах была сделана модель памятника, в 1769–1770 – перевод модели в гипс, в 1777 году – отливка статуи. В 1778 году Фальконе, перессорившись с петербургскими контролерами и критиками его работы, уехал из Петербурга. Памятник был открыт 7 августа 1782 года (в этом году исполнялось 100 лет с начала царствования Петра I и 20 лет с начала царствования Екатерины II).

Итак, открыт памятник творцу (createur), законодателю (legislateur), благодетелю (bienfaiteur) своей страны, преодолевшему трудности (les

difficultés) и зависть (l'envie), как объяснял сам Фальконе. Более подробный эмблематический комментарий дан А. Н. Радищевым по свежим впечатлениям от открытия памятника: гром-камень, служащий пьедесталом статуе и имитирующий скалу, означает «препятствия, кои Петр имел, производя в действо свои намерения»; змея – это «коварство и злоба, искавшие кончины его за введение новых нравов»; «древняя одежда, звериная кожа и весь простой убор коня и всадника суть простые и грубые нравы и непросвещение, кои Петр нашел в народе, который он преобразовать вознамерился»; «глава, лаврами венчанная» – знак триумфатора («победитель бо был прежде нежели законодатель»); «взор веселый» означает «внутреннее уверение достигшия цели», «простертая рука» – покровительство подданным («покров свой дает всем, чадами его называющимся»)⁶.

Однако в этих комментариях совсем не фигурирует тот элемент репрезентации фигуры императора, который содержится в диагональной композиции. Дело в том, что фигура коня, вставшего на дыбы, порождает определенный психический рефлекс наблюдателя: в данной позе существенно не то, что конь остановлен всадником во время скачки, а то, что он остановлен во время скачки, – важен момент прерванного движения, причем движения резкого, быстрого, воинственного⁷. Поэтому допустимо отметить, что, если в фигуре всадника, согласно эмблематическим интерпретациям, представлен творец, законодатель и благодетель России, то фигура коня, вставшего на дыбы, диктует не менее важный модус восприятия монумента – модус устрашения, угрозы.

2

Эффект устрашения, порождаемый памятником, актуализовался в петербургской мифологии значительно позднее того времени, когда памятник был открыт⁸, уже после «Медного всадника»:

Ужасен Он в окрестной мгле.

Между тем задолго до открытия памятника этот эффект служил одним из важных элементов репрезентации самого Петра I – причем элементом той самой традиции чествования императора, в контексте которой Фальконе создавал свой монумент.

В панегириках петровского времени и в последующей панегирической литературе постоянным мотивом является страх, который внушает

врагам Петр и созданная им Россия. Вот характерные примеры (курсив везде мой – А. П.):

Возлетел есть орел славны с Российския страны,
побеждающ черны враны, злыя бесурманы.
Злые враны, бесурманы от орла паряща
убегающе со страхом, как огня паляща.
Той бо орел светлозрачны и высокопарны,
пресветлейши и велики, от бога избранны,
Благодарны царь московски Петр Алексиевич,
всяя России и стран многих есть отчич и дедичь⁹.
<...> Петр град новый созидати
Когда начал, и свершил так, что устрашати
Прежде видом сей зачал <...>.
Растут суды всех родов, и флот, уже страшный
Многим, творят что дневно наипаче ужасный. <...>
И страшно было зрети вид мужа предивна (Петра I),
Хоть приятству ни одна черта в нем противна¹⁰.

Герою молвил тут Герой (Петр I беседует с Иваном Грозным):

«Нетщетно я с тобой трудился,
Нетщетен подвиг твой и мой,
Чтоб россов целой свет страшился <...>»¹¹
Таков был Петр врагам ужасен,
Своим отец, везде велик¹².

Из приведенных фрагментов явствует, что страх, нагоняемый Петром I на врагов, сопряжен в панегирической литературе с созидательными усилиями Петра и с его отеческим покровительством, направленными на страну и подданных, – как суммировано в одной из одических формул, лаконично фиксирующей эту архаическую схему патриархальных представлений об основных функциях верховного властителя:

Ты вне гроза, ты внутри покров¹³.

Точно та же архаическая схема заложена в скульптуре Фальконе: движение коня стимулирует эффект угрозы, простертая рука всадника – эффект покровительств¹⁴.

3

Имплицитно этот двойной эффект содержался уже в выборе даты открытия памятника: 7 августа – день, следующий за праздником Преображения Господня¹⁵, – события, прообразующего второе пришествие Христа при наступлении последних дней мира, накануне Страшного Суда¹⁶. Впрочем, независимо от данного наблюдения, двойной эффект устрашения и покрова, только в силу создания монумента в контексте традиции чествования Петра I, безусловно, соотносится с той триумфально-панегирической эсхатологией XVIII века, ключевой фигурой которой являлся Петр.

Эсхатологическая репрезентация фигуры Петра I знает в XVIII веке две основных версии: триумфальную – панегирическую и катастрофическую – старообрядческую.

Триумфальная панегирическая традиция предполагала соотнесенность царской власти с властью небесной¹⁷, и соответственно Петр выступал в роли исполнителя воли верховного Творца – его посланника:

Ужасный чудными делами
Зиждитель мира искони
Своими положил судьбами
Себя прославить в наши дни;
Послал в Россию Человека,
Каков не слыхан был от века¹⁸.

В контексте этой традиции Петр I мог фигурировать как субститут Вседержителя – как русский Бог:

Он бог, он бог твой был, Россия <...>¹⁹

Чудясь делам его, превышим смертных сил,
Не верили, что он един из смертных был,
Но в жизнь его уже за бога почитали²⁰ <...>

а сами панегирические сочинения насыщались эсхатологическими коннотациями:

Небесная отверзлась дверь,
Над войском облак вдруг развился
<...> Гоня врагов, Герой открылся²¹.
На запад смотрит грозным оком
Сквозь дверь небесну дух Петров <...>²²

Оппозиционная старообрядческая традиция, также соотнося царскую власть с небесной, конструировала и поддерживала комплекс катастрофических представлений, в которых Петр I выполнял функцию, диаметрально противоположную той, что создавалась панегирическим искусством, – функцию разрушителя России, посланца сатаны, антихриста²³.

Даже если предполагать, что Фальконе был знаком со старообрядческой версией, следует твердо сказать, что она не могла послужить источником его вдохновения, равно как не может стать сейчас предметом нашего внимания²⁴, ибо она абсолютно противоречит триумфальной эсхатологии, с которой соотносится памятник Петру I.

Впрочем, вряд ли Фальконе был знаком и с русской панегирической традицией. Но сама эта традиция соотносилась, во-первых, с порожденной ею же европейской репутацией Петра I – цивилизатора дикой страны, превратившего ее из варварской окраины Европы в державу, опасную своей военной мощью для всего Запада, во-вторых, с традициями европейской панегирической культуры (в частности, с эмблематикой военных триумфов, покровительства подданным etc), элементом которой был художественный язык Фальконе – язык панегирической скульптуры, изоморфный языку панегирического чествования Петра I в России, – и монумент органически вписывался в русский культурный контекст, независимо от степени осведомленности Фальконе в поэтике русских панегириков.

Однако, как известно, одни и те же элементы в аналогичных, но разных по генезису культурных системах могут иметь разные функции и, как уже было сказано в начале этих заметок, порождать значения, не предусмотренные ближайшими историческими контекстами. Об одном из таких элементов, благодаря которому эффект угрозы и покрова может быть понят как демонстрация специфически русских культурных рефлексов, пойдет речь далее.

4

Всадник на вздыбленном коне и змей под его копытами – персонажи, восходящие к одному из самых распространенных сюжетов европейского и русского религиозного искусства, известного под названием Чудо святого Георгия о змии (змей=дракон)²⁵. В России этот сюжет, дублирующий иконописную традицию, был в XVI–XVII веках одним из компонентов печати московского царя, а с XVIII века – составлял сюжет герба

Москвы и являлся частью государственного герба (изображение битвы со змием помещалось в щитке на груди двуглавого орла); тот же сюжет чеканился в XVIII веке на русских монетах разного достоинства²⁶.

Сходство сюжета Фальконе с сюжетом Чуда святого Георгия о змии и, соответственно, с сюжетом московского герба замечено давно²⁷ и ныне является общим местом. Для нас сейчас не принципиально, какая именно традиция – европейская иконографическая, русская геральдическая или какая-то иная – предопределила сюжет Фальконе²⁸. Важно то, что это сходство, независимо от конкретных источников замысла французского скульптора, связует риторiku панегирической эсхатологии XVIII века с живыми некогда ожиданиями Страшного суда, образовавшими специфически русский культурный подтекст памятника Петру I.

Всадник на вздыбленном коне, поражающий копьём змия, изображался на монетах и печатях московских великих князей еще в XV веке. На первой из известных печатей с таким сюжетом – красновосковой печати Ивана III, датируемой 1497 годом, этот сюжет помещен на лицевой стороне с круговой надписью: «ИОАНЪ Б[О]ЖИЕЮ МИЛОСТИЮ ГОСПОДАРЬ ВСЕЯ РУСИ И ВЕЛИКИЙ КН[Я]ЗЬ»²⁹; на оборотной стороне этой печати – двуглавый орел с продолжением надписи³⁰. Такое соотношение изображений всадника и орла сохранялось на великокняжеских и царских печатях до 1561 года, когда по распоряжению Ивана IV сюжет сражения со змием был перемещен на грудь двуглавого орла³¹.

Кого обозначает фигура всадника? Иностранцы, посещавшие Московию в XVI–XVII веках, идентифицировали всадника со святым Георгием³², но в русских описаниях того же времени всадник назывался иначе: «человек на коне», «ездец», «государь на аргамаке», «сам царь», «наследник»³³. Только в 1722 году, когда Герольдмейстерская контора приступила к упорядочению российской государственной и городской геральдики, всадник был официально отождествлен со святым Георгием: «На орловых грудях изображен герб великого княжества Московского <...>. Святой Георгий с золотою короною <...> одет, вооружен и сидит на коне <...> оный Георгий держит свое копьё в пасти или во рту змия черного»³⁴.

Как на печатях московских великих князей и царей, так и на московском гербе и гербе Российской империи XVIII века всадник изображался без нимба – либо в княжеской шапке, либо в венце, либо в короне, либо в шлеме. Поэтому, хотя сам сюжет битвы со змием на печатях и на гербах идентичен иконописному сюжету, корректность отождествления всадника со святым Георгием можно подтвердить

только на основании специальных пояснений – рассматривая сходство сфрагистического и иконописного сюжетов в контексте средневековой системы представлений о времени, об истории, о соотношении прошедшего / будущего – системы, которую можно назвать прецедентной или прообразной.

Прообразы – в узком значении слова это лица и события Ветхого Завета, соотносимые с лицами и событиями Нового Завета. В более широком смысле прообразы – это любые прецедентные явления прошлого, являющиеся моделями явлений будущего. В средневековом религиозном сознании исторически новое – это дубль свершившегося в Священной истории, повтор сакрально значимых первособытий и перволиц: «происходящие события воспринимались как значимые постольку, поскольку они соотносились с сакральными образцами»³⁵. Владимир, крестивший Русь, – это новый Константин; Святополк, посягнувший на братьев, – новый Каин; Москва – новый Иерусалим, новый Константинополь, новый Рим etc³⁶.

Если рассматривать фигуру всадника на великокняжеских и царских печатях в контексте такой системы представлений и понимать эту фигуру как обозначение «самого царя» – «государя на аргамаче», то отождествление всадника со святым Георгием становится абсолютно корректным, ибо, согласно прецедентной логике, у современного государя должен быть свой «исторический» прообраз, каковым, благодаря тождеству иконописного и сфрагистического сюжетов, является святой Георгий Победоносец, покровитель военного могущества русских князей.

5

Однако святой Георгий – отнюдь не исходный персонаж в прообразной системе московского герба, ибо его сражение со змием имеет свой прообраз в Священной истории – битву Михаила Архангела с сатаной накануне Страшного суда: «И бысть брань на небеси: Михаилъ и аггели его брань сотвориша со змиемъ <...>. И вложенъ бысть змий великий, змий древній, нарицаемый диаволь и сатана, лъстяй вселенную всю, и вложенъ бысть на землю, и аггели его съ нимъ низвержени быша» (Откр 12 7-10)³⁷.

В средневековой иконографии репрезентация соответствующей сцены композиционно аналогична изображению битвы святого Георгия: так же конь поднят на дыбы во время скачки, тот же разворот фигуры всадника, та же поза поверженного змия³⁸. Следовательно, можно считать, что

в системе средневековых исторических корреляций сюжет московской печати содержал такую последовательность прообразов: русский государь – святой Георгий – Архангел Михаил. (Появление на великокняжеской печати сюжета с такой прообразностью именно в конце XV века обусловлено интенсивными ожиданиями Страшного суда в то время, особенно около 1492 года³⁹; с большей или меньшей интенсивностью эти ожидания сохраняются в течение XVI–XVII веков.)

Михаил Ветхого Завета – «князь великий», защитник и покровитель народа Божия – Израиля, в том числе в «последние времена» (Дан 12 1: «И во время оно встанетъ Михаилъ князь великий стояй о сынехъ людей твоихъ: и будетъ время скорби, скорбь якова не бысть <...>: и въ то время спасутся людие твои вси»). Михаил Нового Завета – Архангел, соперник сатаны: он оспаривает дьявола в словесной полемике (Иуд 9) и свергает дьявола с небес (Откр 12 7-9). В средневековой православной традиции Архангел Михаил – это «грозный воевода», «страшный и грозный посланниче Вышняго Царя», «страшен и грозен смертоносен Ангел»⁴⁰, победоносный предводитель христианского воинства и покровитель благочестивых царей: «Моисею предстатель бысть Михаил архангел <...> та же во благочестии в новой благодати первому христианскому царю, Константину, невидимо предстатель Михаил архангел пред полком хожаше и вся враги его побежаше, и оттоле даже и донныне всем благочестивым царям пособствует»⁴¹. Архангел Михаил – покровитель московских князей и царей; их усыпальницей был посвященный Михаилу Архангельский собор в Москве.

Если же помнить, что имя Михаил означает: кто яко Бог⁴², то грозный Архангел в прообразной системе Средневековья является субститутом самого Бога, что позволяет достроить иерархию прообразов московского герба до ее последнего предела – до сакральнейшего из сакральных образцов, далее которого эта иерархия простирается не может: русский государь – святой Георгий – Михаил Архангел – Бог.

Такая прообразность в условиях ожидания Страшного суда ставила русского государя в особенное отношение к времени и к вечности – под прямое покровительство небесных сил бесплотных (согласно их сакральной иерархии: святой – архангел – Бог), семиотически демонстрируя подданным государя перспективу спасения от «змия, нарицаемого дьявол и сатана». Этот триумфально-эсхатологический смысл репрезентации русской власти был усвоен в XVIII веке панегирической традицией чествования Петра I: Россия – богоспасаемая земля, ибо во главе ее стоит грозный, страшный государь, руководимый самим Богом, действующий

по священному образцу битвы с мировым злом и спасающий свой народ и свою страну – спасающий в исходном, эсхатологическом смысле:

Сквозь все препятства он вознес
Главу, победами венчанну,
Россию, грубостью попанну,
С собой возвысил до небес⁴³.

Литература

Алпатов 1967 – М. В. Алпатов. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // Этюды по истории русского искусства. М., 1967.

Андросов 2000 – С. О. Андросов. О статуе Петра Великого работы Фальконе // Феномен Петербурга: Тр. Междунар. конф., состоявшейся 3–5 ноября 1999 года во Всероссийском музее А. С. Пушкина. СПб., 2000.

Анциферов 1924 – Н. П. Анциферов. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924.

Беляков, Белякова 1992 – А. А. Беляков, Е. В. Белякова. О пересмотре эсхатологической концепции на Руси в конце XV века // Архив русской истории. 1992. № 1.

Византийские легенды – Византийские легенды / Изд. подгот. С. В. Полякова. Л., 1972. (Лит. памятники.)

Вилинбахов 1997 – Г. В. Вилинбахов. [Изображение меча на официальных инсигниях] // Герб и флаг России. X–XX века. М., 1997. С. 285–300.

Вилинбахов, Вилинбахова 1995 – Г. В. Вилинбахов, Т. Б. Вилинбахова. Святой Георгий Победоносец. СПб., 1995.

Виролайнен 2003 – М. Н. Виролайнен. Два Петра: (Памятники Фальконе и Шемякина) // Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

Гурьянова 1988 – Н. С. Гурьянова. Крестьянский антимоноархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. Новосибирск, 1988.

Дидро-Фальконе [1958] – Diderot et Falconet: Le Pour et le Contre: Correspondance polemique [...] / Introd. et notes de Yves Benot. Paris, 1958.

Добиаш-Рождественская 1922 – О. Rojdestvensky. Le culte de Saint Michel et le Moyen Age latin. Paris, 1922.

Духовные и договорные грамоты – Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI веков. М.; Л., 1950.

Живов, Успенский 1987 – В. М. Живов, Б. А. Успенский. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации царя в России // Языки культуры и проблема переводимости. М., 1987.

Иван Грозный [1993] – Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Текст подгот. Я. С. Лурье и Ю. Д. Рыков. М., 1993. [Репр. воспроизв. изд. 1981 г.].

Иван Грозный [1999] – Царь Иоанн Васильевич Грозный. Духовные песнопения и молитвословия / Сост. С. Фомин. М., 1999.

- Иванов, Топоров 1974 – Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
- Истрин 1897 – В. М. Истрин. Откровение Мефодия Патарского и апокрифические видения Даниила в византийской и славяно-русской литературах: Исследования и тексты. М., 1897.
- Каганович 1982 – А. Л. Каганович. «Медный всадник»: История создания монумента. Л., 1982.
- Кантемир. Петрида – А. Д. Кантемир. Петрида // Собрание стихотворений / Тексты подгот. З. И. Гершкович. Л., 1956. (Б-ка поэта).
- Кнабе 1993 – Г. С. Кнабе. Понятие знтелехии и история культуры // Вопросы философии. 1993. № 5.
- Курганов, Охотин 1990 – Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века / Тексты подгот. Ефим Курганов и Н. Г. Охотин. М., 1990.
- Лазарев 1970 – В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970.
- Лакиер [1990] – А. Б. Лакиер. Русская геральдика. М., 1990.
- Лихачев 1979 – Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.
- Ломоносов. К статуе Петра Великого. Надпись 4 – М. В. Ломоносов. Избранные произведения / Тексты подгот. М. П. Лепехин и А. А. Морозов. М.; Л., 1965. (Б-ка поэта.)
- Ломоносов. Ода 1739 – М. В. Ломоносов. Ода [...] на взятие Хотина // Там же.
- Ломоносов. Ода 1741 – М. В. Ломоносов. Первые трофеи его величества Иоанна III [...] Августа 29 дня 1741 года в торжественной оде изображенные [...] // Там же.
- Ломоносов. Ода 1742 – М. В. Ломоносов. Ода на прибытие [...] Елисаветы Петровны из Москвы в Петербург 1742 года [...] // Там же.
- Ломоносов. Ода 10 февраля 1742 – М. В. Ломоносов. Ода на прибытие из Голстинии [...] великого князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня // Там же.
- Ломоносов. Ода 1743 – М. В. Ломоносов. Ода на день тезоименитства [...] Петра Феодоровича 1743 года // Там же.
- Ломоносов. Ода 1746 – М. В. Ломоносов. Ода на день восшествия на всероссийский престол [...] Елисаветы Петровны [...] 1746 года // Там же.
- Ломоносов. Ода 1747 – М. В. Ломоносов. Ода на день восшествия на всероссийский престол [...] Елисаветы Петровны 1747 года // Там же.
- Ломоносов. Ода 1762 – М. В. Ломоносов. Ода [...] государыне императрице Екатерине Алексеевне [...] июня 28 дня 1762 года [...] // Там же.
- Ломоносов. Петр Великий – М. В. Ломоносов. Петр Великий // Там же.
- Лотман 1984 – Ю. М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. (Труды по знаковым системам. Т. XVIII).
- Оберкирх [1869] – Memoires de la baronne Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789. Vol. 1. Paris, 1869.

- Орлов 1994 – А. П. Орлов. Монеты России. 1700–1917: Каталог-справочник. Мн., 1994.
- Осват, Тименчик 1985 – А. Л. Осват, Р. Д. Тименчик. «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985.
- Панченко 1984 – А. М. Панченко. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Петров [1811] – В. П. Петров. Сочинения. В 2 т. СПб., 1811.
- Псрл, XIII – Полное собрание русских летописей. Т. XIII. М., 1965.
- Радищев [1938] – А. Н. Радищев. Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего // Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.; Л., 1938.
- Рео 1922 – L. Reau. Étienne-Maurice Falconet. Vol. I. Paris, 1922.
- Рео 1956 – L. Reau. Iconographie de l'art chrétien. Vol. II. Paris, 1956.
- Русская силлабическая поэзия – Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. / Тексты подгот. А. М. Панченко. Л., 1970. (Б-ка поэта.)
- Русский лубок – Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века: Из собрания Государственного Исторического музея. Москва / Состо есть И. Иткина. М., 1982.
- Сендерович 2002 – С. Я. Сендерович. Георгий Победоносец в русской культуре: Страницы истории. М., 2002.
- Сказание, как сотворил Бог Адама – Сказание, как сотворил Бог Адама / Текст подгот. М. В. Рождественская // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.
- Соболева 1997 – Н. А. Соболева. Герб Москвы: К вопросу о происхождении // Отечественная история. 1997. № 3.
- Соболева 2000 – Н. А. Соболева. Происхождение печати 1497 года: новые подходы к исследованию // Отечественная история. 2000. № 4.
- Соболева, Артамонов 1993 – Н. А. Соболева, В. А. Артамонов. Символы России. М., 1993.
- Тихонравов 1863 – Памятники отреченной русской литературы, собраны и изданы Николаем Тихонравовым. Т. 2. СПб., 1863.
- Успенский 1976 – Б. А. Успенский. Historia sub specie semioticae // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.
- Успенский 1998 – Б. А. Успенский. Царь и патриарх: Харизма власти в России. М., 1998.
- Успенский 2000 – Б. А. Успенский. Борис и Глеб: Восприятие истории в Древней Руси. М., 2000.
- Фальконе–Екатерина II [1921] Correspondance de Falconet avec Catherine II. 1767–1778 / Publiée avec une introd. et des notes par L. Reau. Paris, 1921.
- Хорошкевич 1997 – А. Л. Хорошкевич. Герб // Герб и флаг России. X–XX века. М., 1997.
- Чистов 1967 – К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967.
- Чудеса св. Георгия – Чудеса святого великомученика Георгия / Текст подгот. Е. Б. Новиков // Георгий Победоносец: Сказания. М., 1990.
- Эмблемы и символы 1995 – Эмблемы и символы / Материалы подгот. А. Е. Махов. М., 1995.

Юрганов 1998 – А. Л. Юрганов. Категории русской средневековой культуры. М., 1998.

Янин 1970 – В. Л. Янин. Актовые печати Древней Руси X–XV веков. Т. 2. М., 1970.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Дидро–Фальконе [1958]: 238. *Перевод*: «Исполнение памятника, над которым я здесь работаю, довольно просто. <...> Я не буду изображать ни великого полководца, ни завоевателя, каковым Петр несомненно был: более прекрасный образ предстанет человечеству – образ творца, законодателя, благодетеля своей страны. <...> Мой Царь – без жезла. Он простирает благодетельную десницу над своей страной, которую стремительно объезжает (по которой проносится). Он преодолевает (перескакивает) скалу, служащую ему постаментом, – символ трудностей, которые он превозмог. Итак, отеческая рука и скачка по крутой скале: таков мой Петр Великий. Природа и люди ставили перед ним устрашающие препятствия. Сила и упорство его гения преодолели их; он стремительно совершил благо, которого никто не хотел».

2 Сам Фальконе в письмах к Екатерине II комментировал необходимость змея / змеи так: «Je ne sais pas comment l'idée du serpent allegorique avait ete presentée à Votre Majesté <...>. J'ajoute ou je répète <...>, que cette allegorie <...> donne au sujet toute la force <...>. Négliger un emblème simple, clair, expressif, nécessaire, c'est manquer son objet»; «Il ne s'agit pas seulement de soutenir la queue du cheval <...>. Pierre le Grand a trouvé l'envie dans son chemin, cela est certain; il a su la braver, cela est encore certain: c'est le sort de tout grand homme. <...> Si je faisais jamais la statue de Votre Majesté <...>, je jetterais l'Envie au bas de son piédestal» (*Из писем Фальконе к Екатерине II от 28 июня 1768 и 31 июля 1769 // ФАЛЬКОНЕ-ЕКАТЕРИНА II [1921]: 53, 89*). *Перевод*: «Я не знаю, как идея аллегорического змея была представлена Вашему Величеству <...>. Добавлю или повторю <...>, что эта аллегория <...> дает предмету всю силу»; «Речь идет не только об опоре для хвоста коня <...>. Петр Великий встретил на своем пути зависть, это верно; он умел ее преодолеть, это также верно: такова судьба всякого великого человека. <...> Если бы я сооружал памятник Вашему Величеству <...>, я бросил бы Зависть к подножию пьедестала».

3 Историю создания монумента см. Рео 1922; Каганович 1982.

4 Такой тип конного памятника (всадник на коне, поднятом на дыбы, без дополнительных опор) разрабатывал Леонардо да Винчи, не доведший, однако, свою работу до отливки. Первый монумент такого типа был сооружен в 1642 году в Мадриде – памятник Филиппу III работы Пьетро Такка; более близким ко времени работы Фальконе над статуей Петра I был «золотой всадник» – памятник Августу III Ж. Вилнаша, установленный в 1736 году в Дрездене (см. Андросов 2000: 212).

5 Фальконе–Екатерина II [1921]: 57, 93. *Перевод*: «Аллегорический змей меня не смущает [дословно: мне не нравится] и не смутил бы меня»; «Как говорится в старинной песне: коли надо, так надо: вот мой ответ про змея».

6 Радицев [1938]: 149–150.

7 Характерно, что Фальконе, рассказывая Дидро в начале 1767 года о своем замысле, акцентировал внимание именно на моментах движения: *il parcourt; il franchit; ce galop* (полную цитату см. во втором абзаце настоящих заметок).

8 См. Осповат, Тименчик 1985: 90-94.

9 Русская силлабическая поэзия 1970: 320.

10 Кантемир. Петрида: 244-246. В кантемировой «Петриде» Петра I способен превозмочь только тот небесный персонаж, который производит еще больший страх, чем русский император, – Михаил Архангел, насланный на Петра I самим Богом: Творец восхотел возвести к себе русского царя («Возлюбих, – рече, – Петра мужа. // Правяща скипетр российский, <...> хочу да царит со мною») и отправляет в ад Архангела Михаила; «страшный воевода» выбирает среди адских чудищ Странгурио («Странгурио имя есть, римляне уж дали. // “Запором мочи” россы (впредь себе) звать стали») и, напуская чудище на страшного царя, напутствует: «Сего, – рече, – не диви: хоть толь страшен дель, // Хотя силен, хотя царь, хоть в бранях смелый, // Твоей вручаю власти и свирепу нраву» (Там же: 243, 246–247).

11 Ломоносов. Ода 1739: 65.

12 Ломоносов. Ода 1746: 109.

13 Ломоносов. Ода 1762: 169. В цитированных строках Ломоносова речь идет вообще о «российском роде», на который согласно поэтике панегирических отождествлений (ср., например: Елисавета=Россия в 4-й оде ломоносовского «Разговора с Анакреоном») переносятся понятия о верховной персоне государства:

Российский род, коль ты ужасен
В полях против своих врагов;
Толь дом твой в недрах безопасен.
Ты вне гроза, ты внутри покров.

(Там же)

Основные элементы панегирической репрезентации Петра I – страх врагам, созидательные усилия и отеческое покровительство – в полной мере соответствуют архаическим понятиям об основных функциях верховного властителя: функциях военного предводителя, демиурга и отца-защитника.

14 В панегирических текстах Петр I устрашает только врагов, в том числе внутренних: «Смирил злодеев внутрь и вне попрал противных» (Ломоносов. Петр Великий: 282). В других, не панегирических дискурсах фигура Петра I могла устрашать подданных относительно к степени их вины перед ним. См. два разных по серьезности примера из придворного фольклора второй половины XVIII века – анекдоты о К. Г. Разумовском и о цесаревиче Павле: 1) Однажды «митрополит Платон произнес, в Петропавловском соборе, в присутствии императрицы и всего двора, речь, замечательную по силе и глубине мыслей. Когда вития, к изумлению слушателей, неожиданно сошел с амвона к гробнице Петра Великого и, коснувшись ее, воскликнул: “Восстань теперь, великий монарх, отечества нашего отец! Восстань теперь и воззри на любезное изображение свое!” – то среди общих слез и восторга Разумовский вызвал улыбку окружающих его, сказав им потихоньку: “Чего вин его кличе? Як встане, всем нам достанется”» (цит. по: Курганов, Охотин 1990: 51); 2) Однажды в молодости цесаревич Павел (будущий император Павел I) прогуливался ночью по Петербургу и встретился с призраком, который довольно долго сопровождал его и, немного побеседовав, расстался на том самом месте, где впоследствии поставили памятник Петру I. В минуту расставания «son chapeau se souleva légèrement tout seul; je distinguai alors très facilement

son visage, – рассказывал Павел. – Je récule malgré moi; c'était l'œil d'aigle, c'était le front basané, le sourire sévère de mon aïeul Pierre le Grand. Avant que je fusse revenu de ma surprise, de ma terreur, il avait disparu. <...> Je me souviens du moindre détail de cette vision <...> *J'ai peur d'avoir peur*» (Оберкирх [1869]: 329–334; курсив автора записи, баронессы Оберкирх). *Перевод*: «его шляпа сама собою приподнялась, и тогда я легко различил черты его лица. Невольно я отшатнулся; это был орлиный взгляд, смуглый лоб, суровая улыбка моего прадеда Петра Великого. Когда я снова пришел в себя от изумления и ужаса, он исчез. <...> Я помню каждую деталь этого видения <...>, и я боюсь собственного страха». – История рассказана самим Павлом в июле 1782 года, во время его путешествия за границу.

15 Независимо от того, в какой мере выбор дня открытия монумента был случаен, важно то, что выбрали именно эту, а не какую-либо иную дату. – В минуту преображения Иисуса ученики находятся, с одной стороны, под покровительством самого Бога Отца, глаголящего им из облака: «Сей есть сынъ мой возлюбленный» (Мф 17 5; Мк 9 7; Лк 9 35), с другой стороны – в страхе от увиденного: «падоша ницы и оубояшася зело» (Мф 17 6); «Не ведаше бо, что рещи: бяху бо пристрашни» (Мк 9 6); «оубояшася же, вшедше во облакъ» (Лк 9 34). – Соотнося день открытия памятника Петру с ситуацией Преображения, следует, конечно, помнить, что процедура открытия любого памятника соотносится с поэтикой видений. – См. радищевское описание минуты открытия монумента Петру I: «бывшая вокруг статуи заслона <...> опустилася. И се явился паки взорам нашим сидяц на коне борзом в древней отцов своих одежде Муж» (Радищев [1938]: 150).

16 Ср. в Евангелиях: «<...> и преобразися предъ ними: и просветися лице его яко солнце, ризы же его быша белы яко свет» (Мф 17 2); «ризы его быша блещася, белы зело яко снег» (Мк 9 3); «одеяние его бело блистаяся» (Лк 9 29) – и в Откровении Иоанна: «глава же его и власи белы, аки ярина белая, якоже снег <...> и лице его якоже солнце сияеть въ силе своей» (Откр 1 14, 16).

17 В панегирической литературе XVIII века ужас и страх, которые наводят на прочий мир русский царь (или царица – после смерти Петра I его угрожающие функции усваивались в большей или меньшей степени всеми царствующими особами) и его страна, обусловлены волей грозного Творца, карающего врагов России, – см., например:

Прекрепкий боже, сильный царь,
Что всю рукою держишь тварь,
Зришь, что враги встают напрасно,
Жезлом карай их мести сам.
Подай всегда победы нам <...>
Подай, чтоб так же в них вонзился
И новой кровью их багрился
Нагретый в ней Иоаннов меч.

(Ломоносов. *Ода 1741: 81*).

Претящим оком вседержитель
Воззрев на полк вечерний, рек: <...>
«Моя десница мечет гром, <...>
Я небо мраком покрываю,

Я сам Россию защищаю». <...>
Стокгольм, глубоким сном покрытый,
Проснись, познай Петрову кровь <...>
Целуй Елисаветин меч <...>

(Ломоносов. Ода. 1742: 87–88).

Самая знаменитая позднейшая экспликация соотношения Творца и Петра I по признаку угрозы – у Пушкина в «Полтаве»: «Лик его ужасен, // <...> Он весь как Божия гроза». О сакральной харизме царской власти см., разумеется: Живов, Успенский 1987; Успенский 1998.

18 Ломоносов. Ода 1747: 116.

19 Ломоносов. Ода 1743: 99.

20 Ломоносов. К статуе Петра Великого. Надпись 4: 208.

21 Ломоносов. Ода 1739: 64.

22 Ломоносов. Ода 1742: 93. Ср.: «По сих видехъ: и се, двери отверсты на небеси; «се, грядеть со облаки, и оузреть его всяко око»; «и се, облакъ светель, и на облаце седяй подобень сыну человеческому» (Откр 4 1; 1 7; 14 14). – С течением времени эсхатологические подтексты русской панегирической литературы применялись к новым политическим ситуациям и к новым царствующим персонам – см., например, в оде В. П. Петрова на начало войны с Турцией 1768 года: турецкий султан – это «поклонник Магомеда», а сам Магомед – лжепророк: «Из Мекки и Каира врат, // Где хвально имя лжепророка» (Петров [1811], I: 36; о лжепророке см. Откр 16 13; 19 20; 20 10), или в оде Ломоносова на прибытие в Россию племянника Елисаветы Петровны – Петра (будущего императора Петра III) – вариацию 12-й главы Апокалипсиса: Дева в солнце (Елизавета Петровна; ср. в Откр 12 1: «жена облечена въ солнце»), держащая рукою отрока (Петр; ср. в Откр 12 5: «чадо ея») поражает «противности с бедами» (см. Откр 12 7–9: «брань на небеси» – битва Михаила Архангела с сатаной):

Но спешно толь куда восходит
Внезапно мой плененный взор?
Видение мой дух возводит
Превыше Тессалийских гор!
Я Деву в солнце зрю стоящу,
Рукою Отрока держащу
И все страны полночны с ним.
Украшенна кругом звездами,
Разит перуном вниз своим,
Гоня противности с бедами.

(Ломоносов. Ода. 10 февраля 1742: 84).

Эсхатологический угол зрения в ломоносовских одах нередко задает начальная ситуация, в которой находится поющий Поэт (возведение взора в небеса, возлетание ума–духа etc).

23 См. Чистов 1967: 91–124; Успенский 1976; Гурьянова 1988: 38–59. К этому следует добавить катастрофические мотивы петербургского фольклора, связанные не столько

с фигурой Петра I, сколько с основанным им городом, и обусловленные слухами об исключительной смертности жителей Петербурга, страхом наводнения, предсказаниями об обреченности петровской столицы и проч., – этот катастрофический комплекс должен был порождать психически более осязаемые переживания, нежели метафорика панегирической эсхатологии. Однако долгое время катастрофические мотивы оставались преимущественно в границах устной молвы, и только в эпоху Николая I, когда начался пересмотр панегирической петровской традиции (см. Осват, Тименчик 1985: 34–38), они стали распространяться в печатных текстах, а впоследствии, уже к началу XX столетия, составили ту антиномию *прекрасного/ужасного*, которая служит основным предметом внимания исследователей петербургской мифологии.

24 Катастрофические версии актуальны для исследования только в том случае, если ставить задачу максимально полного обзора возможных спектров восприятия памятника Фальконе в разные исторические эпохи, но нет смысла акцентировать на них внимание при реконструкции значений триумфально-апологетической традиции, в русле которой памятник создавался. Поэтому в настоящих заметках традиция катастрофической репрезентации фигуры Петра I не учитывается: повседневно-бытовая версия зафиксирована преимущественно в записях XIX века и содержит слишком поздние по времени коннотации (см. примеч. 23), а старообрядческая – полностью переставляет акценты в истолковании фальконетова сюжета; см. реконструкцию подобного истолкования: «<...> в традиции барочной символики змея под копытом фальконетовского всадника – тривиальная аллегория зависти, вражды, препятствий, чинимых Петру внешними врагами и внутренними противниками реформы. Однако в контексте хорошо знакомых русской аудитории пророчеств Мефодия Патарского (см. Тихонравов 1863; Истрин 1897с) образ этот получал иное – зловещее – прочтение. „Днесь уже погибель наша приближается <...> якоже рече патриарх Иаков: “Видех, рече, змию лежащу при пути и хапающу коня за пята, и сяде на заднюю ногу и ждах избавления от Бога”. <...> Конь есть весь мир, а пята последние дни, а змия есть антихрист” <...>. В таком контексте конь, всадник и змей уже не противостоят друг другу, а вместе составляют детали знамения конца света, змей же из второстепенного символа становится главным персонажем группы» (Лотман 1984: 34–35).

25 О популярности этого сюжета в европейской иконографии см. Рео 1956: 571–579; о русской иконографии св. Георгия см. Алпатов 1967; Лазарев 1970; Сендерович 2002; Вилинбахов, Вилинбахова 1995. Иконописный сюжет «Чуда святого Георгия о змии» восходит к той житийной версии, согласно которой Георгий, увидев вышедшего из озера змия, «осенил себя крестным знаменем и, призывая Господа, <...> устремился конем на змия, потрясая копьём, и ударив того крепко в гортань, пронзил и прижал к земле; конь же начал топтать змия ногами. Затем Георгий велел [спасенной] девице связать своим поясом змия и вести, как домашнего пса, в город. <...> И убил святой Георгий змия того мечем посреди града» (Чудеса св. Георгия: 46). Согласно другой версии, победа над змием совершилась без боя, только по молитве святого Георгия: завидев змия, он «осенил себя крестным знаменем <...>, сказав: “Господь бог мой, погуби ужасного змия”» (Византийские легенды: 207), после чего змий упал к его ногам; далее произошло то же, что в первой версии.

26 Всадник, поражающий змия, чеканился на монетах следующего достоинства: на одно- и двухкопеечных монетах (в период от царствования Петра I до царствования Екатерины II включительно), на четырехкопеечных монетах (при Елизавете Петровне

и Петре III), на пятикопеечных монетах (при Петре I и Елизавете Петровне); двуглавый орел с всадником на груди чеканился на пяти- и десятикопеечных монетах, а также на рублях разного достоинства (см. Орлов 1994).

27 См. Анциферов 1924.

28 Например, вероятно было бы предположить, что источником замысла Фальконе могли послужить эмблемы на титуле книги символов и эмблем, изданной по заказу Петра I в 1705 году в Амстердаме. Здесь в центре титульного листа помещен портрет самого Петра, а вокруг портрета восемь эмблем, две из которых, расположенные на одном уровне с портретом, слева и справа от него, содержат основные элементы памятника Фальконе – всадника на вздыбленном коне, повергающего копьём змия, и дикую скалу; на левой от портрета эмблеме – «двуглавый коронованный орел со скипетром и державою, в груди коего св. Георгий, поражающий змея поверженного» (означает: «Вождь и защитник от врагов. Le Guide et le défenseur des ennemis»), на правой эмблеме – «гора, отовсюду морем окруженная, и ветры, на оную дующие» (означает: «Отнюдь неподвижна. Serendant elle est immobile») (цит. по: Эмблемы и символы: 23; на с. 22 – прорисовка этих эмблем).

29 Духовные и договорные грамоты: № 85.

30 В круговой надписи на оборотной стороне печати – вокруг изображения двуглавого орла – продолжение надписи, помещенной на лицевой стороне: «И ВЕЛИКЫ КН[я]З[ь] ВЛАД[имирский]. И МОСК[овский]. И НОВ[городский]. И ПСК[овский]. И ТВЕ[рской]. И ЮГО[рский]. И ВЯТ[ский]. И ПЕР[мский]. И БОЛ[гарский]» (Там же).

31 См.: «<...> царь и великий князь печать старую <...> переменял, а учинил печать новую <...> орел двоеглавной, а среди его человек на коне, а на другой стороне орел же двоеглавной, а среди его иньрог [единорог]» (ПСРЛ, XIII: 331).

32 См. Соболева 1997: 12–13.

33 См. Лакиер 1990: 137–138; Янин 1970: 37; Соболева, Артамонов 1993: 10–11; Соболева 2000: 28.

34 Цит. по: Хорошкевич 1997: 274–275.

35 Успенский 2000: 5; см. также Лихачев 1979: 80 сл.; Панченко 1984: 48–51.

36 Подобная репрезентация современных событий, в принципе, осталась и в средневековых дискурсах – см., например, названия спектаклей Славяно-греко-латинской академии, поставленных в 1704–1705 годах в прославление побед Петра I в Прибалтике: «Ревность православия, древле чрез презельного ревнителя и непобедимого вождя израилтеского Иисуса Навина *прообразованная*, ныне же в равных прехрабрых ревнителях православных истинно зримая при благополучной державе пресветлейшего, благочестивейшего августейшего царя и великого князя Петра Алексеевича <...>»; «Свобождение Ливонии и Ингерманландии, отечества росска древле чрез мужественного вождя израилтеского Моисея во Израили *прообразованное*, ныне же силою Вышняго чрез храброе воинство российское во отечестве своем истинно зримое при благополучной державе пресветлейшего и благочестивейшего августейшего царя и великого князя Петра Алексеевича <...>» (курсив мой. – А. П.). Однако опрос о том, в какой степени в разные эпохи прообразная система репрезентации происходящего была живым переживанием, а в какой – только риторическим приемом, требует специального обсуждения.

37 Вопрос об архаических индоевропейских источниках битвы бога или героя со змеем (см. Иванов, Топоров 1974) в настоящих заметках не затрагивается, ибо змеборчество – как сюжет дохристианских мифологий и источник христианских сюжетов – не значимо для прообразной христианской системы Средневековья, замкнутой на событиях Священной истории. О соотношении сюжета Фальконе со змееборческим мифом см. Кнабе 1993: 67–68; более продуктивный и исторически адекватный анализ этого соотношения см. Виролайнен 2003.

38 Ср., например, знаменитые русские иконы второй половины XV века, современные правлению Ивана III, – новгородскую икону «Чудо святого Георгия о змии» (ныне экспонируется в Русском музее) и «Апокалипсис» в Успенском соборе Московского Кремля. См. также характерный пример, свидетельствующий об устойчивости изобразительного параллелизма *Михаил Архангел* || *Святой Георгий*: на лубочной картинке, датированной 1854 годом, битва Михаила со змием представлена в такой же композиции, что и аналогичные битвы на упомянутых иконах XV века: Михаил изображен на скачущем коне, в руке его копье, поражающее дракона в пасть (см. Русский лубок: 128). – Сходство иконографии святого Георгия и Архангела Михаила замечено давно (как писал исследователь западноевропейской иконографии, в иконописных сценах Страшного суда Михаил Архангел – это тот же святой Георгий, но с крыльями, – см. Рео 1956, II: 48), а в недавнем исследовании (Юрганов 1998: 331) это сходство поставлено в исторический контекст эпохи появления московской печати.

39 1492 год от рождества Христова – это 7000 год по летосчислению от сотворения мира. Ожидания светопрествавления именно в седьмой тысяче лет обусловлены той же прообразной системой мышления: семь тысяч лет сообразны семи дням творения, семи дням пребывания Адама в раю etc – см., например, в «Сказании, как сотворил Бог Адама» (с. 151, 153): «И был Адам в раю семь дней <...> те семь дней сообразны семи тысячам лет <...> и восьмой тысяче лет нет конца <...>. В воскресенье <...> воскрес[нет] Христос из мертвых, и в тот же день будет Господь на небесах судить весь мир». Новейшие исследования эсхатологических проблем 1492 года см. Беляков, Белякова 1992; Юрганов 1998.

40 См. Иван Грозный [1999]: 96–112.

41 Иван Грозный [1993]: 84.

42 Соответственно, имя *Михаил* – «даже не имя собственное; это отражение имени Бога. Он заместитель Бога, вождь избранного народа в критические минуты его истории» (Добиаш-Рождественская 1922: XIII: «Le nom <...> n'est même pas „nom propre“ Ce n'est que le reflet de l'être et du nom divin. <...> Il est le substitut de Dieu, comme chef du peuple élu, dans les moments critiques de son histoire»). Характерный русский пример: на одном из прапоров XVII века из собрания Оружейной палаты Московского Кремля изображен *Ангел Господень* с мечом в руке и надписью на груди: «кто яко Бог» (Вилинбахов 1997: 296).

43 Ломоносов. Ода 1747: 116.

Художественные функции страха

Жан Брейар

Париж, город страха

в «Письмах русского путешественника»
Николая Карамзина

Карамзин, несомненно, впервые в русской литературе создал «пугающий персонаж» города. Этот новый образ появляется уже в самом начале его первого значительного произведения. Повесть «Бедная Лиза» открывается признанием рассказчика в том, что он любит созерцать большой город с возвышенности, где находится Симонов монастырь:

Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра...¹

Как убедительно показал В. Н. Топоров², последующее подробное описание города развивается от близкого плана к дальнему. Внимание привлекают слова «ужасная громада». Мегаполис вызывает страх; эмоция усиливается словом амфитеатр, которое отсылает к зрелищу, к арене, пристанищу жестоких игр.

В конечном счете главным героем повести скорее, чем Лиза или Эраст, оказывается пугающий город – город, куда Лиза отправляется продавать ландыши; где встречает Эраста; на окраине которого бросается в пруд и погибает. Объект страха увиден издали. Рассказчик начинает повесть неожиданным бахвальством:

Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели – куда глаза глядят – по лугам и рощам, по холмам и равнинам (с. 50б).

Рассказчик, который уточняет, что ходит пешком, в одиночестве, – не кто иной, как «одинокий прогуливающийся», последователь Руссо; но этот

прогуливающийся странен: он горожанин, любовь к природе не уводит его в глубину полей, где вдали от города живут крестьяне. Он отправляется туда «в мрачные дни осени горевать вместе с природою» (с. 506–507) и почти регулярно встречать весну, но с наступлением вечера любитель окрестностей всегда возвращается в город.

Русский сентиментализм, как известно, избрал пространство пригорода: предместье или окраину³.

Предместье, которое в мифологии постмодернизма конца XX века становится местом социального ада, было у сентименталистов идеальным пространством «локализованной утопии», привилегированной полосой, где наслаждаются чистотой природы, пользуясь одновременно удобствами близлежащего города. Предместье не осознавалось как изолированный локус: обитатель его – не затворник. Связанный с миром перепиской, газетами, визитами друзей, русский сентименталист избрал жилище на окраине. В этом сказалась, несомненно, именно русская особенность. Герои французского сентиментализма, например «Нравоучительных сказок» Мармонтеля, на лето поселяются в деревне, а осенью возвращаются в город. В свою «пустыню» они перевозят библиотеку, их сопровождают туда друзья; они воссоздают в деревне город, и крестьяне для них остаются лишь силуэтами – они смешиваются с ними не более, чем герои романа Оноре д'Юрфе «Астрея» с жителями Фореза. Герой русского сентиментализма, напротив, полностью и постоянно живет в полосе между двумя мирами. С этой точки зрения Лиза – героиня такого промежуточного пространства: что бы ни говорил о ней рассказчик, она уже не крестьянка, ибо земля не кормит ее и она отклоняет предложение стать женой крестьянина. Но и попытка героини сделаться горожанкой трагически рушится.

Однако у Карамзина есть и другой губительный город – Париж. Показать это – цель настоящей статьи.

Образ Парижа в «Письмах русского путешественника» не вычленим из пары «Париж – Лондон». Таков замысел автора. Рассказчик «Писем» – назовем его, вслед за Ю. М. Лотманом, Путешественником – однозначно заявляет: «Париж и Лондон, два первые города в Европе, были двумя Фаросами моего путешествия, когда я сочинял план его» (письмо 135). Пара создает бинарную оппозицию. Страницы, описывающие Париж и Лондон (из Парижа Путешественник отправляется в Лондон), начинаются с размышлений эпистемологического порядка, где выдвигается вопрос описания. Что это значит – описать город? Вопрос Путешественника обнаруживает его желание найти четкое определение, настоящую

химическую формулу, синтезирующую характеристику каждого из этих городов.

Примечательно, что вопрос в «Письмах» возникает лишь по поводу Парижа и Лондона. Ни Берлин, ни Лейпциг, ни Франкфурт, ни Цюрих, ни Лозанна, ни Женева (где путешественник провел гораздо больше времени), ни Лион не оправдывают в глазах автора постановки вопроса методологии. Следовательно, эти два города, два «маяка», занимают особое место в системе «Писем».

Как описать Париж? Комментаторы в этом вопросе обошли вниманием позицию Карамзина. Примечательно, что, заполняя «Письма» историями, описаниями монументов и памятных мест, порой приближаясь к манере путеводителей Бедекера, в характеристике Парижа он демонстрирует иной подход. Будущий историк Государства Российского опускает историю города и останавливается лишь на его современной картине. Ограничиваясь перечислением имен пятнадцати историков французской столицы (в том числе и Сенфуа), Карамзин решает: «Итак, оставляя почтенную старину, оставляя все прошедшее, буду говорить об одном настоящем». Решение удивительное, ибо историк явно пренебрегает прошлым как необязательным для понимания настоящего. И это настоящее – революция.

Карамзин узнал о взятии Бастилии во Франкфурте. Он прибывает в Париж в конце марта 1790 года. Нигде в «Письмах» Путешественник не отвергает объяснительной силы прошлого. Будет ошибкой пройти мимо этого места, оставив в стороне его глубокий смысл. Внимательное чтение обнаруживает сигнал, который Карамзин подает читателю, что речь пойдет о событии, не имеющем прецедентов в истории и не объяснимом посредством прошлого. Это событие – Французская революция. Иными словами, вопреки очевидности Карамзин говорит в первую очередь о революции. Принято считать, что Карамзин сказал очень мало о Париже периода революции. Но таким образом сформулированный тезис неудачен. Следует задать вопрос: что Карамзин мог сказать открыто? Ответ: немного. Путешественник подчеркивает, что он будет говорить лишь о настоящем Парижа.

Итак, надо допустить, что Карамзин прибегает к кодированному языку, и ключ к этому коду необходимо искать в тексте. Как не поверить в силу интуиции Юрия Лотмана, который в книге «Сотворение Карамзина» и в Предисловии к «Письмам русского путешественника» назвал этот текст эзотерическим, то есть состоящим из многочисленных вложенных друг в друга слоев значений, уровней интерпретации, семантических изотопий.

Чтобы проиллюстрировать эзотерический характер текста, процитируем пример, замеченный Лотманом. Речь идет о выражении «дикий камень», которое Карамзин использовал для обозначения пьедестала фальконетовой конной статуи Петру I. Эти слова написаны в апреле 1792 года, когда был арестован Николай Новиков и Карамзин опубликовал свое послание «К Милости». Путешественник пишет, что «мысль поставить статую Петра Великого на диком камне» есть для него «прекрасная, несравненная мысль». Выражение «дикий камень» абсолютно кодированное, оно взято из масонской лексики и обозначает необработанный камень, отделка которого – призвание «вольного каменщика». Использование его расценивается как свидетельство в защиту Новикова.

Размышления методологического характера, которыми начинается рассказ о Париже, находят продолжение через сотню страниц, когда Путешественник приступает к описанию Лондона:

Надобно смотреть, надобно описывать. – Ошибаюсь или нет, но мне кажется, что первый взгляд на город дает нам лучшее, живейшее об нем понятие, нежели долговременное пребывание, в котором, занимаясь частями, теряем чувство целого (письмо 135).

Слова «чувство целого» выделены курсивом, что означает в «Письмах» неологизм. Иначе говоря, реальность не возникает в частичном, или, точнее, часть обретает смысл, лишь включаясь в целое. Эта методологическая позиция развивается далее:

Свежее любопытство ловит главные, отличительные знаки места и людей: то, что собственно называется характером, и что при долгом, повторительном рассматривании затемняется в душе наблюдателя (письмо 135).

Подытожим предложенный метод. Путешественник стремится описать Париж и Лондон, если использовать определение Соссюра, в синхронии, а не в диахронии; он хочет передать впечатление, возникающее от общности, ансамбля – того, что Соссюр называл системой. В глубинах этой тотальности достаточно выявить «отличительные знаки», то есть дифференциальные признаки, конституирующие объекты в системе. Лишь извлечение этих дифференциальных признаков позволяет осознать их характер. Это настоящая семиотическая теоретизация описания.

В системе бинарной оппозиции все, что находит выражение в одной части, отсутствует в другой. Лондон – это анти-Париж, и Париж – это ан-

ти-Лондон. Члены оппозиции осмысляются взаимно. Достаточно, например, отметить права обвиняемого в английском правосудии, чтобы стало понятно, что они отсутствуют в системе правосудия французского. Указание на отсутствие элемента в одной части оппозиции опознается не с помощью констатации, а опосредованно, в силу наличия его в другой части, узнаваемого в описании⁴.

Примечательно, что в попытке радикального противопоставления Парижа Лондону Путешественник драматизирует свое перемещение из одной столицы в другую. Значительные климатические изменения на протяжении тысячи верст, проделанных Путешественником из Петербурга в Париж, остались неотмеченными в «Письмах», тогда как его поездка из Парижа в Кале приобретает фантастическую окраску. Едва покинув Париж, Путешественник отмечает резкую климатическую перемену. Напомним, что согласно тексту «Писем» Путешественник выезжает в конце июня. В действительности Карамзин уехал из Парижа на месяц раньше⁵, но нам важна хронология перемещения Путешественника, а не автора.

Что же констатирует Путешественник?

В Иль-де-Франс плоды уже зрелы – в Пикардии зелены – в окрестностях Булони все еще цветет и благоухает (письмо 129).

Такое различие невозможно: напомним, что расстояние между Парижем и Булонью с ее морским климатом около 300 километров. Путешественник добавляет:

Перемена климата чувствительна на каждой миле – и воображение, что я удаляюсь беспрестанно от благословенных стран юга, горестно для души моей. Натура видимо бледнеет к северу (письмо 129).

Налицо сжатие времени-пространства, характерное для сказки. Взирая издали на Кале, Путешественник сокрушается:

Странное чувство! Мне кажется будто я приехал на край света – там необозримое море – конец земли – Природа хладеет, умирает – и слезы мои льются ручьями (письмо 129).

Роскошь Кале, зеленеющая булонская долина обретают под пером Карамзина очертания дальнего севера. Пересечение Ла-Манша, несомненно, драматизировано.

Мы близко к берегу, но еще буря может унести нас далеко в необозримую морскую – еще опасность не миновалась – еще корабль

наш может удариться о подводные граниты и погрузиться в шумящей бездне! (письмо 132)⁶

Путешественник, читавший Оссиана, видит гранит, а не меловое дно Ла-Манша. Позднее он станет утверждать, будто наблюдал заход солнца в море, что действительно возможно в Корнуолле, но совершенно исключено в Дувре.

Драматизация переезда в Англию и сжатие времени-пространства позволяют противопоставить два мира. Кале – край земли, *Finis terrae*. Лондон – это Север, Париж – Юг.

Отметим, что эта оппозиция, с легкой руки Карамзина, долго сохранялась в XIX веке в записках русских путешественников⁷.

Если согласиться, что главным объектом парижских писем является Французская революция, то следует допустить наличие в них двух дискурсивных уровней. Один – очевидный, «экзотерический», где Путешественник явно и сжато говорит о революционных событиях (крайне мало в части, опубликованной в 1791 году, впоследствии, в публикации 1796 года, с соответствующим комментарием). Но названный уровень не интересует нас, и отчасти потому, что эти места относятся скорее к публицистике, чем к литературе, и словно добавлены к абсолютно литературному тексту «Писем». Мы остановимся на уровне глубинном, скрытом, «эзотерическом». Именно им обусловлено общее впечатление от чтения, не разъясненное, не эксплицированное рациональным дискурсом, указывающее на истинное произведение литературы.

Чтобы достичь этого уровня и попытаться выявить организующие его линии, следует вслушаться в текст, по образцу «блуждающего вслушивания» психоаналитиков. Мы думаем, что такое «блуждающее вчитывание» позволит соотнести элементы внешне отдаленные и таким образом реконструировать глубинную систему произведения. Остановимся на повторяющихся элементах, чья репетитивность выполняет маркирующую функцию.

Теснота

Первым знаком является эпитет «узкий», того же корня, что и французское слово *angoisse* (лат. *angustus*, *angor*, *anxietas*) или немецкое *Angst*. Улицы Парижа кажутся Путешественнику чрезвычайно узкими.

Интересно отметить, что он въезжает в Париж через предместье Св. Антония, где в апреле 1789 года вспыхнул яростный бунт против промышленника Ревейона, ставший прологом к революции.

Путешественник неизбежно должен проехать площадь, на которой менее года назад выслась Бастилия. Примечательно, что Карамзин не упоминает Бастилию, но умеющие читать между строк находят здесь указание на то, что дорога в Париж пролегает через площадь, ставшую легендарной в 1789 году.

Лондонские улицы названы широкими, и эпитет узкий в письмах из Лондона не встречается.

Темнота

Столица «короля-солнца» – город темный. С наступлением ночи зажигается скудное уличное освещение, оставляя прохожих на волю грабителей и разбойников. Но даже оно в целях экономии отсутствует во время полнолуний.

В Лондоне Путешественник восхищается качеством уличного освещения.

Шум

Шум – один из признаков Парижа, отмечаемый иностранными путешественниками. Даже в 1838 году Владимир Строев был оглушен, проезжая по парижским улицам. Путешественник отмечает, что в Париже «...езде шум и гам <...>. Ночью в десять, в одиннадцать часов все еще живо, все движется и шумит в первом, во втором часу встречается еще много людей» (письмо 97).

Никакого шума в Лондоне, где, несмотря на большое число жителей, улицы тихи и спокойны.

Грязь

Как заметил И. З. Серман, парижская грязь у Карамзина служит социальным показателем: «...грязь у Карамзина получает социальную функцию, как через полстолетие мороз в „Шинели“ Гоголя»^в.

Богатые едут, бедные идут пешком. Одни оберегают свою одежду, другие – пачкаются в грязи. Беда иностранцу без экипажа, он вынужден передвигаться под дождем «или месить грязь на середине улицы, или вода, льющаяся с кровель через дельфины, не оставит... сухой нитки» (письмо 97). И дело не только в одежде; ходить по Парижу – значит постоянно подвергать свою жизнь опасности:

Карета здесь необходима, по крайней мере для нас, иностранцев: а французы умеют чудесным образом ходить по грязи, не грязнясь, мастерски прыгают с камня на камень и прячутся в лавки от скачущих карет (письмо 97).

Автор видит в этом презрение к жизни ближнего. Карамзин задолго до современных социологов заметил в движении экипажей, еще не автомобилей, один из существенных показателей уровня развития цивилизации. Контрастно звучит следующая цитата:

Нет другого города столь приятного для пешеходцев, как Лондон: везде подле домов сделаны для них широкие *троттуары*, которые по-русски можно назвать намостами; их всякое утро моют служанки (каждая перед своим домом), так что и в грязь и в пыль у вас ноги чисты (письмо 137).

Примечательно, что слово «троттуары» (написанное Карамзиным с двумя «т» и курсивом, что подчеркивает его новизну в русском) используется только применительно к Лондону. Французам принадлежит слово, англичанам – его воплощение.

Вонь

О вони парижских улиц говорит большинство иностранцев, посетивших французскую столицу в XVIII и в первой половине XIX века⁹.

Из русских Денис Фонвизин в «Письмах из Франции» отмечает, что, въезжая в Париж, зажимает нос. Николай Греч посвящает целую страницу описанию ужасной загрязненности улиц Парижа. Можно было бы а priori предположить, что путешественник-сентименталист не обратит внимания на этот тривиальный аспект реальности. Но это значило бы забыть, что сентиментализм в философском отношении – дитя сенсуализма. Будучи почитателем Этьена Кондильяка, Карамзин убежден, что идеи суть трансформированные ощущения и что реальность познается посредством наших чувств. Обоняние среди них – одно из важнейших. Так, хвала Парижу, воздаваемая Путешественником и во многом позаимствованная из «Картин Парижа» Луи-Себастьяна Мерсье, не мешает ему подчеркнуть, что в Париже великолепие соседствует с отбросами:

вы должны будете назвать Париж самым великолепным и самым гадким, самым благовонным (потому что нигде не продают столько,

ароматических духов как в Париже) и самым вонючим городом (письмо 97).

Здесь следует обратиться к семиотике запаха в «Письмах русского путешественника». В Лионе при посещении галло-римских развалин Фурвьер Путешественник отмечает «мефитический» запах:

Проходя мимо стены монастырского сада и келий, я чуть было не упал в обморок от мефитического воздуха, который тут спирается (письмо 90).

Mephitis (или mefites) на вульгарной латыни означает «зловонные, сернистые чумные испарения», которые исходят из преисподней, из ада. В этом смысле Париж ничем не отличается от Лиона:

Вам покажется, что из всех городов на свете через подземельные трубы сливается в Париж нечистота и гадость (письмо 97).

Париж, город-маяк, является одновременно вселенской свалкой, мировой столицей отбросов. Этот «мефитический» запах, запах вулканов, inferнального мира определяет скрытый облик Парижа. Париж – вулкан, готовый извергнуть пламя революции.

В противоположность этому, никакой запах, ни благовонный, ни зловонный, не беспокоит путешественника в Лондоне:

Какая розница с Парижем! Там огромность и гадость, здесь простота с удивительною чистотою (письмо 135).

Повсюду в Лондоне, включая тюрьмы (New Gate, King's Bench) или приют для умалишенных Бедлам, Путешественник чувствует «чистый воздух».

Кровь

В то время как в описаниях Лондона слово «кровь» вообще не встречается, в письмах из Парижа оно появляется многократно. Упоминания крови различны по значению, но образуют единый семантический ряд. Кровь можно увидеть в Париже, она стекает в канавы, посреди улиц:

Везде грязь и даже кровь, текущая ручьями из мясных рядов (письмо 97).

Парижане ходят по крови. Письма 97 и 98 заслуживают особого внимания. Датированное апрелем 1790-го, но написанное после казни короля

Людовика XVI (21 января 1793 года) и опубликованное в 1796 году, письмо 97 заканчивается портретом королевской семьи: Людовика XVI, Марии-Антуанетты и известной своим благородством сестры короля, Елизаветы. Путешественник утверждает, будто видел эту сцену в часовне Лувра, что хронологически невозможно: эпизод смещен во времени. Путешественник «предсказывает» будущее короля:

Он может быть злополучен, может погибнуть в шумящей буре – но правосудная История впишет Людовика XVI в число благодетельных Царей, и друг человечества прольет в память его слезу сердечную (письмо 97).

Отмечая любовь парижан к наследнику, Путешественник завершает письмо странной фразой, в которой И. Серман¹⁰ видит пугающую амбивалентность: «Народ любит еще кровь Царскую!». Произнесенная в контексте окровавленного революцией Парижа, фраза обретает двусмысленность, которая усиливается ее расположением в конце письма. Неоднозначность выражения «любить кровь» усугубляется отсутствием уточнения, что речь идет только о французском народе и что использованный эпитет, царская, относится равно (и даже более) к королям и к царям. Написанная после казни Людовика XVI, угрожающая концовка первой части писем прошла для цензуры незамеченной.

Примечательно, что ключ к этой концовке находится... в финале следующего письма, то есть в последней фразе письма 98. Приведенный пример свидетельствует, что расположение писем подчинено продуманному, почти парадигматическому порядку. Путешественник цитирует отрывок из главы LVIII «Гаргантюа» Рабле «Пророческая загадка», в котором таинственный аббат Н увидел предсказание Французской революции. Согласно смыслу текста только потоп может избавить землю от демонов революции. Комментаторы писем, доверяя Карамзину, не сопоставили их с текстом Рабле¹¹.

Процитируем заключительные строки:

Déluge dy je et à bonne raison,
Car ce travail ne perdra sa saison,
Ny n'en sera délivre la terre
Jusques à tant qu'il en sorte à grand erre
Soubdaines eaux dont les plus attrempez
En combattant seront pris et trempez.

Под пером Карамзина они превращаются в:

Car ce travail ne perdra sa raison,
Et n'en sera la terre délivrée,
Jusques à tant qu'elle soit ennyvrée
De flots de sang <...> ,

что Карамзин логически переводит:

О страшный гибельный потоп! потоп: говорю, ибо земля
освободится от сего бедствия не иначе как упившись кровью.

Смесь грязи и крови улиц Парижа обнаруживается в этом образе вновь. Карамзин подменил воды потопа кровью. Оба письма, 97 и 98, заканчиваются темой крови мучеников. Несколько далее мотив крови, пролитой жертвами фанатизма, появляется вновь (письмо 106) в описании улицы Ферронери, где Генрих IV погиб от ножа Равальяка.

Искусственность и обман

Париж – столица искусственности, подделки, фальши. В сравнении с ним Лондон по праву может считаться воплощением руссоистского образца верности природе. Так, Путешественник заявляет, что француженки некрасивы, ибо румянятся; англичанки же красивы и обходятся без румян. Спор в оперной ложе о пользе румян (письмо 107) восходит к философскому вопросу о понятии красоты, актуальному для целого столетия от Фенелона до Канта («Эстетика» А. Баумгартена выходит в середине XVIII века). Противопоставление красоты естественной красоте украшательской отсылало к оппозиции природы и цивилизации, задолго до Руссо утвердившейся в литературе. К концу века оно еще встречается под пером Радищева, который противопоставляет крепких русских крестьянок анемичным и жеманным горожанкам. В Лондоне Путешественник превозносит красоту англичанок и их «благонравие».

Однако искусственность вызывает у Карамзина двойственное ощущение. Он восхищен Пале-Роялем. Он знает, что это здание – воплощение фантазмов иностранных путешественников, и особенно русских, от Фонвизина до Боткина, вплоть до 1835 года. Пале-Рояль – это Париж в миниатюре: «Пале-Рояль называется сердцем, душою, мозгом, извлечением Парижа» (письмо 102). Посетитель уверен, что найдет там все что пожелает: любые товары, уроки фехтования, галантные знакомства («тут живут блестящие первоклассные Нимфы; тут гнездятся и самые презрительные» [там же]), но главное, услышит политические тайны в тени «Краковского дере-

ва», к несчастью, срубленного герцогом Орлеанским. В то время как английский гений заставляет искусство служить гражданину, даже самому неимущему (так, на улицах благодаря яркому освещению можно прогуливаться и размышлять в безопасности и покое), французская искусственность служит мимолетному наслаждению, по сути продажному, а «тайны», услышанные под Краковским деревом, согласно сомнительной, но забавной этимологии, оказываются *des «сгаques»*, враками.

Одно из главных проявлений французской искусственности – страсть к театру: «Англичанин торжествует в Парламенте и на бирже, Немец – в учебном кабинете, Француз – в Театре» (письмо 100). Путешественник каждый вечер проводит в театре: «Целый месяц быть всякой день в спектаклях!» (там же). В Лионе и в Париже театр и опера – облюбованные места социальных контактов. Путешественник набрасывает небольшой социологический этюд театра во Франции, где их множество для всех слоев.

Театр во Франции больше чем театр, больше чем образ жизни. Театр во Франции – это способ видения и познания мира. Во Франции все превращается в театр, ее жизнь целиком театрализована. Театрализация распространяется и на архитектуру: фонтаны Марли, сады Версаля, Багатели – представляют собой настоящие зрелища. Особенно она распространяется на историю Франции, в изложении загадочного аббата Н, сопровождающего Путешественника по предместью Сент-Оноре. В устах этого поклонника Старого режима история – театральная пьеса с участием профессиональных актеров и внезапной сменой декораций. Аббат Н представляет краткое театральное воспроизведение истории Франции с XVII века.

И наконец сама политика – театр. В Национальную ассамблею приходят как на спектакль. Надоедливый церемониймейстер, который принуждает вас занять другое место («Подите в ложи. – А если там нет места? – Подите домой или куда угодно», письмо 127), исполняет роль билетерши в театре. Путешественник наблюдает схватку французских политических ораторов, напоминающую классический театр, где разыгрывается известный эпизод античной истории: «Мирабо и Мори вечно единоборствуют, как Ахиллес и Гектор» (там же). Жестокий театр.

Иначе говоря, за пять лет до книги Шатобриана «Исторический, политический и нравственный опыт о древних и новых революциях, рассмотренных в их отношениях с нынешней Французской революцией» (1797), Карамзин разоблачает мистификаторский механизм революции, искусственность ее театрализованных аллюзий к Римской республике и Спарте, в контексте принципиально иной цивилизации, где господствуют материальный интерес, промышленность, роскошь и коммерция.

Вихрь

Революция в «эзотерическом» тексте «Писем» метафорически представлена не в образе наводнения или внезапного прилива, она – вихрь. Как будет показано ниже, это уточнение существенно для семиотической системы произведения.

Париж отличается скоростью¹²:

Теперь замечу одно то, что кажется мне главной чертой в характере Парижа: отменную живость народных движений, удивительную скорость в словах и делах (письмо 96).

Зловещий образ вихря неоднократно появляется в тексте писем из Парижа и совершенно отсутствует в письмах из Лондона. Карамзин находит у Сенфуа фразу, приписываемую Карлу V: «*Lutetia non urbs sed orbis*», – и переводит ее: «Лютеция, то есть Париж, есть не город, а целый мир» (письмо 97). Следует заметить, что слово *orbis* кроме значения «мир» предполагает также «круг» и «диск». Именно этот «эзотерический» смысл и отсылает к образу вихря, круговорота, колдовращения (*volte, volute*) и буквально к семе слова «революция» (*révolution*).

Лондон, в противоположность Парижу, представляется Путешественнику пространством плоским, раскинувшимся и водным – «Океаном».

Вертикальность: подъем и падение

В сопоставлении с мощными стихийными бедствиями (внезапный прилив, наводнение, удар молнии) вихрь (ураган, смерч) характеризуется вертикальностью: столб воды или пыли неминуемо захватывает на своем пути живых существ и предметы, вознося их к вершине смерча, и затем резко бросает вниз.

«Скажу: огонь, воздух – и характер французов описан» (письмо 128). Огонь и воздух – цитата из «Антония и Клеопатры» Шекспира¹³ – два основных элемента, соотносимых с подъемом и вертикальностью (в отличие от земли и воды). На эзотерическом уровне, на котором разрозненные элементы организуются и образуют систему, письма из Парижа отличаются вертикальной структурированностью пространства. Так, улицы Парижа темны из-за чрезмерной высоты домов: «Улицы все без исключения узки и темны от огромности домов...» (письмо 97). У Парижа есть своя преисподняя: в его недра сливаются «нечистоты» целого мира.

Удивительно ли, что парижане, подобно Икару, кажутся охваченными стремлением разорвать узы с землей? Понятнее становится, почему господин Д., прогуливаясь с Путешественником по Люксембургскому саду, рассказывает о неудачном подъеме на азростате аббата Миолана 8 июля 1784 года:

Приходит вечер, а шар ни с места. Народ теряет, наконец, терпение, бросается на азростат, рвет его в клочки, а Миолан спасается бегством (письмо 102).

Путешественник ни словом не упоминает об удачных подъемах 1783 года (первый монгольфьер, Арланд и Пилатр де Розье, Шарль и Робер) или 1785 года (Бланшар и Жеффри). Его цель – показать ярость толпы, обманутой продавцами снов, не способными осуществить обещанный взлет.

Даже движения парижан свидетельствуют об их постоянной готовности взлететь. Вестрис, отказавшийся танцевать перед Марией-Антуанеттой (политический вызов), каждый вечер бросает вызов силе тяжести. Пешеходы в Париже научились «прыгать серною», чтобы увернуться от кипажей. В Лондоне никто не танцует и не прыгает, даже в театре.

Подъем и резкое падение воплощаются в образе движущегося театрального занавеса, который в письмах из Парижа Карамзина заслуживает отдельного семиотического исследования.

Петр I представлен в тексте как постановщик, который поднял занавес, скрывавший от русских просвещение; в противоположность этому, в письмах из Лондона занавес не упоминается. Примечательно, что Путешественник пытается теоретически обосновать различие между французами и англичанами. Из недавнего чтения он заимствует сравнение Декарта и Ньютона:

Первый быстрее, высокопарнее; второй – глубокомысленнее. Таков характер Французов и Англичан; ум первых строит в вышину, последние – углубляется в основание (письмо 114).

Политический комментарий, раскрывающий эту мысль, вновь использует образ подъема и падения. История Рима должна напоминать властям предрержащим «скалу Тарпейскую». Что касается низших – «народ есть железо, которым играть опасно, а революция – отверстый гроб для добродетели и – самого злодейства» (письмо 98). Действительно, «каждый бунтовщик готовит себе эшафот».

Эшафот, острое железо: за всеми этими образами подъема и падения, характеризующими парижан, от прыжков пешеходов до антраша Вестри-

са, от движения театрального занавеса до неудачи аэронавта, – за всеми формами парижского танца угадывается высокий силуэт не названной в «Письмах» зловещей *Луизон*, прозванной также «национальной бритвой», которая вскоре получит название гильотина, *Луизон*, чей нож начнет свой кровавый танец 25 апреля 1792 года.

Кровь, грязь, зловоние, шум, вихрь, подъем и падение. Письма из Парижа, часто рассматриваемые с их жизнерадостной, восторженной и шутиливой стороны, нагружены также страхом. Он тем ощутимее, что никогда не назван, а лишь угадывается в разных проявлениях, образующих целую систему знаков*.

Примечания

1 М. Н. Карамзин. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 506 (далее страницы указываются в тексте).

2 В. Н. Топоров. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М.: РГГУ, 1995. С. 90–123.

3 Архетип окраины в русском сентиментализме – повесть «Обитатель предместья» (1790) Михаила Муравьева – блестяще проанализирован Норой Букс в ее докторской диссертации «М. Н. Муравьев и его место в русском сентиментализме последней четверти XVIII века» (Иерусалимский университет, 1983), а также в ст. *N. Buhks. Les éléments novateurs dans la prose de M. N. Muraviev // Revue des études slaves. Vol. 57, 3. – Paris, 1985. P. 359–368.* О пространстве сентиментализма см. *J. Breuillard. L'espace sentimentaliste // Modernités russes. 1. – Lyon, 1999. P. 19–31.*

4 Об оппозиции «Париж – Лондон» см. ст.: *И. З. Серман. Культура и свобода в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // La Revue russe. 12, 1997. P. 19–28.* Согласно И. З. Серману, Париж и Лондон не противопоставлены во всех отношениях в сознании писателя, а соотносятся с разными уровнями цивилизации. (Париж должен наверстать отставание от Лондона.)

5 Благодаря недавней публикации парижского дневника Вильгельма фон Вольцогена, немецкого друга Карамзина в Париже, известно, что Карамзин (а не Путешественник) на самом деле покинул Париж 28 мая, а не в конце июня. Шурин Шиллера фон Вольцоген был почти ежедневным спутником Карамзина в Париже. См. *W. von Wolzogen. Journal de voyage à Paris (1788–1791) / Trad. de l'allemand par Michel Trémoussa. – Lille: Presses du Septentrion, 1998. P. 153: «28 мая... Карамзин уехал сегодня в Лондон. Я написал ему вчера письмо. Он добрый и чувствительный человек, обладающий широкими познаниями в области искусств».*

6 Опасность Ла-Манша заключается как раз в его мелководности.

7 Например, у Василия Боткина; см. «Русский в Париже (1835). Из путевых заметок» (Телескоп. 1836. № 14).

8 И. З. Серман. Культура и свобода в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // *La Revue russe*. 12, 1997. P. 25.

9 М. Niquieux. La France et les Français vus par les voyageurs russe (XVIIIe— XIXe siècles) // *La Revue russe*. 6, 1994. P. 59–69.

10 Сообщено в частном разговоре.

11 Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л.: Наука, 1987. С. 647–648.

12 J. Breuillard. Nikolaj Karamzin et la vitesse. Lyon, 2000. P. 275–294.

13 «I am fire, and air; my other elements / I give to baser life <...>» (V, ii); «Я вся огонь и воздух; остальные / Мои стихии все я покидаю... / на долю нашей жизни <...>» (пер. Л. Корженевского).

* Автор благодарит Н. Букс и М. Григорян за внимательное прочтение рукописи и ценные замечания.

Александр Строев

Университет г. Бреста

Женобоязнь: образ русской женщины в культуре Просвещения*

Исчадие зла

Страх перед женщиной традиционно представляет ее как исчадие зла¹, воплощение животного или дьявольского начала, губящего тело и душу. Во Франции XVI – начала XVII века во множестве печатаются рассказы о женщинах, одержимых бесом; в «Трагических новеллах» (1614) Франсуа де Россе юные девушки и замужние дамы творят чудовищные злодеяния. В истории пятой из «Исторических новелл, как трагических, так и комических» В. Абанка (1585) знатная венецианка Флоранс мстит за смерть ее возлюбленного скрипача: она вышла замуж за убийцу и в первую брачную ночь всадила супругу кинжал в грудь, вырвала сердце и разорвала его зубами. Потом в мужской одежде она бежала из города, «добралась до Московии, где встретила отшельника-язычника, которому открыла свой пол. Он был молод и сделал ее своей шлюхой, и говорят, она до сих пор у него в услужении»². Характерно, что автор и читатели уверены, будто Московия – пустыня, населенная язычниками, именно там самое место преступнице.

Во Франции эпохи Просвещения плотский грех перестал восприниматься как первый шаг к совокуплению с дьяволом. Литература стремится преодолеть подсознательный страх, пришедший на смену прежним табу. Она моделирует ситуацию сексуального комфорта, используя две основные ситуации: равноправия полов и свободной любви, будь то сообщество парижских щеголей или новооткрытый остров Таити, или, напротив, полного подчинения женщины, как в восточном гареме или русской патриархальной семье. Но утопический бесконфликтный мир зачастую перерождается, превращается в свою противоположность.

Бьет – значит любит

Все эти варианты проанализированы в «Персидских письмах» Монтескьё (1721). В галантном мире Парижа жены представляют собой всеобщее достояние, а ревнивый муж, настаивающий на своих правах, нарушает законы божеские и человеческие (письмо 55). Парижу противопоставлен сераль, где женщины превращены в рабынь. С точки зрения Монтескьё-философа, отношение к женщине выражает суть государственного устройства, и гарем в романе, с точки зрения европейца, – символ восточной деспотии. Вполне логично повествование заканчивается восстанием в гареме³. Третий вариант прямо подводит к нашей центральной теме. В письме 51 описывается русская женщина, требующая от мужа главного доказательства любви – побоев (подчеркнем именно зротический аспект ее домогательства). Монтескьё тут отнюдь не оригинален, а следует устойчивой традиции. Подобное представление о русских распространилось во Франции еще в XVI веке после перевода «Путешествия Герберштейна»; в частности, оно попало в «Новые трагические истории» Пуассено (1586): «Мы не изъясняем в любви с помощью палки, мы не Московиты»⁴. Писатель последовательно противопоставляет французское отношение к дамам «варварскому»: «Турки пользуются женами, как лошадьми в конюшне, и берут их столько, сколько могут прокормить... Еще хуже поступают московиты, кои не могут иначе выказать великую приязнь своим женам, как изрядно исколошматив их и намяв им живот и спину; отдельные мерзавцы, дабы уверить, что любят от всего сердца, частенько лупят так, что ломают им руки и ноги»⁵. Тираническое отношение к женщине, считает Монтескьё, соответствует деспотическим отношениям, господствующим в России в семье и обществе. Но, как пишет автор в подстрочном примечании, нынче нравы изменились.

Эти изменения показаны в «Духе законов» (1748), вышедшем спустя четверть века после «Персидских писем». Именно женщины, утверждает философ, стали проводниками петровских преобразований, превратили намеченные законодателем перемены в естественный путь развития общества. Те качества, которые мужчины считают традиционными женскими недостатками – кокетство, желание нравиться, менять наряды, следовать моде, – помогли перестроить страну на европейский лад, цивилизовать мужчин, облагородить нравы и обычаи. Галантное поведение – истинный залог и верный признак свободы общества, стимул его развития; желание нравиться пробуждает в людях активность и дух соперничества⁶. Оставаясь соблазнительницей, женщина превращается в просветительницу.

Прельщать и просвещать

Идеи Монтескье существенно повлияли на формирование образа русской женщины, причем использовались они как сторонниками, так и противниками европеизации и модернизации России. Соответственно Россия эпохи Просвещения предстает либо как царство прекрасных и мудрых дам, либо как страна, страдающая под игом развращенных и жестоких женщин, которые под влиянием модных (парижских) нарядов и идей разрушили патриархальную русскую культуру. Разумеется, то обстоятельство, что на протяжении почти всего XVIII столетия на троне сменялись императрицы, а императоры и наследники престола умирали страшной смертью (царевич Алексей, Петр III, Иоанн Антонович, Павел I), привело к тому, что образ государства стал отождествляться с образом государыни.

Французские писатели прославляют величие и красоту русских императриц с первых дней царствования Екатерины I, как делает это Фонтенель в «Похвальном слове царю Петру I» (1725). Во второй половине 1750-х годов, в момент сближения России и Франции, французские дипломаты наперебой описывают двор Елизаветы Петровны как прибежище муз и граций, а придворные празднества предстают как волшебная феерия (рассказ о них почти текстуально воспроизводит сказку г-жи д'Онуа «Остров блаженства»)¹. Все эти похвалы затем переносятся на Екатерину II. Французские поэты рисуют ее в окружении сонма амуров² и сравнивают с античными богинями; корреспонденты прославляют ее красоту, величие, милосердие и справедливость. При этом постоянно подспудно возникает тема возможного успеха европейца, который может вознестись на самый верх, приблизившись к государыне далекой державы.

Величие императрицы и страны заключено в ее мощи. Именно сочетание силы, мудрости и красоты делает образ государыни столь притягательным, а потому авторы писем, посланий и од старательно его подчеркивают. «Я имел удовольствие принести имя Вашего Величества в страну [Францию], где знали одни победы Ваши и куда по причине отдаленности не долетала весть о достоинствах Ваших, об уме, талантах и, осмелюсь сказать, о прелестях Вашего Величества. <...> Вы были самой грозной правительницей Севера и Востока, будьте же самой любимой», – пишет Бернард де Сен-Пьер Екатерине II (Париж, 2 февраля 1773 года) в разгар русско-турецкой войны³. Соответственно для прославления русских императриц устойчиво используются три мифологических образа: Минервы, Семирамиды и Фалестры, царицы амазонок.

Минерва

Образ торжествующей Минервы наилучшим образом подходит для возвеличивания мудрой внутренней политики (религиозной терпимости, принятия справедливых законов, искоренения общественных пороков) и побед над внешним врагом¹⁰. Он используется при организации государственных торжеств, будь то въезд Елизаветы Петровны в Петербург в 1742 году или празднество «Торжествующая Минерва», устроенное в честь Екатерины II в Москве в 1763 году, программу которого сочинил Ф. Г. Волков, а тексты хоров написал Сумароков. «Чего желать России боле? / Минерва на ее престоле», – провозглашает поэт, как только Екатерина II приходит к власти («Ода государыне императрице Екатерине Второй на день ее тезоименитства 1762 года ноября 24 дня»)¹¹. Этот образ постоянно возникает в письмах и стихах Вольтера; аббат Жозеф-Антуан Жоашен Серутти в басне «Орел и филин» (1783), прославляя европейских монархов, не забывает и о царице: «Минерва века своего, она несет любовь и свет»; «Единожды ее рука судьбу всей Греции изменит»¹².

Русская Минерва, будь то Анна Иоанновна, Елизавета Петровна или Екатерина II, в поэзии Сумарокова внушает страх. «Чрез тебя мой меч остер в поле как сверкает, / И по воле им твоей Марс как управляет»; «Марс с Минервой меня красят и без всякой лени», – обращается Россия к Анне Иоанновне («Е. И. В. всемилостивейшей государыне императрице Анне Иоанновне, самодержице всероссийской, поздравительные оды в первый день нового года 1740»)¹³.

Седящая на сем престоле
Нельзя хвалы умножить боле,
Ни света усугубить страх <...> ¹⁴

Визирь от имени Минервина бежит,
Под Бендером земля пылает и дрожит <...> ¹⁵

В полках срацинских страх и горе
Минерва росска грома мещет
Стамбул во ужасе трепещет <...>
Хотин опустошает дому,
И в степи жители бегут.
Зря молнии и видя грома <...>
Ты тщетно кроешься, народ!
Екатерина гнев подвигнет,

Ея рука тебя достигнет
И в бездне Ахеронских вод¹⁶.

Образ Афины Паллады пришелся как нельзя более кстати во время русско-турецких войн. В «Пиндарической оде на нынешнюю войну в Греции» (1768) Вольтера богиня мудрости объявляет крестовый поход: она ведет Екатерину против турок, а автора на бой со «змеями» – противниками философов¹⁷. Под пером фернейского патриарха императрица превращается в Палладу:

Минерва Севера вас ободряет и ведет,
Сражайтесь, побеждайте под ее эгидой.
Голицын дал приказ, и вот Стамбул дрожит,
Дунай волнуется, в смятении Таврида.
Сераль трепещет,
Весь мир рукоплещет¹⁸.

В стансах «Императрице Российской Екатерине II на взятие Хотина русскими в 1769 году» Вольтер пишет:

Минерва Севера, сестрица Аполлона,
За Грецию отмсти, изгнавши гадов,
Врагов искусств, тюремщиков всех жен.
На поле Марафона жду тебя¹⁹.

Одной из целей восточной политики России провозглашалось возрождение Греции, античной культуры и даже, как писал Вольтер Екатерине II, древней религии: «Верните бедным грекам их Юпитера, Марса, Венеры; они прославились лишь при этих богах. Не знаю, по воле какого рока сделались они глупцами, как только стали христианами» (Ферней, 13 июля 1770 года)²⁰. При этом Вольтер, исповедующий культ великих людей, видит свою задачу именно в том, чтобы обожествить императрицу, возвести ей храм в письмах, стихах и книгах: «Мы все трое, Дидро, д'Аламбер и я, возводим Вам алтари. Вы превращаете меня в язычника. Я пребываю, боготворя Вас, <...> жрецом Вашего храма» (Ферней, 22 декабря 1766 года; Best. D13756). Но Екатерина II, не желая принимать «философское помазание», многократно отказывается от роли богини: «Я не поменяю свое имя на имя завистливой и ревнивой Юноны. Я не настолько самодовольна, чтобы присвоить себе имя Минервы, и не желаю имени Венеры – слишком много на счету у этой дамы. Да я и не Церера, совсем плохой урожай выдался в этом году на Руси» (СПб., 28 ноября / 9 декабря 1765 года; Best. D13032).

Тем не менее художники и скульпторы беспрестанно использовали эти образы. Д. А. Ровинский в «Словаре русских гравированных портретов» (1872) упоминает мраморную статую Екатерины в виде Минервы, работы М. Козловского (гравюра 1793 года, № 75); в поместье Завадовских на Украине хранилась статуя императрицы в античной тоге, со шлемом Паллады и со свитком в руках²¹. Императрица фигурирует в виде Минервы на заглавном листе к придворному календарю на 1775 год (№ 146); в аллегорической картине, представляющей восшествие на престол Александра I, Минерва с лицом Екатерины II ведет юного императора за руку (№ 174). Памятная медаль, отчеканенная для увековечивания путешествия в Тавриду в 1787 году, представляет Екатерину II в доспехах, увенчанную лавром²². На гравюрах ее медальон поддерживают Слава и Минерва (№ 156); императрица восседает на облаках, а Юпитер поражает громами супостатов (№ 165). Так же, как в хвалебной поэзии и письмах, соединяются образы богинь любви и мудрости: два купидона поддерживают медальон с портретом Екатерины II, история записывает ее дела (№ 956), императрица нарисована в шлеме и латах, а медальон опять-таки подпирают два амура (№ 1126). Античную символику дополняют образы богинь плодородия (императрица стоит в шлеме, с рогом изобилия в руках, № 159) и здоровья (№ 214).

Екатерину II действительно боготворят. Во Франции Фридрих Мельхиор Гримм реализует в своем бытовом поведении эпистолярные метафоры Вольтера: когда в Париже он задал обед графине Брюс и двум ее племянникам, графам Михаилу и Сергею Румянцевым, сыновьям фельдмаршала, «бюст императрицы блистал посреди десерта»²³. Во время праздника, устроенного Потемкиным в 1791 году по случаю взятия Измаила, в зимнем саду Таврического дворца был возведен храм в античном стиле и устроен жертвенник перед мраморной статуей императрицы в римском одеянии в виде божества, держащей в руках рог изобилия²⁴. Храм, посвященный Екатерине II, стоял в увеселительном саду великого князя Александра Павловича²⁵.

Грозному лику богини Екатерина II предпочитала титул матери отечества. Сумароков, поначалу претендовавший на роль придворного поэта, в одах старательно проводит мысль, что государыня должна дополнять страх заботой о подданных:

Царско имя устрашает:
Коль оно не утешает,
Тщетен и народный плеск²⁶.

Та же тема возникает и в гравированных портретах императрицы, исполненных французскими художниками²⁷, и в стихах французских поэтов, написанных в начале царствования Екатерины II. В 1766 году Девен, прославляя доброту императрицы, уверяет, что она, как истинная богиня на троне, наслаждается столь редким для монархов удовольствием – возможностью употребить власть, зачастую жестокою, на благо человечества. Покупка библиотеки Дидро и назначение философу пожизненного пенсионера предстают в его стихах как новая модель государственной политики: не ненавистным мечом, льющим кровь и сносящим стены, не резней, а благодеяниями Екатерина II расширяет границы своей империи, все обездоленные мира становятся ее подданными; она одновременно владычествует, нравится и просвещает²⁸.

Все стихотворение Девена построено на сочетании лексики, связанной с темами наслаждения и страха. Многие путешественники, подобно Джакомо Казанове, побывавшему в России в 1765 году, подчеркивают контраст между внешней мягкостью женского правления и жесткостью самодержавия: «Российские цари всегда и во всем почитают себя самодержцами и иного языка знать не желают»²⁹. Как правило, в описаниях России тема тирании доминирует. Французские дипломаты утверждают, подобно Рюльеру: «На земле нет более абсолютной власти, чем власть российских государей: на территории всей империи их воля – единственный закон, покорность – единственная добродетель» (Париж, 10 февраля 1768 года)³⁰. При этом все сходятся на том, что русское государство держится на страхе: «Боязнь – главная движущая сила в стране», – писал аббат Жак Жюбе еще в 1728 году³¹. Это представление соотносится с идеями Монтескьё, показавшего в «Духе законов», что монархический образ правления основан на понятии дворянской чести, республиканский – на законе, деспотический – на страхе. Поэтому Россия XVIII века сопоставляется либо с имперским Римом времени тиранов и государственных переворотов, как это делает Рюльер, либо со своим политическим противником, Османской Портой.

Семирамида

Страх лежит в основании двух других мифологических образов, применяемых для описания русских императриц. Разумеется, сравнение с Семирамидой хвалебное: еще в 1725 году Фонтенель пробует (но не решается) использовать его для возвеличения Екатерины I: «В Дании была

королева, прозванная Северной Семирамидой; Московии надобно найти столь же славное имя для своей императрицы»³². Вольтер многократно именуется Семирамидой сперва Елизавету Петровну, а затем и Екатерину II. Это имя не только просвещенной, но и грозной правительницы:

Подвигнет волны Инда страх.
Мы именем Семирамиды
Рассыплем пышны пирамиды.
Каир развеем, яко прах, –

писал Сумароков³³.

Это имя царицы, совершившей государственный переворот, приказавшей убить мужа. В трагедии «Семирамида» (1748) Вольтер доказывает, что она сделала это ради блага своего и своих подданных, что малое зло оправданно и необходимо ради общей пользы. Поэтому русская история всего лишь подражает его трагедии, и он последовательно оправдывает Екатерину, расправившуюся с Петром III.

Остров амазонок

В античности амазонка предстала как олицетворение варварства и животного начала, как существо, одновременно противостоящее мужчинам и подражающее им: она убивает их и занимает их место в обществе. Век Просвещения с его активным интересом к носителям иной точки зрения рассматривает амазонку в ряду других чужаков: дикарей, иностранцев, крестьян. Поэтому тема страха одновременно усиливается (в первую очередь за счет мотивов каннибализма) и получает комическую и философскую трактовку.

В одноактной комической опере для ярмарочного театра Алена-Рене Лесажа и д'Орневаля «Остров амазонок» (написана в 1718 году, опубликована в 1721-м) возникает современное утопическое царство женщин³⁴. Прелестные дамы перебили тиранов-мужчин, которые разыгрывали из себя щеголей и обращались с ними как с рабынями³⁵. Теперь они сами захватывают мужчин в плен путем пиратских набегов. Женщины держат узников в цепях, грозят им оружием, так что те от страха решают, что их хотят зажарить и съесть. Но фарсовое недоразумение быстро разрешается (слуга перепутал глаголы «жарить» и «женить»): амазонкам мужчины нужны для трехмесячного брака, после чего старых мужей изгоняют... и набирают новых. Бывшие супруги с грустью покидают остров, и лишь галантный француз берет психологический реванш, противопоставив жен-

скому варианту свободной любви свой собственный: он объясняет своей половине, что трехмесячная верность была для него тяжким бременем, по парижским меркам дело это непосильное и неслыханное.

Идея «острова амазонок» весьма понравилась и вызвала многочисленные подражания, вплоть до ярмарочных представлений и музыкальных спектаклей начала XIX века³⁶. В комедии Луи Фюзелье и Марка-Антуана Леграна «Современные амазонки» (1727)³⁷ конструкция Лесажа и д'Орневаля соединена с интригой, заимствованной из трагедии и превращенной в фарсовую путаницу: генеральша Анжелика пылает страстью к Юлии, переодетой в мужское платье, а та в свою очередь влюблена в Валера, обрядившегося девушкой, дабы избежать участи раба. Валеру и его слуге Криспену пребывание среди барышень, награждающих подруг «тысячью невинных ласк», приходится весьма по душе (остров амазонок почти превращается в гарем, предвосхищая один из мотивов поэмы Байрона «Дон Жуан»). Мужчин разоблачают и приговаривают к смерти, но в финале на остров высаживается армия юношей, ищущих похищенных пиратками невест, и все кончается торжеством любви, даже Анжелика соединяется со своим прежним возлюбленным. По сравнению с комедией Лесажа и д'Орневаля утопическое начало в пьесе еще более усиливается: уничтожив злых корсаров, которые угнетали и тиранили их, женщины создали республику, где они воевали и отправляли правосудие, а пленных мужчин (щеголя, судейского, поэта, аптекаря) принуждали ткать и прясть³⁸. Сдаются амазонки на милость победителей только при условии, что исчезнет неравенство между мужем и женой, что женщинам будет позволено учиться, иметь свои коллежи и университеты, говорить на латыни и греческом, что они смогут командовать армиями и занимать самые высокие должности в сфере правосудия и финансов и, наконец, что мужьям будет столь же зазорно нарушать супружескую верность, как женам, и что мужчины не будут кичиться проступками, которые они ставят в вину женщинам.

Именно эти темы находятся в центре комедии Мариво «Новая колония, или Лига женщин» (1729, 2-й вар. «Колония», 1750), где полемическое переосмысление мотивов пьес Лесажа-д'Орневаля и Фюзелье-Леграна соединяется с традицией Аристофана («Лисистрата, или Женщины в народном собрании»), историей государственного переворота, устроенного женщинами. Драматург последовательно развивает столь важную для него тему социальной утопии: идеального острова, царства разума, где перевернуты все привычные отношения («Остров рабов», 1725; «Остров разума, или Маленькие человечки», 1729). Аристократки и мещанки

объединяются и с успехом добиваются демократии для всех: права избирать и занимать выборные должности, принимать законы и руководить республикой. Мужчинам удается отстранить их от власти, лишь играя на их ревности и сословных предрассудках, а также на страхе перед нашествием варваров.

Идею женского равноправия, в первую очередь семейного, Мариво активно отстаивает в своем периодическом издании «Кабинет философа» (1734, № 5). Но неограниченная власть женщин, особенно простолюдинок, вызывает у писателя опасения, если не страх. В «Письмах о жителях Парижа» (1717–1718) Мариво рисует рынок как место, где «народ деспотически свободен в речах и поступках», где торговки судят и карают покупателей: «В этих местах, кои можно назвать империей амазонок, надо выбирать, быть вам обманутым либо изруганным: у вас столько же судей и партий, сколько женщин, и, если одна из них в гневе объявляет вас виновным, плохи ваши дела: все остальные без всяких совещаний приговаривают вас и тотчас казнят, так что вам оставляют только право спастись бегством; в этом случае вы напоминаете солдата, бегущего сквозь строй»³⁹.

Традиционно считается, что царство амазонок находилось в Причерноморье. В комедии Луи Ле Менгра дю Бусико, озаглавленной «Восставшие амазонки, современный роман» (1730)⁴⁰, действие происходит «на острове Эа, в Колхиде, стране древних амазонок, ныне называемой Мегрелией, малоазиатской провинции, входящей в Грузию и Черкесию», в гористой местности, изобилующей золотыми и серебряными рудниками. Автор населяет остров новыми амазонками, которые хотят освободиться от власти турок и для победы используют извечные мужские слабости: любовь, страсть к вину и наживе. Пока еще эта война рисуется в комических красках.

В романе Луи Рюстена де Сен-Жорри «Женщины-воительницы, историческое описание новооткрытого острова» (1735)⁴¹ война с мусульманами становится едва ли не главным занятием туземцев. Еще в XII веке на остров Мангалур, расположенный где-то неподалеку от Бермудов, высадились французы, уничтожили и изгнали местных мужчин и освободили томившихся в серале женщин. Те искренне полюбили галантных завоевателей, оценили достоинства европейского брака и стали вместе с мужьями защищать остров от нападений варваров-магометан (автор элегантно переиначивает традиционную легенду). В знак признательности женщины, как это полагается на островах амазонок, получили право носить оружие, посещать школы и править республикой попеременно с

мужчинами. Но француз-рассказчик, случайно попавший на Мангалур в 1721 году, не может долго оставаться в идеальном государстве. Подобно героям многих утопических романов, он обучает островитян ружейному бою, изготавливает пушки и помогает им в очередной раз разгромить неверных, но ревность герцогини, повелительницы острова, понуждает его вернуться в Европу.

Амазонки и скифы

В исторических и художественных сочинениях со ссылкой на античных авторов утверждалось, что амазонки произошли от скифов, от которых они унаследовали свою жестокость и суровость. «Рассказывают, что одна скифская царица ничего так не любила, как новорожденных детей, и ела их каждый день», – пишет Клод Мари Гийон в «Истории амазонок» (1740)⁴². Эти черты еще более усилились, когда амазонки учредили «гинекократию» и завоевали независимость. И в нынешнее время, утверждает Гийон, путешественники свидетельствуют, что в Причерноморье существуют женские военные сообщества, напоминающие древние.

Скифы же, в свою очередь, воспринимались как одни из предков славян. Екатерина II в «Записках касательно российской истории» (1787–1794) писала, что северные скифы жили на берегах Каспийского, Азовского и Черного морей, на Дону и на Днепре, что Киев был основан «князьями, пришедшими из мест тех, кои греки под общим названием скифов разумели, одного языка со славянами»⁴³. Императрица прославляет добродетели и мужество скифов и особо отмечает воинственность женщин, их умение ездить верхом и стрелять из лука: «Жены езжали с мужами на войну; девы не вступали в супружества, пока не были в поле»⁴⁴. Образцом она почитает скифского царевича Анахарсиса, которого причислили к числу семи греческих мудрецов и изображали с книгой и натянутым луком (подобное сочетание символически превращает его если не в Афины, то в Аполлона).

Имя Анахарсиса становится во второй половине XVIII века едва ли не устойчивым обозначением для просвещенных русских, отправляющихся за границу. Вольтер использует его в поэме «Россиянин в Париже» (1760) и в письме, адресованном И. И. Шувалову в 1762 году (D10372). Именно так в 1790 году представляется Карамзин аббату Жан-Жаку Бартеlemi, автору «Путешествия юного Анахарсиса по Греции» (1788)⁴⁵.

Русские амазонки

Сравнение древних амазонок с нынешними русскими женщинами последовательно проводится в «Секретных записках о России» Шарля Филибера Массона (1800): «Существование амазонок не кажется мне более басней с тех пор, как я повидал русских женщин. Еще несколько самодержавных императриц, и мы увидели бы, как племя воинственных женщин возродилось в тех же краях, в том же климате, где они существовали в древности»⁴⁶.

К концу XVIII века происходит, как нам кажется, частичное объединение двух мифов: об угрозе нашествия варваров и о царице амазонок. Опять-таки в эволюции первого мифа немаловажную роль сыграли сочинения Монтескье, который в «Персидских письмах» (п. 81) возвеличил завоевания татар, и Руссо, который в «Общественном договоре» (1762) предрекал, что Россия окажется в руках татар, которые затем захватят всю Европу. В 1760-е годы французская дипломатия разрабатывает легенду о существовании у России тайного плана порабощения Европы, который в конце века оформится в виде пресловутого «завещания Петра Первого»⁴⁷.

С самого начала царствования Екатерины II возникает образ воительницы⁴⁸, причем он используется как ее сторонниками, так и противниками. Французский дипломат Рюльер, враждебно относившийся к России, рассказывает в «Истории русской революции 1762 года», что императрица в военной форме гарцевала перед войсками, ободряя своих сторонников, и выглядела при этом особенно прекрасной и соблазнительной. Екатерина II надевала мундир, в частности, присутствуя на военных учениях летом 1765 года⁴⁹.

С 1763 года Вольтер в письмах постоянно сравнивает Екатерину II с Фалестрой, а себя с Александром Македонским: «Не будь я так стар, я попросил бы у Вашего Величества дозволения присутствовать вместе с Вами на первой рыцарской карусели, которую увидели в ваших краях. Фалестра никогда не давала каруселей, она отправилась убажывать Александра, но Александр сам бы явился к вам с любовью» (24 июля 1765 года, Best. D12809).

Поскольку царица амазонок прибыла к Александру для того, чтобы забеременеть от него, то сравнение получается не только галантным, но и логичным: философские творения Вольтера должны оплодотворить далекую страну и цивилизовать ее⁵⁰.

Ту же тему Вольтер развивает в пародийной пиндарической оде, по-

священной петербургской рыцарской карусели (празднество было намечено на лето 1765 года, но состоялось летом 1766-го):

Слава нынче обитает
В империи Амазонки...
Марс, Фемида и Амуры
Окружают трон ее.
Воспой же новую Фалестру,
Ухаживать за которой отправился **бы Александр**.
Не будь я сед,
Я последовал бы за ним⁵¹.

В «Опыте о нравах» фернейский патриарх уверяет, что петербургский турнир был самым великолепным и необычным, и особо подчеркивает то обстоятельство, что женщины состязались наравне с мужчинами и получили призы⁵². Напомним, что в состязании участвовали четыре кадрили: славянская, римская, индийская и турецкая, которыми руководили соответственно граф Иван Салтыков, граф Григорий Орлов, князь Петр Репнин и граф Алексей Орлов. Главным судьей был назначен фельдмаршал Миних. У дам призы получили графиня Н. П. Чернышева, графиня А. В. Панина и графиня Е. А. Бутурлина. Символичны названия кадрили: это те народы, с которыми Россия отождествляет себя (славяне, римляне), и те страны, куда она хотела бы расширить свою зону влияния: торгового (Индия) или военного (Турция). По сути, празднество превращается в план будущих внешнеполитических действий.

Накануне второй русско-турецкой войны, когда Екатерина II реально приступает к осуществлению своего «греческого проекта», амазонки материализуются. Они появляются там, где и должно, в Крыму, когда императрица приезжает туда в 1787 году и князь Потемкин, среди прочих увеселений, тешит двор зрелищем амазонской роты, созданной по его приказу⁵³. Принцу де Линю они весьма понравились: «Что касается женских лиц, то я видел только лишь лица батальона албанок из небольшой македонской колонии в Балаклаве. Две сотни хорошеньких женщин и девушек с ружьями, штыками и копьями, с грудью, как у амазонок, исключительно из кокетства, с длинными изящно заплетенными волосами, явились приветствовать нас...»⁵⁴. В том же 1787 году английский карикатурист изображает Екатерину II в виде «христианской амазонки», сражающейся с султаном⁵⁵.

В письмах Вольтера тема амазонок приобретает еще один аспект: воюя против турок, Екатерина II ведет одновременно борьбу за освобождение женщин, томящихся в гаремах.

Бабые царство

Разумеется, женское правление вызывает не только восхищение, но и активную неприязнь. Князь М. М. Щербатов в трактате «О повреждении нравов в России», критикуя реформы Петра I и их последствия, как бы излагает концепцию Монтескье с обратным знаком. Основную причину бед он усматривает в сластолюбии: «Приятно было женскому полу, бывшему почти до сего невольницами в домах своих, пользоваться всеми удовольствиями общества, украшать себя... Страсть любовная, до того почти в грубых нравах не знаемая, начала чувствительными сердцами овладевать... жены, не чувствуя своей красоты, начали силу ее познавать»⁵⁶. Просветительницы опять превращаются в совратительницы, как то и подобает дочерям Евы. И вполне логично главным воплощением разврата и властолюбия предстает Екатерина II: «Общим образом сказать, что жены более имеют склонности к самовластию, нежели мужчины... Ничто ей не может быть досаднее, как то, когда, докладывая ей по каким делам, в сопротивление воли ее законы поставляют, и тотчас ответ от нее вылетает: разве я не могу, не взирая на законы, сего учредить?»⁵⁷.

Щеголихи становятся едва ли не главной сатирической мишенью русских просветителей. На них нападают столь же ожесточенно, как на французских философов, ибо они прививают в России западную модель поведения, более того, выступают как идеологи новой морали и системы ценностей, нового языка. Комедии и сатирические журналы создают «мир наоборот», где доказывается, что дети не должны подчиняться родителям («Бригадир» Фонвизина), что жены должны презирать мужей и тиранить их. Мужчинам остается только горько сетовать, как в комедии Сумарокова «Ссора у мужа с женою» (1751): «Долго ли это будет? Что ни молвишь, за все бьют... Жена меня убила, да еще велела принести розог, да как малого ребенка сечь меня хотела; да ежели б я в чем виноват был, а то я с ней сегодня был чиннехонек» (I, 8)⁵⁶.

«Бьет женщина»

Превращение битых в бьющих происходит вполне логично. Как писал Казанова в мемуарах, палка в России творит чудеса, это единственно возможный язык общения с нижестоящим, и если не будешь бить ты, то будут бить тебя. Что и происходит: и слуга, и любовница-крестьянка поднимают

на него руку. У Фонвизина Простакова берет уверенный реванш за бедную капитаншу, которую гвоздил муж, как о том рассказывалось в «Бригадире». Она бьет всех: мужа, брата, крепостных – и получает от этого удовольствие: «Пусти! Пусти, батюшка! Дай мне до рожи, до рожи...» (III, 3); «Ну... а ты, бестия, остолбенела, а ты не впились братцу в харю, а ты не раздернула ему рыла по уши...» (II, 6). И это – основа жизни: «С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладываю: то бранюсь, то дерусь; тем и дом держится, мой батюшка!» (II, 5) [цитата проверена].

Станислав Рассадин изящно и убедительно сопоставил правление Простаковой, «мастерицы толковать указы», с царствованием Екатерины II⁵⁹. Жестокость и властолюбие русских женщин становится едва ли не общим местом во французской публицистике конца века. Шерер, автор шеститомных «Интересных и тайных анекдотов о русском дворе» (1792), так живописует их злодеяния: «Одна из московских княгинь Голицыных обходилась со своими крестьянами с суровостью и варварством, которые оставались безнаказанными ко стыду рода человеческого. Однажды, узнав, что одна из ее служанок беременна, она погналась за ней с кочергой в руках из комнаты в комнату через весь дом, настигла наконец, раскроила ей череп и вырвала ребенка из чрева; она наслаждалась, превращая наказания крестьян в долгие пытки»⁶⁰.

Уже упоминавшийся Шарль Массон, убежденный борец с гинекократией, утверждает, что «уважение и страх, внушаемые Екатериной вельможам, казалось, распространились на весь ее пол»⁶¹. Он пишет о русских женщинах, которые командуют воинскими частями вместо своих безвольных мужей и даже надевают военную форму, о том, как они всем заправляют в своих поместьях и не считают крепостных за людей.

Разумеется, во Франции Екатерине II достается меньше, чем Мари-Антуанетте, которую авторы многочисленных скабрёзных памфлетов превращают в распутное чудовище, исчадие ада⁶². Но и ее любовные похождения привлекают внимание. До кончины Екатерины II правительство препятствовало появлению в свет подобных сочинений, боясь спровоцировать прямое участие России в войне против революционной Франции⁶³. В 1797 году вышли из печати «История русской революции 1762 года» Рюльера и «Жизнь Екатерины II» Ж. Кастера, оказавшие большое влияние и на последующие исторические сочинения, и на мемуары Казановы, и на прозу маркиза де Сада. Жан-Шарль Лаво в «Тайной истории любовных походов и главных любовников Екатерины II» (1799) постарался, по его собственным словам, развенчать образ просвещенной правительницы, созданный философами, и уподобил ее разврат-

ной Мессалине и преступной Агриппине⁶⁴. Подобно ему, Сильвен Марешаль в «Преступлениях русских императоров» (1802) представил царствование Екатерины II как цепь злодеяний и кровавых войн, вызванных жадной властью, тщеславием и распутством⁶⁵.

Наиболее ярко пороки императрицы изобразил маркиз де Сад в романе «История Жюльетты, или Преуспевания порока» (1797). Екатерина II занимается любовью с заезжим либертенем Боршаном и вместе с ним наслаждается пытками прекрасных юношей. Она излагает ему философию правления, основанного на насилии. Чтобы сделать подданных счастливыми, их надо держать в невежестве, деспотизм подходит им гораздо больше свободы. Просветительская деятельность Петра ослабила престол и ухудшила положение подданных, которые осознали свое рабское положение. Такая политика губительна для страны; надо брать пример с Ивана Грозного. «Он был русским Нероном, что ж, я стану Теодорой или Мессалиной; чтобы утвердиться на троне, я не остановлюсь ни перед каким злодейством», – восклицает героиня маркиза де Сада⁶⁶. И первым делом она хочет убить своего сына Павла и поручает это Боршану.

Уже в конце XIX века в концентрированном виде все эти фантазмы представил австрийский писатель Леопольд Захер-Мазох, постоянно обращавшийся к событиям русской истории (в частности, в сборнике новелл «Черная царица»). Он считал, что славянам для выполнения их исторической миссии, объединения в единое государство, необходима прекрасная деспотическая владычица, внушающая страх царица. Он восторгался Екатериной II и в повести «Дидро в Петербурге» показал, как императрица сечет кнутом французского философа, изображающего из себя говорящую обезьяну.

Таким образом, на протяжении XVIII века русские женщины из битых превратились в бьющих. Их черты символически воплотились в образе императрицы Екатерины II, внушающей любовь и страх. Эти чувства предстают как основа общества, как главные инструменты управления людьми, как орудия просвещения или, напротив, тирании. Для прославления императрицы и для обоснования ее восточной политики больше всего подошел мифологический облик воинственной и мудрой Афины. В отличие от него образ страны амазонок оказался двойственным: если во Франции он использовался для шутивного обоснования серьезных социальных реформ и необходимости политического равноправия женщин, то русские амазонки рисуются как завоевательницы, как воплоще-

ние женского деспотизма. В последние годы столетия, когда Франция увидела в России серьезную военную угрозу, радикально изменилось изображение царствования Екатерины II, представшего как цепь распутовств и злодеяний, достойных пера маркиза де Сада.

Литература

Живов, Успенский 2000 – В. М. Живов, Б. А. Успенский. *Метаморфозы античного языка в истории русской культуры XVII-XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII – начало XIX в.). М.: Языки русской культуры, 2000.*

Зорин 1998 – А. Л. Зорин. *Крым в истории русского самосознания // Новое лит. обозрение. № 31 (3/1998). С. 123–143.*

Зорин 2001 – А. Л. Зорин. *Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001.*

Панченко 1983 – А. М. Панченко. *«Потемкинские деревни» как культурный миф // XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 93–104.*

Рассадин 1980 – С. Рассадин. *Фонвизин. М.: Искусство, 1980.*

Рейно 1999 – Ж. М. Рейно. *Екатерина II в переписке Вольтера // Вольтер и Россия. М.: Наследие, 1999. С. 98–105.*

Ровинский 1872 – Д. А. Ровинский. *Словарь русских гравированных портретов. СПб.: Императорская АН, 1872.*

Строев 1998 – А. Ф. Строев. *«Те, кто поправляет фортуна»: Авантюристы Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 1998.*

Строев 1999 – А. Ф. Строев. *Россия глазами французов XVIII – начала XIX века // Логос. 1999. № 8. С. 8–41.*

Alexander 1989 – J. T. Alexander. *Catherine the Great. Life and Legend. Oxford: Oxford University Press, 1989.*

Cornut 2001 – J. Cornut. *Pourquoi les hommes ont peur des femmes. Paris: PUF, 2001.*

Grosrichard 1979 – A. Grosrichard. *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique. Paris: Seuil, 1979.*

Habanc 1989 – V. Habanc. *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques. Genève: Droz, 1989.*

Hartog 1981 – F. Hartog. *Les amazones d'Hérodote: inversions et tiers exclu // Le Racisme: mythes et sciences. Bruxelles: Editions Complexe, 1981. P. 177–185.*

Hoffmann 1995 – P. Hoffmann. *La Femme dans la pensée des Lumières. Genève: Slatkine Reprints, 1995.*

Lederer 1970 – W. Lederer. *Gynophobia ou la Peur des femmes. Paris: Payot, 1970.*

Lestringant 1994 – F. Lestringant. *Le Cannibale. Grandeur et décadence. Paris: Perrin, 1994.*

Ragsdale 1993 – *Imperial Russian Foreign Policy* / H. Ragsdale. Cambridge, 1993.

Ross 1994 – *M.-E. Ross. Amazones et sauvagesses: rôles féminins et sociétés exotiques dans le théâtre de la Foire* // SVEC, 319 (1994). P. 105–116.

Somov 1997 – *V. A. Somov. Le livre de Castera d'Artigues sur Catherine II et sa fortune* // Catherine II et l'Europe. Paris: Institut d'études slaves, 1997. P. 211–223.

Thomas 1989 – *Ch. Thomas. La Reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*. Paris: Seuil, 1989.

Zaborov 1997 – *P. Zaborov. Catherine II dans la poésie française du XVIII^e siècle* // Catherine II et l'Europe. Paris: Institut d'études slaves, 1997. P. 201–210.

Примечания

* Журнальный вариант этой статьи был опубликован под названием: Страх перед женщиной во французской и русской культуре XVIII века // Пинакотекa. 2002. 13–14. С. 112–119.

1 Lederer 1970; Cornut 2001.

2 *Nabanc* 1989: 230–231. Сюжет новеллы заимствован у Банделло. Тема зротического каннибализма возникает еще в литературе Средних веков и Возрождения, в частности в «Декамероне» Боккаччо, но в этих произведениях мужья мстят неверным женам. См. Lestringant 1994.

3 Об образе гарема и восточной деспотии во Франции эпохи Просвещения см. Grosrichard 1979. Заметим, что в описании обычаев народов Московии, составленном по-французски анонимным автором начала XVIII века, многоженство казанских татар представлено как посещение многочисленных любовниц: СТРОЕВ 1999: 20.

4 *B. Poissonot. Nouvelles histoires tragiques*. Genève: Droz, 1996. P. 49.

5 *Ibid.*: 148.

6 HOFFMANN 1995: 324–351.

7 СТРОЕВ 1999: 20–24.

8 *Cl.-J. Dorat. Épître a Catherine II, impératrice de toutes les Russies*. – Paris: S. Jorry, 1765. P. 24. Подробнее об образе Екатерины II во французской поэзии см.: ZABOROV 1997.

9 СТРОЕВ 1998: 257.

10 Этот образ используется также для похвал княгине Е. Р. Дашковой, которая в культурной мифологии XVIII века предстает как двойник и как соперница Екатерины II: «Ученые мужи сгорели бы со стыда, что ими правит женщина, когда бы не признали в ней Минерву. Единственное, чего России не хватает, – это чтобы какая-нибудь великая женщина командовала войском» (*Казанова. История моей жизни*. М.: Московский рабочий, 1991. С. 559).

11 *A. П. Сумароков. Избранные произведения*. Л.: Советский писатель, 1957. С. 67.

12 *J. A. J. Cerutti. L'aigle et le hibou, fable écrite pour un jeune Prince que l'on osait blâmer de son amour pour les Sciences et les Lettres*. Glasgow; Paris: Prault, 1783. P. 15.

- 13 А. П. Сумароков. Указ. соч. С. 51–52.
- 14 «Ода государыне императрице Елисавете Петровне на день ее рождения 1755 года декабря 18 дня» (там же. С. 63).
- 15 Надпись для храма в Кремле, 1773 (я уже не помню, откуда я взял эту цитату – кажется, из книги: А. И. Михайлов. Баженов. М.: Стройиздат, 1951).
- 16 «Ода государыне императрице Екатерине Второй на взятие Хотина и покорение Молдавии» (А. П. Сумароков. Указ. соч. С. 72–73).
- 17 «Ode pindarique à propos de la guerre présente en Grèce» (Voltaire. Œuvres complètes. T. 8. Paris: Garnier frères, 1877. P. 491–493).
- 18 Ода «На войну русских с турками, в 1768 г.» («Sur la guerre des Russes contre les Turcs, en 1768». Ibid. P. 489–490).
- 19 «À l'Impératrice de Russie Catherine II, à l'occasion de la prise de Chozin par les Russes, en 1769» (Ibid. P. 533–538).
- 20 Best. D16510. Все цитаты из переписки Вольтера отсылают к изданию: Voltaire. Correspondance and related documents / Th. Besterman. Genève; Oxford, 1968–1977.
- 21 Ровинский 1872: 51–55, 194–196; Alexander 1989 (тетрадка иллюстраций).
- 22 Образ российской Минервы, возрождающей Грецию и преображающей людей, активно используется в оде Державина «На приобретение Крыма» и в стихотворном переводе «Илиады» Ермила Кострова, см. Зорин 2001: 102–103. Я уже обращался к этой теме в статье: А. Stroev. Le mythe de l'Antiquité dans la politique et l'architecture russes du XVIIIe siècle // Les Modernités russes, n° 3 (2001), p. 213–224.
- 23 Ф. М. Гримм к Н. П. Румянцеву, Париж, 25 января 1782 г. (РГБ, ф. 255, картон 7, ед. хр. 27, л. 6). Справедливости ради отметим, что и сам Вольтер стал таким же объектом поклонения: еще при жизни патриарха его бюст торжественно увенчивали лавровым венком.
- 24 Анализ этого праздника см. в Зорин 2001: 131–141.
- 25 Живов, Успенский 2000: 495.
- 26 «Ода государыне императрице Екатерине Второй на день ее рождения 1768 года апреля 21 дня» (А. П. Сумароков. Указ. соч. С. 69–70).
- 27 На портрете, гравированном Жаном Луи Поке, Екатерина II предстает в шлеме и доспехах; надпись (по-французски) гласит: «Только от соединения власти и просвещения должно народам ожидать благоденствия».
- 28 Не называя имени автора, Дидро включил стихи Девена в свое благодарственное письмо, адресованное И. И. Бецкому 29 ноября 1766 года. (D. Diderot. Correspondance. Vol. 6. Paris: Minuit, 1961. P. 357–358).
- 29 Казанова. Указ. соч. С. 572.
- 30 Cl. de Rulhière. Histoire de la révolution en Russie en l'année 1762. Paris: Editions Paris-Zanzibar, 1994. P. 15.
- 31 J. Jubé. La Religion, les mœurs et les usages des Moscovites. Oxford: Voltaire Foundation, 1992. P. 179.
- 32 B. de Fontenelle. Éloge du Czar Pierre Ier // Œuvres complètes. Vol. 7. Paris: Fayard, 1996. P. 59.

33 Сумароков. Указ. соч. С. 71–72.

34 A.-R. *Le Sage, D'Orneval. L'isle des amazones // Théâtre de la foire, ou l'Opera Comique.* Genève: Slatkine Reprints, 1968. Vol. 1. P. 344–355. См.: Росс 1994, А. Строев. *Les Amazones des Lumières // Dix-huitième siècle, № 36, 2004.* P. 29–46.

35 Лесаж и д'Орневаль дают пародийную социальную трактовку традиционному сюжету о происхождении амазонок. По преданиям, одно из скифских племен поселилось на землях сарматов. Те предательски перебили всех мужчин и обратили женщин в рабство. Но скифские женщины не смирились, убили поработителей, основали свое государство, а затем покорили всю Малую Азию. Эта легенда со ссылкой на античных авторов пересказывается в «Историческом трактате об амазонках» Пьера Пети (1685, оригинал на латыни; франц. перевод 1718 года); автор доказывает реальность существования амазонок.

36 P. *Lafargues. L'Île des Amazones.* Paris: Mme Masson, 1811; H. Simon, Ph. Rozet. *Cadet Roussel dans l'île des Amazones.* – Paris: J. N. Barba, 1816.

37 L. *Fuzelier, M.-A. Le Grand. Les Amazones modernes // Theatre de Monsieur Le Grand, comedien du Roy.* Paris: Ribou, 1731. Vol. 4. P. 315–434.

38 Картина общества, где социальные роли перевернуты, где мужчины занимаются хозяйством и детьми, а женщины руководят государством, заседают в суде и воюют, также восходит к античным преданиям об амазонках, к Диодору Сицилийскому (см. Hartog 1981).

39 *Marivaux. Lettres sur les habitants de Paris // Journaux et Œuvres diverses.* Paris: Garnier, 1988. P. 13.

40 L. *Le Maingre du Bouciquault. Les Amazones revoltées, roman moderne. Comédie en cinq actes. Sur l'histoire universelle, et la fable, avec des notes politiques. Sur les travaux d'Hercule, la chevalerie militaire, et la decouverte du nouveau Monde, etc., etc., etc. [2 ed.]*. Rotterdam, 1738.

41 L. *Rustaing de Saint-Jorry. Les Femmes militaires, relation historique d'une île nouvellement découverte.* Paris: Cl. Simon et P. de Bats, 1735.

42 Cl.-M. *Guyon. Histoire des amazones anciennes et modernes.* Paris: J. Villette, 1740. P. 27. Пьер Пети, цитируя «Этику» Аристотеля (кн. 7), также пишет о каннибализме жителей Причерноморья, которые лакомились детьми и угощали ими своих друзей, и о женщине-чудовище, которая вырывала младенцев из чрева беременных и пожирала их. См.: P. *Petit. Traité historique sur les Amazones; ou l'on trouve tout ce que les auteurs, tant Anciens que Moderne, ont écrit pour ou contre ces Heroïnes, et ou l'on apporte quantité de Médailles et d'autres Monuments anciens, pour prouver qu'elles ont existé.* Vol. 1. Leyde: J. A. Langerak, 1718; Aristote 1992 – *Aristote. Etique a Nicomaque.* Paris: Presses Pocket, 1992. P. 175.

43 *Екатерина II. Записки касательно российской истории // Собрание сочинений.* Т. 8. СПб, 1901 (Тип. Императорской АН). С. 21; см.: Зорин 1998; 2001: 110.

44 *Екатерина II. Указ. соч.* С. 22.

45 Н. М. *Карамзин. Письма русского путешественника.* Л.: Наука, 1987. С. 251–252.

46 Ch.-Ph. *Masson. Memoires secrets sur la Russie, et particulièrement sur la fin du règne de Catherine II, et sur celui de Paul I.* Vol. 2. Paris: Levrault, Schoell et Cie, 1804. P. 108–109.

- 47 Ragsdale 1993: 75–102.
- 48 В. Ю. Проскурина. Перемена роли: Екатерина Великая и политика имперской трансверсии // НЛО. 2000. 2 (54). С. 98–119.
- 49 Художники рисуют императрицу в преображенском мундире (Ровинский 1872, № 70).
50 Рейно 1999.
- 51 *Voltaire*. Galimatias pindarique sur un carrousel donné par l'impératrice de Russie, 1766 // *Œuvres complètes*. Vol. 8. P. 486–488.). См.: Т. Смолярова. Два певца и один праздник: «Великолепный Карусель» Екатерины II и судьбы пиндарической оды в России и Франции // *Arbor mundi*, 2002, № 9.
- 52 *Idem*. L'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII. Paris, Garnier, 1990. Vol. 2. P. 39.
- 53 Панченко 1983.
- 54 *Ch.-J. de Ligne*. Voyage en Crimée, Lettres à la marquise de Coigny. Toulouse: Ombres, 1997. P. 57.
- 55 Alexander 1989: 265–266.
- 56 О повреждении нравов в России князя М. Щербатова и путешествие А. Радищева. М.: Наука, 1984 [факс. лондонского изд. 1858]. С. 17.
- 57 Там же. С. 87.
- 58 Русская комедия и комическая опера XVIII в. – М.; Л.: Искусство, 1950.
- 59 Рассадин 1980.
- 60 *Schéner*. Anecdotes intéressantes et secrètes de la cour de Russie, tirées de ses archives; Avec quelques Anecdotes particulières aux différents peuples de cet Empire. Publiées par un Voyageur qui a séjourné treize ans en Russie. Vol. 6. Londres; Paris: Buisson, 1792. P. 223–224.
- 61 *Ш. Массон*. Секретные записки о России времен царствования Екатерины II и Павла I. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 143; *Ch.-Ph. Masson*. Op. cit. P. 111.
- 62 Thomas 1989.
- 63 Somov 1997.
- 64 *J.-Ch. de Laveaux*. Histoire de Pierre III, empereur de Russie <...> suivie de l'Histoire secrète des amours et des principaux amants de Catherine II, impératrice de Russie. Paris: La Briffe, an VII. 3 vol.
- 65 *S. Maréchal*. Crimes des empereurs russes, ou Histoire de la Russie réduite aux seuls faits importants. Londres; Paris: F. Buisson, Mongier l'aîné, Rouen, Frère l'aîné, an X.
- 66 *Sade*. Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice. Paris: UGE, 1977. Vol. 2. P. 276.

Владимир Паперный

Хайфский университет

Свобода и страх в поэтическом мире Пушкина

Предварительные замечания

Свобода, как известно, принадлежит к числу ключевых тем Пушкина. Во множестве текстов Пушкина, от оды «Вольность» до «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» их автор предстает перед читателем как «певец свободы». Этот «певец свободы» прежде всего, конечно, «друг свободы» и «свободы воин», который «поет», «воспевает», «славит» и «восславляет» свободу, «стихами жертвуя лишь ей». Но он также и тот, кто говорит от имени свободы («Любовь и тайная свобода / Внушали сердцу гимн простой»; I, 340¹); и тот, кто «идет дорогою свободной», повинаясь лишь своему «свободному уму» и свободному вдохновенью; и тот, кто говорит свободно – чьи стихи и «текут свободно», и сами по себе являются воплощенной свободой (как «свободной музы приношенье» Пушкин определяет «Кавказского пленника», как «свободный роман» – «Евгения Онегина»).

Идеологическая и риторическая маска «певца свободы» в сознании многих поколений читателей и толкователей Пушкина давно уже стала частью лица Первого поэта, от этого лица неотделимой. Между тем даже самое поверхностное совместное прочтение множества пушкинских «высказываний о свободе» не может не привести к заключению, что подлинное, присущее его «лицу», отношение Пушкина к свободе неуловимо – и не потому, что соответствующие взгляды Пушкина менялись на разных стадиях его эволюции, а потому, что ни на какой из этих стадий они не были ни однородными, ни однозначными.

Свобода в поэтическом мире Пушкина – это целый комплекс разных концепций, разных нарративов. И в то же время это некоторое особое,

выделяемое самим автором, единое пространство говорения – дискурсивное пространство, в которое втягиваются самые различные темы – политические, исторические, моральные, эротические, литературные и т. п. И по мере того, как эти темы сменяют друг друга, сменяются или существенно модифицируются и подразумеваемые исходные концепции свободы, так что «пушкинская тема свободы», как хамелеон, все время меняет свой цвет.

Данная особенность проявляется уже в раннем творчестве Пушкина. Так, в конце 1817 года, в оде «Вольность» Пушкин представил себя грозным певцом «вольности святой» (либерального политического устройства государства), отгоняющим прочь «слабую» Афродиту (I, 321). И тут же, в послании «Кн. Голицыной», посылая ей оду «Вольность», он выступил под самопародийной маской «певца любви», навек потерявшего свободу и славящего любовную неволю (I, 325). Любовь – это рабство? Нет, она-то как раз и есть свобода, объявляет поэт, и служение ей есть служение «воина» и «рыцаря» свободы, с равной отвагой идущего на «мирный бой» в борделе (см. послание «Юрьеву», 1819; I, 388) и предающегося «кровавым забавам» войны («Мне бой знаком – люблю я звук мечей...», 1819; I, 397)². Поэта – «друга свободы» восхищает война (революционное восстание) и «жребий боев», и он весь поглощен возможностью стать героем, заслуживающим и славы, и «лобзанья милых дев» («Война», 1821; II, 32–33)? Да... но и нет, и в тиши своего кабинета он пишет (по-французски – смена языка важна: она означает смену кода), что «люди хотят есть и пить и быть свободными» и поэтому нуждаются в мире и законах, а не в «смешных жестокостях» войны и не в «великих страстях и великих воинских талантах», для которых – «остаётся гильотина» («О вечном мире», 1821; VII, 525). Да и в делах любви «друг свободы» может быть не воинственным, а совсем «миролюбивым», уклоняющимся от битвы – лениво-равнодушным к «красавицам» («Алексееву», 1821; II, 79).

Демонстративно циническое и открыто пародийное говорение о свободе в духе либертинажа сочетается у Пушкина с тираноборческим радикалистским говорением, исподволь перебиваемым говорением либерально-пацифистским, и Пушкин – провозвестник политической (то более, то менее воинственной) свободы, ассоциирующий себя с декабристской оппозицией, не мешает Пушкину – антисоциальному либертену, предпочитающему идеологии натуральные наслаждения. Свобода либерализма и радикализма, по своему определению ассоциируемая с законностью, не мешает свободе либертинажа, по своему принципу законности чуждой. Одно невразумительно соседствует с другим.

Одно соседствует с другим и в поэме Пушкина «Кавказский пленник», где параллельно воспеты две разные свободы: просветительская естественная свобода для всех – свобода-«воля» черкесов, скрепляющая их общество, и антисоциальная романтическая (байроническая) свобода человеческой личности, бунтующей против любого общества.

Одно соседствует с другим и в поэме Пушкина «Цыганы». В ней, правда, в качестве истинной отмечена только одна свобода – естественная цыганская «дикая воля», в то время как байроническая индивидуалистическая свобода, свобода Алеко, осуждена как ограниченная и иллюзорная. Однако в эпилоге поэмы автор пессимистически опишет и «смиреной вольности сынов», цыган, как байронических романтиков: втиснутые в «повелительные грани» современной цивилизации, лишённые «счастья», поражаемые «бедами», и они окажутся жертвами романтического рока: «И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет» (IV, 235–236).

«В сей век железный / Без денег и свободы нет» («Разговор книгопродавца с поэтом», 1824; II, 197), «свободы нет нигде, ибо везде есть или законы, или естественные препятствия»³ – Пушкин полюбит этот скептический мотив и не раз повторит его (ср. «Из Пиндемонти», «Забыв и рощу и свободу...»). Но это не помешает ему продолжать говорить о свободе как о реальности, продолжать славить свободу.

В числе важнейших мотивов творчества Пушкина последнего десятилетия – безграничная, «царская» и «божественная», свобода поэта, свобода поэзии, свобода творчества. Как справедливо писал С. Г. Бочаров, уже в стихах Пушкина о поэте и обществе второй половины 20-х годов «вполне самоопределяется истинно пушкинская „свобода“, которая «почти совпадает с самой поэзией»⁴. Но эта истинно пушкинская «свобода» концептуально не возникает из ничего. Она трансформирует, переносит с «человека» на «поэта», романтический нарратив свободы, потесненный, но далеко не вытесненный пушкинским скептическим говорением о свободе.

У позднего Пушкина романтическое говорение о свободе сосуществует не только со скептическим, но и с либеральным. Для него очень важна возможность заявить, что в России существует «дарованная высочайшей волей» «законная свобода мыслить»⁵, и в число своих высочайших заслуг «перед народом» он включит то, что в свой «жестокий век» он «восславил свободу» («восславляемая» свобода, «священная свобода», «вечная свобода» и т. д. – всегда в пушкинских контекстах значит: либеральная свобода).

Подводя итог моим затянувшимся кратким предварительным замечаниям, я хочу подчеркнуть следующее. Несмотря на то что Пушкин, в особенности ранний, связывал со свободой определенные, иногда достаточ-

но острые, личные идеологические пристрастия, в целом он воспринимал ее скорее как писатель, чем как идеолог. Следуя общему духу своей литературной системы, Пушкин постоянно превращал свои отношения со свободой в идеологический и риторический театр, где он то попеременно, а то и одновременно играл роли проповедника либерализма, тираноборца-радикала – «воина свободы» и ее «пустынного сеятеля», либертена, поклонника «гордого идола» романтической свободы, адепта просветительской «воли», изверившегося в свободе скептика, безгранично свободного поэта и т. д. Пушкинский «театр свободы» представлял собой литературный механизм, интенсивно порождавший все новые и новые «сюжеты о свободе». Накладываясь друг на друга, сливаясь и расходясь друг с другом, эти «сюжеты о свободе» складывались в единый дискурсивный контекст, по природе своей литературно-игровой. Вместе с тем значимость пушкинской литературной игры в свободу выходит за пределы литературы. Литературно играя, Пушкин принял особое участие в исключительно важном для новой русской культуры процессе адаптации и развития комплекса идей, социальных проектов, моделей поведения и способов высказывания, стоящих под общим знаком свободы.

Предлагаемые заметки посвящены одному из наиболее существенных (и литературно, и внелитературно) пушкинских «сюжетов о свободе» – «сюжету» о свободе и страхе. Со страхом у Пушкина сопряжены две центральных для него концепции свободы – концепция либеральной свободы и концепция романтической свободы, и поэтому данный «сюжет» отчетливо распадается на две самостоятельные линии. Каждую из них мы будем рассматривать в отдельности.

Страхи и ужасы либеральной свободы

Страх появляется, и притом самым внушительным образом, уже в самой ранней манифестации пушкинского либерализма – в оде «Вольность» (I, 321–324). Пушкин защищает в ней проект либерально-монархической системы правления, одновременно обеспечивающей свободу, законность, стабильность и историческую преемственность традиционной власти. «Владыки» должны «склониться под сень закона» – в обмен им гарантируется «вечная» лояльность «народов» («И станут вечной стражей трона / Народов вольность и покой»). Таков единственный возможный путь достижения идеального политического состояния. Любой другой путь ведет к политическому злу. Отступившая от суверенитета

закона, подчинившая себе право власть – будь то власть «народов» (народный суверенитет, демократия) или власть «царей» (суверенитет монарха или, по-русски, самодержавие, отождествляемое с «тиранией») – осуждается как незаконная и преступная. Беззаконие и преступления «тиранов» и демократов, тираноубийц и революционеров в равной мере опасны и «ужасны». Свобода должна «сочетаться» с законом, иначе она вырождается в насилие. Насилие и беззаконие тирании порождают насилие и беззаконие революции, которая, в свою очередь, чревата тиранией. Чтобы разорвать этот порочный круг, чтобы не было «ужасов» насилия, все должны подчиниться власти закона.

Страх играет весьма важную роль во всей приведенной цепи рассуждений, однако лишь в одном определенном и ограниченном смысле. Страшное есть чисто объективная угроза политического насилия, неизбежно порождаемого отступлением от закона. Однако и политическое насилие преступно и поэтому является злом. Истинный поклонник «вечного закона» и «вольности святой» не может и не должен ни применять его, ни одобрять его, ни угрожать им. Его позиция должна сводиться к позиции учителя истории, который «слышит Клии страшный глас» и передает ее угрозы, учит от ее имени («И днесь учитесь, о цари»).

Должна сводиться – но у Пушкина не сводится полностью. Текст его оды открывается строфой, в которой муза свободы названа «грозою царей». Во второй строфе оды автор от своего имени угрожает тиранам, используя формулу, явно заимствованную из лексикона Французской революции: «Тираны мира, трепещите!»⁶. В последующих строфах риторика революционных угроз сменяется, правда, риторикой беспристрастного либерального учительства, но существо дела от этого не меняется. Пушкин описывает «тиранию» как слабую власть, подчеркивая слабость находящихся в ее распоряжении средств самозащиты, которые перечислены: это умеренные «наказания» («кров темниц»), «награды» и «алтари» (религиозная легитимация власти). И слабой «тирании» у него реально противостоит не закон, а сила – подавляющая мощь быстрой и неотвратимой смерти в молчании («в виду безмолвного потомства», при «молчании народа» и «молчании закона» гибнет король Людовик, «молчит неверный часовой» и «опущен молча мост подъемный» при убийстве императора Павла). «Тирания» у Пушкина слабее революции, так сказать, не только физически, но и эстетически: подавляюще-страшное сочетается в революционной угрозе с патетически-прекрасным.

В оде «Вольность» Пушкин, как известно, излагал популярное политическое учение, воспринятое им от Николая Тургенева. Вместе с этим уче-

нием он заимствовал и искусственный для него самого пафос умеренности. Этот пафос вытеснил, хотя и далеко не в полной мере, присущую его сознанию радикалистскую интенцию, которая побуждала его предпочесть «закону» «грозную свободу» революции, апеллирующую не к праву, а к силе. Но уже очень скоро Пушкин открыто принял основной постулат политического радикализма: свобода недостижима без борьбы, использующей насилие.

Восходящая к Французской революции традиция политического радикализма, к которой примкнул Пушкин, на практике допускала самый широкий спектр насильственных действий, не считаясь ни с какими моральными и правовыми ограничениями, и она широко использовала террористическую риторику угроз и запугивания. Однако свою фундаментальную склонность к политическому насилию она оправдывала чрезвычайными обстоятельствами, обещая после победы создать государство, гарантирующее гражданам свободу, законность, стабильность, спокойствие, счастье и т. п. (ср. перечни либеральных прав и свобод в декларативных конституционных документах радикалистских режимов – от якобинского до марксистских в XX веке).

Наиболее полным и отчетливым образом данный комплекс представлен у Пушкина в стихотворении «Кинжал» (1821; II, 37–38). Прославляя кинжал как оружие свободы, приходящее в действие против тиранов, когда бездействуют оружие Бога («Зевса гром молчит») и оружие Закона («дремлет меч закона»), – автор описывает три конкретных случая его применения. Однако, как это не раз уже замечалось, лишь первый из них (убийство Цезаря Брутом) бесспорно подпадает под категорию тираноубийства. Второй случай достаточно двусмыслен. Славя убийство «презренного, мрачного и кровавого палача» Марата Шарлоттой Корде, Пушкин, с одной стороны, опирался на ассоциацию Шарлотты Корде с Брутом, пришедшую к нему из революционного Парижа. Однако, с другой стороны, как писал Ю. М. Лотман, он «не мог не учитывать» версию убийства Марата, услышанную им от брата Марата – своего лицейского учителя Будри. Согласно этой версии, руку убийцы направлял Робеспьер – деятель революции, в котором Пушкин в период написания «Кинжала» видел «воплощение революционной добродетели»⁷. Это обстоятельство существенно меняет всю картину: получается, что в качестве добродетельного и законного тираноубийства скрытым образом прославлено тайное политическое убийство, замешанное на провокации. Третий случай «тираноубийства» – по поводу которого, собственно говоря, и был написан «Кинжал» – еще более сомнителен. Пушкин славит убийство

студентом Зандом прусского писателя Коцебу, более или менее обоснованно подозревавшегося в связях с русским правительством. Ему не мешает, ему даже помогает отсутствие в данном случае необходимого объективного признака тираноубийства: Коцебу не был «тираном»⁸. На его месте могло оказаться множество других рядовых подозреваемых. В сущности, именно об этом и говорится в завершающем «Кинжал» обращении к покойному Занду:

В твоей Германии ты вечной тенью стал,
Грозя бедой преступной силе –
И на торжественной могиле
Гррит без надписи кинжал.

«Кинжал без надписи» – террористическая угроза, и эта угроза предстает у Пушкина как полностью автономная. «Друг свободы», вооруженный кинжалом, самостоятельно определяет, кто тиран, а кто нет, что законно, а что преступно. Более того, для «друга свободы» власть применять кинжал, власть применять политическое насилие, внушая страх и трепет «тиранам», в глубинном своем смысле и есть сама свобода. И эта «грозная свобода» революционного террора абсолютна, тогда как все остальное – и закон, и спокойствие, и счастье, и т. д., и т. п. – относительно.

Абсолютность «грозной свободы» революции имела у Пушкина не только политический, но и религиозный аспект. Об этом свидетельствует ряд текстов, и прежде всего написанное в ту же пору, что и «Кинжал», послание «В. Л. Давыдову» (II, 41–42). В этом тексте политическое и религиозное знаменательно смешаны. Радикалистские нападки на народы, смирившиеся с рабством, смешаны с серией резко антихристианских насмешек над недавно умершим кишиневским митрополитом, над атрибутами церковного быта, над Христом (названным «сыном птички и Марии») и над таинством евхаристии («Еще когда бы кровь Христова / Была хоть, например, лафит...» и т. д.). Радикалистские надежды на торжество революции выражены через посредство травестированных церковных символов. Взамен христианской евхаристии предложена «евхаристия другая»: пир радикалов, поднимающих «спасенья чашу», наполненную хорошим и холодным шампанским, не чета «с водой молдавскому вину» христиан. В конце текста взамен христианского Воскресения провозглашается новая «надежда» – кровопролитная революция:

Ужель надежды луч исчез?
Но нет! – мы счастьем насладимся,

Кровавой чаши причастимся –
И я скажу: Христос воскрес.

Символика послания «В. Л. Давыдову» глубоко двусмысленна. Христианское Спасение отождествлено с радикалистским заговором и, по-видимому, с якобинским Комитетом общественного спасения. Заменяющее кровь вино «мирной жертвы» евхаристии вновь заменено кровью – кровью революции. Сама революция отождествлена с Воскресением Христа. Либеральное и одновременно либертинажное «счастье» («счастьем насладимся» – это нужно понимать и как достижение либеральной политической цели, и как достижение этической цели либертинажа) отождествлено с революционным кровопролитием⁹.

Все это не было, разумеется, случайным. Пушкинское говорение о свободе, как уже было отмечено, представляло собой идеологический и риторический театр. И в начале 1820-х годов главным героем этого театра был Страх политического насилия террористической революции. Этот герой мог облекаться в разные словесные маски – иногда в патетические, а иногда в пародийно-комические. И над любой из этих масок автор мог смеяться. Он мог смеяться даже над «свободой». Так, в конце 1823 года он легко отрекся от «вечной свободы», прославленной им в оде «Наполеон» (1821; II, 62–65), назвав ее своим «последним либеральным бредом» (в письме к Александру Тургеневу; X, 74). Он мог шутивно назвать халат своего приятеля «демократическим». Но над своим главным героем – революционным Страхом – Пушкин не шутил и не смеялся никогда.

Политический радикализм Пушкина невозможно понять до конца, если не рассматривать его в контексте опыта радикальной фазы Французской революции. Французские радикалы, оказавшие мощное влияние на все его поколение, отчетливо продемонстрировали миру, что для них власть и связанная с властью возможность применять силу были не средством, но важнейшей самостоятельной политической целью. Власть определяла, кто друг свободы, а кто ее враг. Во имя власти безостановочно работала гильотина, совершались массовые убийства и военные захваты, осуществлялась безжалостная диктатура и революционеры уничтожали друг друга. Новая революционная власть была прежде всего сильной и страшной властью – и более жестокой, и более глубоко проникавшей, посредством «закона», в повседневную жизнь граждан, чем старая «тирания». Но парадоксальным образом эта новая страшная власть была также и либеральной властью: она создавала ре-

альные либеральные институты и несла с собой ощутимую свободу. Люди этой власти не боялись убивать и открыто принимать на себя ответственность за убийства («Республика должна идти к свободе по трупам», – говорил Фуше. «Я готов обнимать свободу на куче мертвых тел», – восклицал Камил Демулен). Они не боялись открыто проявлять свою криминальность, свою жадность к крови, чувственным наслаждениям и деньгам. Но они не боялись и смерти – были бесстрашными героями. Именно эти люди, именно в этом их страшном, но и притягательном облике, стали живым, реальным образцом новых свободных людей, живой парадигмой свободы.

Пришедшая к Пушкину из Франции радикалистская ментальность была целостностью, и она целостным образом воплотила себя в истории. В качестве мыслителя, стремящегося извлечь из истории «уроки», Пушкин мог пытаться и пытался расчленять эту целостность, отделяя благо революции от ее эксцессов. Однако как в качестве объекта его исторической интуиции, так и в качестве фактора, непосредственно на него влиявшего, эта целостность оставалась для Пушкина тем, чем она была, – целостностью.

Как известно, радикальная фаза революции, эпоха террора, официально именовала себя эпохой свободы, началом которой, согласно новому, революционному календарю, считался день упразднения королевской власти и провозглашения Республики. Пушкин принял это именование, впрочем, знаменательным образом сместив точку отсчета. Для него эпоха свободы начинается в страшный день казни короля:

Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный –
Свободы яркий день вставал...
«Наполеон» (II, 63)

...Ты видел <...>
Свободой грозною воздвигнутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон...
«К Вельможе» (III, 170).

Для Пушкина начала 20-х, для Пушкина-радикала, обдумывавшего царевубийство не только в исторической, но и в личной перспективе, событие публичной казни короля символизировало начало новой эры однове-

менно в политическом и религиозном смысле. «Грозная свобода» революции, свобода, слившаяся со страхом, приходит в мир как новая священная власть и новый священный закон, замещая и уничтожая старую священную власть и вместе с нею саму старую святыню. Ее приход означает новую евхаристию – евхаристию крови, новое Воскресение, новое Спасение, новую Надежду и новую Веру. Переворачивая и низвергая христианские символы, посредством кощунственного говорения обесценивая их (как в послании «В. Л. Давыдову» или в «Гавриилиаде») и замещающая символами нового культа свободы, Пушкин создал своего рода дискурсивный эквивалент реальной антихристианской политике своих французских предшественников, подавлявших Церковь, принуждавших к отречению и убивавших священников, устраивавших маскарады с переодеванием в церковные одежды, переворачивавших Христа в «доброе санюло» и т. п. Средства были разные, но цель была той же самой: создание на обломках христианства нового культа, который, как бы он ни именовался – культом Разума ли, культом Свободы ли, культом Высшего существа ли, – имел единый конечный объект. Этим объектом являлась сама новая радикалистская власть, на основе силы и страха создающая новый мир.

Период полного самоотжествления Пушкина с политическим радикализмом – биографически короткий период. Его конец большинство пушкинистов связывают с так называемым кризисом конца 1823 – начала 1824 годов. Как утверждает, Пушкин пережил тогда «трагическое разочарование» в своих революционных надеждах, которое он и выразил, в частности, в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...». Мне уже приходилось доказывать, что этот текст реально представлял собой своего рода зашифрованный радикалистский манифест, содержащий – в провокативной форме – призыв к революционному возмущению, и что никаких оснований говорить о кризисе пушкинского радикализма в указанный специфический период нет¹⁰.

Однако в любом случае период доминирования радикализма в сознании и творчестве Пушкина быстро завершается с его перемещением в Михайловское. В черновых строках стихотворения «Воспоминание» (1828) сам он сказал об этом следующим образом:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях
Мои утраченные годы (III, 459).

В Михайловском Пушкин оказался вдали от «неистовых пиров» русских радикалов, и его увлеченность направленной к смерти, «гибельной» свободой политического радикализма угасла, потесненная новым образом жизни, новыми творческими и интеллектуальными интересами и новыми политическими увлечениями. Важнейшей среди последних оказалась консервативная идея приоритета порядка и спокойствия, легитимировавшая государственность любого типа. Крайним проявлением нового политического унастроения Пушкина стало признание и оправдание крепостного рабства: в деспотическом государстве, писал он по-французски (1825–1826), существование рабов необходимо для лучшего порядка управления и во избежание волнений (VII, 528).

Однако радикализм из сознания Пушкина ушел далеко не полностью. Весьма показательна в этом отношении его элегия «Андрей Шенье» (II, 258–264), написанная в начале лета 1825 года. В тексте элегии автор как будто возвращается к схеме умеренного либерализма, подобного тому, который он защищал в оде «Вольность». Он жестко осуждает казнь короля, он ополчается против «тирана» Робеспьера и он прославляет до конца верного компромиссному либерализму – «вольности и закону» и королю – Андрея Шенье (образ Шенье у Пушкина, заметим, тенденциозно стилизован: его реальному прототипу были присущи явные черты противозаконности, как политической – радикализм, так и личной – криминальность). Однако у этой элегии Пушкина был подтекст, на который он намекал в письме к Вяземскому («Читал ли ты моего А. Шенье в темнице? Суди об нем, как езуит – по намерению»; X, 153) и который он раскрыл в письме П. А. Плетневу, написав ему по получении известия о смерти императора Александра: «Душа! я пророк, ей Богу, пророк! Я Андрея Шенье велю напечатать церковными буквами ...» (X, 195). Так что оказалось, что «тиран» Робеспьер был только маскирующим прикрытием – в виду же имелся совсем другой «тиран», да и Андрей Шенье был маской – самого Пушкина.

В отношении Пушкина к императору Александру проявлялась специфическая логика радикала, апеллирующего к либеральным и тираноборческим ценностям, но реально борющегося не с «тиранами», а с мягкой либеральной властью. Либеральный, по русским меркам, Александр, пытавшийся властвовать, опираясь на право и прибегая к политическому лавированию, осуждался Пушкиным как слабый и нестрашный правитель («властитель слабый и лукавый»). В качестве такового он представлялся естественной потенциальной жертвой радикалистской сильной власти, а потому и опознавался как тиран, незаконно обладающий властью. Напротив, сильный («суровый и могу-

чий»), демонстративно смелый и политически прямолинейный Николай представлялся Пушкину фигурой, призванной властвовать. Лично возглавивший жестокое подавление восстания декабристов и холерных бунтов 1830–1831 годов в Москве и новгородских военных поселениях, Николай, в противоположность Александру, легко поддавался интерпретации как «герой», легко ассоциировался с наследником революции Наполеоном и с Петром Великим, которого, в свою очередь, Пушкин соотносил с Робеспьером и Наполеоном. О Николае можно было одновременно говорить, во-первых, как о носителе политически легитимной и исторически закономерной власти; во-вторых, как о воплощении грозной сверхвласти, подобной сверхвласти революции; в-третьих, как о защитнике закона и порядка, дарующем «законные свободы»; в-четвертых же – как о романтическом герое, бросающем вызов смерти (ср. в связи с этим известный иносказательный панегирик героизму императора – стихотворение «Герой» (111, 198–200), а также дневниковые записи Пушкина от 26 и 29 июля 1831 года, посвященные подвигам Николая в новгородских поселениях (VIII, 22–25) и содержащие, наряду с восхищением, сдержанную консервативную критику: «Царю не должно сближаться лично с народом. Чернь перестает скоро бояться таинственной власти ...»).

Поздний Пушкин не потерял острого любопытства к революции, продолжавшей оставаться для него прежде всего сильной и страшной властью, которая должна действовать жестоко. Именно так он продолжал воспринимать Великую революцию конца XVIII века, именно этого он ожидал от французской революции 1830 года, когда, споря с Вяземским, с азартом настаивал на том, что новая революционная власть непременно подвергнет нарушителя конституции Полиньяка смертной казни¹¹.

В конце 1834 года, беседуя с великим князем Михаилом Павловичем, Пушкин сделал Дому Романовых весьма выразительный комплимент: он назвал их «*revolutionnaires et niveleurs*» – «революционерами и уравнивателями». В ответ последовала благодарность собеседника за «пожалование в якобинцы» (VIII, 60). С гораздо большим основанием, впрочем, Михаил Павлович мог бы пожаловать в якобинцы самого Пушкина. Как волка ни корми, он все в лес смотрит. Консерватизм позднего Пушкина вырос из его радикализма: поэт пел не прочным общественным устоям, а грозной власти, способной переменять мир.

Страх и романтическая свобода

Творчество Пушкина начала 20-х годов развивалось, как мы знаем, под общим знаком байронизма. Байрон был патетическим адептом политической свободы, в таких ее различных обликах, как либерализм, радикализм, демократия и авторитаризм Наполеона. И он же был главным в Европе протагонистом антисоциального демонического индивидуализма, отрицающего во имя свободы моральные нормы. Этот комплекс байроновских взаимопротиворечащих политических и философских представлений, центром которого был символ Свободы¹², остро воздействовал на Пушкина. Байронический демонический индивидуализм, воплощенный в личности и героях Байрона, принес Пушкину представление о свободе как о чистой возможности, противоположной всякой зависимости, всякому закону, всякой власти. Вслед за Байроном Пушкин соединил оптимистический либерально-радикалистский политический нарратив «борьбы за свободу» против «тирании» во имя идеального общественного Порядка – с трагическим философско-психологическим нарративом о демоническом герое свободы, сопротивляющемся порядку общества. Свобода есть высшее благо, и одновременно в ней есть страшная опасность, потому что она связана с демоническим – с абсолютным разочарованием, с одиночеством, с бунтом, с тираническим насилием, с ненавистью, со Злом. И поэтому тот, кто готов принять ее до конца, должен принять возвешение демонических героев свободы о том, что войне принадлежит ценностное превосходство над миром, силе – над правом, личности – над обществом, преступнику и злодею – над добрым и законопослушным гражданином, а Сатане – над Богом.

Впервые демонический герой свободы появляется в одном из самых ранних текстов Пушкина периода южной ссылки – в посвящении «Дочери Карагеоргия» (1820). Карагеоргий охарактеризован в нем как «свободы воин, покрытый кровию святой», как «преступник и герой», который «и ужаса людей, и славы был достоин» (II, 14). Найденная в этом тексте формула канонизации преступника в качестве героя свободы в дальнейшем использовалась Пушкиным не раз. Но одним из первых ее применений оказалась переоценка «самовластительного злодея» Наполеона: в оде «Наполеон» Пушкин оценил плененного «разочарованной красой самовластья» французского диктатора как одновременно и «тирана», и провозвестника «вечной свободы», которую он «завещал миру из мрака ссылки» (II, 63–65). Для оправдания Наполеона Пушкин построил сложную систему аргументов, которая, однако, целиком сводится к

тому, что Наполеон был легитимным героем свободы с двух взаимодополнительных точек зрения – романтической и либеральной, то есть и как романтический, байронический демонический злодей – нарушитель Закона, и как раскаявшийся в своих правонарушениях слугитель «законной свободы».

С нарративом о демоническом герое свободы у Пушкина связаны, однако, не только и даже не главным образом тексты с выраженной политической окраской. Ключевые демонические герои свободы у Пушкина – это персонажи его лирической и повествовательной поэзии и поэтической драмы, представленные в этической, психологической, а иногда также и в социальной перспективе. Это байроническое «я» пушкинской лирики, и вольные разбойники¹³, живущие «без власти, без закона», в «опасности, крови, разврате, обмане» («Братья разбойники»; IV, 167), и Пленник, и Алеко, и Евгений Онегин, и Клеопатра, и Дон Гуан, и многие другие. Именно в ряде рассказов об этих персонажах Пушкин развивает и варьирует мотив, который будет нас здесь интересовать специальным образом, – мотив встречи героя свободы с судьбой, которая оказывается также его встречей с универсальным страхом.

Первая у Пушкина детализированная версия мотива встречи демонического героя свободы с судьбой и страхом развернута в «Кавказском пленнике». Герой поэмы поклоняется только свободе и ищет только свободы. В «мире», то есть во всем, что находится за пределами его личности, он абсолютно разочарован. «Мир» для него превратился в пустоту, в «пустыню» («Свобода! он одной тебя / Еще искал в пустынном мире»; IV, 109). Эта пустота его мира объясняется в тексте двойным образом. С одной стороны, она есть пустота разочарования, одиночества, отсутствия всякого ценного Другого. С другой стороны, эта пустота мира есть также его особая, отрицательная, враждебная и страшная, наполненность – наполненность взаимно тождественными законом, рабством-пленом, любовью, смертью, судьбой и страхом. Пленник бежит от рабства закона и рабства опостылевших связей, но судьба приводит его в рабство плена и в рабство неразделяемой любви. Освободившись, он снова бежит, бежит в пустоту своей судьбы к пустой свободе – недостижимому «гордому идолу» (II, 110).

Формула «гордый идол» связана у Пушкина с вполне определенными романтическими и христианскими культурными ассоциациями: Идол – это одновременно и мертвая статуя, и языческий бог, и Сатана. Эта статуя-бог-Сатана одновременно и не существует (по слову ап. Павла, «идол в мире ничто» – 1 Кор 8: 4), и существует – существует отрицательно. Свобода Пленника, таким образом, есть демоническая свобода, направлен-

ная к смерти, отрицающая Бога и сотворенный им мир. Не случайно поэтому, что повествование о Пленнике сопровождается повторяющимися знаками смерти. Герой появляется в поэме уподобленным «трупю». Вводный рассказ о его прошлом обставлен метафорами смерти – умершие чувства, угасшая любовь: «Последние мечтанья скрылись»; «Погас печальной жизни пламень / И жаждет тени гробовой» и т. д. Основной рассказ о нем завершен прямым и одновременно стерильным, очищенным от чувственных подробностей явлением смерти – неоплаканным и невидимым, скрытым водой трупом Черкешенки. Так смерть предстает перед Пленником в своей сути – как ничто. По отношению к этому ничто невозможно никакое чувство вины, не нужно никакое оплакивание, потому что Пленник и сам пребывает в пустоте этого ничто.

Окружающий героя мир подчеркнута оценен в поэме как притягательно-прекрасный, наполненный цветущей жизнью. Сила же, которая превращает эту наполненность в «пустыню», в ничто, приписана не миру, но локализована внутри героя. Эта сила представлена как демоническая воля героя – свобода, «скованная в самой себе» демонической судьбой и превратившаяся из безграничной возможности в исключительную возможность только зла и в абсолютную невозможность добра¹⁴.

Концепция «демонической воли» у Пушкина организована своеобразной байронической диалектикой: демонический герой свободы наделяется властью над внешним миром, но лишается власти над своей жизнью – лишается «счастья». Пленнику всегда удается бежать, и он легко, без всякого усилия завладевает сердцем Черкешенки; герою поэмы «Разбойники» удаются его многочисленные злодеяния; «посланник провиденья» (II, 176), «муж судеб» (II, 182) Наполеон легко овладевает миром; Алеко убивает жену и ее любовника и не встречает сопротивления; «свободы сеятель пустынный» Евгений Онегин живет как ему хочется, без усилия побеждает сердце Татьяны, безнаказанно убивает Ленского и т. д., и т. п. Но все эти герои несчастны, и их несчастье, их злая судьба неотделимы от их демонической воли, которая есть невозможность добра. Невозможно добро для авторского персонажа «Гавриилиады» – «друга демона, повесы и предателя»: этот субъект кощунственного, насмешливого, «сатанинского» говорения о святине добра¹⁵ закономерно изображает свою будущую семейную жизнь как предсказуемо несчастную, заведомо представляя себя в роли «рогача» (IV, 154). Обречен на несчастье Алеко, который не может перестать переживать «страсти роковые» и не может перестать видеть свои страшные сны. Обречен на несчастье и Евгений Онегин: в финале «романа в стихах» он захочет расстаться с «по-

стылой свободой» (V, 180) во имя «счастья», но это окажется невозможным, потому что «постылая свобода» есть также рок – несчастная и злая судьба, означающая невозможность добра.

«Скованность» свободы в судьбе, победа судьбы над свободой характерно романтическая тема, освященная мифопоэтической топикой вечной проклятости Демона (проклятие вечного изгнания во Зло, наложенное на Сатану, проклятие вечного скитальчества, наложенное на Вечного Жиды). Эта топика, в разной мере и в разных ее аспектах, используется Пушкиным при описании всех персонажей, принадлежащих к категории демонических героев свободы. Одна из трансформаций этой темы может быть легко узнана в трех связанных друг с другом лирических текстах Пушкина конца 1823 года, объединенных общим мотивом демонизма как неверия в свободу («Бывало, в сладком ослепленье...», «Демон», «Свободы сеятель пустынный...») и в двух его объединенных мотивом победы рабства над политической свободой текстах начала 1824 года («Недвижный страж дремал на царственном пороге...» и «Зачем ты послан был и кто тебя послал?...»). Однако полное развертывание тема победы судьбы над свободой получает в поэме «Цыганы» (1824).

Судьба, «рок» побеждает в «Цыганах» всех и всё. Одержим «страстями роковыми» и страшными снами и обречен на страдания байронический свободолюбец Алеко. Рок настигает и совсем не демонических цыган – и Земфиру, и ее неумного любовника, и их «бедных» потомков, – и они несчастны, и их поражают «мучительные сны» (IV, 236). Рок одерживает победу и над самой свободой. «Дикая» свобода вольных цыган слаба и ранима, и ее судьбой является исчезновение под напором цивилизации, «закона». Но и возникшая внутри цивилизации демоническая индивидуалистическая свобода терпит поражение. Байронический герой свободы Алеко, поставленный в ситуацию испытания свободой, этого испытания не выдерживает и позорно возвращается к авторитету закона. Он еще достаточно горд и зол («ревнив и зол», говорит знающая его Земфира, «зол и смел», «горд», вторит ей Старый цыган; IV, 228), для того чтобы быть жестоким. Но он уже не может быть достаточно злым, чтобы не искать оправдания задуманному им злодеянию вне своей собственной злой воли – в «правах», в законе и в связанных с законом идеях принуждения и наказания.

В Алеко байронический демонический злодей деградирует: его демоническая свобода, ставя себе границу в законе, перестает быть безграничной возможностью зла. Поэтому герой лишается полноты демонической власти над миром: он еще может беспрепятственно убить, но его

уже можно просто прогнать – навязать ему странствие, когда он сам желает остановиться

Деградировавший демонический злодей (Алеко, Евгений Онегин в конце «романа в стихах») теряет свою доминантную позицию в мире. На уровне повествования о нем это выражается в том, что он теряет сюжетную инициативу, которая переходит к его жертве (к Земфире, к Татьяне). Байроническая версия метарассказа о демоническом герое свободы отстраняется и включается в другой метаконтекст – с другим рассказом о другом герое свободы.

Если идейно поэма «Цыганы» есть рассказ о свободе и судьбе, то сюжетно она представляет собой рассказ о свободной цыганке Земфире. Земфира приводит в табор Алеко и оставляет его при себе. Земфира изменяет Алеко, заведя себе молодого любовника, которому она назначает свидание «за курганом над могилой». Земфира пробуждает в Алеко ревность своей песней о «старом муже, грозном муже» – песней открытого презрения и ненависти. И Земфира своим «не боюсь ... презираю ... проклиную» (IV, 232) побуждает Алеко, в первоначальные намерения которого входит лишь убийство любовника, нанести смертельный удар также и ей.

Земфира, в отличие от своего отца, ничуть не озабочена идеей равенства в свободе; как и Алеко, она желает свободы «лишь для себя» (IV, 234); как и для Алеко, для нее свобода, о которой она, впрочем, никогда не говорит, равнозначна «роковым страстям» – неотделима от властного зротического желания, доведенного до грани фатальности. Стремление Земфиры к «ложу неги» сопровождается вызовом – и не только вызовом опасному «грозному мужу», но и вызовом судьбе и смерти. Назначая свидание и наслаждаясь страстью под угрозой смерти (могила), на месте, символически принадлежащем смерти (на могиле), и накануне своей смерти (перед могилой), Земфира тем самым одновременно и игнорирует, и приглашает судьбу и смерть. При этом если для самого персонажа это игнорирование судьбы и смерти совершенно наивно и невинно (Земфира боится мужа, но у нее нет чувства вины и нет страха перед страшным местом, которое она избирает в качестве ложа неги), то в авторской перспективе оно такой наивности лишено, и Пушкин далеко не случайно именно таким образом связывает мотивы судьбы, свободы, смерти и любовной игры в узел единой сюжетной ситуации.

Сюжетная ситуация зротического наслаждения пред лицом смерти разрабатывается в обширной серии текстов Пушкина, причем, как правило, на основе определенных литературных источников. Два из текстов этого ряда – стихотворения «Прозерпина» (август 1823-го) и «Клеопатра»

(октябрь 1824-го) – были написаны в период работы над «Цыганами». Еще один – «Каменный Гость», написанный в Болдинскую осень (1830), был задуман в Михайловском, то есть, так сказать, в эпоху «Цыган».

В стихотворении «Прозерпина» (переложение из Парни) развернут мифологический сюжет о Прозерпине (Персефоне), «ада гордой царице», которая во время отлучки супруга Плутона, умчавшегося любовно поиграть с нимфами, соблазняет смертного юношу, уносит его в Аид, «без порфиры и венца... предает его лобзням сокровенные красы», а затем, перед возвращением Плутона, выводит его обратно в мир живых (II, 179–180). Описание эротического экстаза, переживаемого любовниками, помещено в контекст, организуемый контрастами мира живых и мира мертвых, смертности и бессмертия, царской власти и робкой безвестности, «забвенья» и страха, роковой опасности и счастливого конца.

Иную и много более сложную трактовку сюжетной ситуации эротического наслаждения перед лицом смерти содержит стихотворение «Клеопатра» (II, 222–224). Доминирующий мотив этой трактовки – мотив свободного выбора. Выставляя на «торг» «радостную ночь» и объявляя ее ценою смерти, Клеопатра создает своего рода ситуацию последней свободы. Для самой Клеопатры вхождение в эту ситуацию означает расширение границ ее произвола – возможность превратить человеческое и земное в inferнальное и подземное (ср. ее обращение к «грозыным богам ада» – «подземных ужасов печальным царям»), возможность превратить радость и блаженство эротического в страх и ужас казни, возможность «забыть венец и багряницу» и из «гордой царицы» превратиться в «простую наемницу». Но и для покупателей «радостной ночи» их решение предпочесть жизни «неслыханное» эротическое наслаждение есть не просто свободный выбор, но и крайняя реализация их свободы как последней и безграничной возможности. У каждого из них свои причины ответить на «вызов роковых последних наслаждений», но для каждого из них предложенный выбор раздвигает границы возможного и потому цена оказывается приемлемой: «в походах поседелый» воин Аквила находит в нем достойное завершение цепи сражений, составлявших его жизнь, и одновременно достойный способ ответить на «презренья хладное... жены», соединив самоубийство с публичной изменой; «изнеженный мудрец» Критон – кульминацию цепи наслаждений, которым он посвятил свою жизнь; безвестный и безымянный юноша движим «огнем любви», он «дышит» Клеопатрой, и близкая смерть для него ничто перед любовью этого часа. У каждого из них, повторим, есть свои причины. Но есть и одна общая – ценою смерти они получают возможность возобладать над самым высо-

ким – и возобладать самым веселым образом, сняв с него «порфиру и венец» и подвергнув его затем самому универсальному способу уравниения.

В «Каменном Госте» сюжетная ситуация эротического наслаждения перед лицом смерти обыгрывается многократно. Дон Гуан любит жизнь в ее контрасте со смертью. Его притягивают «помертвелые губы» (V, 373) Инезы и вид «узенькой пятки» облеченной в траурные одежды Доны Анны. Он приглашает статую заколотого им командора (мертвого мужа) присутствовать при соблазнении им, убийцей, вдовы жертвы. Он объясняется в любви к вдове на кладбище, рядом с могилой ее мужа. И он предается наслаждениям любви с Лаурой (которая, как и он, несет в себе силу inferнально-эротического соблазна) неподалеку от трупа только что убитого им врага. Постоянно имея дело с контрастом жизни и inferнального страха, Дон Гуан с легкостью рискует – он не боится ни соблазнять замужних женщин, ни убивать их мужей, ни самовольно возвратиться из ссылки, ни наслаждаться страстью вблизи смерти, ни, соблазняя вдову, открыться ей, что убийца ее мужа именно он, ни даже предложить ей кинжал. Дон Гуан не боится ничего: ни физической опасности – он безгранично храбр, ни морали – он бесстыден, ни Бога – он безбожник.

Однако Дон Гуан не просто не боится – чтобы не бояться ему нужен страх, и он постоянно создает ситуации, в которых должен появиться страх и в которых поэтому может проявить себя его стремление свободно насладиться жизнью в ее полноте – в ее контрасте со смертью¹⁶.

Пушкинский Дон Гуан – поэт, и его образ как поэта построен в полном соответствии с парадигмой «свободного поэта», которая варьируется в текстах Пушкина конца 20-х – 30-х годов. В рамках этой парадигмы поэт отождествляется с романтическим героем свободы, предающимся эротической игре на грани жизни и смерти, забыв о стыде и наслаждаясь страхом. В наиболее отчетливой форме подобное отождествление проведено в отрывке «Осень» (111, 262–265). В нем Пушкин рассказал о биографическом и соматическом («таков мой организм») себе как о «любовнике не тщеславном» поздней осени, уподобил свою любовь увлеченности «чахоточной девой», находящейся на пороге «могильной пропасти», и непридуманно признался, что именно эротическая встреча с умирающей жизнью побуждает его душу «излиться свободным проявлением» – свободно истечь стихами. В этом описании стимулов, условий и обстоятельств поэтического оргазма «свобода» полностью перенесена из сферы поступка в сферу высказывания, а страх очищен от своей материальной природы и редуцирован до коммуникативного стыда. В результате «свободный поэт» предстал в своем тотальном совпадении со свободным словом – поэтиче-

ским говорением, которое неодолимо тяготеет к притивозаконному, опасному, неуместному и запретному.

Литература

- Бочаров 1974 – С. Г. Бочаров. «Свобода» и «счастье» в поэзии Пушкина // Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 3–25.
- Вайскопф 1999 – М. Вайскопф. «Вот эвхаристия другая...»: Религиозная зрелищность в творчестве Пушкина // Новое литературное обозрение. 1999. № 37. С. 129–143.
- Карлейль 1991 – Т. Карлейль. Французская революция: История. М., 1991.
- Кьеркегор 1998 – С. Кьеркегор. Страх и трепет. М., 1998.
- Лотман 1981 – Ю. М. Лотман. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1981.
- Лотман 1988 – Ю. М. Лотман. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 124–157.
- Лотман 1993 – Ю. М. Лотман. Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру // Избранные статьи. Т. 3. Таллин, 1993. С. 406–408.
- Немировский 2003 – И. В. Немировский. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб., 2003.
- Одесский, Фельдман 1997 – М. Одесский, Д. Фельдман. Поэтика террора и новая административная ментальность. М., 1997.
- Осват 1986 – Л. С. Осват. «Влюбленный бес»: Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821–1831 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 12. Л., 1986. С. 175–199.
- Паперный 2000 – В. Паперный. «Свободы сеятель пустынный...»: Вокруг одной евангельской цитаты у Пушкина // Коран и Библия в творчестве А. С. Пушкина. Иерусалим, 2000. С. 133–148.
- Томашевский 1956 – Б. В. Томашевский. Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956.
- Томашевский 1961 – Б. В. Томашевский. Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961.
- Byron 1981 – Byron: Poetry and Politics. Salzburg, 1981.
- De Sola Pinto 1912 – V. De Sola Pinto. Byron and Liberty. London, 1912.

Примечания

1 Так здесь и далее указаны номера тома и страницы по изд.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. 3-е изд. Т. 1–10. М.: Изд-во АН СССР, 1962–1965.

2 Оба упомянутых текста реализуют концепцию свободоловства, характерную для «Зеленой лампы» и соединяющую либертинаж с бунтарским культом политической свободы. Подробнее об этом комплексе см.: Томашевский 1956: 193–213; Лотман 1981: 42–51.

3 Слова англичанина в черновом фрагменте «Путешествия из Москвы в Петербург» (б1833–1834с; VII, 635). Англичанин говорит еще, что русский крепостной, в отличие от английского простолюдина, «копратен, смышлен и свободен», что степень свободы зависит не от политического режима, а от народного благосостояния, что британская система законности и народного представительства (которая на самом деле есть власть богатых) реально не дает свободы, а что российская система, где нет формальных свобод, но есть благосостояние, – дает. Интересно, что подобная аргументация позднее широко использовалась советской официальной пропагандой, которая для большей достоверности систематически привлекала свидетельства разочарованных в либерализме иностранцев.

4 Бочаров 1974: 15. До настоящего времени эта работа остается единственным систематическим обзором, посвященным теме свободы у Пушкина.

5 «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» (б1836с; VII, 401). Перед нами в данном случае – характерная для позднего Пушкина формула либерального консерватизма, в которой ценности права, закон и свобода, подчинены принципу суверенитета традиционной власти. Эта формула очевидным образом отличается от формулы суверенитета закона, развитой в «Вольности», и ее практический смысл в утверждении, что реальный николаевский политический режим может быть преобразован (Пушкин лукаво говорит, что уже является) в режим правового государства.

6 Ср. у Карлейля описание «знамени» «шестивия черных брюк» 20 июня 1790 г. в Париже: «пара старых черных панталон (говорят, шелковых)... со следующими достопамятными словами: «Tremblez, tyrans, voila les sansculottes» Трепещите, тираны, вот санкюлоты' (Карлейль 1991: 336).

7 Лотман 1993: 406.

8 Ср.: Одесский, Фельдман 1997: 106–107.

9 Ср.: Вайскопф 1999: 131.

10 См.: Паперный 2000. В недавно вышедшей книге Немировский 2003, в главе о послании Пушкина В. Л. Давыдову (45–73), высказаны весьма существенные возражения против моего утверждения, сформулированного в этой статье и развиваемого в настоящей работе, о том, что характерное для Пушкина начала 20-х годов совмещение дискурса поэтического кощунства с дискурсом политического радикализма придавало соответствующим текстам Пушкина отчетливую антихристианскую направленность, корни которой уходят в антихристианство радикальной фазы Французской революции. И. В. Немировский предлагает рассматривать многочисленные кощунственные тексты и поступки Пушкина этого периода как проявления, с одной стороны, пасхального смеха, а с другой – богоборчества, сродного поведению Иова. Кроме того, он специально подчеркивает, что большую часть этого периода Пушкин не был атеистом, но тяготел к деизму. Как мне представляется, религиозные взгляды Пушкина следует рассматривать в их реальном культурном контексте. Пушкин принадлежал к «просвещенной» секуляризованной среде, культура которой была постхристианской. Христианство сохранялось в бытовых и официальных слоях этой культуры и в ее символике, но ее реальная система ценностей ориентировалась на постулаты «Разума», занявшие место положений веры. Нет никаких общих черт, которые объединяли бы пушкинскую культуру как с традиционной народной культурой карнавального типа, так и с культу-

рой религиозного индивидуализма, порождавшей острое религиозное бунтарство, характерное для такого, например, знаменитого богоборца, как пасторский сын Ницше. В пушкинской культуре нормой были свободомыслие и неверие, а Бог рассматривался как интеллектуальная концепция – иногда как полезная, а иногда как вредная. Деизм Просвещения был не менее антихристианским, чем атеизм. Учрежденный Робеспьером культ Высшего Существа был призван вытеснить христианский культ в той же мере, что и атеизм Эбера. Эбер кощунствовал, а Робеспьер не кощунствовал, но оба они истребляли католический культ. Вольтер кощунствовал и боролся с христианством, а Кант не кощунствовал и не боролся с христианством, но оба они считали, что догматы веры не выдерживают критики разума и что единственной полезной функцией религии является поддержание морали. Разумный человек просто не может верить, что Бог Отец послал своего единосущного и едиnorodного Сына на крест во искупление и прощение грехов, в рождение Сына от Девы и т. п. и что на основании этого учения следует строить жизнь человека и общества. И так думали все образованные люди, прошедшие школу Просвещения. И так, по всем признакам, думал и Пушкин – и в ранней юности, и позднее. В любом случае никаких документальных следов своих религиозных душевных борений Пушкин нам не оставил. Что же касается пестрых метаморфоз (анти)религиозной тематики и риторики в литературном творчестве Пушкина, то ни одна из них не может рассматриваться как достоверное свидетельство о таких борениях. Так и кощунства Пушкина – не свидетельство того, что, как думает И. В. Немировский, он боролся с Богом, признавая, таким образом, Его существование. Кощунства Пушкина – это литературное проявление того образа себя – радикала и врага Государства и Церкви, который Пушкин строил в начале 20-х годов.

11 Томашевский 1961: 319–320.

12 См.: De Sola Pinto 1912, а также статьи в сб. Вырон 1981.

13 Сферу «беззаконной свободы» у Пушкина представляют также вольные и воинственные черкесы и вольные и мирные цыганы. Эти «коллективные» герои свободы описаны, однако, в плане не романтического, а просветительского нарратива свободы: это народы в естественном состоянии. Отсюда отсутствие в них черт романтического демонизма.

14 Связь страха и свободы в пушкинских рассказах о демонических героях свободы хорошо описывается с помощью некоторых определений, сформулированных в «Понятии страха» Сёрена Кьеркегора: «свобода, скованная в самой себе», «страх – это обморок свободы», «предмет страха – это Ничто, превратившееся в Нечто», «Ничто страха есть судьба», «демоническое есть страх перед добром» и т. п. (см.: Кьеркегор 1998: 160–161, 191–192, 214–215 и др.). Данная возможность описания существует потому, что Кьеркегор, как и его современник Пушкин, зксплицировал общий для них обоих фонд романтических культурных представлений.

15 Как указал Л. С. Осповат, «позиция автора» в этой поэме устойчиво (за исключением лишь одного-единственного авторского отступления) совпадает с «позицией сатаны». См. Осповат 1986: 179–181.

16 Ср. иное объяснение мотива бесстрашия Дон Гуана: Лотман 1988: 140–141.

Страх и смех в эстетике Гоголя

Когда «Ревизор» был впервые представлен на петербургской сцене, Гоголь решил, что комедия провалилась. Он был настолько подавлен и удручен, что отказался принять участие в московской премьере. Между тем никакого провала, в сущности, не было: публика смеялась и аплодировала, сам император смеялся в своей ложе. Провалилась не пьеса – провалился замысел Гоголя.

Это был замысел грандиозный, почти безумный, настолько же органичный для эпохи, насколько не соответствующий ей.

Среди идей позднего русского романтизма одной из центральных была идея преображения. Связанная с именем Рафаэля и его картины, эта идея особенно популярна была в круге «Московского вестника», оказавшего сильнейшее влияние на эстетические воззрения Гоголя. С идеей преображения был связан замысел «Мертвых душ», в третьем томе которых должна была предстать преображенная Россия. С той же идеей был связан и замысел «Ревизора». В тот момент, когда сценическое действие замирало в немой сцене, возвратясь к исходной ситуации явления ревизора и полностью исчерпав себя как пьесу, написанную для актеров, в зрительном зале должно было начаться действие иного рода. Позднее Гоголь специально подчеркивал, что «Ревизор» – «без конца», что текст комедии – это не завершённое ее содержание. Завершиться же оно должно было в зрительном зале. И для этого было предусмотрено особое время: неестественно долгие полторы или даже две-три минуты, которые должна была длиться в своей неподвижности немая сцена. Эта длящаяся неподвижность, эта неестественная остановка времени должна была прервать естественный ход жизни, дабы в потрясенном зрительном зале состоялось нечто, превышающее человеческое естество: там должно было произойти чудо преображения, катарсис, очищение.

Чуда, однако, не произошло. Посмеявшись и поаплодировав, публика покинула театр так же суетно, как обычно. Это-то несостоявшееся преображение и стало для Гоголя грандиозным провалом «Ревизора».

Казалось бы, создавая подобный замысел, Гоголь совершил элементарную, школьную ошибку: ошибку жанром. Он хотел добиться катарсиса не в трагедии, а в комедии, прийти к катарсису не через классические страх и сострадание, а через смех. Но подобная ошибка слишком нелепа, чтобы быть случайной. За ней кроется совершенно особое отношение Гоголя к таким антиподам, как страх и смех.

Немая сцена безусловно комична. Но нельзя сказать, что она комична – и только. Уже давно было замечено, что подобные ей ситуации онеменения неоднократно встречаются в ранней прозе Гоголя¹. В журнальной редакции «Вечера накануне Ивана Купала», обнаружив в мешках Петруся вместо сокровищ черепки, «долго стояли все, разинув рты и выпучив глаза, словно вороны, не смея шевельнуть ни одним усом – такой страх навело на них это дикое происшествие»². В «Сорочинской ярмарке»: «Ужас сковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстыя пальцы остались неподвижными в воздухе» (I, 127). В «Майской ночи»: «Голова стал бледен, как полотно; винокур почувствовал холод, и волосы его, казалось, хотели улететь в небо; ужас изобразился в лице писаря; десятские приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих...» (I, 172). Очевиден комизм всех этих застывших от ужаса фигур. Очевидно и то, что комика немой сцены призвана передать эмоцию страха, состояние ужаса перед случившимся.

В самом по себе смешении смешного и страшного не было ничего странного. В эпоху, когда писался «Ревизор», определенность жанровых перегородок уже рухнула, высокие образцы драмы, такие как «Борис Годунов», были ориентированы на шекспировский принцип сочетания комедийного и трагического. Гоголь, однако, совершал нечто совсем иное. У Пушкина страшное и смешное проявляются поочередно. Для комизма отведено отдельное место, отдельные сцены. В «Скупом рыцаре», которого Пушкин назвал «траги-комедией», скупой лишь в первой сцене, в описании его Альбером, предстает как комедийный персонаж – а сцена в подвале, чисто трагическая сцена, совершенно свободна от комедийной окраски. Смешение страшного и смешного, трагического и комического в драматургии Пушкина дано как их чередование. У Гоголя страшное и смешное даны в их одновременности, более того, в их тождественности. Страхное оказывается смешным, а смешное – страшным.

В немой сцене «Ревизора» эта особенность усугубляется тем, что в нее введен один удивительный образ. В первой редакции «Ревизора» ремарка к немой сцене указывала, что все застывают с разинутыми ртами и вытянутыми лицами. В ремарке второй редакции подробно расписаны общая расстановка фигур и поза каждой из них. В центре – городничий «в виде столпа с распростертыми руками и закинутой назад головой. По правую сторону его: жена и дочь с устремившимся к нему движеньем всего тела» (IV, 95). Фигура с запрокинутой головой, распростертыми руками и две женские фигуры, горестно устремленные к нему, – не что иное, как группа распятия, точно такая же, как та, что была описана в стихотворении Пушкина «Мирская власть» (1836). Этот контрабандно введенный в комедию сакральный символ – воистину «невидимые миру слезы»: они остались не замеченными самой театральной цензурой.

Усмотрение в немой сцене распятия граничило бы с интерпретаторским произволом, если бы образ человека-креста не повторялся в творческом сознании Гоголя. Он уже варьировал его, работая над незавершенной комедией «Владимир третьей степени». По воспоминаниям одного из современников Гоголя, в той комедии была сцена, где сумасшедший чиновник, воображая себя владимирским крестом, «становится перед зеркалом, подымает руки так... что делает из себя подобие креста и не настоит на изображение»³. Как и в «Ревизоре», сцена эта была финальной, важную роль в ней играло зеркало, в «Ревизоре» вынесенное в эпиграф: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»; сумасшедший чиновник надолго задерживался в своей крестоподобной позе, как и городничий в немой сцене. В финале «Ревизора» эффект зеркала должен был достигнуть своего апогея: именно в этот момент зрители, как надеялся автор, окончательно опознают самих себя в том, что представлено на подмостках.

Все сказанное, однако, ни в коем случае не переводит «Ревизора» с комедийных рельсов. Ни страшное, ни даже сакральное ни на мгновение не вытесняет смешного. Все фигуры, включая и городничего, комичны в своей окаменелости.

Такое же тесное сплетение страшного и смешного – в двух первых циклах гоголевских повестей. По ходу чисто комедийных перипетий «Сорочинской ярмарки» постоянно ожидаемо вторжение inferнального. Когда inferнальное предъясняется – в «Пропавшей грамоте», например, – оно может обернуться смешными, комичными харями. Страшный сон смешного Шпоньки настолько же страшен, насколько смешон. мистический страх доступен смешным старосветским помещикам. Смешны и

ужасны приключения Хомы Брута. Как видим, единство страха и смеха в «Ревизоре» вполне отвечает гоголевской органике. Не очередность смеющихся друг друга контрастных эмоций, но их совмещенное, единомоментное переживание – вот что составляет специфику Гоголя.

Подобное совмещение страшного и смешного достаточно необычно для культуры первой половины XIX века, а потому требует повышенного внимания к себе. Быть может, здесь мы имеем дело с классическим единством противоположностей, с тем самым синтезом, которого так искала эпоха, введившая идею синтеза почти в любое эстетическое теоретическое построение, будь то размышления Веневитинова, Погодина или Надеждина? Но синтез мыслился как результат движения – духовного или исторического. У Гоголя же мы встречаемся с изначальной сращенностью противоположностей, возникающей не в результате развития, а по какой-то исконной причине, имеющей едва ли не физиологический генезис. Искали синтеза как плода – у Гоголя он дан как корень, а потому не может именоваться синтезом и требует других определений.

Комический дар Гоголя граничит с одержимостью смехом, как будто само божество смеха вселилось в него и не дает угону – ни ему, ни всем тем, кто соприкасается с ним, заставляя смешить и смеяться до упаду, до колик, до слез. Освободив от идеологии «Театральный разъезд», мы найдем в нем удивительное психологическое свидетельство Гоголя о природе собственного смеха: «смех <...> излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-биющий родник его» (V, 169), «кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!..» (V, 171). Интересна здесь не столько связь слез и смеха, сколько описание самого смеха. Получается, что человек смеется не потому, что что-либо рассмешило его или сам он захотел кого-либо рассмешить. Он смеется потому, что есть вечно-биющий источник смеха. Вечно-биющий – то есть действующий не по воле человека, а независимо от нее, подчиняя себе его природу. Столь заразительно беспричинный гоголевский смех имеет причину в самом себе, он сам себе родник и источник, которому подчинена волевая сфера. Стоит обратить внимание и на «геофизическую» метафору, с помощью которой определена природа человека смеющегося, на представление о «дне» этой природы, о подземном происхождении светлого, излетающего смеха.

То же, подземное происхождение имеет и большинство гоголевских чудовищ, во главе с «земляным человеком» Виём. Они то выходят из-под земли, сотрясая землю, то увлекают людей к ее недрам, маня и мороча их скрытыми там сокровищами. Именно земля служит у Гоголя связующей

первоосновой всего – той сферой, той субстанцией, которая наделена повышенной проводимостью, в которой сливается, срачивается то, что в надземной сфере противопоставлено, разграничено, различено.

В «Старосветских помещиках» фантастической причиной всех бедствий оказался роман серенькой кошечки Пульхерии Ивановны с дикими лесными котами. Серенькая кошечка принадлежала домашнему миру поместья, дикие коты – чужому, внешнему, лесному миру. Между ними не должно было быть связи, иначе нарушилась бы целостность и замкнутость мира усадьбы. Но связь была установлена. Важно взглянуть, каким образом. Оказывается, что дикие коты «подрываются иногда подземным ходом под самые амбары» и что они «долго обнюхивались сквозь дыру под амбаром с кроткою кошечкою Пульхерии Ивановны и наконец подманили ее» (II, 29). Гоголю понадобился именно подземный ход, чтобы рассказать, как возникла связь между лесным и домашним миром, как через надежный частокол проникла смерть. Точно такая же ситуация повторяется в «Тарасе Бульбе»: неприступную границу между польским и казацким миром тоже нарушает подземный ход, которым татарка ведет Андрия из казацкого стана в осажденный город, где ждет его красавица-полячка. Кошачий роман травестирует историю Андрия и полячки, страшное и смешное опять-таки оказываются двойниками. Неизменно серьезным остается одно: связующая сила земли, в недрах которой границы, проведенные в надземном мире, оказываются недействительными. То же подтверждается в «Вие»: черту магического круга, отделявшего Хому от чудовищ и спасавшего его, нарушает, губя его, земляной человек Вий.

Земля морочит людей: поедешь на Канев – попадешь в Шумск, повернешь к Киеву – попадешь в Галич, «город еще далее от Киева, чем Шумск» (I, 277). Земля таит опасность, она ненадежна: могут опрокинуться «и Карпат, и Семиградская, и Турецкая земля» (I, 278). Нет гарантий, что земля удержит вас на своей поверхности: сквозь нее можно провалиться чуть ли не в самое пекло.

Иными словами, земля полна губительных сил – но они же есть силы природные, участвующие в общей жизни мира и со своей стороны устрояющие космос. И поэтому их нельзя ни презреть, ни миновать; они все равно заявят о себе, постоянно вторгаясь в надземную жизнь.

Важнейшее скрыто в земле и через землю связано. Так было уже в «Вечерах...» Загадочная цепь событий «Страшной мести» объяснена, когда раскрывается земля и становится видно, «как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца, <...> как лежащий под землею мертвец растет, гложет в страшных муках свои кости и страшно трясет всю зем-

лю...» (I, 282). Здесь, в глубине земли, кроется причина событий. И лишь заглянув в эту неизмеримую глубину, в этот бездонный провал земли, можно восстановить в истинном виде страшную цепь происходящего.

Но если прошлое скрыто в земле, то в нее же уходит и перспектива будущего. В «Театральном разъезде» автор пьесы в финальном своем монологе воображает, как «протекли веки, города и народы снеслись и исчезли с лица земли, как дым унеслось все, что было», а творение драматурга живет, и люди рукоплещут «тому, которого уже пятьсот лет как нет на свете. Слышат ли это в могиле истлевшие его кости?» (V, 170).

Отзывается ли душа, слышат ли кости? – таков вопрос, обращенный автором к собственному будущему, которое с гоголевской силой воображения представлено во всей его подземной конкретике.

Когда Андрей Белый⁴ присматривался к подобным темам у Гоголя, наиболее значимым здесь казался ему мотив мертвеца, мертвого предка, с которым родовой связью скован живой. Но хтоническая тема у Гоголя, в последнее время вновь обратившая на себя внимание исследователей⁵, как кажется, имеет и совсем другой разворот. Она свидетельствует о тяготении Гоголя к глубокой архаике, и одним из ключевых признаков архаики становится подземное расторжение границ, подземная слиянность всего со всем. Ведь хтонике неведома надземная субординация форм и различий, на архаическом уровне легко соединяется несоединимое. А перспектива хтонического и архаического, как только что было показано, раскрывается у Гоголя как в сторону прошлого, так и в сторону будущего. Она повсеместна. И именно в ней различное, разрозненное, противопоставленное утрачивает свою разделенность. Слиянность страха и смеха – лишь одно из проявлений этой закономерности. Достаточно вспомнить сюжет «Вия», чтобы обнаружить такую же слиянность прекрасного и безобразного, мертвого и живого, дневного и потустороннего.

Дорогой снятия привычных различий Гоголь идет и в «Ревизоре». Давно отмеченное новаторство его комедии заключалось в том, что в отличие от устоявшейся к 1830-м годам традиции в «Ревизоре» отсутствуют положительные герои (страдающие возлюбленные, добродетельные резонеры и т. п.). Догоголевская комедия осмеивала одних и противопоставляла им других⁶. В «Ревизоре» смеху и осмеянию подлежит все – включая и публику (знаменитая реплика гласит: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!» [V, 94]).

И ту же степень всеобщности имеет страх, который, как подчеркивал Гоголь, служит общей завязкой комедии. Боятся в «Ревизоре» все – даже те, кому нечего бояться (исключение составляют лишь дамы – по сво-

ему легкомыслию). И так, все боятся и все смешны. Тотальное тождество страха и смеха составляет пружину драматического действия.

Казалось бы, этой тотальности противостоит резкая индивидуальность, характерность гоголевских персонажей. Но нельзя не заметить, что эти резко очерченные, отграниченные друг от друга характеры норовят утратить свою единичность. Это касается не только Добчинского и Бобчинского, которые вообще трудно отличимы один от другого, но этим своим качеством не составляют исключения в мире комедии, где герой в момент сватовства затрудняется отличить свою невесту от ее матери. Да и сама мать отчасти путает себя со своей дочерью. Но едва ли не более существенно то, что единичность персонажа снимается на фонетическом уровне – закон удвоения задан на уровне имен: Антон Антонович, Лука Лукич, два Петра Ивановича, два А. Ф.: Аммос Федорович и Артемий Филиппович; дwoятся и фамилии: Сквозник-Дмухановский, Ляпкин-Тяпкин, Добчинский и Бобчинский. Не говорю уж об именах на Антона и на Онуфрия. Фонетическое удвоение как будто никакого отношения к действительному пласти пьесы не имеет. Но оно явно было чем-то очень важным для Гоголя. В «Развязке «Ревизора»» он выдержал этот принцип до конца. Вот имена героев «Развязки»: Федор Федорыч, Петр Петрович, Семен Семеныч, Николай Николаич. Почему имена сконструированы подобным образом? Имеет ли это значение для природы драматического действия?

Думается, что в «Развязке «Ревизора»» обнажен существенный принцип поэтики комедии: принцип снятия индивидуального. Петр Петрович, поставленный рядом с Семен Семенычем да Николай Николаичем, утрачивает неповторимость имени, а вместе с тем и неповторимость собственно лица. В перечне действующих лиц им как будто бы придана индивидуальность: один – «любитель театра», другой – «литературный человек», третий – «человек большого света». Но на четвертого различий словно бы уже почти не хватило, кое-как он, конечно, дифференцирован, он – «человек тоже немало света, но в своем роде» (IV, 121). Однако это последнее отличие (в своем роде) не то далось Гоголю уже с трудом, не то обнажает его пренебрежение к самому принципу дифференциации как таковому.

Добавим к этому главнейшее качество Хлестакова – «ни то ни се», как определял его Мережковский. «Пустой человек и ничтожный характер» – по слову самого Гоголя. Главный герой, вокруг которого вертится комедийное действие, оттого и главный, что – никакой, а потому вбирает в себя любые определения. «Этот пустой человек и ничтожный характер заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожнейшими людьми», – говорит Гоголь (IV, 118). Лишенный собст-

венных индивидуальных качеств, Хлестаков легко наделяем любыми другими качествами – хотя бы и ревизора. И именно это его свойство позволяет ему быть двигателем событий, устремленных к немой сцене.

Но той же отрешенности от индивидуального Гоголь ждет и от зрителей: «...вон стонут балконы и перила театров, все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движении...» (V, 170). Минута высшего потрясения в зрительном зале, как ее мыслит Гоголь, – это миг, когда публика превращается в одно чувство, в одного человека, когда Степан-Степанычи и Николай-Николаичи окончательно утрачивают последние признаки индивидуации.

Итак, разрешение от уз индивидуально-конкретного – неперменная компонента эстетического движения в мире Гоголя, населенном до осязаемости конкретно выписанными фигурами.

Вернемся теперь к изначально поставленному вопросу о катарсисе, о нелепой надежде на достижение катартического эффекта на путях комедийного жанра, на путях, спутавших страх и смех. Чтобы ответить на этот вопрос, подведем итоги сказанному.

Страх и смех оказываются у Гоголя сращенными в общем корне. Природа их единения восходит к той постоянно ощущаемой Гоголем архаической подоснове мира, в которой различные сущности теряют свои классические различия. В ранних циклах Гоголя эта архаика выражена через хтоническую тему. События разыгрываются на земле, но у них есть скрытый, подземный ярус, и происходящее под землей расторгает земные границы, перестраивает земные события, то и дело вторгаясь в них. В «Ревизоре» эта архаика почти не получает явственного звучания, но принцип расторжения привычных границ с очевидностью участвует в действии. Заостренно выраженной индивидуации сопутствует растворение индивидуации. Персонажи остро характерны, но единичность каждого из них может быть поставлена под сомнение, принцип единичности, без которого немислима индивидуация, скомпрометирован, где только можно. Главный герой – столь же неповторимый, сколь никакой. Что же касается финального эффекта, ожидаемого автором в зрительном зале, то он уже вполне откровенно является кульминацией отрешенности от индивидуального: зрители сливаются в «одного человека».

Все эти качества гоголевской комедии никоим образом не проясняют необъяснимого, казалось бы, намерения Гоголя привести к катарсису комедийное действие. Но у Гоголя слишком многое из того, что на первый взгляд кажется спонтанным, необъяснимым и алогичным, при ближайшем рассмо-

трении оказывается совпадающим с теми или иными глубинными культурными механизмами. То же касается и проблемы катарсиса в «Ревизоре».

Если, решая ее, мы будем оставаться в рамках аристотелевской парадигмы, которая на протяжении многих веков была и остается доминантной, идея завершить комедию катарсисом будет выглядеть нелепостью, отсутствием элементарного художественного чутья, к какому бы способу истолкования аристотелевского катарсиса мы ни прибегали. Но существует иная концепция катарсиса, сформированная в ином культурном пласте, и она оказывается на удивление органичной по отношению к гоголевскому замыслу.

В статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» Вячеслав Иванов писал: «Всенародный Смех есть целительная, катартическая сила “высокой Комедии” – так мог бы выразить свой постулат Гоголь на языке древних эстетиков, – Аристотель уже не пережил психологически последней, и потому знает «очистительное» действие только трагической музыки»⁷. Трактуя далее «Ревизора», Вяч. Иванов основное внимание уделяет не вопросу о катарсисе, но хоровому, соборному, всенародному звучанию гоголевского смеха, которое роднит его комедию с «высокой Комедией» античности. Можно, однако, пойти за Ивановым дальше и в его же трудах, но уже за пределами посвященной Гоголю статьи найти ключевые определения, позволяющие истолковать поставленную здесь проблему катарсиса в «Ревизоре».

В книге «Дионис и прадионисийство» Вяч. Иванов широко пользуется различием аполлонической и дионисийской катартики, подчеркивая, что Аристотель по преимуществу имел дело с первой из них⁸. Согласно реконструкции Вяч. Иванова аполлоническая катартика ведала отношениями между личностью и небесными богами, а через них – с гражданственностью. Дионисийская катартика ведала иррациональными состояниями личной и народной души и ее отношениями с божествами земли и преисподней. По Вяч. Иванову, «в прадионисийских действиях была представлена исключительно хтоническая сторона оргазма»⁹, пафос¹⁰ без катарсиса. «Дионисова религия включает в свое содержание вместе и пафос, и катарсис, и в этом ее главное отличие от религии чисто хтонической»¹¹. Отличие же ее от религии Аполлона – полная мера причастности к хтоническому, открытый доступ живым в мир теней, в мир ночной и подземный. Сатиры, принявшие подданство Диониса, – это «демонические выходцы из могил <...>, души умерших людей, совлекшиеся человеческой индивидуации, слитые <...> со стихийной жизнью природы <...> Дикие и шалые, мрачные и радостные вместе, <...> они приносят с собой из плодотворящего Аида новый приток жизненных сил...»¹². Животная личина Сатира –

предельное ослабление *principii individuationis*, принципа индивидуации¹³. В прадионисийскую эпоху сатиры принадлежали к той подземной темной демонологии, которая противоречила ясному Олимпу. В Аполлоне выразился принцип разделения этих миров, в Дионисе – принцип их соединения. В дионисийскую эпоху катарсис возник как очищение от пафоса, от страстного, энтузиастического и хаотического ради соединения с высшими богами. Трагедия, какой знал ее Аристотель, отреклась от изображения Диониса, выделив из себя сатировую драму. На том этапе, когда разделение между трагедией и сатировой драмой еще не было резким, «реакция безудержного веселья» была компонентой «плачевного действия»¹⁴, и лишь позднее трагедия заградилась от смеха.

Разумеется, Гоголь не мыслил категориями, введенными в оборот Вячеславом Ивановым. Но кажется вполне очевидным, что в дионисийской катартике, в дионисийском способе движения к катарсису заключен тот культурный механизм, который стихийно подчинил себе Гоголя при создании «Ревизора». В этом нет ничего удивительного, если учесть повышенную восприимчивость Гоголя к фольклорно-обрядовой стороне жизни. Все ключевые признаки описанной парадигмы наличествуют у него. Это смешение комического и плачевного, это корневое тождество смеха и страха, связанное с растворением границ между земным и подземным, с растворением границ между различными сущностями, с постоянно дающим себя знать ослаблением принципа индивидуации.

В «Страшной мести» в тот момент, когда «вдруг стало видимо далеко во все концы света» (I, 275) и на вершине горы в образе чудного всадника показался мертвый предок, колдун вскочил на своего коня, чтобы мчаться домой, «допросить нечистую силу, что значит такое диво». Но конь обернул к нему морду и – начал смеяться. «Дыбом подняли сь волоса на голове колдуна» от страха. «Дико закричал он и заплакал», поворотил коня и помчался в Киев к святым местам за отпущением грехов (I, 276). Здесь перед нами – весь набор описанных признаков: расторжение границ горизонта («видимо <...> во все концы света»), расторжение границы земного и подземного (появление мертвого предка), смех в единстве со страхом, конский смех, расторгающий последние границы индивидуального – границы звериного и человеческого. Слитые вместе страх и смех вызывают в душе закоренелого грешника неудержимое желание немедленно очиститься. Но в «Страшной мести» катартического эффекта не происходит, страху и смеху границ не положено, смеющимся видит колдун святого схимника и оттого убивает его, и все дальнейшее имеет один вектор – под землю.

Не затем ли введен в «Ревизора» ни с чем не сообразный тайный символ распятия, чтобы вектор этот развернуть в противоположную сторону? Именно в эту, противоположную подземному миру сторону однозначно направлен финал «Развязки «Ревизора»»: «Дружно докажем всему свету, что в русской земле все, что ни есть, от мала до велика, стремится служить тому же, кому все должно служить что ни есть на всей земле, несется туда же (взглянувши наверх) кверху! к верховной вечной красоте!» (IV, 132—133).

Когда в «Развязке “Ревизора”» Гоголь заявил, что город, изображенный в комедии, — наш душевный город, что ревизор — наша проснувшаяся совесть, а безобразные чиновники — наши бесчинствующие страсти, это вызвало изумление, не остывающее и по сей день. Авторское истолкование «Ревизора» показалось натяжкой, лишенной всякого соответствия органике пьесы. Но если принять во внимание, что Гоголь, ослабляющий принцип персонализма на уровне персонажей, придает персонализированную природу смеху, названному в «Театральном разезде» честным, благородным лицом, то можно увидеть, что органика при позднем истолковании не нарушена, что моральный урок, выводимый Гоголем из «Ревизора», лишь наружно дидактичен и аллегоричен, внутренне же его возможность обеспечена глубинной причастностью его комедии тем архаическим культурным механизмам, которые были здесь описаны. «Ревизор», как и большинство текстов Гоголя, построен на принципе двойной фокусировки: сфокусированный одним способом, он предъявляет предельно заостренную конкретику индивидуализированных фигур, сфокусированный другим способом, он предстает как действие страстей, где выступают такие персонажи, как смех, как ведомое к очищению одержание страхом и смехом.

Казалось бы, для гоголевской эпохи такого рода поэтика является анахронизмом. Имеющая свои архаические эквиваленты, она с очевидностью вступает в свои права лишь в XX веке, когда у самых разных авторов, от Андрея Белого до Вагинова, к примеру, сюжет персонажей с их индивидуальным рисунком превратится из основного содержания произведения в один из его срезов, не всегда главный, часто даже условный, подчиненный внеиндивидуальному или надиндивидуальному ведению смыслового ритма.

Но достаточно вспомнить одного лишь «Евгения Онегина» с его сюжетом героев, то растворяющимся в лирическом массиве романа, то вновь фокусируемым на его поверхности, чтобы обнаружить и в рамках гоголевской эпохи тот же ритм попеременного расторжения и восстановления уз индивидуации.

Литература

- Вайскопф 1993 – М. Вайскопф. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. [М.], 1993.
- Вишневская 1976 – И. Л. Вишневская. Гоголь и его комедии. М., 1976.
- Гончаров 1997 – С. А. Гончаров. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.
- Иванов 1923 – Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923.
- Иванов 1987 – Вяч. Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1987. Т. 4.
- Манн 1971 – Ю. Манн. Формула онемения у Гоголя // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1971. Т. 30. Вып. 1. С. 28–36.
- Силард 1988 – Л. Силард. Несколько заметок к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Cultura e Memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov. Firenze, 1988. Vol. 2: Tesi in russo. P. 143–154.

Примечания

- 1 Манн 1971. Там же приведены многочисленные примеры, которыми я частично воспользуюсь.
- 2 Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений в 14 томах. Т. 1. М.: АН СССР, 1940. С. 364. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.
- 3 Дневниковая запись А. Н. Афанасьева, сделанная со слов П. В. Анненкова в мае 1861 г. Приведена в кн. Вишневская 1976: 60.
- 4 В книге «Мастерство Гоголя» (1934).
- 5 См. Вайскопф 1993; Гончаров 1997.
- 6 От такой традиции отступала лишь комедия Грибоедова, в которой противопоставленный всей фамусовской Москве Чацкий и сам оказывался отчасти смешон, что и вызвало некоторое смущение при оценках «Горя от ума». (Этим замечанием я обязана Ж. Бонамуру.)
- 7 Иванов 1987: 391.
- 8 Этой теме специально посвящена ст. Силард 1988.
- 9 Иванов 1923: 231.
- 10 Пафос – состояние, понимаемое как одержание божеством.
- 11 Иванов 1923: 231.
- 12 Там же. С. 223.
- 13 Там же. С. 243.
- 14 Там же. С. 229.

Андре Монье

Сорбонна, Париж

Страх живого у Гоголя

Художественная манера «Петербургских повестей», где с полной отразилась особенность гоголевского гения, характеризуется доминантой гротеска. Гротеск рождается при наложении двух глубоко амбивалентных миров: видимого, обманного, изменчивого мира Петрополиса и мира подспудной реальности, неподвижную безжизненность которой открывает автор. Сам Гоголь в эстетическом манифесте, которым, по сути, является «Портрет», подтверждает правомерность такого взгляда на свое творчество. Однако такое прочтение обнаруживает легковесность, едва мы обращаемся к изучению означаемой функции темы страха в произведениях Гоголя. Я убежден, что предлагаемый подход адекватен для всего корпуса текстов «Петербургских повестей», и хочу продемонстрировать это на примере «Шинели».

Расходясь в общей интерпретации произведения, специалисты, однако, соглашаются, что завязка его (до приобретения героем новой шинели) втягивает повествование в небытие, гиперболизированное гротескным видением. Напомним, что герой появляется на свет как дитя мертвых, отца его уже нет в живых, а мать мертва в момент высказывания («сказала покойница»). Герой лишен личной принадлежности, конкретных внешних черт («нельзя сказать, чтобы очень замечательный»¹) и места в социальном мире (коллеги замечают его присутствие лишь ради насмешки). Единственная деятельность, создающая видимость одушевленности персонажа, – переписывание административных бумаг, – ведет к вытеснению героя из живой реальности. Действительность для него целиком воплощена в каллиграфии и лишена самостоятельного существования – настолько, что герой путает улицы Санкт-Петербурга со строчками в бумагах. В этом контексте, по-моему, следует интерпретировать

знаменитый человеколюбивый пассаж повести, вызвавший слезы у Белинского и сведенный Эйхенбаумом лишь к формальному приему: «Зачем вы меня обижаете?». Это жалобное возражение произносится в конкретном контексте, проясняющем его смысл: «Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом (курсив мой. – А.М.), он произносил...» (136). Герой противится, лишь когда обиды коллег мешают его механической работе. Жалоба Башмакина вызвана не столько уязвленной чувствительностью, сколько настойчивой потребностью защититься от любого внешнего вмешательства в его мир небытия.

Однообразная монотонность переписывания, которая организует повествование первой части, поглощает героя. У Акакия Акакиевича нет ни прошлого, ни будущего, он прикован к бесконечному настоящему, каждый день его есть повторение предыдущего. Неизвестно, когда он поступил на службу в министерство. Повествователь упорно подчеркивает неизменность его положения повторением слов «тот же»: «В одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности...» (122). Весь город оказывается в остановившемся, мертвом времени. Конкретная реальность человеческой жизни постоянно уступает ирреальному топтанию времени на месте.

Пространство, в которое автор замыкает героя, лишено человеческого присутствия, в том числе женского. Мир Акакия Акакиевича однополюс: женские персонажи либо отсутствуют, либо таковы, что не могут вызвать у героя малейшего содрогания жизни или чувственности. Женское окружение Башмакина сводится к семидесятилетней квартирной хозяйке, которую коллеги-насмешники прочат ему в супруги, и жене портного Петровича, обездоленной уродливой внешностью и германской суровостью мужа; впрочем, она даже не замечает Акакия Акакиевича, пересекающего кухню.

Отметим, однако, что герой Гоголя, живой мертвец, пребывает в состоянии безмятежности и даже блаженства. Надежно защищенный от жизни ни страстью к каллиграфии, он не испытывает ни страха, ни страдания перед возможной агрессией извне. Любые отбросы, упавшие ему на голову, оставляют его равнодушным. Герметично закрытый мир начала повести – универсум, куда нет доступа страху.

Приобретение шинели провоцирует метаморфозу, недооцененную формалистами и вызвавшую многочисленные толкования этического и философского характера. Чтобы выявить знаковую функцию этого центрального эпизода повести, необходимо прежде всего четко определить

его место в развитии сюжета и подчеркнуть контраст, который он создаст с предшествующей частью текста. Наблюдение некоторых критиков, что отношение Башмачкина к шинели аналогично его любви к каллиграфии и что, следовательно, герой остается равен самому себе, упускает основной смысл повести. Устойчивые приемы гротеска не должны вводить в заблуждение: фетишистская привязанность героя к новой шинели – характерный для поэтики Гоголя прием овеществления – не исключает глубокой психической трансформации героя. В этот решающий момент жизни Башмачкин переживает истинную страсть, чувство героя – пародийная транспозиция классического литературного мотива. По копейке собирая необходимую для покупки сумму, Акакий Акакиевич переживает период постепенного и терпеливого завоевания желанного объекта. Затем наступает опьянение от обладания, которое изображается как истинное рождение. Стиль описания не оставляет места для иронии, принуждая читателя почти забыть, что «подруга жизни» героя – шинель. Оживляющая страсть носит, как и следует, всепоглощающий характер, она вытесняет из сознания героя его доселе единственную привязанность, любовь к написанию: старательный переписчик начинает делать ошибки.

Затем наступает время утраты, отражающей непереносимое вмешательство Судьбы в развитие страсти: незаметный Башмачкин обретает достоинство трагического героя, которому поминальное слово автора создает патетическое эхо. Пассаж в тексте, где герой умирает от отчаяния, невозможно свести к насмешке, равно как нельзя обеднить смысл повести, сведя его к уничтожению маленького человека социальной машиной. Именно трагическая развязка любовной истории героя разрушает его статус маленького человека. Благодаря парадоксу смерть Башмачкина осознается как временная, она лишь завершает процесс трансформации живого трупа в поэтически одушевленного героя.

Появление жизни в замкнутом пространстве небытия отражено серией знаков, сопровождающих и усиливающих основную тему. Время обретает динамику, меняет, в соответствии с психологической эволюцией героя, репрезентацию продолжительности. Аскетическое ожидание шинели воплощается в растяжении времени, которое членится на последовательные периоды нарастающей страсти, устремленной к желанному будущему. В противоположность этому, в момент утраты ход повествования резко ускоряется. Этот краткий период заполнен событиями, быстро сменяющимися друг друга: кража шинели, посещение частного надзирателя, визит к «значительному лицу» (курсив Гоголя. – А. М.), бред и смерть.

Вслед за появлением в мире героя метонимического воплощения женщины – шинели – туда вторгаются женские персонажи. Башмачкин замечает в освещенном окошке магазина фривольную картину, «... где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее <...> выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой» (152–153). Возвращаясь с вечера, где праздновали его преображение, герой на улице осмеливается «даже подбежать <...>, неизвестно почему, за какую-то дамою» (154). Эротизм, хоть и сведенный к тривиальным клише, становится новым повествовательным мотивом произведения, свидетельствующим о пробуждении героя к жизни. В этом контексте одушевления неодушевленного с удивительной силой возникает тема страха, который овладевает героем, покинувшим кокон.

Впервые Башмачкин испытывает страх, входя в квартиру портного Петровича, в этом пространстве узнается отображение ада, задымленно-го, полного зловония. Сам Петрович, сидящий по-турецки, обликом и непримиримостью нрава пугает героя. Критики неоднократно отмечали демоничность образа Петровича, символизирующего искусителя, внушающего Башмачкину сатанинское желание обладания. С моей точки зрения, истинно дьявольским является для Гоголя не соблазн обладания, а порыв к жизни, которым и становится первая любовная страсть героя, где, как в каждой страсти, жажда обладания неразрывно связана с самоутверждением личности. Вдохновителем страсти выступает, несомненно, портной. Он же внушает и страх, видимая причина которого – чрезмерная стоимость шинели, а скрытая – смутные опасения маленького чиновника быть отторгнутым от окаменевшего, но безопасного мира, чьим символом является старая шинель. Страх Башмачкина выражается в мольбах, обращенных к портному, герой напоминает ребенка, который пытается избежать наказания. Смутно предчувствуемая кара – не что иное, как поворот к жизни, где героя ожидает эфемерное счастье, быстро сменяющееся горем. Так, едва возникшая, тема страха непосредственно связывается с появлением пока только виртуальной жизни.

Надев новую шинель, герой внутренне преображается. Он испытывает внезапную и интенсивную радость бытия, разрыв с некротическим миром становится свершившимся фактом. Однако еще до внезапной утраты шинели, вступая в истинную жизнь, герой ощущает новое беспокойство, словно не известный еще вчера мир чувств таит в себе угрозу. Это хорошо видно в том фрагменте текста, где говорится о смущении Башмач-

кина перед настояниями чиновников отметить торжественное событие. Герой пытается ретироваться, маскируя действие, как часто у Гоголя, банальной отговоркой: «Он уже минут через несколько... начал было уверять довольно простодушно, что это совсем не новая шинель, что это так, что это старая шинель» (136). За абсурдным отрицанием очевидности читатель ощущает краткое и тщетное проявление тоски героя по недавнему прошлому, когда страсть еще не перевернула его жизнь. Аналогичное чувство беспокойства, вызванное подсознательным страхом, снова проявится во время праздника, устроенного помощником столоначальника. В этом эпизоде все сенсорные проявления жизни – свет, шум, движение – воспринимаются героем как агрессия. Несомненно, что в образе круговорота ощущений Гоголь стремился отразить духовную пустоту общественной жизни Санкт-Петербурга, как уже сделал это в «Невском проспекте». Но для Башмачкина мир, открывающийся благодаря новой шинели, наделен той же жизненной полнотой, что и чувства, вызванные ее обладанием. Смущение Башмачкина на светском вечере следует трактовать как подтверждение чувства страха, но не перед обществом, а перед вторжением многоликой реальности в его убогое существование. Добавим, что вечеринка празднуется в месте неопределенном, о котором известно лишь, что оно расположено далеко от дома Акакия Акакиевича. Это «далеко» приобретает смысл скорее метафизический, чем топографический или социологический. Отправляясь на вечер, торжественно и публично освящающий метаморфозу, вызванную любовью, герой пересекает границу между смертью и жизнью. Возвращение обязывает Башмачкина пересечь то же пространство, которое на сей раз проявляет враждебность. Площадь, на которую он вступает, видится ему «страшною пустынею», другая сторона которой находится «бог знает где <...> на краю света» (156). «Веселое расположение духа» героя сменяется возрастающим страхом, который заставляет его закрыть глаза как раз перед самой кражей шинели. Так символическое пространство преображения Башмачкина становится пугающим, пересечь его безнаказанно оказывается невозможным.

После катастрофы страх, казалось бы, должен исчезнуть, уступив место страданиям от утраты любимого объекта. Однако Гоголь описывает новый прилив страха Башмачкина, заставляя его предстать перед значительным лицом. Этот персонаж вызвал многочисленные комментарии, наиболее интересные из которых отмечали его сходство, несмотря на разрыв в иерархии, с Башмачкиным. Оба героя принадлежат к замкнутому миру администрации, в котором один отгораживается каллиграфией

(до начала страсти), другой – авторитарной речью, исключаяющей всякий человеческий контакт с себе подобными. Как было замечено исследователями (самый глубокий анализ на эту тему предложил Михаил Вайскопф²), существует непосредственная связь между буквами, которые неустанно переписывает Башмачкин, и механическими повторами в речи генерала. Буквы – знаки, так же как – «лицо значительное». Буквы, введенные переписчиком, воплощаются в фонемы в голосе генерала, знаки эти, графические или фонетические, для их создателя лишены значения, ибо оба героя принадлежат небытию и, следовательно, бессмыслице. Неожиданная общность позволяет читателю распознать в генерале странного двойника Башмачкина. Это наблюдение, на наш взгляд, вызывает другую интерпретацию взаимоотношений персонажей, часто встречающуюся в разных вариантах этико-социологических толкований. Значительное лицо, которое громом «распеканий» пугает Башмачкина, на самом деле воплощает нечистую совесть переписчика, которого метаморфоза любви вырвала из мира мертвых. Генерал упрекает Акакия Акакиевича именно в том, что герой обратился к нему, не соблюдая иерархии, чем нарушил правила бюрократического поведения, а значит – пересек запрещенный рубеж. Устрашающий гнев значительного лица отражает страх Башмачкина, виновного в обнаружении другого мира, в совершении поступка неслыханной дерзости.

Известно, что смерть героя в повести быстро сменяется его более гротескным, нежели фантастическим, воскресением. Из чего формалисты заключили, что герой до и после этого псевдособытия, по сути, остается неизменным, из живого мертвеца он делается привидением. Предположение, что Башмачкин, до того как стать жертвой судьбы, не переживает изменений, кажется мне ошибочным. Оно игнорирует и модификацию персонажа в его замогильном облики, когда он превращается в грабителя. Отныне герой, который дерзко срывает с прохожих шинели, оживлен не страстью, а страхом. Воплощая ужас обитателей города, он становится персонажем реального мира. Поэтика гротеска подчеркивает поразительную витальность мнимого мертвеца, чья стихийная сила не знает предела. До нападения на генерала он грабит, не различая чинов, срывает шинели, подбитые любым мехом. Исходная страсть героя безгранично возрастает, умножая объект. Разнообразие мехов, стимулирующих вождление призрака, отсылает к звериной символике страсти, сообщает аффекту дикую силу непреодолимого животного импульса. Можно утверждать, что воскресение героя подтверждает и завершает его метаморфозу.

Параллельно с этим в тексте с новой силой возникает тема страха, и воплощается она в инверсии ролей. Впервые в повести униженный Башмачкин внушает страх окружающим, приводя в растерянность даже полицейских. Жизненная сила, исходящая от бывшего живого трупа, осознается жителями Санкт-Петербурга как страшная угроза. Вторая встреча Башмачкина и одного значительного лица, в результате которой генерал лишается шинели, сводится *grosso modo* к смене ролей, отражающей инверсию, обусловленную страхом. Сходство обстоятельств нападения на Башмачкина и генерала (снежная буря, приятный вечер, предполагаемое женское присутствие) подкрепляет гипотезу двойничества. В сцене второй встречи героев генерал воплощает мертворожденную сущность своего двойника и теряет дар речи от ужаса перед живой реальностью призрака. Мотив страха в этом контексте приобретает амбивалентное значение. С одной стороны, страх свидетельствует о победе жизни над всеми формами умирания, они символически уничтожаются в заключительном поведении генерала. С другой, он одновременно отражает беспокорство, которое испытывает разум перед внезапным явлением подземных сил.

В конце произведения читатель замечает критический взгляд автора на героя, которому он дозволил покинуть исходную оболочку. Загадочен последний образ, возникающий на страницах повести. Кто скрывается за привидением высокого роста, абрис которого явно не соответствует абрису героя? Предполагается, что это один из грабителей, снимавших у прохожих шинели, но критика не может убедительно обосновать эту гипотезу. Мне же представляется, что призрак, грозящий огромным кулаком, перед тем как исчезнуть в ночи, – анонимная и символическая фигура угрозы, нависающая над миром, а для самого охваченного страхом Гоголя это подтверждение внезапно возникающей жизни из неподвластных человеческих глубин. Огромные усы привидения отсылают к образу меховой подкладки шинели. Деталь может быть понята как последний намек на пережитую героем страсть, которую автор, сам цепенеющий от страха, торопится упрятать во мглу ночи.

Предложенные замечания не претендуют на исчерпывающий анализ повести, текст Гоголя достаточно многозначен, чтобы вместить еще одну интерпретацию, согласующуюся с уже существующими. Мне представляется полезным отметить, что страх, который сначала испытывает герой повести и который затем передается окружающим и, наконец, читателю, символично соотносится с жизнью, с момента зарождения робкого чувства до взрыва страсти. Отсюда можно заключить, что Гоголь в «Шинели»

(и еще более широко в других «Петербургских повестях») воплощает характерный для его творчества страх живого. Этим объясняется, почему в его произведении гротеск – не столько метод обнаружения истины, сколько прием создания монументального и весьма живописного укрытия от мира.

Литература

Вайскопф 1993 – *М. Вайскопф. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст.* [М.], 1993.

Примечания

1 *Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 8 томах. М.: Правда, 1984. Т. 3, с. 135.* Далее страницы указываются в тексте.

2 Вайскопф 1993.

Мишель Окутюрье

Сорбонна, Париж

Страх как критерий подлинности в военных рассказах Льва Толстого

Жанр военного рассказа предполагает, в качестве своего «естественного» компонента, тему страха как обратной стороны или составной части темы храбрости. Тем самым он и ограничивает ее содержание: страх, о котором идет речь, включает, конечно, и страх смерти, однако в данном случае он обусловлен вполне определенной опасностью. Это не страх «вообще», не страх «экзистенциальный», перед смертью как условием человеческого существования, не страх как жизнеощущение, а просто страх перед опасностью. Поэтому он дает мало пищи для философских или общесемиотических размышлений. Зато центральное место, которое эта тема занимает в раннем творчестве Толстого, бросает, как нам кажется, яркий свет на своеобразие «творческого метода» писателя, тесно соединяющего психологический рисунок с этической оценкой.

Таким образом, речь пойдет не столько о семиотике страха, сколько о его изображении и значении в художественном мире молодого Толстого. Желая тем не менее приблизить эту статью к тематике сборника, я по крайней мере воспользуюсь семиотической лексикой, чтобы выделить два аспекта темы страха в военных рассказах Л. Толстого: страх как означаемое и страх как означающее. Причем это различие довольно точно накладывается на более традиционное – между психологией страха и его этическим значением.

Заглавие первого кавказского рассказа Толстого, «Набег», и его подзаголовок, «Рассказ волонтера», дают мотивировку сюжета: перед нами рассказ очевидца-психолога и моралиста, который через перипетии военной операции изучает поведение людей перед смертельной опасностью с целью ответить на этический вопрос: «что такое храбрость?». Пе-

ред выступлением отряда он задает этот вопрос заслуженному и уважаемому старому кавказскому офицеру (слепок с лермонтовского Максима Максимыча): «Храбрый тот, который ведет себя как следует*», – отвечает капитан Хлопов, а рассказчик так уточняет его мысль: «Храбр тот, кто боится только того, чего следует бояться, а не того, чего не нужно бояться» (I, 373). Смысл этого определения в том, чтобы, эксплицировав подразумеваемую обратную сторону храбрости («страх»), разбить традиционную оппозицию «храбрость – страх» и «десемиотизировать» страх как знак отсутствия храбрости, таким образом освободив его от этического осуждения.

Весь рассказ – иллюстрация или экспериментальная проверка этой реабилитации (или, по крайней мере, «декульпабилизации») страха. Из действующих лиц те, кто не показывает или не знает страха, представлены то как тщеславные позыры (поручик Розенкранц), то как безрасудные новички – таким изображен прапорщик Аланин, прогарцевавший перед капитаном Хлоповым и вызвавший этим его недовольство. За свою юношескую отвагу он заплатит бессмысленной смертью. И наоборот, в конце рассказа страх будет признан и оправдан с суровой прямоотой старым солдатом, грустно наблюдающим за агонией Аланина: «Ничего не боится: как же так можно! Глуп еще – вот и поплатился» (I, 395). А на вопрос рассказчика: «А ты разве боишься?» – он прямо отвечает: «А то нет!» (там же).

Эта реабилитация страха доведена до парадокса во втором кавказском рассказе, «Рубка леса». Здесь офицер, показанный рассказчиком как представитель категории бонжуров, то есть столичных аристократов, служащих на Кавказе, отдавая дань моде (у Толстого: «по преданию»), откровенничает с ним, признаваясь в страхе перед обстрелом неприятеля. Рассказчик не поддается на обман и понимает, что такая показная искренность – тоже форма тщеславия. Тем не менее сама возможность хвастаться своим страхом показывает, что он уже не воспринимается как моральное пятно.

В Кавказских рассказах, за исключением этого случая, страх перед опасностью обычно изображен только косвенно. Например, в «Набеге» сам рассказчик признается, что он почти готов слушаться капитана Хлопова, советующего ему не участвовать в операции, и, раз решившись, невольно отмечает у себя некоторое беспокойство и мрачные мысли, «ко-

* Цит. по изд.: Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 12 томах. М.: Правда, 1984. Т. I. С. 372. Далее том и страницы указываются в тексте; курсив Толстого.

торые неотвязчивой чередой набегали <...> в душу» (I, 384). Сам капитан Хлопов, образец «настоящей» храбрости, кажется при выезде отряда «задумчивее обыкновенного» и, раздраженный военным энтузиазмом новичка Аланина, напоминает рассказчику, что «кому-нибудь биз двадцати офицеров отряда. – М. О. с да убитым или раненым быть» (I, 377). А когда начинается стрельба, он крестится. В «Рубке леса» страх от раздавшегося пушечного выстрела борется у рассказчика с тщеславным стремлением «не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро» (I, 413), тогда как у стоящего рядом простого солдата он естествен: «Тьфу ты, проклятый! – сказал в это время сзади нас Антонов, с досадой плюя в сторону, – трошки по ногам не задела» (I, 414).

Более острые и тяжелые формы страх принимает в «Севастопольских рассказах», что объясняется самим характером описанной войны, которая была гораздо смертоноснее, чем война на Кавказе. Именно разрушительный, губительный ее характер составляет главный пафос рассказа-репортажа «Севастополь в декабре месяце». Кульминационным пунктом прогулки по осаждаемому Севастополю под руководством автора-рассказчика становится посещение лазарета, где страдают и умирают тяжело раненные бойцы.

В двух следующих рассказах, «Севастополь в мае» и «Севастополь в августе», Толстой создает и прослеживает в момент самой страшной опасности, на самом опасном пункте боев, целый ряд вымышленных персонажей. В первом рассказе в группе из нескольких офицеров выделяются адъютант Калугин, честолюбивый аристократ и человек с крепкими нервами, и штабс-капитан Михайлов, сентиментальный провинциал, озабоченный своим общественным положением – между пехотными офицерами, которых он презирает за их грубость, и штабными аристократами, относящимися к нему с унижительной благосклонностью. Толстой описывает их накануне, а затем и после тревожной ночи, когда русские отбивают неприятельскую атаку.

Рассказ «Севастополь в августе» описывает гибель в страшную ночь штурма Малахова кургана и взятия Севастополя англо-французскими войсками двух братьев Козельских – старшего, испытанного офицера, вернувшегося на поле сражения сразу после ранения, и младшего, недавно поступившего из корпуса. Младший успел за несколько часов пережить боевое крещение и пройти от первоначальной юношеской бесшабашности через все стадии страха, вплоть до самого беспросветного, перед тем как его преодолеть и умереть – «смертью храбрых» впереди своего отряда.

В обоих рассказах Толстой описывает с привычной подробностью смену душевных состояний своих героев (ту «диалектику души», за которую его хвалил Чернышевский), иногда прибегая к внутреннему монологу, позволяющему автору следить за причудливым движением сознания. Таким образом он выстраивает целую феноменологию страха и борьбы с ним в душе военных, поставленных лицом к лицу со смертельной опасностью. Причем эта феноменология страха развивается по двум линиям.

Первую линию можно назвать героической и патриотической. Она проглядывает уже в «Рубке леса», где поведение простых русских солдат из крестьян, контрастирующее с тщеславными признаниями «бонжура» Волхова, дает повод к размышлениям о разнице между спокойной, простой, бесшумной храбростью русского солдата, основанной на «скромности, простоте и способности видеть в опасности совсем другое, чем опасность», и храбростью южных народов, основанной на «скоро воспламеняемом и остывающем энтузиазме» (I, 429). Эта линия завершается последним севастопольским рассказом «Севастополь в августе 1855 года», написанным под свежим впечатлением поражения русских войск и сдачи города неприятелю. Здесь реалистическое описание всех ужасов страха, испытанного молодым Козельским, но побежденного на пороге героической смерти, служит для прославления защитников города.

Но существует и другая линия, чисто толстовская: это линия разъедающего психологического анализа, который обнажает персонажей, лишает их покрова социальной лжи, раскрывает их подлинную суть – то «срывание всех и всяческих масок», которое Ленин отмечал как характерную черту толстовского гения.

Эта линия яснее всего обнаруживается в «Севастополе в мае», где подробное и беспристрастное описание нескольких ярко очерченных характеров в момент смертельной опасности приводит автора к следующему выводу:

Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны.

Ни Калугин со своей блестящей храбростью (*bravoure de gentilhomme*) и тщеславием, двигателем всех поступков, ни Праскухин, пустой, безвредный человек, хотя и павший на брани за веру, престол и отечество, ни Михайлов со своей робостью и ограниченным взглядом, ни Пест – ребенок без твердых убеждений и правил, не могут быть ни злодеями, ни героями повести.

Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, – правда (II, 63; курсив Толстого. – *М. О.*).

Это заключение часто приводилось как своего рода манифест правдоискательства, как предвосхищение позднего Толстого. Отчасти оно, наверное, так и есть. Но этим размывается его чисто литературное значение как художественного манифеста молодого Толстого, разрабатывающего свою собственную манеру письма. Речь идет прежде всего о правде психологической, о правде человеческой личности, то есть о ее подлинности, очищенной от всех масок, которые накладывают на нее социальные условности и человеческое тщеславие (в нем, как мы знаем, молодой Толстой видел главное препятствие на пути к самосовершенствованию). Литературное творчество для него – испытание правдой. Цель вымысла и художественного изображения состоит в том, чтобы поставить героя в такое положение, в котором будет разоблачена ложь и раскроется его подлинная суть. Подлинность – критерий, в котором сливаются эстетическая и этическая оценки.

Это соображение приводит нас еще к одной поправке к заключению «Севастополя в мае». Правда, к которой нас приводит художник, – правда интуитивная, а не рассудочная, она в его художественном вымысле, а не в рассуждениях по поводу, в тексте, а не в комментариях к нему. Когда он как будто ставит на одну доску всех персонажей рассказа, взвешивая их хорошие и дурные стороны, он хитрит, желая доказать свою беспристрастность. На самом деле настоящим героем рассказа является штабс-капитан Михайлов. При этом Толстой дважды называет его человеком ограниченным, отмечая у него «тупость умственных способностей» (II, 22) и «ограниченный взгляд» (II, 63). Он не раз представляет его в невыгодном свете, как человека немного смешного своей сентиментальностью провинциала-холостяка, влюбленного в жену соседа по имени, неуклюжестью несветского человека, напрашивающегося в аристократическую компанию, слабостью хозяина, неспособного добиться послушания от слуги-пьяницы.

На бастионе, где штабс-капитан Михайлов должен выстоять несколько часов с отрядом под обстрелом неприятеля, он сталкивается с адъютантом Калугиным, посланным туда генералом за известиями о ходе атаки. Михайлов завидует выдержке Калугина и тщетно старается подражать ему, скрывая свой страх и не нагибаясь при каждом свисте ядра.

Ему это не удастся, и в собственных глазах, как и в глазах Калугина, он оказывается трусом. Но тем не менее именно он совершает героический поступок, вернувшись под обстрелом на поле, чтобы удостовериться в смерти другого офицера, вместо того чтобы послать туда своего подчиненного; тогда как Калугин ухищряется получить нужную информацию, не подвергая себя излишней опасности.

Таким образом, в глазах читателя «ограниченный» штабс-капитан Михайлов побеждает своей подлинностью блестящего аристократа Калугина. И именно страх, который он не в силах скрыть, но который не мешает ему поступить «как должно», и является критерием этой подлинности.

Нора Букс

От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха

В научной литературе прочно утвердилась мысль о том, что экзистенциальный страх – одна из главных тем пьес Чехова. В настоящей статье, однако, страх рассматривается как ведущий мотив, обуславливающий пародийный характер чеховской драматургии.

Ограничусь разбором двух произведений: «Иванов» и «Дядя Ваня». Созданные с разрывом почти в десять лет¹, эти пьесы воплощают две разные реакции сознания на страх и могут рассматриваться как последовательные этапы развития одной темы. Внешним оправданием сближения этих текстов служит обыгранное автором указание на их скрытую связь, воплотившееся в выборе названий. Чехов выносит в заглавия две формы одного имени: в фамилии «Иванов» используется его более официальный («общественный») вариант, а в названии «Дядя Ваня» – усеченный омоним, вариант «домашний». Как оказывается, форма имени у Чехова декларирует сюжетный статус героя и становится отправной точкой его драматургического маршрута. Так, Иванов в пьесе стремится вернуться из «общественного» пространства во внутреннее пространство личности, а дядя Ваня – наоборот.

В истории написания произведений обнаруживаются аналогии. В обоих случаях окончательная редакция складывается в результате переработки произведений, до того потерпевших неудачу на театральной сцене². Обращает на себя внимание и сходство вносимых автором поправок. Чехов смягчает комедийность тона и создает новые финалы. В пьесе «Иванов» он заменяет смерть главного героя, наступившую под впечатлением речи доктора Львова (то есть косвенное убийство), самоубийством Иванова. Переделывая комедию «Леший» в пьесу «Дядя Ваня», Чехов отказывается от самоубийства Войницкого и заставляет его стрелять в про-

фессора Серебрякова, то есть разыгрывает убийство. Примечательно, что вносятся изменения и в жанровое определение пьес: комедия «Иванов» становится драмой, а комедия «Леший» – «сценами из деревенской жизни».

Смысловое содержание произведений составляет экспозиция состояния души.

Начну с «Иванова». Более чем за сто лет накопилось множество трактовок пьесы. В ней видели воплощение темы больного поколения, автобиографическое отражение душевного перелома³, драму невольной вины⁴, «драму конца большой социально-исторической эпохи», «драму без борьбы сторон»⁵, «отражение социальной психологии неврастеника»⁶, «драму о непонимании»⁷, чеховский «бунт против всякого морального диктата «идеи»»⁸.

Вместе с тем «Иванов» может быть прочитан и как развернутый до размеров пьесы эпилог к романтическому сюжету о взаимной и страстной любви русского дворянина и экзотической женщины из другого социального слоя. Предыстория Иванова понимается как отсылка к знаменитым текстам романтизма, в частности к «Бэле» Лермонтова. (Известен рассказ Бунина об увлечении Чехова Лермонтовым⁹.) В отличие от романтической разработки, Чехов смещает сюжет в социальную область: союз с еврейкой приобретает значение общественного поступка, задает масштаб личности героя, служит показателем его духовной смелости. Предыстория исполняет в пьесе функцию Текста 1, постоянное сопоставление с которым наполняет смыслом основное действие драмы.

Содержание ее, Текст 2, составляет жизнь героев после развязки, которая, как правило, остается за пределами романтического произведения. Ее отличают характерные, но уже для системы реализма, сюжетные ситуации («болезнь жены, безденежье, вечная грызня, сплетни, лишние разговоры»¹⁰). Их эстетически сниженный характер приводит к исчезновению у героев прежних чувств. Пережитое подвергается переоценке: «Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок...», – говорит Иванов (с. 16). Романтическая личность героя, однажды реализовавшаяся в смелом нарушении границ, попадая в банальный контекст, утрачивает динамику, стагнирует. В результате прежнее моторное условие личности Иванова – смелость – вытесняется страхом. «Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери... А теперь... душа дрожит от страха перед завтрашним днем...» (с. 53).

Текст 2 противопоставляется Тексту 1 как продолжение романтического сюжета в варианте пародии. Герой романтической драмы попадает

в бытовую комедию. Структурный прием находит воплощение в пространственных перемещениях героя, по ходу пьесы он циркулирует между собственным домом, соотносимым с исчерпанной фабульной ситуацией («Мой дом мне опротивел, и жить в нем для меня хуже пытки», – говорит Иванов, с. 37), и домом Лебедевых, пространством разыгрываемой комедии.

Жанровый перепад Текста 1 и Текста 2 отражен в несоответствии героев пьесы. Образ Иванова создается по высокой модели драмы (в чеховедении искали аналогии с Гамлетом и Чацким), а Боркин, Шабельский, Лебедевы, Бабакина – как типы комедийные. Их участие в сценах обеспечивает контрастность фона душевных переживаний Иванова.

Пьеса Чехова демонстрирует, как романтический герой, катапультируемый в текст бытовой комедии, утрачивает запрограммированные исходным жанром структурные принципы, не выдерживает испытания банальностью и становится жертвой страха.

Продиктованная новой формой трансформация действия из отдельного поступка в систему поведения, из конечной цели в исходное условие драмы и, как следствие, смещение действия с авансцены на задний план – все это девальвирует романтическую коллизию. В чеховской пьесе именно страх выступает как аутентичное чувство реальности, он обнажает искусственность романтического пафоса.

Пародийная направленность «Иванова» может объясняться защитной реакцией Чехова на сорвавшийся брак с еврейской девушкой, дочерью богатого московского адвоката Дуней Эфрос (такова концепция Е. Толстой)¹¹, но скорее всего она вообще характерна для чеховской художественной манеры. Писатель часто прибегает к банализации высоких порывов путем перевода их в бытовую ситуацию. Это вторичное воспроизведение, характерное для пародийного построения текста, принимает у Чехова форму продления во времени, эмоционального разбавления традиционно концентрированной драматической ситуации.

Оказавшись в новой эстетической реальности (Текст 2), герой вторично вовлекается в участие в любовном сюжете, но уже с характерной для пародийного решения сменой ролей: теперь не Иванов Сарре, а Саша Иванову обещает новую жизнь и счастливое будущее¹². В словах девушки «пойти (с возлюбленным. – Н. Б.) на край света» (с. 59) или «пройти пешком верст сто» (с. 59) узнаются клише мелодрамы. «Этот наш роман – общее, избитое место», – говорит Саше Иванов (с. 57). Второй виток сюжета понимается героем как автопародия: «...не выдержу я своей насмешки над собою» (с. 37).

В этой ситуации самоубийство оборачивается для героя романтической драмы спасением, – отказ от банального варианта счастья возвращает Иванова в исходный, природный для него текст (Текст 1).

Прием пародийного продления сюжета в другой драматической форме встречается у Чехова. Например, в марте 1889 года он пишет одноактную пьесу «Татьяна Репина» как продолжение комедии А. С. Суворина. Это произведение он называет «драмой» и использует в нем отвергнутую в первой редакции «Иванова» развязку – свадьбу героя с новой возлюбленной после смерти преданной и погубленной им женщины. Пьеса – пример того, как писатель для пародии подбирает более высокий жанровый вариант.

Как уже было отмечено выше, пьеса «Иванов», Текст 2, – строится как развертывание Текста 1. Предыстория, демонстрирующая образец романтического поведения, удерживается в памяти героя, обрабатывается его фантазией, он узнает в предыстории реализацию своего «я», которое при постоянном сопоставлении с «я» воображаемым убеждает Иванова в их несовпадении, расценивается им как утрата себя, что и вызывает страх. В поисках своего истинного «я» герой как замороженный смотрит в собственное прошлое: пьеса воспроизводит вариант нарциссической ситуации. Типичен физический характер ненависти Иванова к себе как к чужому, внешнему, скрывающему истинный образ: «Как глубоко ненавижу я свой голос, свои шаги, свои руки, эту одежду...» (с. 52).

Самоубийство приобретает форму уничтожения этого другого, осознается героем как желаемое соединение с истинным «я» и, следовательно, как попытка преодоления страха. «Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов», – произносит в финале герой (с. 76).

Чехов воплощает такие особенности невротического страха, как иррациональность, необъяснимость, несоотнесенность с конкретной опасностью.

Страх в пьесе трансформируется в тайну, он отделяет героя от других («несчастный непонятный человек», называет его Саша, с. 67), делает его непостижимым для себя самого («сам же я не понимаю, что делается с моею душой...», с. 47), страх действует, по наблюдению Юнга, подобно греху и вине («День и ночь болит моя совесть, – говорит герой, – я чувствую, что глубоко виноват, но в чем, собственно, моя вина, не понимаю», с. 48).

Абстрактность и энигматичность состояния Иванова противопоставлены реальной опасности смертельной болезни Анны Петровны. Аффект страха в пьесе воспроизводится посредством характерных соматических признаков, герой испытывает чувство тесноты, духоты, скованности, физической и душевной усталости как разновидности утраты жизненной подвижности. Эти узнаваемые проявления страха аннулируют все кон-

тактные возможности личности и блокируют выходы из возникшей эмоционально-психологической ситуации. Герой оказывается замкнутым в своем страхе. Страх, согласно Кристевой, становится пространством обитания персонажа¹³. В этом случае единственное спасение от страха оказывается в смерти, которая осознается им как возвращение к исходной романтической ситуации.

Противоположное решение воплощает Чехов и в «Дяде Ване». Но если «Иванов» – это драма, построенная на исчерпанности романтического образа, то «Дядя Ваня» – на упущенной возможности его реализации. В обоих случаях в качестве отправного условия сюжета выбирается финальное. Становясь дебютным, оно обуславливает стагнацию действия, перевод его в область сознания, а на эмоционально-психологическом уровне вызывает у героя чувство страха.

Как и в «Иванове», Чехов подбирает в этой пьесе характерные для отражения страха метафоры духоты («...душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно», с. 298), темноты («чувство – луч солнца, попавший в яму», с. 299), замкнутости («крот в четырех стенах», с. 101), погребенности заживо («очутиться в этом склепе», с. 77). Последний мотив неоднократно воплощается в пьесе в образах старости, которая понимается как насильственное лишение выбора, редуцирование жизненной свободы, изоляция. «Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке... Каждую минуту тосковать о прошлом... бояться смерти», – говорит профессор (с. 77).

Серебряков кажется самой драматической фигурой в пьесе. И хотя его образ включает карикатурные черты, именно он объективизирует страх. Если другие герои пьесы испытывают страх перед жизнью, то он – перед смертью.

Серебряков выражает тему футляра-гроба. Его внешний облик («Жара, душно, а... великий ученый в пальто, в калошах и в перчатках», с. 66) зримо воплощает психологическое состояние героя («очутиться в этом склепе», с. 77). По ходу пьесы Серебряков оказывается вытесненным из пространства собственной активности, из пространства своего обитания и почти из жизни. В финале он уезжает в Харьков, хотя «жить в городе ему не по карману» (с. 67).

Как становится ясно из монологов Войницкого, Серебряков отождествлялся в сознании героя с его идеальным «я». «Я обожал этого профессора... я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им!» – говорит дядя Ваня (с. 80). Для такой автопроекции характерна иллюзорная неопределенность, отсутствие границ у создаваемого образа. Так, Серебряков ка-

зался Войницкому гением («Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным...», с. 80). Утрата профессором высокого социального статуса, дряхлость его физического облика резко редуцируют в восприятии Войницкого собственное идеальное «я».

Пространственная проекция его сворачивается к «я» реальному, расположенному во временном измерении, что активизирует у героя страх конечности, ужас перед исчерпанностью отпущенного времени.

«Я не жил, не жил! – восклицает дядя Ваня. – Пропала жизнь!» (с. 102).

Многочисленные авторы, писавшие о пьесе «Дядя Ваня», сводили трагизм образа Войницкого к его невоплощенности. Вместе с тем Войницкий реализует себя в пьесе, хотя и не совсем традиционным для драматического действия образом.

Драмы Чехова принято называть театром настроения. Представляется, однако, что у Чехова не театр стал психологией, а психология стала театром. На сцене его драм разыгрываются не действия и поступки, а психологические состояния и процессы, происходящие в сознании героев. Это как бы внутренний театр, экспонируемый на большой сцене.

В таком случае и уместно говорить о качественно иной событийности чеховских драм, о действии, перенесенном в область сознания персонажей и реализуемом на психологическом уровне. Нетрудно заметить, что почти каждая сцена в пьесах Чехова сводится к самоэкспозиции очередного действующего лица. Это разыгрывание себя и составляет в пьесе поступки героев. Чеховские персонажи осуществляют себя через вербализацию собственного «я»¹⁴. И поскольку все действующие лица у Чехова, как известно, разъединены, каждый живет в своем мире, то и вербализация состояния утрачивает смысл исповеди и становится сугубо театральным действием. Саморазыгрывание персонажа и есть его индивидуальная попытка спасения от страха, она конструирует в сознании героя пространственную проекцию его личности, его идеальное «я», недоступное темпоральному воздействию и неподчиненное условию конечности.

Можно сказать, что действие пьесы «Дядя Ваня» движется от утраты Войницким идеального «я» к его обретению. Сцена вербальной самореализации является центральной в пьесе. Примечательно, что слова Войницкого: «Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» (с. 102) – понимаются как заявка невоплощенного потенциала, которая внутренне противопоставлена варианту удачной биографии и, как это ни парадоксально, превышает ее. Как бы ни была успешно осуществлена жизнь, она наравне с завоеванными высотами маркирует и пределы возможностей индивидуума, тогда как

словесная реализация личности оставляет ее контуры неопределенными.

Проецирование себя в пространстве и, таким образом, выход из временного измерения и есть попытка Войницкого преодолеть страх замкнутости и конечности. Если в пьесе «Иванов» она направлена во внутренние пределы личности, то в пьесе «Дядя Ваня» – вовне.

Примечательно и то, что новозаявленное идеальное «я» Войницкого своими неопределенными очертаниями симметрично прежнему, соотносимо с воображаемой гениальностью и славой профессора Серебрякова.

Вербальная реализация образа дяди Вани не меняет его судьбы, но в пьесе, где действие подменено психологическим состоянием, это практически вторично. Первичен же личный жанровый статус героя, который меняется благодаря его автопроекции. В финале пьесы Войницкий – уничтоженный человек, но не ничтожный.

В драмах Чехова вербальное разыгрывание психологического состояния подменяет собой действие как таковое, что наводит на мысль об их пародийной природе. В результате смысловое движение в произведениях, где на событийном уровне, как кажется при первом приближении, не происходит ничего. Чехов показал, что человек, по сути, борется с самим собой. Связь жизни души с происходящим в реальности ослаблена, психологический процесс автономен, у него своя динамика, свой ритм, своя закономерность дебюта и развития. Отсюда в пьесах намечается разрыв между смысловым и событийным рядом. Герои ведут себя не согласно сюжетной логике, а в соответствии с психологическим сюжетом. Не событийность, а психизм определяет развитие действия в чеховских театральных текстах, психизм придает смысл событиям. На мой взгляд, это позволяет заключить, что драматургия Чехова глубоко пародийна. Установка воплощается на уровне как тематики, так и поэтики. Пародийные отношения выстраиваются с чужими текстами и формами и со своими собственными. Это можно пронаблюдать на примере двух рассматриваемых пьес. Если «Иванов» строится как двойной текст, включающий оригинал и пародию на него, то «Дядя Ваня» строится как двойная автопародия – на «Лешего» и на «Иванова».

Пародийные механизмы чеховской драматургии – отдельная большая тема. Отмечу только, что они всегда связаны с активизацией невротического страха. Страх у Чехова служит признаком достоверности воспроизводимого мира. Он подменяет (по Фрейдю) вытесненные пародией чувства. И хотя чеховская пародия всегда драматичнее оригинала, она ради той же самой достоверности оставляет человеку попытку спасения от страха, но в пространстве собственного воображаемого «я».

Примечания

- 1 Первую редакцию пьесы «Иванов» относят к 1887 г., а окончательную к 1888–1889 годам. Комедия «Леший», которая легла в основу пьесы «Дядя Ваня», писалась в 1888–1889 годы. Комментаторы датируют окончание работы над «Дядей Ваней» 1896 годом.
- 2 В первый раз «Иванов» был сыгран на сцене Русского театра Корша в Москве 19 ноября 1887 года. Комедия «Леший» была поставлена в декабре 1889 года труппой Общества драматических артистов на сцене театра Абрамовой в Москве, но после пяти спектаклей была снята с репертуара.
- 3 Л. Шестов. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // Начала и концы. Сб. ст. СПб., 1908. С. 7.
- 4 А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 438.
- 5 Н. Я. Берковский. Чехов – повествователь и драматург // О русской литературе. Сб. ст. Л., 1985. С. 215–339.
- 6 Таллок указывает на увлечение Чеховым идеями доктора И. П. Мержеевского (J. Tulloch. Chekhov: A Structuralist Study. London, 1980).
- 7 В. Б. Катаев. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 127.
- 8 Е. Толстая. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х гг. М., 1994. С. 53.
- 9 И. А. Бунин. Собрание сочинений. В 9 т. М. Т. 6. 1967. С. 185.
- 10 А. П. Чехов. Собрание сочинений и писем. В 30 т. М. Т. 12–13. 1978. С. 37 (далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте).
- 11 Е. Толстая. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х гг. М., 1994. С. 15–56 (гл. 1. «Цензура не пропускает»: Чехов и Дуня Эфрос).
- 12 Линия поведения девушки выстраивается параллельно линии поведения Иванова в прошлом. Она также стремится к совершению романтического поступка. «Спасать, совершать подвиг» – так понимает ее порыв Иванов (с. 57).
- 13 J. Kristeva. Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection. Paris: Editions du Seuil, 1980. P. 51.
- 14 Отсюда важность звукового воспроизведения образа, то есть его голос. Так, Серебряков заявляет: «Странное дело, заговорит Иван Петрович или эта старая идиотка, Марья Васильевна, – и ничего, все слушают, но скажи я хоть одно слово, как все начинают чувствовать себя несчастными. Даже голос мой противен» (с. 76). А Соня говорит Астрову: «Вы изящны, у вас такой нежный голос...» – и далее: «Голос его дрожит, ласкает... вот я чувствую его в воздухе» (с. 85).

Мишель Никё

Университет города Канн

Страх и желание в русском романе

«Страх» и «желание» образуют общий, самостоятельный мотив в русских романах XIX века. В инвариантах мотива соотношение страха и желания меняется: желание без страха, страх желания, желание страха. Под желанием мы понимаем любовное и чувственное влечение. Связь его со страхом рассматривается нами без соотнесенности с биографией писателя, психоанализом, феминизмом¹, богословием или философией. Чувство страха и желания по-разному проявляются у романтических героев, у «лишних людей»² или у «нигилистов». Начну с повести Карамзина «Бедная Лиза».

Натура без страха

В начале повести Карамзин называет Лизу «робкой». Ее невинная душа не знает страха. Лизу не пугает незнакомый человек, который покупает у нее ландыши (мотив денег также важен в повести Карамзина). Но когда Эраст приплывает к ней на лодке, как Харон, «все жилки в ней забились, и, конечно, не от страха»³. Автор делает оговорку не случайно, ибо страх и желание проявляются одинаково (сердцебиение, дрожь)⁴. Эраст признается Лизе в любви, и «в сию минуту восторга исчезла Лизина робость». Отсутствие страха объясняется чистотой чувства девушки. Встречи влюбленных в *locus amoenus*⁵, неизменном для пасторальной поэзии со времен Вергилия. Карамзин подбирает характерные детали: столетние дубы на берегу «чистого пруда», лунный свет. Проходит несколько недель, и «платоническая любовь» не выдерживает натиска чувств. Лиза «ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась – мрак вече-

ра питал желания – ни одной звездочки не сияло на небе – никакой луч не мог осветить заблуждения» (с. 514). Трепет, который испытывают Эраст и Лиза, отражает желание. Пересечение заветной черты отмечено графически: фраза начинается с новой строки. Прежнюю беззаботность героини сменяет страх: «Ах, я боюсь, – говорила Лиза, – боюсь того, что случилось с нами! Мне казалось, что я умираю, что душа моя... Нет, не умею сказать этого!.. Ты молчишь, Эраст?» (с. 515). Страх в повести Карамзина возникает как знак утраты райской невинности, знак смерти; сцена превращается в рассказ о грехопадении. Символическая гроза соотносит его с мифом об Адаме и Еве, о потерянном рае, об Эросе и Танатосе, в котором отражается руссоистская, а потом ницшеанская оппозиция культуры и цивилизации, народа и интеллигенции. Невинная дочь природы, Лиза (примечательно, что у героини нет отца) становится жертвой цивилизации (Эраста); повесть, таким образом, свидетельствует о невозможности платонической идиллии, райской утопии.

Страх как желание

Героиня романа Пушкина – Татьяна – дочь природы и цивилизации. Это отражают ее познания, включающие сентиментальные романы и народные поверья. Но, как и Лиза, она любит «без искусства» и «безусловно», она доверчива в своей «милой простоте» (3, XXIV). Вопреки приличиям⁷, Татьяна не боится признаться Евгению в любви. В конце третьей главы, в сцене, когда Татьяна спешит на свидание с Онегиным, Пушкин описывает волнение героини посредством клише, создавая тем самым ироническую дистанцию. Трепет сердца, ланит пыланье, жар ланит, в персях то же трепетанье (3, XI; см. 3, XVI)⁸ – таковы физические симптомы как страха, так и желания. В «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера автор статьи «Страх и Бледность» – два божества, чьи алтари были у греков и римлян, – цитирует Лукреция, который «искусно сообщает страху те же признаки, что Сафо – сильной любви». Страх – знак желания.

Согласно «поэтике повторения», которую Жан Брейар выявил у Пушкина⁹, Татьяна во сне вновь бежит и останавливается перед Онегиным, «как огнем обожжена» перед «шумящую пучиной» страсти (3, XI; 5, XI). Ручей, через который Татьяна перебирается «боязливыми шагами» с помощью медведя (пособника при свадьбах, символа плодородия), – граница, отделяющая дьявольский мир, в который попадает героиня¹⁰. Согласно связи, установленной в народной мифологии между свадьбой и

смертью¹¹, свадьба в шалаше похожа на большие похороны («За дверью крик и звон стакана, / Как на больших похоронах», 5, XVI) и гости – на видения Босха¹². Все хотят овладеть Татьяной, но Онегин, тот, «кто мил и страшен ей», утверждает свои права на нее, «увлекает» героиню¹³. Изнасилование предотвращается появлением Ленского, которого Онегин закалывает ножом. Сон обожествлен в переходном ритуале. Татьяна хоронит свою романтическую девичью жизнь и, как принцесса Клевская мадам де Лафайет, предпочтет покой и верность увиденному в страхе донисийскому или дьявольскому хаосу. Татьяна испытала панический, в этимологическом смысле слова, страх.

Страх как стратегема

Когда какой-нибудь мотив становится штампом, он подвергается ниспровержению или пародированию. Так обстоит дело в «Полиньке Сакс» (1847). Роман А. Дружинина обычно рассматривается как подражание «Жаку» Жорж Санд, где великодушный муж уступает жену своему сопернику. Но Жак кончает с собой, тогда как Сакс следит за Полинькой, которая заболевает и признает перед смертью свою ошибку. Здесь заметно и влияние Лакло: обольститель Полиньки ведет дело как циничный тактик, берет сестру в наперсницы. В эпистолярном романе Дружинина страх – средство обольщения. Так, муж героини «страшен и грозен», а соблазнитель, князь Галицкий, стремится посеять в ней страх, грозя застрелиться, если Полинька не будет ему принадлежать. «Полинька, перетрусившись совсем, боялась посмотреть в лицо князю».

– Не боитесь ли вы меня? – продолжал он. – Или в наше время любовь может вести к чему... или какая-нибудь страсть может развиться в наше время?¹⁴

Галицкий, желая достичь цели, противопоставляет действительность своего уже не романтического времени литературным общим местам, он притворяется платоником. Страх – прием его тактики соблазнителя.

Сцена падения Полиньки не описана в тексте, намеком на нее служит ломбардный билет, который получает в награду сообщник Галицкого. Писатель пародирует клише сентиментальной и готической литературы, Полинька и Галицкий уверены, что Сакс поступит как литературный герой-мститель (Отелло, граф Монте-Кристо). Но он действует не по шаблону, добивается развода и отправляет любовников за границу. Отказ от лите-

ратурных клише, связанных со страхом, понимается как признак перехода от романтизма к реализму, вернее, к жоржсандизму, утверждавшему, что любовь должна быть свободна от страха.

Страх желанья: выбор атараксии

Страх перед «бездной» (образ наделен библейскими коннотациями) ломает любовные порывы не только Обломова, но и Ольги. Гончаров описывает страх и желание с помощью многочисленных образов. Песня, аллея, сирень, белые круглые локти Агафьи Матвеевны, гроза, Нева, обрыв, бездна – метафорически соотнесены в романе с любовью, желанием или страхом.

Страх пред внешним миром, который поначалу способствовал мудрому отрешению от мирской суеты, позднее становится главным препятствием в любви Обломова к Ольге. Боязнь людской молвы, предстоящих материальных хлопот, страсти – отождествляется в сознании героя со страхом перед бездной. Образ ее активизирует детский запрет:

Хочется ему и в овраг сбегать: он всего сажень в пятидесяти от сада; ребенок уже прибежал к краю, зажмурил глаза, хотел заглянуть, как в кратер волкана... но вдруг перед ним восстали все толки и предания об этом овраге: его объял ужас, и он, ни жив ни мертв, мчится назад и, дрожа от страха, бросился к няньке и разбудил старуху (I, 9)¹⁵.

Еще неожиданнее страх Ольги; эта самоуверенная, деспотичная девушка, которая гордится своей властью над Обломовым, испытывает страх перед желанием. В сцене в парке, в душный вечер перед грозой, Ольга впадает в «тревожное состояние», «в какой-то лунатизм любви»:

Ольга пристально вглядывалась в мрак и жалась к Обломову. Молча блуждали они.

– Мне страшно! – вдруг, вздохнув, сказала она, когда они почти ошупью пробирались в узкой аллее, между черных, непроницаемых стен леса.

– Чего? – спросил он. – Не бойся, Ольга, я с тобой.

– Мне страшно и тебя! – говорила она шепотом. – Но как-то horribly страшно! Сердце замирает. Дай руку, попробуй, как оно бьется (II, 11).

Недоговоренность сцены разъясняется Обломовым позднее:

– Меня грызет змея: это – совесть... Мы так долго остаемся наедине: я волнуюсь, сердце замирает у меня; ты тоже непокойна... я боюсь... – с трудом договорил он.

– Чего?

– Ты молода и не знаешь всех опасностей, Ольга. Иногда человек не властен в себе; в него вселяется какая-то адская сила, на сердце падет мрак, а в глазах блещут молнии. Ясность ума меркнет: уважение к чистоте, к невинности – все уносит вихрь; человек не помнит себя; на него дышит страсть; он перестает владеть собой – и тогда под ногами открывается бездна.

Он даже вздрогнул.

– Ну, что ж? Пусть открывается! – сказала она, глядя на него во все глаза (II, 12).

Слова героини – ответ на мелодраматическое описание страсти, но отнюдь не желание броситься в бездну. Для Обломова и для Ольги бред и болезнь олицетворяют страсть. Ольга холодна и обрывает порывы Обломова. Она полагается больше на разум, чем на чувства, заставляет Обломова преодолевать препятствия, которые ему не по силам. Ольга-Корделлия пугает его, фактически «отбрасывает» на другой берег Невы, где он будет принят без предварительных условий. Обломов слушает свое сердце. Ольга – разум. Обломов – эпикуреец для которого «вечно ровное биение покойно-счастливого сердца» есть идеал любви. Его идеал – атараксия, отсутствие волнения, полный покой души.

Страх любви, желание без любви: «лишние люди» и «нигилисты»

Такой же выбор – антиромантический путь покоя – делает Одинцова в романе «Отцы и дети». Базаров побежден собственным романтическим чувством, над которым смеялся, но одновременно и самоуверенностью, бесстрастностью Одинцовой-Галатеи. Страсть Базарова, толкающая в бездну, пугает героиню.

<...> Базаров стоял к ней спиной. – Так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно... Вот чего вы добились.

Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задыхался; все тело его видимо трепетало. Но это

было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая – страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей... Одинцовой стало и страшно и жалко его.

<...> Под влиянием различных смутных чувств, сознания уходящей жизни, желания новизны она заставила себя дойти до известной черты, заставила себя заглянуть за нее – и увидела за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразия (гл. XVIII) ¹⁶.

Не страх пред бездной, а боязнь обязательств парализует «лишних людей». Рудин, как и Онегин, пугается чувства, вызванного собственным красноречием. Место объяснения Натальи и Рудина – заброшенный пруд, вымерший лес, уединенное, мрачное, «нечистое» место, характерный *locus terribilis* из готических романов. «С тайным трепетом» ждет Наталья Рудина на бывшей плотине. Как и герой «Аси», Рудин обнаруживает малодушие, робость¹⁷, советует девушке покориться судьбе, воле матери. Страх перед любовью отличает «лишних людей»: «Вы теперь струсилы точно так же, как струсилы третьего дня за обедом перед Волынцевым!» (гл. IX). Любовь требует пожертвовать эгоизмом, а «лишние люди» на это не способны.

«Тургеневские девушки», наоборот, не боятся первыми признаться в любви: такова Наталья (в «Рудине»), героиня «Фауста» (тип Галатеи, которая умрет от пробуждения к жизни), Ася, Елена («Накануне»). Елена говорит Инсарову: «Вы как-будто боитесь меня. А я храбрее вас, – прибавила она с внезапной легкой дрожью во всем теле» (гл. XVIII).

Отсутствие страха пред любовью характеризует и «новых людей» Чернышевского. В романе «Что делать?» (в котором повторена схема «Жака») страх возникает только во сне, когда вдохновительница Веры Павловны заставляет прочесть в ее тайном дневнике признание в любви к Кирсанову. «Где боязнь, там нет любви», – говорит богиня из четвертого сна Веры Павловны, перефразируя Апостола («в любви нет страха», 1 Ин 4:18). Позднее Вера и Лопухов воспринимают любовь без страха.

Аналогичный гедонизм проповедует Райский в «Обрыве». В этом романе герой, романтический художник, эстет и дилетант, Дон Жуан и Пигмалион (III, 20), «идеолог любви»¹⁸, пытается пробудить страсть в трех женщинах, превратить «статую в женщину», заставить их «перейти Рубикон»¹⁹. В Софье Райскому не удается зажечь «ни одной искры чувства»,

Марфеньку уберегли от страсти «не страх и не предрассудки, а любовь Бабушки»²⁰. Вера поначалу боится Райского, ее письмо попадье – пример психологической самооцензуры.

Теперь он ищет моей дружбы, но я и дружбы его боюсь, боюсь всего от него, боюсь... (тут было зачеркнуто целых три строки). Ах, если б он уехал отсюда! Страшно и подумать, если он когда-нибудь... (опять зачеркнуто несколько слов).

Ах, мне одно нужно: покой! (III, 5).

Веру привлекает Волохов, «самозванец новой жизни», псевдонигилистический «волк» (в нем и волк, и волхв, и Мефистофель). Из гордости и альтруизма Вера не испытывает перед ним страха и становится жертвой. По Гончарову, страсть не ведет к счастью. Страх перед бездной (обрывом) – рациональный страх, а быть может, проявление мудрости.

Страх как этический критерий желания

У Толстого страх обретает смысл этического критерия, голоса совести. Так, страх Безухова перед желанием обладать Элен – морального свойства:

Пьер знал, что все ждут только того, чтобы он, наконец, сказал одно слово, переступил через известную черту, и он знал, что он рано или поздно переступит через нее; но какой-то непонятный ужас охватывал его при одной мысли об этом страшном шаге. Тысячи раз в продолжение этого полутора месяца, во время которого он чувствовал себя все дальше и дальше втягиваемым в ту страшившую его пропасть, Пьер говорил себе: «Да что ж это? Нужна решимость! Разве нет у меня ее?»

Он хотел решиться, но с ужасом чувствовал, что не было у него в этом случае той решимости, которую он знал в себе и которая действительно была в нем. Пьер принадлежал к числу тех людей, которые сильны только тогда, когда они чувствуют себя вполне чистыми. А с того дня, как им овладело то чувство желания, которое он испытывал над табакеркой у Анны Павловны, несознанное чувство виноватости этого стремления парализовало его решимость (1, III, 2)²¹.

Запретная черта, пропасть, страх – мы находим здесь образы «Обломова» и «Обрыва». Страх у Толстого описан не посредством симптомов, как в романтизме, а через свое действие (паралич воли). В финале романа,

когда Пьер вновь встречается Наташу, он испытывает другое чувство, чем с Элен: «счастливое безумие» овладело им (4, IV, 19). Аналогичное происходит и с Наташей – раньше в опере она с удовольствием ощущала на себе взгляд Анатоля и

со страхом чувствовала, что между им и ею совсем нет той преграды стыдливости, которую всегда она чувствовала между собой и другими мужчинами. <...>

«Что это такое? Что такое этот страх, который я испытывала к нему? Что такое эти угрызания совести, которые я испытываю теперь?» – думала она (2, V, 10).

Страх – знак нечистой совести. Если в повести Карамзина страх у Лизы возникал после совершения греха, как осуждение, то у Толстого страх предшествует сближению и является сигналом разрыва между желанием и Добром.

В «Анне Карениной» пара «страх – желание» соотнесена с разумом, душой и стихией – знаменем. Метель в романе – предвестие страсти страшной, заманчивой и смертельной:

И в это же время, как бы одолев препятствие, ветер посыпал снег с крыш вагона, затрепал каким-то железным оторванным листом, и впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза. Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь. Он сказал то самое, чего желала ее душа, но чего она боялась рассудком. <...> она чувством поняла, что этот минутный разговор страшно сблизил их; и она была испугана и счастлива этим» (I, 30²²; курсив мой. – М. Н.).

После падения Анна испытывает «чувство стыда, радости и ужаса»²³.

То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желание его жизни, заменившее ему все прежние желания; то, что для Анны было невозможной, ужасной и тем более обворожительной мечтой счастья, – это желание было удовлетворено. Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он стоял над нею и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем (II, 11)²⁴ (курсив мой. – М. Н.).

Отныне Анна испытывает раздвоение личности, и оно порождает в героине страх: «Во мне есть другая, я ее боюсь» (IV, 17). Наоборот, Левин и Кити испытывают «чувство радостного страха пред тем неизвестным, в

которое они вступали» (IV, 11). Здесь страх связан с радостью, отражая парадоксальное, но естественное состояние перед важным шагом. Не страх, а робость чувствуют Левин и Кити во время бессловесного объяснения в любви (IV, 13). Наконец, во время свадьбы у героев остается только свет и радость (тема радости выражена десятком слов): «радостный страх» превратился в светлую радость.

В заключение отметим, что почти полное отсутствие *libertinage* в русской литературе оставляет место отражению естественных чувств, в том числе и страху. Во французской литературе XVIII²⁵ и XIX веков страх возникает либо как чувство притворное, либо объяснен насильем. В русском романе страх порожден неизвестностью и приобретает этическое функцию предостережения голоса совести, осуждения. С точки зрения сюжета ритм романа зависит от пары «страх – желание», которая замедляет или ускоряет действие, ведя его к непредсказуемой развязке.

Примечания

1 J. Andrew. *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822–1849* // *The Feminine and the Masculine*. London: Macmillan Press, 1993; J. Andrew. *Women in Russian Literature, 1780–1863*. London: Macmillan Press, 1988; R. Marsh (ed.). *Gender and Russian Literature*. Cambridge UP, 1996; И. П. Смирнов. *Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. М.: Новое литературное обозрение, 1994.

2 Выражение «*les hommes inutiles*» употребляет Жорж Санд в 1834 году в романе «Жак» (письмо 96).

3 Н. М. Карамзин. *Сочинения*. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1983. Т. 1. С. 511 (далее страницы указываются в тексте).

4 Ср. *зазноба* и *знобить*.

5 Выражение Е. Р. Курциуса («Европейская литература и латинское Средневековье»).

6 В. Н. Топоров. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995.

7 «Страшно перечесть... Стыдом и страхом замираю» (конец письма Татьяны, 3, XXXI).

8 Пушкин предпочитает классические выражения волнения готическим клише: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Всё это смешно, как мелодрама» («Опровержение на критики», 1830).

9 J. Breuillard. «Eugene Oneguine» et la poétique de la reprise // *Revue des études slaves*, LXX / 3. 1998. P. 593–596.

10 Г. Грачев сопоставляет сон Татьяны и похищение Людмилы Черномором. См. Г. Грачев. *Русский Эрос*. М., 1994. С. 12–16.

- 11 В. Еремина. Свадьба и смерть – сестры // *La Revue Russe (Paris)*. 8, 1995. С. 71–81.
- 12 Знаменательно нагромождение элементов с фаллической символикой (с аллитерацией на к и х): «Копыта, хоботы кривые, / Хвосты хохлатые, клыки, / Усы, кровавы языки, / Рога и пальцы костяные» (5, XIX).
- 13 Сам Пушкин направляет читателя к неблагоприятной интерпретации глагола, когда он отрицает такую возможность в своем примечании³².
- 14 А. В. Дружинин. Повести. Дневник / Изд. подгот. Б. Ф. Егоров, В. А. Жданов. М.: Наука, 1986. С. 27–28.
- 15 Цит. по изд.: И. Гончаров. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1952–1955, с указанием части и главы.
- 16 Здесь и далее цит. по изд.: И. С. Тургенев. Сочинения. В 12 т. М.: Наука, 1978–1986.
- 17 Д. Писарев. Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова (1861) // Сочинения. В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 259.
- 18 В. А. Недзвецкий. И. А. Гончаров и русская философия любви // *Русская литература*.
- 19 И. Гончаров. Собрание сочинений. Т.5. С.109, 111, 154–155; см. т. 6, с. 277–278 (IV, 14). 1993. № 1. С. 56.
- 20 «Намерения, замечания и идеи романа “Обрыв”» (т. 8, с. 209).
- 21 Л. Н. Толстой. Собрание сочинений. В 12 т. М.: Правда, 1984, с указанием тома, части и главы.
- 22 Цит. по изд.: Л. Н. Толстой. Собрание сочинений. Т. 7, с указанием части и главы.
- 23 А. М. Буланов. Художественная феноменология стыда в романах Достоевского и Толстого («Идиот» и «Анна Каренина») // *Русская литература*. 2000. № 1. С. 93–106.
- 24 Аллитерация на ж подчеркивает близость (фонетическую и онтологическую) слов «ужас» и «желание».
- 25 С. Jaquier. Farouches vertus: peur et desir chez quelques heroïnes de roman au XVIIIe siècle // *La Peur au XVIIIe siècle. Discours, representations, pratiques: Etudes réunies et présentées par Jacques Berchtold et Michel Porret*. Genève: Librairie Droz, 1994. P. 135–151.

Серж Роле

Безансон

Страх в творчестве Л. Андреева

Леонид Андреев – писатель страха. Он пытался создать в своих произведениях атмосферу страха, утратить читателя. Правомерен вопрос: зачем представитель малой повествовательной формы, литератор, близкий к бытописателям (см. ранние его рассказы об орловских «пушкарях»), один из учеников Горького, а впоследствии даже его конкурент, стал писать на такую тему? В чем состояла его художественная стратегия? Вот вопросы, на которые я бегло постараюсь ответить.

Для «подмаксимников» страх, как и стыд, – тема периферийная. После Чехова и Горького было уместно погружаться в страх. Страх наводит на гимназию – и чуть ли не на весь город – «человек в футляре». Чувство, близкое к трусости, испытывает молодой мужик Гаврила в рассказе «Челкаш». От страха нужно освободиться, его нужно преодолеть. У писателей горьковской плеяды страх – предмет исключительно негативного изображения. Такие рассказы встречаются и у зрелого Леонида Андреева (см. «Нет прощения» и «Иван Иванович»). Страх интересен только тем, что на его фоне ярче выделяются смелость, спонтанность, азартное увлечение чем-то. «Я кузнец – я силен!» – орал на литературных вечерах жилистой гусляр Скиталец. В символике революционно настроенных писателей страх ассоциируется с мещанством. А мещанина, как известно, надо бить. Публику, интеллигентов, которые в представлении Горького все более уподобляются мещанам, надо бить. Тот же Скиталец предупреждал: «Я к вам явился возвестить: / Жизнь казни вашей ждет!» Такова общая художественная стратегия горьковской плеяды. Перед Леонидом Андреевым всегда был открыт путь изображения смелости, воспеания силы. Но этот путь вел к позиции эпитона: о бесстрашной силе уже проповедовали горьковские цыганы и босяки. И Андреев отказал-

ся от скромной карьеры вечного ученика. С Горьким он как будто не разошелся идейно, ему тоже хотелось бить мещанина, но только по-своему. Возникает вопрос: как? Когда ты пишешь рассказы, но не умеешь действовать кулаками, подобно лагерному повару у Шаламова, – как ты можешь бить мещанина?

Для Андреева бить – значит внушать страх. Он старается воздействовать на читателя не посредством разума, проповеди, а путем разоблачения общественного зла, красивого изображения того, что плохо, по примеру народников. Он ни о чем не дает понять, ничего не доказывает; минуя, так сказать, интеллект, он обращается как будто не к сознанию, а к «рептильному мозгу». Читателя Леонид Андреев ни в чем не пытается убедить. Поэтому его можно считать «властителем дум», как это делали современники, только в парадоксальном смысле. Нельзя сказать, чтобы он поучал читателей, поскольку «проклятые вопросы» ставил именно так, чтобы на них невозможно было ответить. Поэтому «остаётся пить чай с абрикосовым варением». О Христе, которого в рассказе «Иуда Искариот» апостолы называют «учителем», он говорит: «[...] Христа я не люблю. Достоевский прав: Христос был великий путаник» (!). Тут писатель несправедлив: всякое учение он сам был готов превратить в путаницу. Чтобы «стены падали» («Рассказ о семи повешенных»), чтобы «в самых основах своих рушился мир» («Жизнь Василия Фивейского»), иными словами: чтобы царствовал страх – вот андреевский абсолют.

Что создание атмосферы страха имеет общего с революционной настроенностью Леонида Андреева? Как попытка внушить страх комбинируется с желанием бить мещанина? Страх, вызванный рассказами Андреева, является симптомом, выявляющим мещанский склад ума той части публики, которая его испытывает. Страх позволяет сорвать благовидные маски, под которыми мещанин может скрыться. Боишься – значит, враг; не боишься, выдержал, одобряешь – значит, свой. Страх лучше всего разграничивает «своих» и «чужих». Л. Андреев заметил, что мещанину ничего не стоило притворяться союзником Чехова, хотя Чехов его непрерывно бил. Значит, бьешь, а враг все равно остается невредим. Зато страх как бы парализует мещанина, не дает ему уклоняться от ударов. По поводу рассказа «Мысль» Леонид Андреев пишет Горькому: «Художественным требованиям рассказ не удовлетворяет, но это не так для меня важно: боюсь, выдержан ли он в отношении идеи. Думаю, что почвы для Розановых и Мережковских не даю...». «Мысль» окажется выдержанной в отношении идеи, если она поможет одержать верх над противоположным «лагерем». Само по себе содержание произведения имеет мало значения. Корней Чу-

ковский верно отметил, что Леонид Андреев удивительно часто и легко менял тематику. Одной за другой он предавался вечным проблемам, как ребенок увлекается новыми игрушками, оставив в сторону старые. В его рассказах важен эффект; остальное в конце концов безразлично.

Но страх очень трудно вызвать наверняка. «Он меня пугает, а мне не страшно», – как будто сказал однажды о Леониде Андрееве жестокий Лев Толстой. Кажется, по крайней мере, что главной задачей Л. А. является создание поэтики страха.

В стандартном для конца XIX века жанре *short story* очень важная роль отводится читателю. Текст должен быть сжатым, в нем многое дается одними краткими намеками, которые читатель должен уловить, но вместе с тем у него здесь очень мало свободы: отсутствующие элементы почти полностью предсказуемы, так что интерпретация предопределена текстом. Поэтому идея о том, что читатель играет роль «соавтора», не совсем удовлетворительная. Читатель восстанавливает то, о чем автор умалчивает, он дополняет текст, делает его более ясным, но только по указаниям автора. Эта подчиненность читателя остается обычно незамеченной, потому что его миропонимание в принципе совпадает с миропониманием автора. Даже когда автор разоблачает слабости героя, очень близкого к читателю, он это делает во имя общих для них ценностей и убеждений. Как правило, читатель рассказа разделяет точку зрения автора. Можно сказать, что в эпоху Леонида Андреева структура малой формы держится именно на этом единомыслии. Дело в том, что такого априорного согласия у зрелого Андреева (примерно с того момента, когда он бросил писать о «пушкарях») просто не может быть. Он не ведет читателя за руку к правде-истине, не доверяет ему удобной и приятной роли «соавтора», а иногда только делает вид, что охотно позволяет ему выполнять эту функцию, чтобы вдруг его лучше сбить с пути (см. «Бездну»). Сюжет у него развивается так, что читатель как будто вынужден сделать вывод, для него совершенно неприемлемый. Из рассказов на библейские темы он может лишь заключить, что якобы всемогущий Бог на самом деле бессилен (см. «Жизнь Василия Фивейского») и что у Христа был всего один настоящий ученик – Иуда (см. «Иуду Искариота»). Андреев атакует не только религию, он ставит под сомнение и неприкосновенную идеологию прогресса. К чему ведет революция? Да к террору (см. «Стену» и «Так было»)! Тут любопытен не андреевский бред, а факт, что никто, даже среди «своих», не мог относиться к этой безответственной галиматье хладнокровно. Сам Толстой хотя и не боялся, но от «Бездны» все-таки пришел в ужас. Короче говоря, Леонид Андреев в самых

удачных своих произведениях добился того, чтобы у читателя не осталось никакой точки опоры. Страх, согласно Хайдеггеру, это когда все скользит и под ногами нет больше почвы.

Следует уточнить, что у Леонида Андреева часто встречаются места и даже целые произведения, где страх как будто сам по себе, независимо от какой бы то ни было провокации. Создается тулой, беспричинный, неопределенный страх. Нет объективных факторов, которые вызывают страх, но немотивированный страх все-таки таится где-то в глубине текста. Такое впечатление Андреев производит посредством определенных стилистических приемов. Я здесь назову только один, как мне кажется, самый важный из них. Если взять список признаков страха, каким он приводится у Хайдеггера (в его статье 1943 года «Что такое метафизика?»), оказывается, что в рассказах Леонида Андреева на каждой странице встречается то один, то другой из этих признаков. Выявляется серия слов, большей частью прилагательных и наречий: «страшно», «мертво», «странно», «чуждо», «пусто», «неподвижно», «равнодушно», «безмолвно» и некоторые другие. Получается своего рода парадигма, реализующаяся иногда полностью (или почти полностью), но чаще всего частично. Частотность этих признаков изменяется соответственно тематике рассказа, но только в относительной мере. В «Молчании» встречаются слова «молчаливо», «безмолвно», «тишина», но употребляются и другие слова, не принадлежащие к лексическому полю «молчания». Из одного рассказа в другой набор признаков страха остается довольно устойчивым. В силу высокой повторяемости и взаимной сочетаемости все элементы этой парадигмы довольно тесно связаны между собой. Получается так, что отсутствующие элементы парадигмы (а в некоторых случаях отсутствует даже большинство из них) компенсируются теми, которые имеются в тексте. Достаточно наличия одного признака, чтобы разворачивалась полная парадигма. В пределах известного объема текста эти слова являются синонимичными; обыкновенные их лексические особенности нивелируются. Подобно подпорочным знакам (типа двадцать пятого кадра), они оказывают на читателя значительное, но едва замеченное им самим воздействие. В конечном счете страх давит на него постоянно. Страх распространяется во всем тексте, из субъективного явления он превращается в атрибут самой природы (пейзажа, неба), в *modus essendi* всего того, что есть. Здесь наблюдается «порабощение текста одной точкой зрения», которое, согласно Ю. М. Лотману, «мыслится как господство “выражения” над “содержанием”, “поззией”».

Борис Аверин

Страх прямого высказывания

*(Лев Шестов, Сёрен Кьеркегор,
Гумберт Гумберт)*

Около 1927 года поэтическая речь Набокова претерпевает весьма существенную метаморфозу: исчезают слова, манифестирующие религиозное сознание автора. Религиозная тема уходит в подтекст и с тех пор уже никогда в его творчестве прямо не выражается. Что-то произошло – что-то, о чем мы никогда не узнаем доподлинно, ибо Набоков не оставил нам никаких объяснений. Да и едва ли тут можно предполагать какое-то единственное объяснение. Причины подобных переломов, как правило, бывают множественны. Попробуем предположить одну из возможных причин: не в это ли время состоялось знакомство Набокова с экзистенциальной философией, и в частности – с творчеством Льва Шестова?

Задолго до того, как идеи деконструктивизма овладели массами филологов, некоторые из ключевых понятий или, точнее, нервных узлов этого умственного течения стали предметом философской рефлексии и художественной практики. Антитоталитаристскому пафосу второй половины XX столетия в первой его половине соответствовала напряженно осмысляемая проблема свободы, понимаемой, впрочем, не столько в социальном, сколько в религиозном и связанном с ним духовном смысле. Природа речи, языка, высказывания была тогда уже осознана как теснейше сопряженная с этой проблемой. Неприятие общих понятий – и языка общих понятий, в том числе и религиозных, – лейтмотив творчества Льва Шестова, статьи которого в 1920–1930-е годы регулярно печатались в тех же «Современных записках», где публиковались прозаические произведения Набокова.

Шестову свойственно единство философского пафоса. Подобно Розанову, он был писатель-«однодум», не изменявший своей главной идее, позволявший себе отступать от нее лишь затем, чтобы возвращать-

ся к ней же все с новых и новых позиций. И одним из ракурсов рассмотрения этой центральной идеи, связанной с неприятием погубившей человечество власти *ratio*, была апологетика «непрямого высказывания», отчетливее всего заявленная Шестовым в труде, посвященном Кьеркегору.

Метод философствования, манеру и стиль Сёрена Кьеркегора Лев Шестов определил как «непрямое высказывание»¹. У датского философа была постыдная и страшная тайна, которую он хотел унести с собой в могилу. Он отказался от брака с горячо любимой невестой оттого, что был импотентом. В текстах, предназначенных для печати, он ни разу не обозначил прямо свою личную проблему – но, по Шестову, это именно она оказалась осмысленной на философско-экзистенциальном уровне как проблема Необходимости (или, что почти то же самое, необходимой Случайности), как проблема Рока, как проблема страха и ужаса перед законами природы, которые человек не волен выбирать.

Здесь имелся своего рода парадокс, над которым Шестов много размышлял в самых разных своих произведениях. Будучи прямо названной, кьеркегоровская личная проблема (или любая подобная ей) осталась бы замкнутой в круг Необходимости. Прямое высказывание лишь с необходимостью подтвердило бы неотменяемый роковой приговор природы, вынесенный с той же принудительной необходимостью. Прямое название означало бы принятие необходимости. И даже если бы исходный факт не содержал в себе ничего мучительного, а был бы вполне нейтральным – любая его прямая фиксация вела бы к тому же результату. Ибо прямое высказывание, подтверждающее любую реальность, ведет к тому, что она с необходимостью должна быть принята. Будь то даже необходимость выбора между добром и злом, традиционно трактуемая как свобода, – сама принудительность ситуации, в которой человек с неизбежностью должен выбирать, превращает прокламированную свободу в необходимость. Противоположна ей лишь изначально непроартикулированная «свобода к добру», которой человек лишился, отведав от древа познания. Собственно, первородный грех и заключается, по Шестову, в знании «о том, что то, что есть, есть по необходимости»², – и одной из форм необходимости являются существующие имена существующих вещей. Называние их обрекает человека на подчинение «факту», «данному», «действительности». До грехопадения человек располагал именами другой природы: «Свободному существу принадлежит суверенное право нарекать все вещи своими именами, и как он их назовет, так они именоваться будут»³. Не имя должно следовать за «фактом», но «факт» за именем.

Истина сделана не из того материала, из которого формируются идеи. Она живая, у нее есть свои требования, вкусы, и даже, например, она больше всего боится того, что на нашем языке называется воплощением, – боится так, как все живое боится смерти. Оттого ее может увидеть только тот, кто ее ищет для себя, не для других, кто дал торжественный обет не превращать свои видения в общеобязательные суждения и никогда не делать истину осязаемой. Все воплощенные истины были только воплощенными заблуждениями⁴.

Философствование Кьеркегора, не назвавшего «факт», давшего ему имя «свободного отказа» от счастья, а затем вовлекшего самый факт Необходимости в свободное речевое поле, суть та форма «непрямого высказывания», которая хотя бы частично компенсирует утраченную по грехопадению человеческую свободу.

У героя «Лолиты» тоже есть постыдная тайна, тяжелое психофизиологическое расстройство. Маниакальные устремления Гумберта не могут быть удовлетворены. Принятый в обществе закон, запрещающий совращение малолетних, для героя – не просто внешнее установление, но и внутреннее убеждение, требование его совести. Свою психическую болезнь он считает глубоко греховной. Она обрекает его на абсолютное одиночество (он ни с кем и никогда не может быть искренен, откровенен) и на «вечный ужас», на постоянный мучительный страх – страх перед обществом и его законами, страх перед самим собой, своей совестью, страх перед Богом. Обреченный своей манией, герой Набокова тоже стоит перед Необходимостью. Слова «рок», «фатум», «судьба» лейтмотивом проходят через весь роман, написанный в форме исповеди героя. И поэтика этой исповеди – поэтика «непрямого высказывания», законам которой подчинен весь текст «Лолиты». Их можно проследить на уровне одного слова, на уровне фразы, на уровне сюжета и, наконец, на уровне жанра. Именно этим мы и займемся, начав наш анализ с уровня слова.

Одно из частых развлечений Набокова – ставить читателя в тупик перед словом, значение которого иногда можно найти только в специальных словарях. Но бывает, что даже словари не помогают, и читатель остается в недоумении: не придумал ли это слово сам Набоков?

В самом начале романа нам сообщается, что прадеды Гумберта были специалистами по каким-то замысловатым предметам: по палеопедологии и золотым арфам. Науки палеопедологии не существует, но в 20–40-е годы XX века бурно развивалась наука педология, изучавшая законы поведения ребенка. Крупнейшим педологом в России был Л.С. Выготский, написавший специальную работу «Педология подростка», которая по-

священа как нормальным детям, так и подросткам с отклонениями в психике. Из книги Выготского мы узнаем, что европейская педология интересовалась соотношением шизофренического и примитивно-архаического мышления. основоположниками на этом пути были Ф. Ницше и З. Фрейд, считавшие, что сновидения «сохранили нам образец примитивной и отвергнутой <...> работы психического аппарата». Идя вслед за ними, такие ученые, как А. Шторх, полагали, что шизофреники «живут в двойном мире: с одной стороны, в первобытном мире наглядных образов и партиципаций, а с другой – в мире прежнего, отчасти еще сохранившегося мышления, соответствующего опыту»⁵. «Непрямой» репликой на такого рода воззрения и явилась, по-видимому, набоковская «палеопедология».

Гумберту ведомы премудрости «палеопедологии», но он сомневается в их дееспособности. Размышляя о волшебной улыбке Лолиты, «милым, мечтательным сиянием всех черт лица», он пишет: «трудно ее объяснить атавизмом, магической геной, произвольно озаряющей лицо в знак древнего приветственного обряда (гостеприимной проституции – скажет читатель поглубже)»⁶. Здесь идет незаметным движением настойчиво проводимая Набоковым антифрейдистская линия. Эта полемика может быть прямой и непосредственной, чаще же – глубоко скрытой, косвенной, но оттого не менее важной.

Как «непрямое высказывание» может строиться и отдельная фраза романа, к примеру – заключительная его фраза.

Однажды Гумберт случайно услышал обращенные к подружке слова Лолиты о том, что человек всегда умирает один. Много-много страниц спустя, когда эти слова уже имеют все шансы быть забытыми читателем, он ответит ей на эту реплику: «Ежели ты действительно хочешь победить в самой себе идею смерти...» (350) – но она оборвет его, и ответ останется незавершенным. Он завершится лишь по свершении (написании) всего сюжета, в финальных строках романа: «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» (376). Из заключительной фразы легко вычитывается мысль о преодолении смерти средствами искусства. Но она – лишь последний фрагмент очень сложного построения и не может читаться впрямую хотя бы потому, что незадолго до финала прозвучало признание Гумберта: «словесное искусство» как единственное средство для «смягчения <...> страданий» – это всего лишь «унылый и очень местный паллиатив» (346). Таким образом, слова о бессмертии в искусстве

не звучат победно, скорей – с интонацией сожаления. Но что означает предпоследняя фраза о таинственных турах и ангелах? Самой своею невянтицей, лишь частично поддающейся дешифровке, она неявно и косвенно намекает на то, что помимо всего высказанного в романе, помимо всех разбросанных в нем и потенциально сопрягаемых смыслов, есть еще другое измерение текста, который может строиться как магическое высказывание, как глоссолалия, темным языком называющая тайны мира, одновременно доступные и недоступные тому, кто прочтет или произнесет такой текст.

Переходя к уровню сюжета, нельзя не заметить, что повествование Гумберта принципиально лишено того, что Бахтин называл «завершающей активностью» текста, исчерпывающе описавшего предмет и застывшего в своей определенности. По Бахтину, «непрямое говорение» – это «отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку)»⁷. Ни одно из утверждений Гумберта не становится окончательным, единственно совпадающим с реальностью. И ни один сюжетный ход не оказывается реализованным однозначно.

Самый яркий пример тому – выдвинутая А. А. Долининым гипотеза, что все окончание романа (письмо от повзрослевшей Лолиты, встреча с нею, убийство Куильти, тюремное заключение) – плод воображения Гумберта, перешедшего от пересказа событий к их художественному домысливанию⁸. Эта гипотеза остроумна и убедительна, но она не позволяет противопоставить две части повествования как подлинную и вымышленную, ибо весь роман целиком порожден художественным воображением и неявная, но вычисляемая фиктивность его завершения лишь служит косвенным напоминанием о том, что вся первая его часть тоже является вымыслом.

Движение классического романа редко бывает линейным. Но чаще всего в нем есть поступательный ход времени, неуклонно идущего вперед и оставляющего позади совершившиеся события. Гумберт же ни одно событие не хочет оставить позади, он вновь и вновь возвращается к описанному, прошедшие эпизоды обрастают новыми подробностями. В результате почти ни один эпизод романа не является завершенным, а сам принцип исчерпывающего описания, равнозначного событию, которому оно посвящено, оказывается скомпрометированным.

Это прослеживается даже на уровне мелких подробностей. Кажется, что в самом начале романа Гумберт все рассказал о своих предках. Деда и прадеды Гумберта по отцовской линии были купцами. А женился его отец на дочке альпиниста и внучке двух дорсетских пасторов. Эти сведе-

ния сообщены читателю в тот момент, когда они едва ли могут вызвать какой-либо интерес. Но постепенно выясняется, что обе линии – как коммерческая, так и религиозная – героем унаследованы. Он знает, что такое «финансовое удовлетворение» и внимательнейшим образом ведет денежные расчеты. Гумберту точно известно, сколько денег потратил он на Лолиту. Религиозная проблематика, мысли о грехе, святости, о Верховном Судии или Вседержителе – это самый глубокий пласт сознания героя и самый глубокий пласт книги.

Казалось бы, смысл «генеалогических» сведений тем и исчерпывается. Но лишь в финальной части, когда Гумберт сравнит изящные запястья Скиллера с собственными грешными и грубыми руками с их «крупными костяшками дорсетского крестьянина» (336), будет обнаружено крестьянское происхождение дорсетских пасторов, о которых любой нормальный читатель к этому моменту благополучно забыл. (Необходимость постоянно увязывать концы и начала, соотносить разбросанные по тексту подробности – еще одна особенность набоковского повествования.) Краткий рассказ о детстве героя, где главную роль играла Анабелла, пополнится в самом финале, когда Гумберт будет мчаться на автомобиле по запрещенной стороне шоссе и, проезжая на красный свет, вспомнит «запретный глоток бургундского вина» из времен своего детства (373). История женитьбы на Шарлотте Гейз уже далеко позади, позади и разлука с Лолитой, когда в повествовании всплывает эпизод сватовства Гумберта к Шарлотте.

Логично предположить, что это возвратное движение, которое приумножает и видоизменяет смысл того, что уже было сказано, должно завершиться вместе с окончанием романа. Закрыв книгу, читатель всегда может быть уверен, что к описанию изображенных в ней событий больше нечего прибавить. Завершенный сюжет уравнивается внутри себя, становится самождественным. Но для «Лолиты», как и для многих других текстов Набокова, это правило недействительно, ибо подлинное завершение романа находится не в конце его, а в самом начале – в предисловии Джона Рэя.

В предисловии к «Лолите» содержится то, что должно было бы служить эпилогом. Перемещая конец в начало, Набоков подчиняет весь ход повествования круговому, возвратному движению. Тот, кто впервые читает роман, ни за что не может догадаться, что жена Ричарда Скиллера, которая умерла от родов 25 декабря 1952 года, и есть Лолита. Читателю это станет ясно лишь в том случае, если он от конца вернется к началу и будет читать текст вторично. В пространстве жизни подобные возвраты доступны лишь воспоминанию, которому и предается герой, чтобы восстановить, насколько это в его силах, собственную жизнь в ее связях,

вновь и вновь безнадежно ускользающих от него. В пространстве текста это задает закон повторного чтения, точнее, повторных чтений, при которых каждое новое восприятие всех событий и эпизодов романа, насыщаясь все новыми и новыми замеченными читателем подробностями, постоянно отрицает адекватность «единственно возможной и безусловной» их трактовки. Иными словами, тот способ, которым Набоков воплощает сюжет романа, является не чем иным, как «непрямым высказыванием» Кьеркегора – Шестова или «непрямым говорением» Бахтина.

В «Лолите» принципиально отсутствует «единственно возможный и безусловный язык». В повествовании Гумберта заложено множество языков – хотя бы уже потому, что его адресация неоднозначна и почти каждое ее определение оказывается сомнительным.

Герой заявляет, что адресует свою исповедь присяжным заседателям, и цель этой исповеди – двоякая: доказать как виновность свою, так и невиновность. Он внушает присяжным, что виновен в растлении малолетней и заслуживает 35 лет тюрьмы, но не виновен «в остальном» – то есть в убийстве Куильти. Странное противоречие. Если встать на юридическую точку зрения, то в растлении Лолиты Гумберт невиновен: она лишилась невинности до него и сама была инициатором их любовной связи. В убийстве же Куильти он несомненно виновен. Обращенная к присяжным заседателям, эта исповедь так и не предъявлена на суде, ибо герой скончался еще до судебного разбирательства, опередив любые возможные приговоры.

Есть, впрочем, и другого рода адресат, перед которым исповедуется Гумберт. Это «крылатые господа присяжные» (155), высшая, не юридическая инстанция. Но ее компетентность скомпрометирована в самом начале, когда герой вспоминает о «худо-осведомленных, простодушных» серафимах (впрочем, пришедших из поэзии Эдгара По и снабженных эпитетом «благороднокрылые») (17).

Третий адресат исповеди – Лолита: текст завершается прямым обращением к ней. Но в завещании Гумберта сказано, что лишь после ее смерти рукопись может быть предана огласке.

Четвертый адресат – сам Гумберт, который хочет объяснить себе приросту собственной мании. Но не забудем, что он – лишь вымышленный герой, один из немногих «не автобиографичных» героев Набокова, а потому путь его самопознания не имеет экзистенциальной укорененности.

Наконец, Гумберт хорошо понимает, что пишет роман, что наступит время, когда читатель развернет эту книгу. Но перед нами – роман, написанный персонажем, а у Набокова такого рода условность всегда имеет повышенное значение.

Большинство из этих определений адресации настолько же соответствуют действительности, насколько не соответствуют ей.

Многосоставный по адресации, роман не менее многосоставен по своему стилю. В любом отрезке текста перемежаются такие несочетаемые тональности, как пафос и ирония, элегичность и сарказм. (Любопытно, что первые читатели «Лолиты» восприняли ее как очень смешное произведение⁹, – и действительно, в нем много юмора, который а priori может показаться неподобающим такого рода сюжету.)

Первое слово первой главы – имя героини (оно же – последнее слово романа). Стиль первой фразы – высокий, патетический, отсылающий к Песни Песней. В ней задано и основное противопоставление: «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел». Вторая фраза усиливает контраст: «Грех мой, душа моя». Третья фраза свидетельствует о том, что «Лолита» – это просто слово, которое можно произнести по слогам, и тогда язык будет двигаться сверху вниз, по небу к зубам. В этой фонетическо-физиологической сфере верх и низ снова фиксируются; фиксация тем более настойчива, что «небо» и «небо» – одного корня. И то же движение вниз – в развитии стиливого рисунка. Начавшись библеизмами, повествование уже в третьем абзаце переходит на разговорный тон: «А предшественницы-то у нее были? Как же – были...», – чтобы вскоре же обернуться сказочно-стилизовано-литературным: «В некотором княжестве у моря (почти как у По)». «Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы», – резюмирует Гумберт (17).

Неоднозначности адресации и стиля корреспондирует неоднозначность жанровых определений. Автор предисловия, доктор философии Джон Рэй, представляя рукопись читателям, дает ей по крайней мере шесть определений: «исповедь», «записки», «мемуары», «роман», «повесть» и, наконец, «описание клинического случая», которому «суждено стать одним из классических произведений психиатрической литературы» (11–14). Последнее определение кажется фигурой иронии – между тем сам Гумберт рекомендует себя как «Экспонат Номер Первый» (17), а позднее уже серьезно говорит о своем творчестве как об «исследовании». И действительно, он вполне по-научному подходит к собственной истории, не забывая, например, выяснить такие ее детали, как «фактор наследственности».

Свое страдание и свое счастье Гумберт несет как некое бремя, освобождения от которого не наступает ни при соединении с Лолитой, ни при убийстве соперника. Это бремя, эта неразрешаемая проблема – метафизического свойства. Именно метафизического, а не философского. По поводу философии Гумберт явно иронизирует, вспоминая «уютный геге-

левский синтез» (373) – дающий умственный комфорт, но не разрешающий экзистенциальных проблем. В этом выпаде герой Набокова совпадает и с Кьеркегором, и с Шестовым.

Как кажется, ситуация Кьеркегора вообще более всего близка к той, в которую поставлен Набоковым Гумберт. Тайный физиологический изъян, неизбежно присущий его личности, ставит его *vis-a-vis* не с громко провозглашенной свободой, но с неизбежностью. Герой воспринимает свое преступление как метафизическое, а потому отрицает очевидную юридическую вину и, напротив того, возлагает на себя другую вину, в которой мог бы и не быть уличен. И если Гумберт ведет свое повествование в манере «косвенного высказывания», то так же ведет его и Набоков, не предъявляя и не выпячивая метафизическую проблематику романа, камуфлируя ее всеми возможными средствами. Поскольку она не вполне очевидна, неброска, попробуем слегка акцентировать ее.

Набоковские сюжеты постоянно свидетельствуют о том, что человеку не дано распознать полноты жизненного сюжета, в котором он выступает центральным лицом. Он идет через лабиринт событий собственной жизни с устрашающе малой степенью осведомленности о целом, о связях этого целого. Вопрос о «существовании Высшего Судии» оказывается, собственно говоря, ничуть не сложнее, чем вопрос о будущем какой-нибудь нимфетки, которая вообще никогда не узнала, как глядел на нее Гумберт.

Незнание героем полноты сюжета – существенная деталь, специально маркированная Набоковым еще в ранних его романах. Один из них, «Камера обскура», построен на нарочито прямолинейной метафоре: герой слепнет и живет вне контекста собственной жизни, не ведая ни о том, кто находится с ним в одном помещении, ни о том, кто и как формирует и направляет его судьбу. Начавшись в темном зале кинематографа, сюжет постепенно окутывает тьмой саму жизнь. Слепой в конце концов восстанавливает контекст, но зато оказывается, что для других, зрячих, участников жестокой фабулы его собственное сознание (а стало быть, и его обращенные на них действия) – такая же «темная комната», как для него – весь окружающий мир.

Гумберт, однако, отличается от персонажей ранних романов. Ему ведомо его неведение, он знает, что не узнает, как отразился его порок на судьбе тех нимфеток, мимо которых он проходил, и он мучается этим незнанием («О, это было и будет предметом великих и ужасных сомнений!» (31)). Но мучения Гумберта иные, чем у слепца в «Камере обскуры». С разницей между ними двумя и связана метафизическая тема «Лолиты». Место физической слепоты заступает осознанная героем, но оттого ничуть не менее неизбежная метафизическая слепота.

Незнание целого и есть та по-набоковски проинтерпретированная форма Необходимости, которая властвует над человеком, становясь Роком, но ускользая от сознания. Герой мечтает устроить «нечаянную» смерть жены – не зная, что «маклер судьбы» уже припас именно этот вариант. Он готовится предстать на суде, не зная, что смерть назначена ему еще до суда. Он напряженно думает о будущем Лолиты, не зная, что ей остается жить считанные недели. В этих тщательно отмеренных датах смерти – почти пародийно подчеркнутая условность, «выдуманность», иллюзорность текста. И в них же – вся безусловность сюжета.

С другой стороны, в знании Гумберта о своем незнании – еще одна причина, по которой его речь строится как «непрямое высказывание». Строго говоря, только таким и может быть высказывание в мире неизбежно непознанных связей.

Одна деталь контрастно отличает поэтику «Лолиты» от описанной Шестовым поэтики «непрямого высказывания» Кьеркегора. Насколько тщательно укрыт Кьеркегором исходный факт его экзистенциальных переживаний, настолько же откровенно предъясняет читателям свой порок Гумберт. Кажется, что в этом пункте он высказывается «прямо» и определенно, по имени называя ту Необходимость, которой он обречен. Гумберт-автор пишет чистосердечную и, как ему кажется, правдивую исповедь. Ее герой предстает перед читателем как некий музейный экспонат («Экспонат Номер Первый»), о котором рассказывает некий всезнающий экскурсовод.

Экспонат «номер два» – записная книжка в черном переплете – будет предъяснен только в одиннадцатой главе. Впрочем, самого экспоната, как выясняется, нет: книжка была потеряна пять лет тому назад, и содержание ее Гумберт восстанавливает по памяти. Казалось бы, способность восстановить день за днем события весьма давние – свидетельство силы его памяти. Но Набоков вводит метафору, заставляющую усомниться в точности воспроизведения: оно – «щуплый выпадъш из гнезда Феникса» (54).

Пытаясь ответить на вопрос, зачем он пишет воспоминания, Гумберт точно знает, что делает это не для того, чтобы заново пережить прошлое. Ему необходимо отделить «чудесное» от «чудовищного», ангельское от дьявольского. Восстанавливая в памяти свою жизнь, он как будто бы глядит в некую смутную даль, восстанавливая реальность, находящуюся за пределами его личного существования.

Иногда это ощущение выражается непосредственно. Так, описывая увиденный в заповеднике след динозавра, Гумберт говорит: след отпечатался там «тридцать миллионов лет назад, когда я был ребенком» (195). Воспоминание ведет еще дальше – к видениям рая до грехопаде-

ния и после грехопадения, к образам Лилит, Адама, Евы. Все комментаторы в этой связи указывают на Лолиту с «великолепным, банальным, здемски-румяным яблоком», «пожирающую свой незапамятный плод» и предлагающую его Гумберту (75, 77). Библейская тема грехопадения подана здесь более чем прозрачно.

При первой встрече с Лолитой герой испытал «толчок страстного узнавания», ибо узнал в ней Анабеллу, и четверть века без нее «сузилась, образовала трепещущее острие и исчезла» (53). Не четверть века, а века исчезли, когда Лолита полностью заменила Анабеллу, ибо Лолита была его «древней мечтой» (59). В конце романа, акцентируя такое исчезновение времени, Гумберт говорит, что Лолита – его «любовь с первого взгляда, с последнего взгляда, с извечного взгляда» (330).

История Адама и Евы в необычном, «кинематографическом», иронически-сниженном изображении пересказывается, когда, воображая, как он будет ласкать Лолиту, Гумберт сообщает, что он «податлив, как Адам при предварительном просмотре малоазиатской истории, заснятой в виде миража в известном плодовом саду» (91). Одно из высших наслаждений, испытанных Гумбертом, полагающим, что наблюдает за нимфеткой в окне соседнего дома, тоже соотнесено с библейской темой и передано тоже кинематографически, только изображение дается, как если бы пленка двигалась в обратном направлении: «... и Ева опять превращалась в ребро, которое опять обрастало плотью, и ничего в окне уже не было, кроме наполовину раздетого мужлана...» (324).

Подобный эпизод уже был описан в начале романа, но там речь шла только об ошибке Гумберта, принявшего мужчину за прекрасную девочку. Возникая вторично, эпизод наполняется неоднозначными смыслами. Гумберт пишет, что от «совершенства огненного видения становилось совершенным» и его «дикое блаженство – ибо видение находилось вне досягаемости, и потому блаженству не могло помешать сознание запрета, тяготевшее над достижимым» (323). Пусть Гумберт пережил оптический обман, но испытанное им чувство было действительным, подлинным, и его глубина оказалась связанной с отсутствием запретов.

Библейский сюжет грехопадения был одной из центральных тем как для Кьеркегора, так и для Шестова. При этом Шестов, не уделявший, в отличие от Кьеркегора, большого внимания проблеме воспоминаний, в связи с сюжетом потерянного рая обращался к платоновскому представлению об анамнезисе: «"анамнезис" о потерянном рае до сих пор живет в человеке»¹⁰. Попытки вообразить, вспомнить, каков был Адам до грехопадения и что есть грехопадение, – общий мотив обоих философов.

Интерпретируя Кьеркегора, Шестов утверждает, что соблазнившись блестящим видом древа познания добра и зла и питаясь плодами с этого древа, «человечество не приближается к своей заветной цели, а удаляется» от нее, так как «природа – до грехопадения человека – ничего о добре и зле даже не знала...»¹¹. «Не то что Адам “не знал” различия между добром и злом: такого различия не было»¹².

Соединение религиозного и этического произошло потому, утверждает Шестов, что христианство попало под влияние эллинской философии и полностью подчинилось ее рационалистическому строю, получившему свое абсолютное завершение в философии Гегеля. Страх перед Ничто эта философия побеждала с помощью знания, а знание вело к установлению естественных законов бытия, отождествлявшихся с Необходимостью. Необходимость же, становясь последней истиной, в свою очередь превращалась в законы долженствования, совокупность которых составляет мораль. Так человек утратил свободу. Ему осталась только свобода выбора между добром и злом, связанная с вечным страхом либо совершить неправильный выбор, либо оказаться недостаточно сильным и мужественным для того, чтобы осуществить правильный. Произошло соединение жизни и мышления: законы мышления стали законами жизни. Мышление же приняло форму прямого высказывания.

Вслед за Кьеркегором Шестов утверждает, что истина сделана совсем из иного материала, чем тот, что соприроден прямому высказыванию. Человек ближе к истине, когда он соприкасается с абсурдным или парадоксальным, чем тогда, когда он стремится к стройности и ясности, ибо истина боится воплощения, как все живое боится смерти. Гумберт же и стремится к прямому высказыванию, и в то же время страшится его, поскольку его опыт абсолютно индивидуален и не может быть полностью передан другим. С точки зрения «общей идеи», утверждает в своем предисловии Джон Рэй, Гумберт входит в те двенадцать процентов мужчин, которые страдают педофилией. Но если бы сам герой встал на подобную точку зрения, «не было бы этой книги» (13) – справедливо замечает сам Рэй.

Герой любит не несовершеннолетних девочек, а тех «демонов», для описания которых нет готовых и однозначных определений, и Гумберт из подручного материала создает свое понятие – «нимфетка», до него не существовавшее в языке. Если переживаний, испытанных Гумбертом, никогда до него не было, значит, в мире существует абсолютно небывалое, к которому неприложимы никакие прямые высказывания, ибо к личному, частному, случайному неприложимы общие идеи.

Литература

Бахтин 1979 – М.М. Бахтин. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281–307.

Выготский 1984 – Л. С. Выготский. Педология подростка // Л.С. Выготский. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1984. Т. 4. С. 5–242.

Долинин 1991 – Долинин А. «Бедная "Лолита"» // В. Набоков. Лолита. М., 1991.

Дюпи 2000 – Ф. У. Дюпи. «Лолита» в Америке: Письмо из Нью-Йорка // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 271–280.

Шестов 1992 – Л. Шестов. Киргегард и экзистенциальная философия: Глас вопиющего в пустыне. М., 1992.

Шестов 1993а – Л. Шестов. Афины и Иерусалим // Л. Шестов. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 313–664.

Шестов 1993б – Л. Шестов. Potestas clavium (Власть ключей) // Л. Шестов. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 15–312.

Шестов 1993в – Л. Шестов. На весах Иова // Л. Шестов. Сочинения: В 2 т. М., Т. 2. 1993.

Примечания

1 Шестов 1992: 130.

2 Шестов 1993а: 335.

3 Там же: 441.

4 Шестов 1993б: 184.

5 Выготский 1984: 184–187.

6 В. Набоков. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 303. Далее страницы указываются в тексте.

7 Бахтин 1979: 294

8 Долинин 1991: 12–14.

9 Из рецензии 1957 года: «"Лолита" и впрямь заразительно смешна, исполнена бурлескной стихии»; «балансирующая на опасной грани веселости и ужаса, "Лолита" – завораживающее, но очень специфическое чтение» (Дюпи 2000: 272–273).

10 Шестов 1993в: 126.

11 Шестов 1993б: 129.

12 Шестов 1992: 94; курсив Льва Шестова.

Ольга Сконечная

К вопросу о русском «параноидальном» романе:

*от «Петербургга»
к «Приглашению на казнь»*

Тема заговора властно манила Андрея Белого, ему было внятно ее тихое звучанье. Идея «желтой угрозы», пришедшая от Владимира Соловьева, соединялась для него с ужасом гниющей Европы. Чудился заговор разрушительных стихий Востока и заговор мертвой цивилизации Запада. И тот и другой были великим заговором темного масонства, осуществленьем сатанинских космических планов.

Ходасевич считал, что тема сидела внутри писателя, выростала из его параноидального сознания:

Обывательский страх перед городовым, внушенный ему еще в детстве, постепенно приобретал чудовищные размеры и очертания. Полиция всех родов, всех оттенков, всех стран повергала его в маниакальный ужас, в припадках которого он доходил до странных, а иногда жалких выходов¹.

О том же, хотя и не столь категорично, говорил Ф. Степун:

Враги Белого – это все разные голоса и подголоски, все разные угрожающие ему «срывы» и «загибы» его собственного «я», которые он невольно объективировал и с которыми расправлялся под масками своих, в большинстве случаев совершенно мнимых, врагов².

Да и сам Белый в бесконечных блужданиях по закоулкам сознания обнаруживал там международных сыщиков, руководимых братством, «проветвившимся» «в среде сыщиков»³, – назойливых британских агентов, нахального месье из французской разведки, пронырливого брюнета из Одессы и, наконец, некую обобщенную фигуру «Сэра», возникшего из строчки Блока «пред Гением Судьбы пора смириться, сор», которого по-

чему-то он отождествил с самим Гением Судьбы, роком (хотя у Блока этот сор был вовсе не роком, а жертвой его).

На разных этапах творчества темный «Сэр» у Белого – представитель высшего демонического масонства (его белые перчатки сигналият о производимых им ужаснейших ритуалах), он же «враг», «дракон», «колдун» и др., с помощью своих агентов и шпионов распространяет дьявольскую заразу, которая издавна живет в «душе» или в «мозгу» и, как писал Вячеслав Иванов, обращается «в нашей крови и ее разлагает»⁴.

Вместе с тем ощущение крадущейся, проникающей внутрь опасности и тайного заговора, видимо, черта, характерная для всего круга Белого, переживающего эпоху, которую вслед за Ходасевичем можно было бы назвать эпохой подозрительности⁵, с тревожными закатами, сулящими конец мира, а также реальной «провокацией» и ее символом, Азефом. Атмосфера рисуется в «Начале века», где Белый описывает встречу с Ивановым и Минцловой, имевшую место в январе 1910 года. В его передаче Иванов говорит, что

...мое (то есть Белого) ощущение гибели и преследований вполне подтверждается фактом оккультных исследований (он взглянул тут на Минцлову; и было ясно, что эти исследования производит она); есть «враги», отравляющие Россию флюидами и деморализующие главным образом тех, кто мог бы дать отпор б...с опасность с Востока ужасна; никто и представить себе не может, чем это окончится все, когда «дикие страсти под игом ущербной луны» поразвяжутся в нас под гипнозом, под действием страшного тока астрального, проводимого всюду под нами психическим кабелем: кабель – с Востока б...с распри должны мы забыть, протянуть свои руки друг другу – для братства, которого назначение – стать проводом Духа и Истины, и отсюда-то силы могучие – вспыхнут. <...> Мы, культурные силы России, для тайных врагов – на виду; в нас пускают оккультные стрелы из темного мира, сознательно разлагающего Россию; замечу, что воздух таких разговоров охватывал часть и московского, и петербургского общества...⁶

Противостояние силам зла как освобождение своей территории – России, души или «мозга» – от ядовитых флюидов, дьявольской заразы и злых чар – важнейший мотив, восходящий к ключевому символистскому сюжету борьбы за Душу мира. Защитно-освободительная миссия была отдана искусству. Оно виделось магией, обладало властью заклинания. Художник, вызволяющий пленную душу, исцеляющий недуг и изгоняю-

щий духов, делался магом или ведуном, шаманом. Именно эпоха подзрительности, эпоха тревоги и оглядки возрождала идею искусства-магии. Именно видение заговорщической природы мироустройства, вера в космическую интригу воскрешала фигуру художника-мага, который побеждал злые чары, противостоял мистическому заговору, а если в нем преобладало темное, дьявольское начало, в этот заговор вступал или даже его инспирировал. В том и другом случае заговор и страх заговора как тема и как модель присутствуют в символизме, связаны с его эстетической программой, определяют его задачи.

Элиас Канетти в книге «Масса и власть» отмечал близость шамана и параноика. Шаман, как и параноик, представляет всякое дурное событие результатом умысла:

Ничто плохое не происходит само по себе, все навлекает злонамеренный человек либо дух. То, что нам обычно представляется причиной, для них – вина. Всякая смерть – убийство, и это убийство требует отмщения⁷.

На примере известного «случая Шребера» Канетти показывает, что параноик пытается прибегнуть к тем же заговорщическим маневрам, которыми действует призрачный враг. Всегда в окружении «агентов», бдительно охраняя границы своей территории в этом опасном мире, он распознает преследующие его голоса или «лучи», вступает в контакт, затем захватывает их и направляет против верховной злой силы. И так же поступает покоряющий духов шаман.

Последнее замечание особенно важно в отношении Белого, отчетливо сформулировавшего шаманские притязания искусства и со всей откровенностью осуществившего параноидально-заговорщическую стратегию в своем творчестве.

В программной статье «Магия слов» Белый подчеркивал, что только в минуту опасности, «когда новые тучи неизвестного <...> грозят нам молниями и огнями, вызывая на бой человека, грозя смести род людской с лица земли»⁸, возрождается спасительный культ слов, колдовское словотворчество. Лишь в период вырождения и распада, один из которых, по Белому, переживает человечество, слово возвращает себе живую образность, и только живое образное слово, которое само «творит, влияет, меняет свое содержание», способно заковать надвигающуюся тьму. Оно, как в древние времена, вновь становится заговором. «Культ слов», словотворчество, «игру словами» Белый не считает собственно эстетическим феноменом, но уподобляет военному искусству:

<...> когда мы сознаем, что эстетика лишь грань, своеобразно преломляющая творчество жизни <...> бесцельная игра словами <...>, соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, вторгаясь, как воин, в пределы неизвестного <...>⁹.

Называя слово и искусство заговором, Белый имеет в виду магическую формулу, соединение звуков и форм, призванное приручить или победить враждебную реальность. Он утверждает:

<...> созданием слов, наименованием неизвестных нам явлений звуками мы покоряем, зачаровываем эти явления <...> Процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; заговаривая явление, я, в сущности, покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры <...>¹⁰.

О магии слова, о веками настаивающей в нем тайной, оккультной энергии говорит и П. Флоренский. Но для Белого здесь есть и иной смысл. Не только слово заклинающее, заговаривающее опасность, но и слово – тайный сговор, тайный союз за спиной врага с целью подорвать и свергнуть его власть.

На этот второй, спрятанный, но Белому, скорее всего, очевидный смысл – как очевидно для него всякое тождество каламбура, – он намекает в той же статье.

Магическое слово принадлежит тайному сообществу, является его оружием. Древняя магия слова существует лишь среди посвященных, она воскресает «в мистических братствах, союзах». Подобное братство, или орден, пытается создать сам Белый¹¹. Именно оно, братство, призвано стать «проводом духа и истины», о котором, по словам Белого, упоминает Вяч. Иванов. Он, «провод», должен противодействовать страшному «кабелю с Востока», разносящему сатанинский яд. Родство образов («кабель» и «провод») тут вряд ли случайно. Одной тайной деятельности противостоит другая, заговор тьмы разоблачается скрытыми маневрами света. Впрочем, агенты света в сознании Белого временами перекочевывали в лагерь тьмы или втайне принадлежали ему всегда. Так было с Эллисом, Э. Метнером, Минцловой, доктором Штейнером и другими. Сам рисунок заговора виделся ему более отчетливо, чем ненадежная, изменчивая расстановка сил.

Этот рисунок воспроизводил и стиль Белого. Слово его – не только слово заговорщика, но ведет себя как заговорщик, искусство походит на тайный сговор, пользуется его приемами. Правда, в этом качестве, замечательно явленном в романе «Петербург», оно никак не выполняет роли заклинателя стихий. Белый, теоретик подражательной магии, говорил, что, называя устрашающий его звук грома «громом», он воссоздает, познает и таким образом покоряет гром. Но произнося слово «заговор», воспроизводя его в романе, Белый творил мифическую реальность, над которой оказывался не властен.

Вот некоторые принципы заговорщической поэтики «Петербурга». Во-первых, тайное проникновение, переход за черту: скажем, проговариваемая Белым необходимость «подвижности» внутренней формы слова, ее «неустойчивых границ» в каламбурах, зыбкость фонетической оболочки в звукозаписи бреда и слухов, вторжение в «черту» другого языка в макаронизмах («черта» же для Белого, по закону каламбурной правды, всегда связана с темой опасности: «черта-черт»). Во-вторых, установление неожиданных, скрытых связей слов-агентов – плетение «сети» метафор, паронимов, аллитераций, анаграмм и т. д. Заметим, что преследование для автора «Петербурга» вообще, по-видимому, являлось неким универсальным образом познания, творчества. Саму мысль называл он сыском: «ерзают мысли, как сыски»¹². Сыскную, шпионскую и разоблачающую роль выполняют не только персонажи «Петербурга»¹³, но и его слова и звуки.

Слова внедряются в зараженное демонами пространство, срывают покровы мертвой цивилизации с тайных служителей дьявола – масонов, находят врага под всеми личинами культуры и истории и показывают подлинный его звериный лик. Именно словесно-звуковой уровень вскрывает высший сатанинский заговор, к которому восходят низшие заговоры романа. Важнейшую роль играют здесь имена собственные.

Согласно идее Флоренского, магия слов есть магия имен:

Кому известны сокровенные имена вещей, нет для того ничего неприступаемого. Ничто не устоит пред ведающим имена, и, чем важнее, чем сильнее, чем многозначительнее носитель имени, тем мощнее, тем глубже, тем значительнее его имя. И тем более оно затаено. Личное имя человека – это почти необходимое средство ведения его и волхования над ним¹⁴.

Так Белый проникает в имя сенатора. Сравнение его с Зевсом вызывает к жизни Палладу, аллитеративно связанную с Аполлоном. С Палладой

сравнивается и возникающий из головы сенатора незнакомец, и всякая другая «праздная мысль», вылезаящая из головы Аполлона Аполлоновича. «Палладю эту был сенаторский дом». Паллада в дальнейшем откликается в «палладизме», слове, которое произносится на балу «редактором консервативной газеты из либеральных поповичей». Редактор многозначительно подчеркивает связь «между японской войною, жидами, угрожающим нам японским нашествием и крамолой» и моментально сводит все эти силы к сатанизму:

Вы думаете, что гибель России готовится нам в уповании социального равенства? Как бы не так! Нас хотят просто-напросто принести в жертву дьяволу <...>, потому что высшие ступени жидомасонства исповедуют определенный культ, палладизм...¹⁵

Палладизм как название высших, якобы преданных дьяволу тайных степеней масонства восходит к известной мистификации Лео Таксиля «Le diable au XIXe siècle», которая была подписана «D-r Bataille» и раскрыта самим автором в 1897 году, за что он был отлучен от церкви. Таксиль упоминается Белым на той же странице в ироническом контексте. «...Вы опираетесь на измышления Таксиля», – пытается возразить консервативному редактору либеральный профессор. «Измышления» эти, однако, глубоко прорастают в тексте, приоткрывая свою грозную и для автора, видимо, несомненную правду.

Глава «Чарльстоунского масонского капища», как называет его Таксиль, Альберт Пайк, анаграмматически проецируется на Аполлона Аполлоновича: Альберт Пайк (АП) – Аполлон Аполлонович. Альберт Пайк – автор устава паллаdistов, продиктованного ему самим дьяволом, и основатель паллаdistского храма, Аполлон Аполлонович же – автор губительных для России циркуляров и также создатель храма: из его головы рождается Паллада – сенаторский дом.

Таксиль называет Пайка антипапой, «верховным жрецом всемирного масонства», который противостоит главе католической церкви. В Аполлоне Аполлоновиче «антипапа» каламбурно подчеркивает его, в восприятии сына, негативное отцовство.

В то же время «Паллада», рожденная мозговой игрой Аполлона Аполлоновича, затягивает в свои сети Софью Петровну Лихутину. Она – София-Премудрость или греческая Афина Паллада. Связь Палладизма с Афиной Палладой раскрывается в нехитром русском изложении Таксиля, книге М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904). «Слово „палладизм“, очевидно этимологическое, производное от слова

„Палладиум“ Читатели, без сомнения, помнят, что у древних греков так называлась статуя богини Паллады, покровительницы Афин»¹⁶. При этом из-за Софьи Петровны выглядывает демонический двойник – героиня Таксила, сатанистка Софья Вальдер. Последняя показывает свой гений медиума в присутствии Командора Верховного Совета Ложи, Жюля Безансона. Софья Петровна, посещающая спиритические сеансы, путает Анни Безант с неким или некой Анри Безансон. Так, через невинную оговорку «Безант-Безансон» проникает в роман сатанинский яд. Языковая игра вновь оказывается игрой роковой. Описывая Софью Петровну на балу в костюме Помпадур, Белый отмечает в ней нечто «ведьмовское». Одержимая бесами Софья Вальдер любила перевоплощаться – перевоплощалась и в Помпадур.

История героини Таксила отразилась также в криминальном, «эдиповом» сюжете «Петербурга». Дьявольской избраннице суждено стать прапрабабкой Антихриста, по Таксилю – будущего воплощения Люцифера. Во второй части книги Софья пытается убить главного врага Антихриста, папу римского. Но странная боль в животе, внезапно парализующая волю, мешает осуществлению злодейства. Живот (или душа, мозг, город) – важнейший топос «Петербурга». Страдающий «расширением газов» Николай Аполлонович чувствует в животе тиканье бомбы. Бомба предназначена сенатору: мотив убийства папы каламбурно преломляется в аблеуховской теме отцеубийства.

В этой теме Софье Петровне, заместительнице Софьи-сатанистки, принадлежит существенная роль. Во внешнем сюжете именно Софья в костюме Помпадур, то есть Вальдер, передает Николаю Аполлоновичу роковое письмо с «приглашением бросить бомбу с часовым механизмом» в сенатора. На уровне психологии именно темная страсть Аблеухова к Софье Петровне развязывает его особенную, физиологическую ненависть к сенатору.

Еще один сатанинский персонаж происходит из имени Софья Петровна – главный преследователь и гонитель, Медный Всадник, Петр. Софья Петровна – дочь Петрова, жительница града Петра. Но в перевернутом, теневом пространстве романа, где все, по выражению Белого, «течет в обратном порядке», Софья оборачивается прапрабабкой Петра-Антихриста¹⁷, что подтверждает представление автора о порочном круге истории. Петр одновременно и предок и потомок, как Антихрист у Таксила – порождение Софьи Вальдер и земное воплощение ее адского родителя Люцифера.

Зеленоватым, фосфорическим светом освещен Всадник в «Петербурге». Люцифер, по версии Таксила, появившись, «сейчас же возлагает руки на

присутствующих, которые в ту же минуту, как бы охваченные каким-то таинственным огнем, ощущают смесь страдания со сладострастием»¹⁸. У Белого Петр,

металлический Гость, раскалившийся под луной тысячеградусным жаром <...>, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепеляющим потоком; в совершенном бреду Александр Иванович трепетал в многотупудовом объятии: Медный Всадник металлами пролился в его жилы (Пб, 307).

Если металлические объятия Петра далее проливаются в ножницы, странное орудие, которое избирает его ученик Александр Иванович для убийства Липпанченко, то Люцифер распространяет свое присутствие в амулете из зеленой бронзы, «крылатом лингаме». Лингам, древнеиндийский символ божественной производящей силы, мужской знак – прообраз ножниц¹⁹ ницшеанца-дионисийца Дудкина. («Теперь, на закате культуры, опять закипела борьба. Опять щит Аполлонов противопоставлен Лингаму и Иони. Ницше почувствовал трагедию в будущем, но он обманулся в сроках», – говорит Белый в одной из статей²⁰.) По Лингаму опознается посвященность героя Таксила в сатанинское братство, к которому принадлежит и Дудкин.

В то же время тяжелое «объятие» «металлического Гостя» намекает на Командора и восходит к тому, что Роман Якобсон назвал «мифом о губительной статуе». «“Тяжелый топот” Медного Всадника <...> соответствует тяжелому пожатию “каменной десницы” Командора и тяжелой поступи его шагов. Человек погибает»²¹. Но для Белого символ рока, Командор – родной брат Сэра. В воспоминаниях о Блоке он упрекает последнего в легкомысленном отношении к собственным “недрам”, которое сказывается в появлении «Командора и Темного Сэра»²². Командор же, как и Сэр, для автора «Петербурга» – высший масонский чин²³. Петр становится рядом с Сэром, антипапой Аполлоном Аблеуховым.

Наконец, топот Всадника, Петра Первого (ПП) проникает в мозг главного героя и звучит там как «Пепп Леппович Лепп» – резиновый бомбообразный бред, также являющий собой воплощение Сэра.

Имена сплетаются по законам метафор, каламбуров, звукоподражаний и обнажают бесконечный лабиринт заговора. Живые связи языка вызывают духов, подсказывают их тайные имена, но Белому едва ли удастся, подобно шаману, стать их господином и покорить враждебную реальность. Скорее происходит обратное. Мороки не развеяны силами света, которые, собственно, почти не явлены в романе²⁴. Примиряющий

эпilog, где Аблеухов-младший, покончивший с «провокацией» и декадентством, «сидит перед Сфинксом часами», а потом возвращается в Россию и гуляет по лугам, где Аблеухов-старший, отошедший от своих сумрачных дел, пишет мемуары, – неожиданная идиллия, не разрешающая страшных догадок и предчувствий, которыми проникнуто основное действие. Кажется, чем глубже вступает слово автора в мир заговора, тем крепче делаются ряды заговорщиков. Разоблачая, он утверждает их прозрачное бытие в голове повествователя, бытие, которое длится и за пределами «Петербурга»: Всадник-Командар превращается в масона Фон-Мандро в романе «Москва» и пытается взорвать мозг математика Коробкина, сенатор живет в мозгу самого Белого и в «Записках чудака», его своеобразной антропософской автобиографии, все еще грозит ему, подобно привидению из гоголевской «Шинели»: «весь высохший делает вид, будто бы он существует».

Искусство Белого разоблачает заговор и одновременно потворствует ему, творит его само. (Логика этого поэтического сообщничества, загоняющая автора в порочный круг преследователей и преследуемых, трансформируется в «Записках чудака» в подозрение о своей роли зачинщика мировой войны: «...внутренне напала война: это я ее вызывал – войною с собой самим»²⁵.) Характерно, что параноик Шребер также считал себя виновником рокового космического катаклизма²⁶.

Вопреки заявленной в «Магии слов» программе, но в соответствии со многими «дионисийскими»²⁷ высказываниями писателя, поэтика «Петербурга» не приручает опасность, не овладевает ею, но призывает, провоцирует, утверждает ее. Мифотворческая сила символистского языка не останавливает злые стихии, но, напротив, развязывает их: взвихривает до космических масштабов реальную историческую интригу и пестует, возвращает бродячие сюжеты о заговорах.

Магию Белого можно было бы, наверное, назвать магией катализирующей, ускоряющей течение процессов. Нагнетание подозрений, взвинчивание конфликта приближает последний час истории, к которому направлено все его творчество, и конечную битву, «новую Калку», где Россия и душа будут спасены или погибнут навсегда.

Созданный Белым «параноидальный» роман имеет еще одну важную характеристику, не раз отмеченную критикой. Это роман, сюжет, тематическая структура и стиль которого мотивированы финальной катастрофой. Собственно, параноидальность и финальность, или эсхатологизм, в нем взаимосвязаны. Страх преследования в конечном счете и есть страх рассеяния в небытии, обращения в Ничто. К этому может привести миро-

вой взрыв, подготавливаемый космическим заговором. Петербургу, адскому городу, суждено исчезнуть. Взрыв звучит уже в самом романе, правда маленький, домашний, похожий на бурю в желудке. Но топот апокалиптического Всадника, металлическое объятие Командора, снованье монгольских лиц намекают на близость подлинной грозы.

В русской литературе есть еще один роман, построенный по этой параноидально-эсхатологической модели «Петербурга», роман с нарочитой оглядкой на Белого, демонстрирующий и разыгрывающий на свой лад его поэтику. Это «Приглашение на казнь».

Эпоха, в которую он писался, не перестала быть эпохой судорожных подозрений, мистической паники, двойных агентов и грядущих катаклизмов. Вместе с тем это был 1934 год – год, в начале которого умер Андрей Белый. Федор Степун так запечатлел реакцию эмигрантской среды на его смерть:

Белый был для многих из нас, людей кровно связанных с расцветом московско-петербургской довоенной культуры, последней крупной фигурой в Советской России. <...> Нет сомнения – смерть Белого – это новый этап развоплощения прежней России и старой Москвы²⁸.

Трудно сказать, как относился в тридцатые годы к личности Белого в ее послеэмигрантском, «просоветском» изводе Набоков. Скорее всего, неоднозначно, во многом иронически, как и к его поздней прозе. «Муза Российская прозы, простись навсегда с капустным гексаметром автора “Москвы”», – скажет он в «Даре». Однако Белый для Набокова был всегда автором великого «Петербурга»²⁹. В этом смысле он и ему представлял некой завершающей вехой русской литературы, гением ее последней, согласно с набоковской хронологией, «допримитивной», досоветской эры.

«Петербург» для Набокова обретал финальность сразу в нескольких отношениях. Он был «последним» внутренне – в силу своей эсхатологической устремленности, и внешне – по положению в литературе и принадлежности перу едва ушедшего художника. Кроме того, финальность «Петербурга» в момент работы над «Приглашением на казнь» накладывалась на финальность европейского периода русской эмиграции, все более ощущавшей разрыв с тоталитарной Россией и фашистские знамена нового времени, и, наконец, эта финальность совпала с близостью завершения собственно набоковской русской эпохи творчества.

«Приглашение на казнь» есть своеобразный памятник Андрею Белому и его роману. Статуя Белого в самом деле присутствует в тексте: «статуя поэта, похожая на снеговую бабу»³⁰, «белая» статуя, или статуя Белого³¹.

Это статуя последнего поэта тоталитарного города, а если вспомнить Степуна, Белый в известном смысле и был последним художником Советской России. Есть здесь и роман «Петербург», он присутствует в «Приглашении» «материально» – как фрагмент отдельной, вставной книги. В модернистском произведении, последнем, что довелось Цинциннату читать перед казнью, и кроме того – итоговом для эпохи («бесспорно лучшем, что создало его время»), «был в полторы страницы параграф, в котором все слова начинались на “п”» (ПК, 120). Намек и на «Петербург», и на главу «Петербурга» «Пепп Пеппович Пепп», и на имя аблеуховского бреда.

Но и основной текст «Приглашения» (за вычетом этих эмблематических деталей) пронизан текстом «Петербурга». Вот только одна подробность, самая очевидная: «крохотный профиль с большим мышьям ухом», различимый Цинциннатом на желто-глинчатых стенах его камеры, – знаменитый профиль сенатора, а также «призрачное лицо», которое появлялось «на коричневато-желтых обоях» комнаты Дудкина.

Место действия «Приглашения на казнь» – призрачный, бутафорский город, в котором ощутимы черты грядущего распада, исчезновения. Это не только город Белого, но и вообще город символистского текста с характерными для него эсхатологическими декорациями. Интересная площадь, с ее красноватой пылью, красными мальчишками, цветочницами, розами, агонией обывательского здравомыслия, мнимым сумасшедшим с удочкой воссоздает площадь драмы Блока и увиденные им симптомы конца света³². Каменная городская статуя Капитана Сонного – статуя Командора, отсчитывающего последние «миги жизни» Цинцинната (в тексте романа тема статуи сопровождается томительным «звоном» ночных часов). Его слоновьи ноги, лишившиеся туловища после грозы, напоминают о тяжелых Шагах Рока. Эти шаги отдаются в ночном стуже в тюремную стену, производимом мнимыми спасителями, а на самом деле преследователями и гонителями Цинцинната, и в стуже топоров, сооружающих эшафот на площади.

Время действия напрямую уподоблено времени действия «Петербурга». Конечная катастрофа должна явиться результатом бессмысленного «кругового движения» истории. (Этот термин Белого встречается в набокковском тексте.) Автор запечатлевает тот ее момент, когда «упиваясь всеми соблазнами круга, жизнь довертелась до такого головокружения, что земля ушла из-под ног. <...> Да, вещество постарело, устало» (ПК, 73). Так же, как в «Петербурге», круговое движение царит и в пространстве города. Если грядущая его гибель как будто является неизбежным результатом безразличного, неодушевленного процесса, то в отношении Цинцинната этот процесс явно враждебен. В «Приглашении», в отличие

от романа Белого, мишень – лишь индивидуум, его душа (или голова), но не страна и не некое национально-духовное сообщество.

Кольца времени и пространства становятся кольцами преследований Цинцинната, обращаясь в цепь горожан – соглядатаев и доносчиков, стражников, тюремщиков. Все эти персонажи, с одной стороны, бесконечно взаимодействуют, меняются париками и костюмами, с другой – тянут за собой бесконечный маскарад двойников прошлых эпох – звериные маски гностических архонтов или собачьи головы опричников³³, французские словечки XIX века и проч.

Как и в «Петербурге», порочные круги проникают в сознание героя и творятся там праздной мозговой игрой. Ее модель – обступающий, теснящий его хоровод призраков. Подобно Николаю Аполлоновичу, Цинциннат, тоже обряженный в философскую ермолку и халат,

уступает соблазну логического развития, <...> сговывая в цепь то, что было совершенно безопасно в виде отдельных, неизвестно куда относившихся звеньев, <...> и вот, выходя из мрака, подавая друг другу руки, смыкались в круг освещенные фигуры – и, слегка напирая вбок, и крелясь и тащась, начинали – сперва тугое, влачащееся – круговое движение (курсив мой. – О.С.), и вот уже пошло, пошло... (ПК, 142).

Концептуально отсечение Цинциннатовой головы соотносится с взрывающимся «я» Николая Аблеухова. Но наглядная связь текстов установлена Набоковым по смежной линии отцеубийства. На сей раз Цинциннат проецируется на двойника Николая Аблеухова – Аполлона Аблеухова, в его жалкой, страдающей ипостаси. Маска Аблеухова-младшего достается здесь палачу Пьеру. У Белого Николай Аполлонович представляет, как «негодяй этот бон сам. – О. С.с мешковато бросился протригать сонную артерию костлявого старикашки... у костлявого старика была теплая, пульсом бьющая шея...» (Пб, 221). Жалкая пульсирующая шея отца мучительно привлекает сына. Сладкой мукой одержим и мсье Пьер, пристально изучающий тонкий затылок своего подопечного. Такая боковая проекция, или моментальное перераспределение ролей, оправдано мотивной логикой «Петербурга»: убийство сенатора – знак торжества темных сил провокации, окончательно овладевших Аблеуховым-младшим и взрывающих его изнутри.

Характерно, что роль убийцы-террориста в Николае Аполлоновиче соединяется с мотивом красного домино и одновременно с маской балаганного Петрушки:

и все зеркала засмеялись, потому что первое зеркало, что глядело в зал из гостиной, отразило белый, будто в муке, лик Петрушки, сам балаганный Петрушка, ярко-красный, как кровь, разбежался из зала (топал шаг его) <...> (Пб, 222).

Набоковский Пьер – также кукольный Петрушка: носит красный костюм, показывает «меловое лицо» и называет полишинеля «тезкой». В «Петербурге» же он, со всей очевидностью, еще один двойник Петра, промежуточное звено между террористом Николаем Аблеуховым, получившим задание от темной партии, и Всадником – гонителем, Командором и Сэром. Не случайно шаг его «топает», он гонится за жертвой, как гонится сквозь века его духовный отец, медный преследователь. Живущий в «духе и крови» Петр провоцирует Аблеухова на убийство. Но и Петрушка-Пьер тянет за собой тень Петра. Об этом свидетельствует поздний роман Набокова «Посмотри на арлекинов», в котором автор пародирует собственные тексты. «Приглашение на казнь» называется в нем «Красный цилиндр», а Пьер, или Петр Петрович, носит имя Большой Петр³⁴. Так, Статуя Командора – статуя Капитана Сонного обретает в романе своего близнеца Медного Всадника, воссоздавая классическую для русской литературы, идущую от Пушкина и подхваченную символизмом фигуру преследования.

С Пьером связана в романе и тема масонского заговора³⁵. На манер Белого, Набоков вскрывает этот заговор в каламбуре. Каламбур подсказывает, кто творит губительные круги мороков, обманов и бессмыслиц. Прикинувшись спасителями, некие каменщики тайно стучат в тюремную стену Цинцинната, отравляя его сознание обманной надеждой. «Просто каменщики», размышляет герой, работающие под покровом ночи «каким-нибудь чудаковатым орудием (из амальгамы негоднейшего вещества и всецельной человеческой воли)» (ПҚ, 141; 130). Сложенье слов «каменщики» плюс «воля» рождает вольных каменщиков – ложных спасителей, которые пробивают в камеру тайный ход. Первым из «черной дыры», вооруженный масонской «киркой», вылезает мсье Пьер. В день казни на нем белый масонский фартук. Он и есть глава ордена, Командор. Агенты его появлялись в романе и раньше: это мастера-доносчики, братья по цеху Цинцинната.

Цель братства – уничтожение героя. Стратегия – проникновение в непрозрачную, чуждую и, значит, неподвластную масонам духовную субстанцию Цинцинната. Подземный ход – метафора тайного внедрения в сознание. И кругленький палач Петр Петрович не только Командор, но и Пепп Пеппович Пепп, шарообразный бред Аблеухова, туранская бомба, живущая в его голове. Сама сцена вторжения чрезвычайно напоминает

эпизод «Записок чудака», в котором описан учитель латыни в гимназии Белого, представленный им как Казимир Кузмич Пепп. Он – двойник бредового господина из «Петербурга»³⁶, персонаж кошмаров и еще одно воплощение Командора и темного Сэра.

... Смутно чуялось мне: Казимир Кузмич Пепп вел подкоп под меня; понял я: будет день и – взлетит моя комната; стены развалятся; брешь и дыры проступят отчетливо; в дыры войдут «Казимир Кузмичи» из подземного мира³⁷.

Однако призраки-масоны не обретают в романе Набокова той роковой власти, что имеют они у Белого. Цинциннат сохраняет свою внутреннюю целостность и, освободившись из их круга, в конце, невредимый, уходит в ту загадочную, навсегда остающуюся за гранью книги «сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».

Откликаясь на текст Белого, воспроизводя его сюжет заговора, его модель колец преследования и пространственно-временной сети агентов-доносчиков и сторожей, Набоков переводит все это в иной, металитературный план. Металитературный статус происходящего ощутим и в бутафорских персонажах, изготовленных из цитат, и в условном городском пейзаже, и особенно в развязке, намекающей на действие *deus ex machina*: невидимая сила точно сметает декорации оконченной пьесы и переносит главного героя в иную, лежащую за сценой или над сценой, область. Литературная природа событий подсказывается Набоковым и еще откровенней – соотносением истории Цинцинната с книгой, а его жизни – с длиной карандаша³⁸.

Вместе с тем металитературность проступает и в самой структуре заговора. Тайному братству горожан-масонов противостоит здесь иное надроманное братство. На протяжении всего действия Цинциннат не одинок. Его окликают и жалеют: «Какая тоска, Цинциннат!», его предупреждают («Осторожно, Цинциннат!»). Наконец, ему посылают знаки: надпись на тюремной стене, бутафорский желудь, бабочку³⁹. С ним говорят не только враги-обманщики, но и друзья, добрые голоса, намекающие на грядущее спасение и в конце поджидающие его за гранью текста. Набоков называет своего героя «собственным сообщником», и этот нарочитый алогизм указывает, что Цинциннат состоит в союзе с кем-то неизвестным, но близким, родственным ему. Этот кто-то вместе с «голосами» есть, по-видимому, Автор. Его заговор одерживает победу над заговором горожан и освобождает Цинцинната. Но заговор автора есть замысел произведения, и победа здесь означает победу искусства над так называемой

действительностью. Заговор или замысел Автора подчиняет заговор горожан, преодолевает его, демонстрирует его ненастоящность. Последний лишь претендует на реальность, но оказывается принадлежностью безопасного, послушного художнику миру искусства.

При таком прочтении городские призраки только притворяются масонами. На самом деле они – сюжеты навязчивых фантазий поэта Цинцинната и вместе – воплощенные приемы набоковского романа, те «эльфы и гномы», «строящие мир произведения», о которых писал Ходасевич⁴⁰, впервые заметивший эстетически-ремесленную суть «Приглашения». Набоковские масоны одушевляют и разыгрывают в лицах тот самый параноидальный тип композиции (герой в суживающихся кругах преследователей-фантомов), который представлен в «Приглашении» (и также в «Защите Лужина», «Отчаянии», «Соглядатае») и восходит к Белому.

Что касается заключительных сцен произведения с падением декораций и эсхатологическими аллюзиями: солнечным затмением, «рвущимися сетками неба», то это – конец книги.

Однако и эсхатологизм романа, устремленность мотивного-сюжетного движения к финальному распаду, исчезновению, и сюжет заговора и преследований, спроецированные в метафикциональное русло, могут быть прочитаны не только в синхроническом плане данного литературного произведения, но и в плане истории литературы. Тогда кружение призраков – это кружение литературной традиции, вечное возвращение тем и приемов, преследующих художника. «Уставшее вещество», из которого создан город – вялая, выветрившаяся в повторениях традиция. В порочный круг традиции, по мнению Набокова, заключена русская эмиграция, зпигонски переписывающая Достоевского и русских символистов, в особенности Блока. Отчасти поэтому Достоевский и символисты и составляют значительную долю материала, из которого изготовлены куклы и городской пейзаж «Приглашения». Одержимость русской литературой переживает и оригинальный художник Сирина, оглядывающийся, правда, не столько на Достоевского, сколько на равно присутствующих в романе Пушкина, Гоголя и, разумеется, наследие Серебряного века. Цинциннат, подобно эмигрантским поэтам и самому автору, преследуем русской литературой, которая и объективно, и субъективно, в восприятии петербуржца Набокова, связана с Петербургом. Он преследуем «петербургским текстом». Поэтому главный заговорщик и гонитель Цинцинната не кто иной, как Петр. Финал романа, таким образом, может быть прочитан и как финал петербургской традиции, точнее, необходимость выхода художника из кругов ее рабских повторов. Этот выход и совершает Цинциннат.



Тема заговора и спровоцированной им мировой конечной катастрофы лежит на стыке истории и области социальных «мифологий». Белый и вслед за ним Набоков внедряют тему в ткань своих романов. Но, встретившись на этой зыбкой почве, художники действуют по-разному. Символист Белый, для которого представление о заговорщическом устройстве мира, истории и космоса было органичным, пытается противостоять враждебной силе, вызывая и разоблачая ее в магическом акте искусства, которое, выходя за пределы эстетической игры, проникает сквозь покровы обманчивой действительности и открывает подлинный лик заговорщиков и космические масштабы их деятельности. При этом поэтика Белого утверждает реальность заговора, творит параноидальный миф. Постсимволист Набоков сопротивляется историческим стихиям, отрицая их настоящесть, демонстрируя их как расхожие штампы обыденного ума. Что касается собственно мифогенной субстанции заговоров, то она тем более не имеет права на реальное существование в его мире. Демифологизация сюжетов массового сознания осуществляется им благодаря вытеснению социальной семантики, подмены ее эстетическим содержанием, превращением заговора в литературный замысел или зачинание литературной традиции⁴¹.

Литература

- Барабтарло 1997 – Г. *Барабтарло*. Очерк особенностей двигателя в «Приглашении на казнь» // Владимир Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долиннин. СПб., 1997. С. 439–453.
- Белый 1922 – А. *Белый*. Воспоминания о Блоке // Эпопея (Берлин). 1922. № 3. С. 125–310.
- Белый 1981 – А. *Белый*. Петербург. М., 1981.
- Белый 1994 – А. *Белый*. Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Белый 1997 – А. *Белый*. Записки чудака // Собрание сочинений. М., 1997.
- Богомолов 1999 – Н. А. *Богомолов*. Русская литература XX века и оккультизм. М., 1999.
- Букс 1998 – Н. *Букс*. Эшафот в хрустальном дворце. М., 1998.
- Давыдов 1982 – С. *Давыдов*. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Мюнхен, 1982.
- Долгополов 1988 – Л. *Долгополов*. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.
- Канетти 1997 – Э. *Канетти*. Масса и власть. М., 1997.

Иванов 1917 – Вяч. Иванов. Вдохновение ужаса: (О романе Андрея Белого «Петербург») // Родное и вселенское: Статьи. М., 1917. С. 89–101.

Лотман 1984 – Ю. М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. / Тартуский гос. ун-т. Тарту, 1984. Вып. 664. (Труды по знаковым системам, XVIII). С. 30–45

Минц 1973 – З. Г. Минц. Блок и Пушкин // Учен. зап. / Тартуский гос. ун-т. Тарту, 1973. Вып. 306. С. 135–296.

Набоков 2000 – В. Набоков. Собрание сочинений русского периода. В 5 т. СПб., 2000.
Орлов 1904 – М. А. Орлов. История сношений человека с дьяволом. СПб., 1904.

Сендерович, Шварц 1998 – С. Сендерович, Е. Шварц. Старичок из евреев: (Комментарий к «Приглашению на казнь» Владимира Набокова) // Russian Literature. XLIII (1998).

Силард 1991 – Л. Силард. Роман Андрея Белого между масонством и розенкрейцеровством // Россия / Russia. Venezia, 1991. Vol. 7. С. 75–84.

Сконечная 2000 – О. Сконечная. Масонская тема в русской прозе Набокова: о переосмыслении писателем бродячих сюжетов массового сознания // Vladimir Nabokov dans le miroir du XX-e siècle / Sous la direction de N. Buhks. Revue des études slaves. Paris, 2000. Tome 74. С. 383–394.

Спивак 1999 – М. Л. Спивак. Лейбниц, Крупн и доктор Доннер («Кризис жизни» в «Москве» Андрея Белого) // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сб. статей. Сост.: М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. М., 1999.

Степун 1998 – Ф. Степун. Встречи. М., 1998.

Флоренский 1990 – П. А. Флоренский. Сочинения. М., Т. 2. 1990.

Хансен-Лёве 1992 – А. А. Хансен-Лёве. Поэтика ужаса и теория «большого искусства» в русском символизме // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 322–337.

Ходасевич 1991 – Из переписки В. Ф. Ходасевича. (1925–1938) Публикация Дж. Мальмстада // Минувшее. М., 1991. Вып. 3. С. 262–291.

Ходасевич 1996–1997 – В. Ходасевич. Собрание сочинений. М., Т. 1–4. 1996–1997.

Эткинд 1998 – А. М. Эткинд. Хлыст: секты, литература и революция. М., 1998.

Якобсон 1987 – Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987.

Ljunggren 1982 – M. Ljunggren. The Dream of Rebirth: A Study of Andrej Belyj's «Peterburg». Stockholm, 1982.

Maguire, Malmstad 1987 – R. A. Maguire, J. E. Malmstad. «Peterburg» // Andrej Bely: Spirit of Symbolism. Cornell Univ. Press, 1987. P. 94–144.

Примечания

- 1 Ходасевич 1997, IV: 57.
- 2 Степун 1998: 161. Ср. о параноидальных мотивах в жизни и творчестве А. Белого в Ljunggren 1982.
- 3 Белый 1997: 348.
- 4 Иванов 1917: 98.
- 5 См. об этом: Ходасевич 1996, I: 392–395.
- 6 РГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 27, л. 52–53. Цит. по: Богомолов 1999: 72–73.
- 7 Канетти 1997: 436.
- 8 Белый 1994: 134.
- 9 Там же: 135.
- 10 Там же: 134, 132.
- 11 Как указывает Н. А. Богомолов, «...основание “Мусажета” практически совпало с попытками организовать в Москве мистический “Орден”» (Богомолов 1999: 75).
- 12 Белый 1997: 474.
- 13 Ср. о круге как фигуре тотального шпионажа в исследовании Maguire, Malmstad 1987: 111 et al.
- 14 Флоренский 1990: 422.
- 15 Белый 1981: 164. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (Пб) с указанием страницы.
- 16 Орлов 1904: 315.
- 17 О теме Петра-Антихриста см.: Лотман 1986: 36; Долгополов 1988: 290.
- 18 Орлов 1904: 319.
- 19 Ср. интерпретацию дудкинских ножниц как скрытого мотива кастрации в кн. Эт-кин 1998: 452–453.
- 20 Белый 1994: 152.
- 21 Якобсон 1987: 149.
- 22 Белый 1922: 213.
- 23 Ср. в романе «Москва» игру с именем рокового масона Фон-Мандро.
- 24 Ср. о светлых розенкрейцеровских символах в «Петербурге»: Силард 1991: 81–82.
- 25 Белый 1997: 485. Ср. Об этом мотиве в «Москве» и «Кризисе жизни» у Спивак 1999: 131–132
- 26 Канетти 1997: 471.
- 27 О дионисийстве Белого см. Хансен-Лёве 1992: 332–334.
- 28 Степун 1998: 157.
- 29 В 1934 г. в письме Ходасевичу, откликаясь на статьи его о Белом, Набоков говорит, что «читал Петербург раза четыре в упоении, но давно...» (Ходасевич 1991: 278). В американские годы он называет роман в ряду шедевров XX века.

- 30 Набоков 2000, V: 53. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (ПК) с указанием страницы.
- 31 Это наблюдение принадлежит С. Сендеровичу и Е. Шварц (Сендерович, Шварц 1998).
- 32 Сам Блок определил драму «Король на площади» как отражение «петербургской мистики». З. Г. Минц связывает сцены «города у моря» с петровской темой (Минц 1973: 175). Вполне вероятно, что настойчивые аллюзии к этой драме подсказывают, что город Цинцинната – это в том числе и Петербург, крепость же – Петропавловская. Ср. идею двойничества Цинцинната и Чернышевского, развиваемую в Букс 1998: 115–137.
- 33 См. об этом Давыдов 1982: 112.
- 34 Указано Г. А. Левинтоном в ходе конференции.
- 35 Об этом также Сконечная 2000: 389–394.
- 36 См. об этом в примечаниях к «Петербургу» С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова (Пб, 668).
- 37 Белый 1997: 465.
- 38 См. тему карандаша: Барабтарло 1997: 441–444.
- 39 См. об этом Давыдов 1982: 76 и др.
- 40 Ходасевич 1996, II: 391.
- 41 Автор выражает признательность Норе Букс и Игорю Смирнову за ряд ценных замечаний.

Игорь Смирнов

О гротеске и родственных ему категориях

1

Обычно гротескно-чудовищное концептуализуется в посвященной этому предмету научной литературе, в том числе и в знаменитых трудах Вольфганга Кайзера и Михаила Бахтина, как член такого противопоставления, которое охватывает все искусство и раскалывает его на две области, притом что сфера не гротескного, в свой черед, может выступать как допускающая дихотомизацию.

Так, по Кайзеру, гротеск: 1) выкликает из мира демонические силы, контрастируя тем самым и с Божьими, и с человеческими делами; 2) выражает собой психическую работу, совершаемую в нас имперсональным «*Es*», то есть оппозитивен продуктам, которые производят как «*Ich*», так и «*Über-Ich*»; 3) творит образ отчужденной реальности, отпадающей, надо думать, от той, что выступает для субъекта в виде интимно знакомой и/или нормативной¹.

Если в труде Кайзера за различием гротескного и не гротескного приходится подозревать следы триадического мышления, то Бахтин строго дуалистичен². «Гротескный реализм», наследующий обрядово-карнавальную культуру, размыкает у Бахтина границу, отчленяющую отдельное тело от окружающей его среды, нейтрализует таким путем свойственный нам страх смерти и неотрывает отсюда от победительного «праздничного смеха» и «радостного» преобразования материи. Гротеск («вторая правда о мире») есть в данном случае единственная альтернатива любой серьезности, всяческой завершенности, так что *tertium non datur*.

Было бы нетрудно показать, что обсуждаемый подход был характерен и для многих других авторов, занимавшихся гротеском. Густав Рене Хоке, например, увидел в гротеске одно из важных стилистических средств «маньеризма», оспаривавшего извека (начиная с античности) в рамках «азиатской фантастики» «attizistisch-klassisch-konservative «Mimesis»»³. Я, однако, не собираюсь излагать исчерпывающим образом разные научные модели гротескного искусства, чего достало бы на самостоятельную статью.

Кратко представленные здесь теории гротеска можно было бы подвергнуть критике эмпирического порядка, аргументируя от материала. Разве остранный, отчужденный мир в литературе всегда имеет гротескные формы? Лев Толстой, большой мастер остранения, кажется, вовсе не обращался к гротескному письму⁴. Неужели и впрямь гротеск неизменно связан со смехом? Явление философу «черного монаха» в одноименном рассказе Чехова или тени отца будущему мстителю в трагедии Шекспира интуитивно ощущается как гротеск, но эти сцены отнюдь не комичны⁵. Гротеск не миметичен? Как быть тогда с населяющими литературу калеками, скажем, с героем гоголевской «Повести о капитане Копейкине», которому в 1812 году оторвало руку и ногу и который предпринимает против общества то, что древние называли «hybris» (то есть разрушающую социальные нормы акцию)? Как ни теоретизируй или как ни ссылай инвалидов на мало доступный ладожский остров Валаам, что было сделано после конца Второй мировой войны в СССР по приказу из Кремля, они принадлежат-таки к «жизненному миру». Но и сколько-нибудь развернутая полемика с попытками вместить гротеск в отвлеченное рассуждение, ведущаяся в эмпирическом плане, не входит в мою задачу. Чтобы выстроить собственную теорию, чужие обобщения нужно опровергать на абстрактном же уровне.

Мой тезис состоит в том, что гротеск входит в сеть близкородственных феноменов, к которым, в первую очередь, относятся такие, как страшное и *das Unheimliche* (термин едва ли переводимый на русский язык, но имеющий точное соответствие в английском: «*uncanny*»). Только если мы не абсолютизируем предмет постижения, нарциссистски отрывая его от всего прочего, мы способны избавиться от ограничивающего наш ум, как ничто другое, дихотомизирования (или продолжающего таковое посредством итеративного применения дизъюнкции трихотомизирования). Чтобы проникнуть в многообразие генеративных практик, которыми человек владеет как синхронно, так и диахронно, какое-то из их явлений должно быть помещено в семейство сходно-несходных твор-

ческих фактов, предполагающее, что они будут многомерно оппозиционированы относительно иных, поддающихся, как и они, обобщению. Учет подобия-в-различии позволяет выстроить многозначную логику креативной работы. Эта логика будет неизбежно семантической, потому что она, в ее стремлении учесть множественное, обязана обогатить неглубокий, быстро исчерпаемый набор мыслительных (логических) операций за счет того, что *modus operandi* будет привязан к *modus vivendi* – к эссенциально-экзистенциальным категориям.

2. 1

Если верить Сёрену Кьеркегору («Понятие страха», 1844), нас пугает «Ничто, открывающееся нам в виде того, что возможно»⁶. Страх испытывает исторический, становящийся человек, который в своем развитии вынужден ломать запреты. История случается по той причине, что индивид не только дан себе, но и отнесен к полу, так сказать, иносамотождествен. Потеря себя перед лицом возможного, исторического имеет, таким образом, сексуальную подоплеку, обуславливается половым вожделением. Кьеркегор связал страх с первогрехом Адама и Евы. Много позднее почти к такой же идее страха придет Сабина Шпильрейн⁷, которая, правда, будет опираться в своей статье (когда говорит о том, как «я» отрекается от себя в любви к особи противоположного пола) не на Кьеркегора, а на учение Ницше о Дионисе. Мысль о слитности Эроса и Танатоса Фрейд, как известно, перенял у своей пациентки и ученицы Шпильрейн⁸.

В том, что страх растет из переживания индивидом самоотсутствия, не приходится сомневаться. Не выдерживающим критики, однако, выглядит уравнивание Кьеркегором категорий Ничто и возможного. Бытие-в-потенции, в том числе и историческая изменчивость трансцендентального субъекта, вовсе не означает, что мы оказываемся *in vacua*. Место индивида становится пустым, ничего не значащим и потому внушающим ему страх тогда, когда он оценивает свою позицию в качестве аннулируемой, то есть уступаемой Другому, конкуренту. Эрос вбирает в себя Танатос, если к двум сексуальным партнерам прибавляется третье лицо («Царь Эдип» Софокла недвусмысленно указывает на то, что кем бы ни был заместитель одного из супругов на брачном ложе, он всегда есть, по сути, их ребенок). В. Н. Топоров с полным на то основанием подчеркнул, что страх ассоциируется человеком с нехваткой пространства, аргу-

ментировав это положение тем, что связал этимологически «*Angst*» с «*Enge*», а «ужас» с «узостью» и возвел эти звуко-смысловые комплексы к вед. «*amhas*» = «тупик» и т. п.⁹ Вместе с тем страх имеет и темпоральное измерение, которое нельзя игнорировать. В диаметральном расхождении с Кьеркегором приходится думать о том, что угрожающей индивиду будет та ситуация, в которой он ощутит себя вытесненным соперниками из истории – из его персональной, малой, или из большой, социально-политической и общекультурной¹⁰. Страх в конечном счете гнездится там, где эквивалентные величины агональны.

Страшное тематизируется в особом субдискурсе литературы, который имеет дело с борьбой двойников, с насильственной деидентификацией личности (происходящей среди прочего в тюрьмах и концлагерях), с исчерпаемостью отдельной жизни и т. п.¹¹ У этого субдискурса есть обратная сторона – художественные тексты о героическом самопожертвовании, преодолении страха, всегда циркулировавшие в литературе, но особенно расплодившиеся в ней в тоталитарные времена¹². В философии этой упраздняющей страх литературной продукции соответствует христианский и, в пику Гегелю, антиисторический трактат Кьеркегора. Разумеется, что апология бесстрашия не способна скольконибудь адекватно выявить смысл того, что она отрицает, – страха.

2.2

Если деидентификация вызывает страх, то *das Unheimliche* посещает того, кто расколот в удвоенной идентичности. Страх овладевает психикой, исходя от тела, так или иначе предназначенного к исчезновению. Не по себе же нам становится при том условии, что психика ввергается во внутреннее противоречие.

Разбирая в статье «*Das Unheimliche*» (1919) новеллу Э.-Т.-А. Гофмана «*Der Sandmann*», Фрейд постулировал, что занимавшее его психическое состояние рождается из «всевластия мысли», которая подчиняет себе реальность, проецирует себя на нее¹³. Первобытный анимизм, нарциссизм и рассказ Гофмана о погруженном в грезы студенте Натанаэле равно содержат в себе, по мнению Фрейда, *das Unheimliche*. Применительно ко всем этим случаям речь должна идти о том, что «я» распознает свое отражение во внешней и чуждой ему среде¹⁴.

Анимистические верования вряд ли сводимы к нарциссизму, коль скоро они одухотворяют природу так, что населяют ее существами ины-

ми, чем люди¹⁵. Гофман повествовал о такой психике, для которой любая воспринимаемая ею персона выступала расщепленной, двуипостасной. Натанаэль пребывает ребенком и в интимном семейном окружении, и в атмосфере запугивающей его басни о приходе «песочного человека»; отца героя сопровождает негативная тень, адвокат Коппелиус, который позднее и сам разъединится в образах торговца барометрами, Джузеппе Коппола, и профессора Спаланцани; студент влюблен как в дальнюю родственницу, Клару, так и в механическую куклу, Олимпию, однако и последняя не только автомат: когда она погибает, из нее струится кровь.

В тексте Гофмана, как и в остальных произведениях, в которых выражает себя *das Unheimliche*, индивид – соответственно своей гетерогенной психике – участвует сразу в двух историях (так, майор Ковалёв включен Гоголем и в сюжет об обнаружении отрезанного носа в свежеспеченном хлебе (*pars pro toto*), и в сюжет о превращении этой части тела в статского советника, затесавшегося в толпу молящихся в Казанском соборе (*totum pro parte*)). Две истории не обязательно изображаются в литературе в виде происшествий частного плана, как в приведенных примерах, но нередко принимают в ней и крупный (эпохальный) масштаб (как, скажем, в романе Честертона «The Man, who was Thursday», где тайный полицейский агент полагает, что проник в гнездо анархистов, в действительности лишь разыгрывающих, как и он, роли врагов государства; *das Unheimliche* особенно отчетливо обнаруживает себя в концовке этого текста, когда глава тайной правительственной *resp.* противоправительственной организации оказывается к тому же и обладателем вообще трансцендентной людям власти)¹⁶.

«Собственным Другим» того субдискурса, где доминирует *das Unheimliche*, служит идиллия, персонажи которой не знают расхождения между психическим и отприродным, находятся у себя дома (*Zuhause*), в мире репродуцирования, а не разнозначного протекания событий, в пространстве, вовсе не подверженном исторической изменчивости. Бахтин писал: «Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от <...> конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки»¹⁷. Хайдеггер представил страшное и *das Unheimliche* как одно и то же. Страх есть для него самое бытие-в-мире и растет из открытия-освоения целого, по сравнению с которым бытующий совершенно незначителен. Угрожающее нам неопределенно. Оказываясь один на один с миром, бытующий испытывает «*die Unheimlichkeit*». Отнесясь к целому, он как бы теряет домашний очаг¹⁸. Хайдеггеровское «бытие-к-смерти» содержит в себе апорию, поскольку неотрывно присовокупляет к бытию небытие.

Учитывая это обстоятельство, правомерно заключить, что определение страха в «Бытии и времени» было произведено автором с разорванной психикой, изнутри того, чем является *das Unheimliche*. *Das Unheimliche* бывает в литературе и пугающим, и комичным (как, например, в прозаических текстах Д. А. Пригова, где повествователя непрошено перебивает и оспаривает его alter ego¹⁹). Распознавание целого делает нас вовсе не ничтожно малыми, но, напротив того, эквивалентными всему и, стало быть, гасит страх, который владеет нами как раз тогда, когда у нас нет доступа к миру, заблокированного противником.

3.1

Вариантом обзриваемой парадигмы, наконец, является и гротескно-чуждовидное²⁰. Оно возникает из присоединения объектного к субъектному. Сказанное не должно означать, что сопряжение того и другого непременно снимет границу между отдельным телом и его окружением, как старался представить дело Бахтин²¹. Объектность субъекта может быть запечатлена литературой, кроме этого, в таких мотивах, которые имеют в виду психосоматические дефекты индивида, его недостаточную субъектность. Сюда относятся: глупость²² (свойственная, допустим, Угрюм-Бурчееву из гротескного шедевра Салтыкова-Щедрина «История одного города»), отсутствие у тела каких-либо членов (гоголевский «Нос», таким образом, синтезирует *das Unheimliche* и гротеск) и т. п. вплоть до автоканибализма, которому предаются Петенька из «Шатунов» Мамлеева или безымянный гурман из рассказа В. Г. Сорокина «Зеркало», вошедшего в его книгу «Пир». К гротескной гипосубъектности литературные персонажи часто принуждаются и извне (подобно свифтовскому Гулливеру, опутанному лиллипутами).

Еще один комплекс гротескных мотивов (тотемистических по происхождению), также не учтенный Бахтиным, формируется вокруг представления об объектах (прежде всего зоо- и техноморфных), как бы имеющих субъектный статус или покушающихся на таковой²³ (здесь достаточно будет напомнить о св. Георгии, освобождающем женщину из-под сексуальной власти дракона, и многочисленных литературных откликах на легенду, отчасти прослеженных в работе Савелия Сендеровича «Георгий Победоносец в русской культуре. Страницы истории» (1994).

В свете всего изложенного становится ясным, что чудовидное не есть то, чем исчерпывается субъект, который, с точки зрения Славоя Жижека,

не способен достичь в акте самосознания идентичности (раз тот, кого он рефлексировал, уже не он) и который поэтому постоянно сталкивается в себе с «вещным остатком», с тем, что бесформенно в своей недоступности уму, с лакановским «реальным» (наделенным неизменно гротескными чертами)²⁴.

Авторефлексивная субъектно-объектность дает нам возможность примеривать к себе разные логические операции: и ставящие субъектность на грань исчезновения (= страх), и разлагающие ее на неоднородные слагаемые (= *das Unheimliche*), и вмещающие ей объектность (и *vice versa*). Логика требует, чтобы к трем названным категориям ($S \rightarrow \text{pop-S}$; $S \rightarrow (S1 \text{ vs. } S2)$; $(S \text{ vs. } 0) \rightarrow (S \ \& \ 0)$) была присоединена четвертая, вырастающая из негации как субъекта (S), так и объекта (0): $(S \text{ vs. } 0) \rightarrow (\text{pop-S} \ \& \ \text{pop-0})$. То, что рассматривается человеком как «ни субъект, ни объект» (сюда относятся, скажем, трупы) было точно отождествлено Юлией Кристевой с отвратительным, отталкивающим²⁵. Указанная работа избавляет меня от необходимости специально заниматься здесь безобразным²⁶.

Иначе, чем Жижек, но с той же, что у него бескомпромиссностью, свел субъекта к чудовищному Жак Деррида²⁷. Рука служит человеку для указания на вещи, рассуждал Деррида, она одаривает их знаковостью. Отдавание трансгрессивно, откуда монструозен именно демонстратор – человек как таковой, так сказать, одорукий инвалид.

На вопрос, почему и Деррида, и его заядлый оппонент Жижек, несмотря на несходные доводы, солидарны в одном и том же заключении, неоправданно антропологизирующем гротескно-чудовищное²⁸, помогают ответить статьи о монстрах, опубликованные Борисом Гройсом²⁹. Разбирая тексты московского «концептуализма», Гройс объясняет причину их монструозности тем, что они знаменуют собой конец литературы, парадоксальным образом не прекращая, продолжая ее. Гротескная субъектно-объектность конкретизируется, среди прочего, в фигурах живых мертвецов (вроде мстителя из небытия, Акакия Акакиевича, неистребимого самоубийцы Смурова в «Соглядатае» или аналогичного этому набокковскому персонажу старичка из мамлеевской «Последней комедии», наблюдающего за своим трупом). К этому ряду Гройс и причисляет «концептуалистское» словесное искусство, но в силу не столько субстанции его содержания, сколько формы такового. Стоит расширить этот угол зрения так, чтобы оно охватило и постмодернистское теоретизирование. Идея пресловутой смерти субъекта и автора, декларируемая постмодернистскими субъектами и авторами же, развивает глубоко архаичное

гротескное мировидение, оставлявшее мертвых среди живых. Универсализация чудовищного, распространенного у Деррида и Жижека на весь род людской, есть акт гротескного философского мышления, не обнаруживающего вовне ничего, кроме себя самого.

3.2

Здесь я приблизился к определению отношения между гротескно-чудовищным и историей. Анимированные покойники, в образе которых воплощается одна из версий гротеска, замещают финал новым началом, подразумевают возможность генезиса после истощения генезиса³⁰. В фантастической литературе эта субституция сопровождается реверсом времени³¹. В пушкинском «Гробовщике» клиенты похоронных дел мастера как будто навещают его, переворачивая темпоральность так, что она влечется по пути от небытия к бытию. Миметический гротеск, напротив того, не нарушает однолинейность времени: например, «Красный смех» Леонида Андреева показывает, как другая (почти посмертная) жизнь искалеченного и страдающего аграфией героя наступает – в естественной последовательности – по его возвращении на родину с японской войны, пошатнувшей его воображение, то есть после приобщения Танатосу, коснувшемуся и его тела, и его сознания³². Как бы то ни было, однако, гротескно-чудовищное *suī generis* – это всегда вторичное возникновение некоего феномена³³. Живые мертвецы входят в данный смысловой ряд на правах лишь одного из его элементов, пусть и очень характерного. Точно так же гротескны: реформаторы, мечтающие исправить человечество («Дон-Кихот» Сервантеса); подражатели первооткрывателей, изобретателей и законодателей (в том числе имитирующий последних Раскольников); сектанты, надеющиеся воздвигнуть альтернативную церковь (ср. хотя бы их портреты в «Серебряном голубе» Андрея Белого); лица, извращающие норму полового акта (проза де Сада); всяческие антропоморфные механизмы и гомункулы («Франкенштейн, или современный Прометей» Мэри Шелли); гуманоиды из возможных универсумов (ср. *science fiction* и филиации этого жанра, скажем, новеллу Абрама Терца «Пхенц») и т. п. От монстров ожидается, что они придут в мир во второй раз (таков сюжетный стержень, на который нанизывается мотивика в «Големе» Мейринка). В диегетическом плане гротеск нередко дает тексты, продолжающиеся – в акте повествовательной автоконкуренции – вслед за тем, как их темы уже отчетливо обозначились

или даже нашли завершение, будь то романы о Гаргантюа и Пантагрюэле у Рабле, о Раскольникове и Свидригайлове, губителях женщин, у Достоевского, о лжепредателе и лжереволуционере (диалогия З. Гиппиус «Чертова кукла» и «Роман царевич»), о диссидентке и, далее, ударнице социалистического труда у В. Г. Сорокина («Тридцатая любовь Марины»). В «Красном смехе» второй тур безумия затевается братом духовно и физически изуродованного участника русско-японской войны. Если в текстах, рисующих состояние, в котором герою не по себе, рассказываемая история сразу двуначальна, амбивалентна уже в первых своих тактах, то в гротескном повествовании она имеет только один отправной пункт, но может завязываться еще раз³⁴.

Объективируемые субъекты и субъективируемые объекты суть еще одно рождение мира, явление бытия, комплементарного уже явленному и требующего нового зрения от того, кто расчленяет «я» и «не-я». Гротескно-чудовищное представляет собой синтез асимметричных величин – не просто противоположных, но таких, которые принципиально не взаимозаменяемы, неконгруэнтны (ибо «я» не готово уступить свое место в пользу «не-я»). В гротеске эквивалентность, которой он охватывает субъекта и объект, торжествует даже там, где ее, казалось бы, нельзя ожидать.

Составленное из асимметричных слагаемых, гротескно-чудовищное распадается на два антисимметричных (зеркальных) подмножества: субъект как объект и объект как субъект. Этот имплицитный гротеском выбор между антисимметричными элементами сплошь и рядом тематизируется литературой: Германн из «Пиковой дамы» смешивает левое и правое, сворачивая не к комнате Лизы, но в покои старухи-графини, где он видит ее деформированное старостью тело; «Левша» – так называется рассказ Лескова о русском умельце, подковавшем английскую механическую блоху таким манером, что она более не смогла танцевать; гротескное локализовано в зеркальной реальности у Кэрролла или в новелле Брюсова «В зеркале», героиня которой, ревнуя к своему отражению, переходит в него³⁵. К фактам из этой же серии принадлежит и описанная Бахтиным карнавальная перестановка телесных верха и низа.

Поскольку объектное – неотделимая интегральная часть гротеска, постольку он тяготеет к тому, чтобы овнешнивать мир и быть, таким образом, наглядным, зримым. Словесный гротеск охотно обращается к мотиву оживающих изображений (картин, статуй, фотографий). И в этом случае (одушевляя зкфразис), и в прочих гротескная литература соревнуется с изобразительными искусствами, стремится превзойти их. Неспроста чудовищный герой – автор набоковского «Отчаяния», убивающий Другого

(объект) как себя, – завидует, сочиняя свое повествование, труду живописца. Именно внешнее есть пространство гротеска – химер, рассаженных по фасадам готических соборов, тератологического орнамента, помещавшегося на краях вербального текста в средневековых рукописях. В то время как *das Unheimliche* ассоциируется с дефектами зрения, которое не способно проникнуть во внутреннюю разьединенность личности, не поддающуюся остенсивному определению (Натанаэль у Гофмана с детства был запуган возможностью слепоты), гротескно-чудовищное сопрягается с неким чрезмерным видением, с провидением (как в «Откровении» Иоанна).

Сказанное в последних абзацах не имеет обратной силы. Не всякая зеркальность гротескна (вспомним хотя бы литературный миф о Нарциссе), как и не всякий показ чудовищ (вопреки каламбуру Деррида, писавшего об *«une monstruosité de la monstration»* (op. cit., 55).

3.3

В исследованиях, толкующих гротеск, он часто отождествляется с мифом³⁶. Но не любой миф подчинен гротескному мировосприятию. Демург, творящий мир из ничто либо из хаоса, выступает как субъект самой что ни на есть общей разделительной операции на объектах, противопоставляющей их отсутствие или неорганизованность их наличию или упорядоченности. Отсюда *creator mundi* отличен от объектности как таковой, почему он устраняется-удаляется от своего создания (что каббалист Исаак Луриа выразил в понятии «zimzum»³⁷).

Пост(гетеро)генезис, чреватый гротескно-чудовищным, с неизбежностью отменяет строгую дизъюнктивность субъекта и объекта, составляющую логическое основание первотворения. Казалось бы, что прототипическим для всей традиции гротескно-чудовищного должны быть по преимуществу, если не исключительно, мифы о трикстерах, неловких подражателях Демурга³⁸. Дело, однако, обстоит куда сложнее.

Как известно, миф абсолютизирует генезис, только его и знает. Это значит, что все мифы, кроме тех, которые рассказывают о переходе от ничто/хаоса к космосу, так или иначе приобщают нас гротескно-чудовищному (среди прочего за счет изображения метаморфоз) – тому, что не первозданно в своем возникновении.

Монструозность частноопределенна, происходя к жизни после порождения универсума. Племенные тотемы, духи мест, предки, которым поклоняется род – все это (как и многое другое в ранней культуре) – про-

дукты взаимодействия субъектного и объектного в конкретности того и другого, результаты секундарного генезиса. Гротескно-чудовищное составляет для первобытных общин *conditio sine qua* поп их существования, их ритуально-магической деятельности, нацеленной на то, чтобы воспроизводить миротворение здесь и сейчас силами отдельно взятого коллектива, вхождению в который естественным образом сопутствует калечение тел подростков в процессе обряда посвящения. Можно сказать, что архаичный человек устанавливает равнозначность частно- и общепределенного, секундарного и примарного генезиса.

Роже Кайуа указал на агрессивную интенцию ритуального масконошения³⁹. Жорж Батай считал, что в субъектно-объектном (в «интимности», которая связывает *homo naturalis* с его окружением) коренится свойственная человеку склонность к насилию⁴⁰. Оба эти антрополога не старались выявить сущность гротеска, но учет их соображений позволяет подойти к ней с социологической точки отсчета. Пост(гетеро)генезис (в том числе прикрывание лица маской и иные сращивания субъекта и объекта) формирует общество, для которого нет разницы между креативным актом и разрушением, раз переиначенным, реиницированным может быть все, однажды явленное. Коротко говоря, главным социальным изобретением гротескно-чудовищного сознания оказывается жертва. В той мере, в какой позднейшее гротескное искусство претендует на общественную релевантность, в центр его внимания выдвигаются героизертвы. К таковым принадлежит некий Иван Матвеевич, которого в гротескном фрагменте Достоевского о Чернышевском, посаженном в Петропавловскую крепость, проглатывает крокодил (то есть Гоббсов Левиафан), но который не желает покидать нутро рептилии, откуда он собирается проповедовать экономическое учение. Сходно: в антибюрократической сатире Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» на роль жертвы (полицейских пыток) обрекается ее заглавный персонаж, попытавшийся, чтобы сбежать от кредиторов, присвоить себе идентичность умершего соседа. В гротескном стихотворном дескриптиве Некрасова «О погоде», живописующем губительный петербургский климат, вереницу городских жертв увенчивает итальянская певица Бозио, умершая на севере от чахотки. Приведенные иллюстрации было бы нетрудно продолжить.

По ходу нарастания истории (то есть транзитивной событийности, предполагающей, что передвижка от предыдущего к новому совершается через последующие звенья) гротескно-чудовищное оттесняется с той доминантной позиции, которую оно занимало в древнейшем сознании, в рамки одного из жанров, уравненного в правах с прочими жанровыми

областями. История делается в отрыве от гротеска. Его реактуализация (в дионисийской философии Ницше) влечет за собой проектирование сверхистории. Рисуя субъекта монстром, постмодернизм архаизировал исторического человека. Философия Ницше и постмодернизм – две полярные возможности не быть в истории (выступающей либо преодолимой, либо вообще не вершащейся).

Христианство с его историзмом⁴¹ переносит парусию и воскрешение мертвых в незафиксированное будущее, из-за чего гротескно-чудовищные феномены, имеющие место в промежутке между первым и вторым пришествием Христа, превращаются в недолжное (в демоническое, в подлежащее сатирическому освещению, в случайное, пограничное и периферийное)⁴². Христианство терпимо к языческому по своим источникам карнавалу, потому что он являет собой самоосмеяние, самоотчуждение гротескно-чудовищного, что упустил из виду Бахтин.

3.4

Будучи трансисторичным, джась в разные периоды культуры, жанр – каким бы он ни был – входит в историю как нечто особое, как парадоксальное вечное возвращение идиосинкратических, исключительных обстоятельств. Жанровость выражает себя поэтому в прозопопее – в сведении неких общих начал к персональным действиям и состояниям⁴³. В этом редуцировании и заключено сокровенное содержание фикциональности, которая есть не что иное, как разительное противоречие между *sensus privatus* и *sensus communis*. Эквивалентность частно- и общеопределенного, утверждавшаяся архаичным мышлением, трансформируется в историческом времени в расхождение этих двух умственных стратегий. В качестве поля их борьбы жанр имплицитно текст, в котором типовое достигает исторической конкретности. В свою очередь, текст делается точкой пересечения сразу нескольких жанровых линий, так как типовое принципиально не может манифестироваться в однозначном соответствии с ним⁴⁴. В границах отдельного текста гротескно-чудовищное сочленяется прежде всего с непосредственно сопряженными с ним жанрообразующими категориями (страшное, *das Unheimliche*, отвратительное). На эти комбинации наслаиваются – далее – комика или трагика (концептуализация которых должна, видимо, покоиться на ином логико-смысловом основании, нежели то, что было выбрано здесь для суждений о гротеске). Фикциональность проникает в дискурсы, не

маркированные эстетически (в философскую, научную, политическую и т. п. речь), там, где они выстраивают возможные универсумы, которые и индивидуализируют черты обступающего нас мира (сокращая либо увеличивая их число), и придают этому отклонению от нормы генерализованный характер.

Трудно переоценить ту роль, которую сыграло гротескно-чудовищное в развязывании процесса жанрообразования. Субъектно-объектное – максимум, до которого способно подняться смыслопорождение. Жанровая многоликость художественного творчества становится способом его существования как раз по той причине, что история обесправливает смысловую максимум, прекращает заполнять им весь объем фактической реальности. Сказанное – не только спекулятивное соображение. Фольклор показывает, что гротеск предстает в этом новорожденном искусстве в виде обязательной добавки к самым разным его жанрам. В волшебной сказке ее обычно воплощают помощники и противники центрального персонажа. В былине гротескными чертами может надеяться и ее герой, во время богатырского детства сидящий сиднем в родительском доме или нерасчетливо расходующий свою мощь в играх со сверстниками, ведущих к *disjecta membra*. Гротеск составляет, стало быть, тот фон, на который проецируются первожанры. У жанров, плодов истории, нет иной возможности конституироваться, кроме как в некоей сопряженности с ней. Форма этой связи и есть содержание жанра.

Если страшное находит себе снятие в героическом, а *das Unheimliche* – в идиллическом, то субъектно-объектное перелицовывается наизнанку в различных хрониках – персональных (агиография), родовых (семейный роман), местных (областная литература)⁴⁵, национальных и интернациональных (роман-эпопея). Это утверждение не следует понимать так, что гротескно-чудовищное превозмогается в любом литературно-историческом нарративе. Тогда, когда он имеет дело с социальными и культурными революциями, с инициированием небывалого, с эксцессами в течении событий (как, например, большинство художественных сочинений Тынянова или «История одного города», в которой русская действительность подана как нескончаемая череда не имеющих продолжения инноваций), он вполне отвечает той предпосылке, на которую опирается гротескно-чудовищное. «Собственное Другое» гротеск обретает лишь в том случае, если хроника рассказывает о том, что получает или должно получить отклик в грядущем, что может быть взято за образец, что наследуется. В такого вида хрониках гротескно-чудовищное вы-

ступает как то, что побеждается их героями (так, будущий святой берет верх в житиях над нечистой силой⁴⁶).

Регресс литературно-исторического повествования к гротеску свидетельствует о том, что у «собственного Другого», которым располагает жанр, также имеется «собственное Другое». Жанровые подразделения, сформированные всепреобразовательницей-историей, суть таксоны, стремящиеся освободиться от таксономических оков, иными словами, предметы, предназначенные для такого постижения, которое руководствуется диалектикой. Наше метасознание, то и дело впадающее в дуализм, страдает бедностью из-за того, что хочет вырваться из истории, из обильного смыслового полиморфизма.

Мюнхен/Констанц

Примечания

1 См. *Wolfgang Kayser. Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957). – Dldenburg, Hamburg, 1961, P. 198–199, 202. Влиятельная теория Кайзера наложила отпечаток и на славистику – ср., например: *Hans Gtinther. Das Grotleske bei N.V.Gogol'. Formen und Funktionen.* München, 1968; *Norbert Franz, Grotleske Strukturen in der Prosa Zamjatins.* München, 1980.

2 *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

3 *Gustav Rene Hocke. Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst* (1959), Reinbek bei Hamburg 1967, P. 14.

4 Критику, направленную в адрес Кайзера, инициировал Лео Шпитцер (*Leo Spitzer, Besprechung von: Wolfgang Kayser, Das Grotleske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1958). – In: *Das Grotleske in der Dichtung*, hrsg. von Otto F. Best. Darmstadt, 1980), который упрекнул разбираемую им книгу в недостаточно полном охвате фактов (в ней не задеты анализом «аллегорические» гротески позднего Средневековья).

5 См. *Lee B. Jennings. The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotlesque in Post-Romantic Prose.* Berkeley, Los Angeles, 1963, где утверждается, что в гротеске ужасающее в обязательном порядке интерферирует со смешным. Стоит отметить, что Жан Бодрийар – в противовес Бахтину – изобразил выход тела за его естественные пределы как подчиняющийся принципу не столько триумфирующего веселья, сколько зла: *Jean Baudrillard, Les strategies fatales.* Paris, 1983.

6 Цит. по *Soren Kierkegaard. Werke I. Der Begriff Angst*, übers. von L.Richter, Reinbek bei Hamburg, 1960.

7 *Sabina Spielrein. Die Destruktion als Ursache des Werdens* (1912). In: S.S., *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Berlin 1986.

8 Об их отношениях подробно см., например: *Александр Эткинд.* Эрос невозможного. История психоанализа в России. Санкт-Петербург, 1993.

9 В. Н. Топоров. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). / Проблемы поэтики и истории литературы (сборник статей), ред. С. С. Конкин. Саранск 1973, С. 100–102.

10 Ср. замечание А. А. Хансен-Лёве о доисторичности («прекосмичности») «древнего ужаса», тематизированного в искусстве символистов второго призыва: Aage A. Hansen-Love. Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne. – *Poetica*, 1991, Bd. 23, Heft 1–2, 182.

11 В докладе «Маски страха: имитации и метафоры страха в литературе русской эмиграции», прочитанном на конференции «Semiotique de la peur dans la culture et la littérature russes» (27–30 марта 2001 г., Париж) Владимир Хазан показал, сколь сильно проникнуто фобиями сознание изгнанников. Вполне очевидно, что эмигранты вынуждены расстаться с ролью агентов истории, вершащейся на их родине.

12 Как в рамках государственного искусства, выдвигавшего на передний план лиц, гибнущих ради *raison d'Etat*, так и за этими пределами (ср. хотя бы «Подвиг» Набокова).

13 *Sigmund Freud*. Studienausgabe, Bd. 5. Sexualleben. Frankfurt am Main, 1982, P. 263.

14 Фрейд не сводил воедино *das Unheimliche* и гротеск, однако попытки такого рода предпринимались его последователями – см., например: *Michael Steig*. Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese (1970) / *Das Groteske in der Dichtung*, С. 69–84.

15 См. также: Игорь Смирнов. Homo homini philosophus... Санкт-Петербург, 1999, С. 26.

16 О двойном вхождении человека в разнородные макроистории (в христианскую и в революционную) и о его не-по-себе-бытии повествуется также в пастернаковском «Докторе Живаго». Под этим углом зрения далеко не случайна интертекстуальная отсылка Пастернака к Гофману: подобно тому, как адвокат Коппелиус убивает в восприятии Натанаэля его отца, адвокат Комаровский доводит до самоубийства старшего Живаго.

17 М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике (1937–1938). / М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. – М., 1986. С. 258.

18 *Martin Heidegger*. Sein und Zeit (1926), 8. Auflage, Tübingen, 1957. С. 184–191.

20 Ср., в частности: Дмитрий Пригов. Вопросы к Сорокину Владимиру Георгиевичу от Пригова Дмитрия Александровича / *Gruppa*. Texte aus Moskau, hrsg. von Thomas Wiedling, Stuttgart [sine anno], С. 82–127.

21 Термин «гротеск» отсылает, прежде всего, к изобразительным средствам искусства, к его приемам выразительности. Между тем генология – дисциплина, имеющая дело также, а часто и в первую очередь, с семантикой художественных текстов. Поэтому я предпочитаю вести речь о «гротескно-чудовищном» (монструозность и формальна, и субстанциальна), исходя из традиции, начатой Бенвенуто Челлини в его «La vita...» (1558, 1565).

22 Эта идея восходит к 9-й книге «Политейи», где Платон называет источником чудовищного отприродное в человеке.

23 О ней я писал подробно в: И. П. Смирнов. Психодиахронология. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994, С. 294–304; здесь же (332 след.) см. мои предварительные суждения о чудовищном.

- 24 Я неоправданно абсолютизировал эту разновидность гротеска в: *И. П. Смирнов*. На пути к теории литературы. – Amsterdam, 1987. С. 32–33.
- 25 Цит. по: *Slavoj Žizek*. Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes, übers. von I. Chsrin e. a. Köln, 1993.
- 26 *Julia Kristeva*. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. Paris, 1980.
- 27 Скажу лишь, что оно стало предметом теоретико-философских раздумий у Карла Розенкранца (*Karl Rosenkranz*. Ästhetik des Haßlichen, 1853. Leipzig, 1990), который поместил «Negativschönes» в промежуток между прекрасным и смешным. На феноменальном уровне Розенкранц описывал безобразное (асимметричное, аморфное) как то, что обычно подразумевается под гротескным (не употребляя последнего термина). Историю постановки вопроса об отвратительном-безобразном см. подробно: *Dagmar Burkhart*. Ästhetik des Haßlichen und Pastiche im Werk von Vladimir Sorokin / Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa. Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin, hrsg. von D. Burkhart (Die Welt der Slaven. Sammelbande, Bd. 6). – München, 1999.
- 28 *Jacques Derrida*. La main de Heidegger (Geschlecht II), 1985. Цит. по: *Jacques Derrida*, Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz. Heideggers Hand (Geschlecht II), übers. von H.-D. Gondek. Wien, 1988.
- 29 В феминистской редакции постмодернизма функция чудовищного в культуре выводится из тезиса о том, что монстры порождаются мужской фантазией, для которой женское воображение имеет характер опасной альтернативной власти над реальностью. Гротескный человек Жижика и Деррида получает в феминизме несколько суженное значение патриархального хозяина символических ценностей, который отодвигает в область чудовищного – вместе с женщиной – все, что несходно с ним: «The monster and the woman <...> find themselves on the same side, the side of *dissimilarity*» (*Marie-Helene Huet*. Monstrous Imagination. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1993, P. 3). Сама того не желая, Юз компрометирует женщину, лишая ее сознание способности к проведению универсальных логических операций, среди которых и та, что порождает чудовищ. По Юз, женщина начинает работать с монструозными образами, только в эпоху романтизма. Если уж говорить о биопсихической подоплеке гротеска, то ее нужно, вероятно, искать в родительском восприятии детей – субъектов и в то же время объектов, творимых семьей. Литература сплошь и рядом выводит ребенка в облике маленького монстра (ограничусь здесь отсылкой к новелле О'Генри «Вождь краснокожих»).
- 30 См. прежде всего: *Boris Groys*. Der Text als Monster. Wespennest, 1992/1989, P. 54–60.
- 31 Проведенная экспликация впрямую противоречит тому историческому приурочиванию гротеска к периодам упадка неких мироустройств, которое предпринял Карл Питцкер: «Es kann nur dort auftauchen, wo bisherige Weltordnungen zerbrechen <...>, aber noch nicht durch neue ersetzt sind» (*Carl Pietzker*. Das Groteske / Das Groteske in der Dichtung..., p. 98–99).
- 32 К специфике фантастической историчности ср.: *Игорь Смирнов*. Что фантастично в фантастической литературе? / Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века, ред. Л. Геллер. М., 1994. С. 215–224.

33 Гротескны и многие иные повествования о прибывающих домой из отлучки персонажах. Ср. хотя бы упоминавшуюся «Повесть о капитане Копейкине». Уже в «Одиссее» ее герой вновь появляется у себя дома под гротескной маской (в рубище).

34 Подчеркну, что речь идет о вторичном возникновении того же самого; трансубстанциальное начало на месте конца (лучший пример – загробное блаженство душ) не гротескно. Между тем адские муки гротескны, коль скоро они не предполагают изменения субстанции – ведь они воздаются в потусторонности земным телам.

35 Гротескно-чудовищное выражает себя и в других диететических формах. Среди прочего в испорченных текстах (так, Гоголь преподносит в качестве дефектного рассказа свой гротескный фрагмент «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Но фрагментарность далеко не всегда понимается в литературе, как об этом свидетельствует теория немецкого романтизма, в качестве художественной недостачи, так что между незавершенным повествованием и гротеском нет однозначного соответствия. В мою задачу не входит попытка исчерпать разные способы текстовой передачи гротескно-чудовищного содержания. Некоторые из них уже исследовались в научной литературе – ср., например, обсуждение вербальных арабесок романтической эпохи: *Susi Kotzinger. Arabeske – Grotteske: Versuch einer Differenzierung / Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, hrsg. von Susi Kotzinger, Gabriele Rippl. Amsterdam, Atlanta, GA 1994. P. 219.

36 К вопросу о гротескно-чудовищном и зеркальности ср. разбор «Восковой персоны» в: *Михаил Ямпольский. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. М., 1996. С. 207. О гротескно-диалектическом соотношении мертвого и живого в этом тексте Тынянова см.: *Аркадий Блумбаум. Конструкция мнимости. К поэтике «Восковой персоны» Ю.Н.Тынянова. Новое литературное обозрение*, 2001, N 47. С. 132.

37 См., например: *Ottmar Huber. Mythos und Grotteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus*. Meisenheim an Glan, 1979.

37 См. подробно: *Gunther Schiwy. Abschied vom allmächtigen Gott*. München, 1995, p. 41.

38 Фактически в такой перспективе и был понят мифологический плут в: *Paul Radin, Karl Kerényi, C.G.Jung. Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*. Zürich, 1954.

39 Цит. по *Roger Caillois. Man, Play, and Games (Les jeux et les hommes, 1958)*, translated by M. Barash. New York, 1961.

40 *Georges Bataille. Theorie de la religion (1948) / G.B., Oeuvres complètes, VII*. Paris, 1976.

41 См. подробнее *Karl Lowith. Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie (1949)*, 3. Auflage, Stuttgart, 1953

42 Средневековая историография не полностью исключает монстров из картины мира, изображая их, однако, в виде выпадающих из темпоральности, не подверженных изменчивости фигур, – см. подробно: *Е.Г. Водолазкин. О «людях дивных» древнерусских хронографов*. – Русская литература. 1998, N 3. С. 131–147.

43 Поль де Ман диагностировал прозополею в качестве тропа, конституирующего автобиографию (цит. по: *Paul de Man. Autobiographie als Maskenspiel / P. de M., Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Ch. Menke. – Frankfurt am Main, 1993, p. 131–146). С моей точки зрения, автор может приносить в жанр индивидуализирующую его ини-

циативу, апроприировать жанровую форму по той причине, что она, будучи как таковая олицетворением, предрасположена к тому, чтобы впитывать в себя многообразие персональных психик и практик. Олицетворению подвергается в художественном творчестве та или иная абстрактная жанровая схема, общий смысл данного жанра. Что касается автобиографии, то она гипертрофирует свойство, присущее любому жанру, и тем самым выпадает и не выпадает из генологической классификации.

44 О вхождении текста одновременно в разные системы классификации см. также: *Gerard Genette. Introduction à l'architexte. Paris, 1979.*

45 Уместно подчеркнуть, что локальному патриотизму и национализму вообще чуждо гротескно-чудовищное, коль скоро в этих случаях на передний план выдвигается ни с чем не совпадающая коллективная идентичность, сугубая субъектность группы.

46 Подражательность в поведении житийного героя нейтрализует ту, которая присуща гротескным фигурам, коль скоро *imitatio Christi* имеет в виду приобщение тому, кто учредил историчность, самопожертвование, заступившее место чудовищного жертвования Другим.

Ольга Буренина

«И я опять вижу свой страх...»

*О порождении genus absurdum
в русской литературе*

0. Desiderata

Практически во всех современных теоретических работах по абсурду, начало которым положила опубликованная в 1961 году книга Эсслина «Театр абсурда» (The Theatre of the Absurd), под абсурдом понимается либо отрицание центрального компонента рациональности – логики, либо выход за пределы разума как такового. В первом случае рассуждают об абсурде как об осознанном художественном приеме, вбирающем в себя и те поэтические формы, которые имеют сходную с абсурдом функцию столкновения смыслов: например, катахрезу, гротеск, парадокс, метаморфозу.

Во втором случае имеют в виду абсурд метафизический, который обычно ощущается как перверсия и исчезновение смысла. Такой «смыслоцентрический» подход, с одной стороны, восходит к европейской рационалистической философии XVIII–XIX веков, противопоставлявшей абсурду сферу рационального, а с другой стороны, он связан с философской традицией экзистенциализма. Однако в своем понимании абсурда я в большей степени ориентируюсь не на традицию французских экзистенциалистов, а на созданную Делёзом парадоксальную логику смыслопорождения из отсутствия смысла. Абсурд – не бессмыслица, а смысл, который слышим в обыденной реальности и может быть воспринят только в некой альтернативной реальности, находящейся как внутри, так и вне реальности обыденной.

Кризис познающего субъекта, утрата целостности позиции наблюдателя, характерные для рубежа XIX – начала XX века, и обусловленная ими эпистемологическая неуверенность привели к тому, что абсурд стал

чрезвычайно продуктивной моделью мира и моделью поведения в культурном контексте XX века, обрел влиятельную роль не только в реорганизации поэтического мира, но и в радикальном преобразовании жанровой системы. Занимаясь историей русского абсурда, я обратила внимание на то, что многие из произведений участников кружка «чинарей» – Введенского, Друскина, Липавского, Олейникова и Хармса – не только выходят за рамки традиционных жанров, но и, кроме того, явно могут быть выделены в особую неканоническую литературную форму. В рамках этой статьи предпринимается попытка осмыслить в русской литературе генезис одной из разновидностей неканонического *genus absurdum*, именуемой нами, вслед за Томасом Венцловой, квазироманной формой. В порождении квазиромана нас в первую очередь интересуют трансформационные возможности страха.

1. Страх синтеза: квазисинтез и абсурд

Находясь вместе с Введенским в июне-ноябре 1932 года в курской ссылке, Хармс написал текст-фрагмент, имеющий определенное сходство с исповедальной формой и насквозь пронизанный лейтмотивом страха:

Я один. Каждый вечер Александр Иванович куда-нибудь уходит, и я остаюсь один. Хозяйка ложится рано спать и запирает свою комнату. Соседи спят за четырьмя дверями, и только я один сижу в своей маленькой комнатке и жгу керосиновую лампу.

Я ничего не делаю: собачий страх находит на меня. Эти дни я сижу дома, потому что я простудился и получил грипп. Вот уже неделя держится небольшая температура и болит поясница.

Но почему болит поясница, почему неделю держится температура, чем я болен и что мне надо делать? Я думаю об этом, прислушиваюсь к своему телу и начинаю пугаться. От страха сердце начинает дрожать, ноги холодеют и страх хватает меня за затылок. Я только теперь понял, что это значит. Затылок сдавливают снизу, и кажется: еще немножко и сдавят всю голову сверху; тогда утеряется способность отмечать свои состояния и ты сойдешь с ума. Во всем тебе начинается слабость и начинается она с ног. И вдруг мелькает мысль: а что, если это не от страха, а страх от этого. Тогда становится еще страшнее.

Мне даже не удастся отвлечь мысли в сторону. Я пробую читать. Но то, что я читаю, становится вдруг прозрачным, и я опять вижу

свой страх. Хоть бы Александр Иванович пришел скорее! Но раньше, чем через два часа, его ждать нечего. Сейчас он гуляет с Еленой Петровной и объясняет ей свои взгляды на любовь¹.

Герой этой хармсовской мини-исповеди локализован в пространстве коммунальной комнаты не совсем случайно. Как известно, коммуналка «примиряет» в себе самые разнородные бытовые помещения, разных жильцов и сожителей. Нахождение в коммуналке – это своего рода метафорическое погружение в синтез, при котором наступает «примирение» разного рода оппозиций, исчерпанность, завершенность трансформационных возможностей быта. Ситуация представляется герою чудовищной: «Затылок сдавливают снизу, и кажется: еще немножко и сдавят всю голову сверху; тогда утеряется способность отмечать свои состояния и ты сойдешь с ума». Весь сюжет строится на ощущении онтологического страха перед погружением быта и бытия в синтез и на абсурдной реакции на этот страх: «Я ничего не делаю: собачий страх находит на меня».

Этот текст-фрагмент нельзя назвать характерным для поэтики Хармса. Все, о чем здесь рассуждает Хармс, мало похоже на содержание его произведений, к которым мы привыкли. И тем не менее Хармс отнюдь не ускользает от поэтики абсурда, а пытается приоткрыть перед читателем анатомию абсурдного сознания, важным условием возникновения и функционирования которого является для него категория страха. Хармс показывает, что абсурд рождается, во-первых, как негативная форма синтетической референции, как своего рода «страх влияния», если следовать современной концепции Блума², но не поэтического влияния, а влияния синтеза. Во-вторых, в духе Кьеркегора, абсурд для Хармса – это категория экзистенциальная, то есть страх переживания необходимости выбора. И все же, в отличие от Кьеркегора, для которого страх возникает из очевидности и неизбежности самоутраты целостного в момент выбора³, страх в тексте Хармса – это страх перед выбором гипотетического целого. Хармс скорее ориентируется не на интерпретацию категории страха Кьеркегором, а на «реформулировку» взглядов датского философа Шестовым. Занимаясь поисками парадоксальной логики порождения смысла из бессмыслицы (ср. современные стратегии Делёза), Шестов пришел к выводу, что начало философии «есть не удивление, как полагали древние, а отчаяние <...> задача философии в том, чтоб вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость (только отчаяние и дает человеку такую смелость) искать истину в том, что все привыкли

считать парадоксом или абсурдом»⁴. Суть этого высказывания о философском дискурсе сводится к тому, что в XX веке, в эпоху кризиса утопических иллюзий, эра философии удивления сменяется эрой философии отчаяния (= страха), под которой Шестов понимал философию абсурда⁵.

Страх выбора vs влияния перед синтезом ведет у Хармса к абсолютному отказу от выбора vs влияния: «Я пробую читать. Но то, что я читаю, становится вдруг прозрачным, и я опять вижу свой страх».

Ситуация «ничегонеделания», в которой находится герой Хармса, и оказывается негативной реакцией на характерное для синтетической фазы примирение оппозиций. Синтез оборачивается своей инверсией, квазисинтезом. Временное примирение противоположностей сводится к их полному неразличению: «тогда утеряется способность отмечать свои состояния». Абсурд для Хармса – это ситуация пересечения формализованным разумом своей границы из страха перед ней. Пересекая собственный порог-предел, разум выходит за рамки кодифицированного пространства, попадая в пространство некодифицированное, в котором возможно создание новых смыслов. В таком понимании абсурд сродни творческому порыву в философии творчества Бергсона. Порыв, о котором пишет Бергсон в «Творческой эволюции», дает отпор косной материи и одновременно выступает в качестве импульса к образованию альтернативной некодифицированной, то есть в сущности абсурдной реальности.

Следует отметить, что феномен страха выполняет важную трансформационную роль не только в текстах Хармса, но и в поэтике абсурда как таковой. Причина заключается в следующем. Анализ показывает, что создаваемый искусством мир абсурда – и утопичен, и фантастичен. Как и в фантастическом, в нем присутствует «колебание» (в смысле Тодорова) между реальным и воображаемым⁶. И как в утопическом, в нем наблюдается смешение идеального и фактического миров⁷. К примеру, в тексте Хармса колебание и снятие антиномий проявляется как стирание границы между биографическим и внебиографическим: если Александр Иванович – это Введенский, то Елена Петровна – лицо вымышленное⁸. Однако в мире абсурда в большей степени, чем в фантастическом или утопическом, ощущается метафизический страх перед обыденной реальностью, которую Жижек совершенно в духе абсурда называет монструозной⁹. Не случайно для многих авторов, например для Гёте, как о том пишет Карл Розенкранц в «Эстетике безобразного», абсурд коррелирует с демонизмом¹⁰. О том, что реальность монструозна, Жижек пишет в связи с интерпретацией им картины Мунка «Крик». Человек, по Жижеку, кричит, испытывая страх, когда сталкивается с реальностью. Сюжет этой

картины Мунка любопытным образом повторяется на картине Эрро «Второй крик», на которой эффект монструозности окружающего мира усиливается за счет удвоения кричащего мунковского человечка и привнесения в сюжет картины еще одной существенной детали – стремительно несущегося в небе военного самолета. Герои этой картины испытывают страх не только перед реальностью, но и перед воображаемым, уже достигшим качественно иного уровня.

Итак, наблюдения над текстом Хармса показывают, что в этом тексте фиксируется достижение формализованным разумом своего предела. При этом Хармс показывает, что не только страх перед пределом порождает абсурд, но и абсурд, как бездна, отделяющая кодифицированный мир сознания от хаоса нарождающихся смыслов, в свою очередь, провоцирует чувство страха: «И вдруг мелькает мысль: а что, если это не от страха, а страх от этого. Тогда становится еще страшнее».

Таким образом, в современный теоретический дискурс об абсурде можно привнести существенное дополнение. Абсурд, являясь особым модусом бытия, иницируется не просто страхом перед реальностью или воображаемым, а страхом перед состоянием завершенности реального или воображаемого, то есть перед ситуацией примирения разного рода оппозиций, – страхом перед синтезом как таковым. В качестве предвосхищения мыслью «идеального предмета» (ср. с метафизическими предпосылками утопизма Флоровского) абсурд возникает в состоянии завершенности («Но то, что я читаю, становится вдруг прозрачным, и я опять вижу свой страх») как попытка ее преодоления, как возможность ускользания от нее.

Замечу, что по аналогичной схеме во многом развивается и роман Эжена Ионеско «Наедине с одиночеством». Главный герой, неожиданно получив наследство и разбогатев, переезжает на новую квартиру, оставляет работу и предается лени. Однако в то же самое время, в один из моментов праздности его начинает терзать метафизический ужас:

И вдруг, совершенно неожиданно, как и всегда, в голове у меня возникла мысль: сейчас я умру. Я не должен бояться смерти, потому что не знаю, что это такое, и потом, разве я не сказал, что все должно идти своим чередом? Бесполезно. Я вскакиваю с кровати, меня охватывает жуткий страх. Я зажигаю свет, мечусь из угла в угол, выхожу из спальни, захожу в большую комнату, включаю в ней свет. Я не могу больше ни лежать, ни сидеть, ни стоять неподвижно. И я двигаюсь, двигаюсь, перемещаюсь по квартире, всюду зажигаю свет и хожу, хожу, хожу. Миллиарды живых существ охвачены той же тревогой. Почему же нами так манипулируют?

Не помогают никакие рассуждения, никакие увещания. Я мокрый от страха. Как другие, как многие другие. В каждом из миллиардов живых существ гнездится этот страх, можно сказать, что в каждом человеке умирают миллиарды живых существ. Почему так происходит? Несомненно, тот факт, что я поменял место проживания, что больше не хожу в бюро, способствовал пробуждению этой тревоги, я ведь уже довольно давно ее не испытывал – и расслабился¹¹.

Все, о чем мечтал герой, теперь находится в его руках. Желаемое воплотилось в реальность. И в этот момент на глазах у читателя рождается абсурд, выступающий в качестве импульса к образованию иного состояния. Герой втягивается в гражданскую войну, которая воспринимается как нелепость еще и потому, что ее масштабы ограничены одной-единственной улицей.

То, что абсурд порождается страхом перед синтезом, вписывается в философские рассуждения о Сизифе Камю. Абсурдное сознание Сизифа возникает в момент кризиса синтетизма как изнаночный мир синтетической фазы, то есть «когда человек окидывает взором все им прожитое»¹². Оно становится своего рода антисинтетическим (и в этом смысле антисимволическим) поведением, переходным состоянием, порогом-пределом между синтетизмом и аналитизмом. Весь сюжет мифа о Сизифе, подобно сюжету мини-исповеди Хармса, строится на ощущении онтологического страха перед приближением к вершине-синтезу и на абсурдной реакции на этот страх. Реакция у героя Камю подобна хармсовскому «ничегонеделанию» – Сизиф, опустив руки, наблюдает падение камня. Момент наблюдения представляет собой реакцию на попытку завершить бытие и может быть назван «парадоксальностью видения», в смысле Батая¹³.

О преодолении абсурдом синтеза как способе спасения нетождественного пишет в «Эстетической теории» Адорно¹⁴. Как игру с синтетической завершенностью трактует абсурд немецкий культуролог Гёрнер в исследовании «Искусство абсурда»¹⁵, опираясь в этом смысле на некоторые построения Гёте, Кьеркегора и Ницше. Когда Делёз в своей книге «Различие и повторение» обращается к перечню странностей в произведениях Беккета – ряд камешков Моллоу, бисквиты Мерфи, особенности Мэйлон, – то он буквально раскрывает стратегию абсурда: «достичь по ту сторону активного синтеза области пассивных синтезов, создающих нас; изменений, тропизмов, незначительных особенностей»¹⁶.

Не случайно Делёз рассуждает здесь же о «новом романе», то есть жанре, строящемся по законам абсурда. И все же поведение это, безусловно, отличается от поведения шизоидной личности в смысле *discours*

schizophrenique Делёза и Гваттари¹⁷. Хотя шизоид и творит собственную асоциальную действительность, противопоставленную лишенной, с его точки зрения, смысла фактической реальности, все же для него не существует памяти о будущем.

Абсурд как страх перед синтетической завершенностью понял и представитель русской философии абсурда Леонид Липавский. В эссе «Исследование ужаса», созданном в начале 1930-х годов и, безусловно, знакомом Хармсу, Липавский пишет о том, что состояние завершенности – это когда «день стоит в своей высшей точке». И тогда возникает судорожный страх: «Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как – остолбеневший от напряжения зрачок»¹⁸. «Остолбеневший от напряжения зрачок» в тексте Липавского – метафора переживаемого автором страха перед «каталепсией» мира. Кстати, эссе Липавского написано не без влияния статьи «Древний ужас» Вяч. Иванова, где теоретик символизма рассуждал о паническом ужасе и «солнечном страхе»¹⁹. Солнечный ужас рассматривался им на фоне древнего панического ужаса в связи с интерпретацией картины Бакста «Terrore Antiquus». Древний ужас, по Вяч. Иванову, втягивал человека в бесконечный ритуалистический повтор, заставлял воспроизводить канон «покорности богам». Солнечный ужас как отказ от канонического выбора, напротив, возвращал человеку его «духовную свободу, энергию его вольного, творческого, богоподобного самоопределения». Ритуалистическая функция страха, о которой пишет Вяч. Иванов, была показана Тайлором, с книгой «Первобытная культура» которого Вяч. Иванов был, безусловно, хорошо знаком. Тайлор, понимавший культуру как символическое поведение, в главе IV «Пережитки в культуре» обращается к силе страха, репродуцирующей канон:

«Towards 1524, Europe was awaiting in an agony of prayerful terror a second deluge, prophesied for February in that year. As the fatal month drew nigh, dwellers by the waterside moved in crowds to the hills, some provided boats to save them, and the President Aurial, at Toulouse, built himself a Noah's Ark»²⁰.

Страх ожидания второго потопы, описанный Тайлором в этом пассаже, заставляет президента Ориала построить себе Ноев ковчег. Воспроизведение библейского мифа следует трактовать как воспроизведение канона. Именно страх побуждает жителей прибрежных мест толпами двинуться на горы, а президента – повторить миф о ковчеге. «Древний ужас», в понимании Вяч. Иванова, ритуалистичен по своей сущности. «Солнечный ужас», напротив, выполняет ритуалистическую, квазириту-

альную функцию. Липавский как раз и развивает ивановскую концепцию деканонизирующего, квазиритуального страха, подразделяя его на страх: перед консистенцией, перед формой и перед движением. Важно, что страх, о котором идет речь у Липавского, сопровождается головокружением, то есть квазикружением:

Человеку, никогда не испытывавшему головокружения, было бы очень трудно объяснить, что это такое. Ибо никакого кружения предметов на самом деле не видно, скорее есть уплывание. Но и уплывания, собственно говоря, нет, ибо ничто своего места не меняет²¹.

Ситуация головокружения, о которой пишет Липавский, коррелирует с границей формализованного мышления – с абсурдом. Смысл головокружения не в остановке движения, а в растворении дифференциации между истинным движением предметов вокруг субъекта или кружением субъекта вокруг предметов и движением иллюзорным. Это некая сверхигра, в которую втягивается сознание в отместку за свою сверхразумность. Ситуация головокружения описана в теории игр Кайюа. Развивая предложенную Хейзингой дихотомию «состояние-представление», Кайюа различает четыре типа игры: «состояние», «шанс», «подражание» и «головокружение» («упоение»)²². Последнему типу он отводит чрезвычайно важное место. Смысл игры-головокружения, как показывает Кайюа, – в выходе из игры как из состояния завершенности. При столкновении с неприемлемыми альтернативами субъект такой игры-на-пределе выходит из состояния самождественности, перестает считаться с установленными нормами и канонами. Моделью поведения становится демонстративный отказ участвовать в прежней игре или стремление изменить ее правила.

Итак, еще раз подчеркну, что в порождении абсурда важен момент кризиса как страха перед завершенностью, момент острой потребности образования иного смысла. Динамика «головокружения» может быть уравнена с трансформационной динамикой абсурда, реализующего переход одной формы в другую и одного смысла в другой. Участник игры-головокружения отказывается от субъектно-объектной матрицы и обнаруживает в превращениях новый творческий смысл своего существования. О становлении человека возможного в ситуации ускользания от кризиса завершенности пишет Смирнов. По его мнению, синтез «не подытоживает человека, но <...> инициирует его»²³, вынуждает его к творчеству²⁴. Если все сказанное спроецировать на культурно-исторический фон, то можно говорить о том, что абсурдное сознание как страх перед синтетизмом возрастает в эпоху культурно-исторических кризисов, кото-

рые, как правило, сопровождают собой завершающую фазу абсолютизации целостности. В понимании синтетической сущности кризиса культуры я ориентируюсь на концепцию кризиса культуры Смирнова. «Кризис зреет там, где происходит синтезирование», – пишет автор²⁵. Можно добавить: там, где происходит синтезирование, и рождается абсурд. Абсурд, являясь индикатором кризиса кодифицированного, правильного и разумного мира сознания, в то же время оказывается и импульсом к компенсации утрачиваемого мира устоявшихся смыслов. Далее предстоит рассмотреть трансформационную динамику феномена страха в преобразовании канонической жанровой формы в неканоническую – существенную для литературы абсурда. Поскольку теоретическое осмысление неканонических жанров в литературоведении пока только набирает силу, мы ограничимся, во-первых, лишь творчеством Даниила Хармса, а во-вторых, сосредоточимся на его прозаических произведениях, а именно тех, которые по форме соотносимы с фрагментами.

2. Страх жанра: роман и квазироман

В русской культуре абсурд существенно возрастает в эпоху романтизма, символизма и в тоталитарную эпоху, то есть в эпохи попыток создания некоего синтетического дискурса-Gesamtkunstwerk'a. В литературе этих периодов абсурд принимает характер осознанного квазисинтетического художественного приема. Уже в первой трети XIX века появляется целый ряд произведений, обладающих определенным квазисинтетическим единством структуры и функции. К ним можно отнести «Концерт бесов» Загоскина, «Записки сумасшедшего» Гоголя и даже «Евгения Онегина» Пушкина, своего рода первый русский антироман. Эти произведения сыграли парадигмообразующую роль для русской литературы абсурда. Во-первых, в них отражается онтологический страх перед концепцией синтеза – романтической концепцией синтеза, то есть абсурд в романтизме. Во-вторых, что самое важное, в качестве художественного приема абсурд в указанных текстах проявляется как страх перед романским жанром. В этом разделе статьи предстоит объяснить, почему именно роман оказал влияние на формирование в русской литературе неканонической жанровой формы – рассказов-фрагментов.

Если не считать более ранних (единичных) опытов в области романной формы²⁶, не будет преувеличением сказать, что первые оригинальные романы появляются в России только в эпоху романтизма. Возникно-

вению же русского романа предшествуют поиски синтеза в культуре, попытки объединить искусства и науки. Такие поиски привели в романтизме к стиранию оппозиции «мир – мысль» vs стиранию субъектно-объектных различий и отразились на формировании экзистенциальной романтической философии (в Дании – Кьеркегор, в России – Ив. Киреевский), возникшей как положительная рефлексия на синтетизм. Стирание оппозиции «мир – мысль» разрушило антисинтетическое направление жанрового мышления, заложенное Аристотелем. Аристотелевскую идею разомкнутости жанров сменила концепция синтетической литературной формы, восходящая к Платону. Положительная рефлексия на синтетизм в области литературной формы способствовала формированию русского романа. Именно в романной форме как раз и отразилась со всей безусловностью анатомия экзистенциального сознания. Ведь в романе модус повествования находится в неразрывном единстве с модусом бытия. Лукач, писавший о том, что роман возник тогда, когда в душе человека разверзлась бездна бытия, когда все существо человека прониклось страхом перед этой бездной, затронул именно экзистенциальную сущность романа: «ибо форма романа, как никакая иная, отражает трансцендентальную бездомность»²⁷. И на самом деле, в романе герой устремлен к преодолению собственной скованности, собственной ограниченности, к динамическому выявлению полноты экзистенции. Стороны субъектно-объектного взаимодействия погружаются внутрь самого героя: «только если субъект, отрезанный от любых проявлений жизни с ее неизбежным эмпиризмом, царит в чистых высях эссенциальности, если он сам лишь носитель трансцендентального синтеза – тогда он способен хранить в своей структуре все условия тотальности, сделав собственные границы границами мира»²⁸. Русский роман возник в XIX веке как особое отношение к выбору (в смысле Кьеркегора) или даже особое отношение к влиянию (в смысле Блума), проявляющееся как страх перед выбором / влиянием определенного модуса повествования или даже дискурса. В русской романной форме был изначально заложен экстремально-экзистенциальный тип отношений, поскольку синтез романной формы стал откликом на поиски синтеза в культуре. Не случайно русская философская эстетика XIX века (Титов, Шевырев, Надеждин, Белинский) и выдвинула идею синтетизма романной формы как высшей формы литературы, конкурирующей с несинтетическими жанрами (эпосом, драмой и лирикой)²⁹. Тем самым русскому роману уже с момента его появления была отведена сверхжанровая роль. Сказанное подтверждается и тем, что первые романтические опыты в русской литературе наполнили роман как синтетиче-

ским содержанием, так и синтетической формой. Например, в конце 20-х годов XIX века Вельтман создает философский роман-триптих, синтезирующий размышления о настоящем («Странник»), будущем («МММCDXLVIII год. Рукопись Мартына Задеки») и прошлом («Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский»). Образцом же романного синтетизма стала попытка Владимира Одоевского сконструировать в своем романе «Русские ночи» гипотетическое синтетическое целое, объединить не только философские диалоги и рассказы-притчи, но и искусства, естественные и гуманитарные науки.

О том, что роман одновременно со своим появлением начинает продуцировать квазиформу, писали Бахтин и Мандельштам. Бахтин, развивая русскую идею сверхжанровости романной формы³⁰, вводит понятие «романизации других жанров» и подмечает, что история романа превращается в цепную реакцию жанрового пародирования³¹. Уже в самом романе канон был заменен «внутренней мерой»³². Тем, что, как пишет Бахтин, скорее следовало бы отнести к жанру антиромана. Антироман, подобно квазироману, может функционировать как форма состязания с романом и одновременно форма отрицания романа. Иными словами, как форма, вышедшая из романа и лишенная положительной памяти о романе. В квазиромане, как правило, сохраняется традиционный объем романной формы. Что касается Мандельштама, то он, рефлексируя относительно начала романа (истоки романной формы он возводит к «Дафнису и Хлое» Лонга) и его конца (последним романом он считает «Жан Кристоф» Ромена Роллана), конец романа связывает с предельным синтетизмом романной формы роллановского «Кристофа»³³. Распыление романа, о котором пишет Мандельштам, и оказывается дискредитирующей квазиформой этого жанра.

Взаимосвязь между романной формой и романной квазиформой задолго до Бахтина и до Мандельштама предсказал Иван Киреевский, первый русский философ-экзистенциалист, русский Кьеркегор. В статье «Девятнадцатый век» (1832) Киреевский приходит к выводу о том, что синтетическая фаза, о которой он писал прежде («Нечто о характере поэзии Пушкина», «Обозрение русской словесности 1829 года») и которая связывается для него, как и для других русских эстетиков, с романной формой последних произведений Гёте и произведений Вальтера Скотта, выступает теперь как некое новое направление, «уже значительно измененное». Эти изменения сводятся Киреевским к трем основным положениям: (1) «Больше восторженности, чем чувствительности», (2) «Жажда сильных потрясений без уважения к их стройности», (3) «Воображение, наполненное одною действи-

тельностью во всей наготе ее»³⁴. По сути, Киреевским постулируется то, о чем уже было сказано выше. Синтез, в данном случае романтический, череват нарушением равновесия и слиянием противоположных начал, иными словами – нарушением собственно синтетизма. Нарушение происходит за счет гипертрофирования субъективного («больше восторженности») и одновременно объективного («воображение, наполненное одною действительностью»). Нарушение «стройности» происходит из страха перед целостностью формы. Причем важно, что новое направление, о котором пишет Киреевский, сосуществует вместе с синтетическим. В сущности, Киреевский впервые пишет о том, что романский синтез, замыкая идею процессуальности на себе самом, провоцирует снятие триады из страха перед ней³⁵. По всей вероятности, и Бахтин, и Мандельштам в определенной степени отталкиваются в своих рассуждениях о конце романа от философско-эстетических построений Киреевского. Мандельштам же вообще дословно цитирует указанную работу русского философа в названии другой своей статьи – «Деятнадцатый век», называя этот век веком-чудовищем, которое способно перевоплощаться, веком «релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению»³⁶. Тем самым он связывает эпистемологический поворот, о котором было сказано в предварительных замечаниях к статье, с эпохой XIX века в целом, а не с рубежом XIX–XX веков. «Концерт бесов», «Записки сумасшедшего» и даже «Евгения Онегина»³⁷ можно рассматривать как становление в русской литературе жанра, возникшего из «перевоплощения» романной формы. Все эти произведения характеризуются определенным единством построения, а также отражают квазисинтетические vs квазиромантические мыслительные процессы. Все указанные произведения посвящены теме страха перед состоянием синтетической завершенности бытия. То, что они принадлежат авторам, параллельно работавшим в области романной формы, только подтверждает наш вывод о генетической связи романа с фрагментарной неканонической формой. Загоскин к периоду публикации своей новеллы уже получил широкую известность как автор исторических романов: «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», «Рославлев, или Русские в 1812 году», «Аскольдова могила». Гоголь же одновременно работал над романом «Гетьман», отдельные главы из которого появились в 1835 г. вместе с «Записками сумасшедшего» в сборнике «Арабески». Работа Пушкина над (анти)романом «Евгений Онегин» также пересекалась с работой над главами романа «Арап Петра Великого», который так и не был, кстати сказать, завершен. Это означает, что романист собственными руками разрушает свое романное детище, противопоставляя ему незавершенные, квазисинтетические жанровые формы.

3. Квазироманы Даниила Хармса

Творчество Даниила Хармса продолжает эту традицию. Практически все произведения Хармса являются негативной формой романной референции, конкретной возможностью опыта «нетождественного», если прибегнуть к понятию из «Негативной диалектики» Адорно³⁸. И если для Адорно таким опытом нетождественного оказывается вся литература по отношению к философскому дискурсу, то для Хармса – небольшие по форме рассказы по отношению к роману. Такие рассказы представляют собой момент «головокружения» (в смысле теории игр Кайюа) романного жанра, сопровождающий страх перед романом-синтезом. Иными словами, эти короткие рассказы создают ситуацию выхода из игры в романную роль³⁹. Выход из игры представляется существенной стороной любого внежанрового явления. В связи с этим, для меня ближе всего оказывается понимание внежанровых явлений, сформулированное Л. Лернером. С его точки зрения, вся литература – это игра в завершенность, выход за рамки которой порождает внежанровые явления⁴⁰. Для поэтики русского абсурда игрой в завершенность, игрой в синтез преимущественным образом и оказался роман. Роман – жанровая игра, «игра в роль», выход за рамки которой предопределило, начиная с XIX века, появление абсурдного жанра, то есть жанра «головокружения» – кружения на месте⁴¹.

Показательно, что у Хармса мотив головокружения присутствует довольно регулярно, эксплицитно или имплицитно сопровождаясь мотивом страха: «Песнь была веселой и звучной, такая что Дернятин увлекся ей и забыл даже, что он идет по голубой дорожке, по которой в эти часы дня ездили другой раз автомобили с головокружительной быстротой»⁴². Головокружение становится качественным состоянием абсурдных текстов и его героев. Так, в тексте «Однажды один человек соскочил с трамвая» герои ощущают движение без ощущения его направления. Это типичный эффект головокружения. Человек соскакивает с трамвая, у него кружится голова, он попадает под автомобиль и собирается толпа. Все герои охвачены головокружением: «Какой-то гражданин с тусклыми глазами все время сваливался с тумбы». Или: «Какая-то дама все оглядывалась на другую даму, а та, в свою очередь, все оглядывалась на первую даму» (158). Как при головокружении, отсутствует и изменение местоположения, что подчеркивается циклично замкнутым построением текста. Его финал почти полностью повторяет начало:

В это время какой-то человек, несший стул, со всего размаха угодил под трамвай. Опять пришел милиционер, опять собралась толпа, и

остановилось уличное движение. И гражданин с тусклыми глазами опять начал сваливаться с тумбы (Там же).

Итак, страх сопровождается головокружением, негативной противоположностью которого считается у Хармса равновесие. Недаром текст, озаглавленный «О равновесии», рематически разворачивается в повествование о счастливом ненахождении героем такового.

Хармс охотно использует самые разнообразные жанровые обозначения, как по отношению к своим собственным произведениям, так и по отношению к чужим, но страшится слова «роман», всячески его избегает. Так, в тексте «Сила заложенная в словах» он выделяет четыре литературные формы: «Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры» (35). В других произведениях он пользуется словами рассказ, сказка, повесть, драма, комедия, трагедия. Роман изъят из словоупотребления. Роман – это эквивалент *rabies museica* Флоренского⁴³, то есть своего рода музейная, изъятая из жизни вещь. Один из текстов Хармса, будучи внешне построенным на припоминании изъятых из жизни вещей, имплицитно разворачивается на припоминании слова «роман»:

«Сегодня я ничего не мог делать. Я ходил по комнате, потом садился за стол, но вскоре вставал и пересаживался на кресло-качалку. Я брал книгу, но тотчас отбрасывал ее и принимался опять ходить по комнате.

Мне вдруг казалось, что я забыл что-то, какой-то случай или важное слово.

Я мучительно вспоминал это слово, и мне даже начинало казаться, что это слово начиналось на букву М. Ах, нет! совсем не на М. а на Р. Разум? радость? рама? ремень? Или: Мысль? Мука? Материя? Нет, конечно, на букву Р, если это только слово!

Я варил себе кофе и пел слова на букву р. О сколько слов сочинил я на эту букву!

Может быть, среди них было и то, но я не узнал его, я принял его за такое же, как и все другие. А, может быть, того слова и не было» (76–77).

Хармс создает иллюзию, кажимость романной референциальности. Заключительная фраза явно отсылает к роману Горького «Жизнь Клима Самгина»: «И особенно поразил Клима чей-то серьезный, недоверчивый вопрос: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?»⁴⁴. Но данная аллюзия претерпевает трансфигурацию. Не конкретный роман

имеет в виду Хармс, а литературную форму романа как таковую. Поэтому буквы «М» и «Р» выполняют роль семиотического эрзаца чудовищного означающего, существование которого ставится под сомнение: «А может быть, того слова и не было». Обе буквы входят в ткань скрытого слова роман, которое осознается даже не просто как негативный, «несказуемый» «литературный факт», эквивалентный замкнутости тоталитарной культуры, а как некий монстр, наделенный совокупностью разнородных элементов⁴⁵.

Роман для Хармса – чудовищный конгломерат, составленный из разных жанров, жанровых особенностей и комбинаций разных повествовательных структур. То, что в теории романа, скажем, Бахтина или Лукача трактуется как нарративная полнота, Хармсом воспринимается и передается как нарративная избыточность. Развивая понятие квазироманной формы, выдвинутое Томасом Венцловой⁴⁶, можно определить квазироман как один из типичных жанров поэтики абсурда. Этот жанр начинается там, где происходит полное слияние разнородных элементов и тем самым снимается различие между ними. Установка на снятие различий, формирующая квазироманы у Хармса, проявляется на уровне функции и структуры.

1. Так, прежде всего под прицел попадают основные составляющие романной формы: история и личность. И на самом деле, в названия целого ряда текстов включено слово «история»: «История», «История дерущихся», «Исторический эпизод», «Швельпин: удивительная история!». Внешне эти тексты представляют собой пародийные конспекты исторических романов. Типичный пример – «История дерущихся». Этот текст о драке. Драка происходит между некими Алексеем Алексеевичем и Андреем Карловичем. Причина ее неизвестна. И все же герои, вовлеченные в историю даже такого рода, не способны довести до конца ни одного своего действия: они колотят друг друга – кулаками или вставной челюстью, потом отпускают и снова пускаются на поиски, чтобы поколотить. Но вместо привычных для жанра исторического романа широты бытописания, портретов участников исторических событий, вовлеченных в гигантский круговорот истории, история представлена здесь не как процесс, а как свернутая процессуальность, не имеющая ни начала, ни конца. История понимается как история бытовая – история мордобоя, который никак не может кончиться. Вместо романного синтетизма возникает ситуация квазисинтетического циклизма: сюжет, а вместе с ним сама история обрываются. Кроме того, будучи негативной формой романной референции, текст Хармса полностью лишен локальной и исто-

рической конкретности. Причем объектом референции могут служить практически любые исторические романы от Загоскина до исторических романов соцреализма. Но от разных романских сюжетов остается только самое чудовищное, например, пощелкивание вставной челюстью.

В другом тексте, озаглавленном «Истории», описывается биографическая история Абрама Демьяновича Пантопасова. Этот текст напоминает пародийный конспект, реферат историко-биографического романа. Но вновь, как и в предыдущем случае, берутся только самые кошмарные факты. Биографию в квазиромане творят страшные события. То, что нестрашно, к биографической истории личности отношения не имеет. Поэтому завязка начинается с середины, то есть с того самого момента, как у Абрама Демьяновича Пантопасова глаза покрываются ужасающими «противными болячками, и он перестает видеть». Абрама Демьяновича «выталкивают со службы», и история его жизни становится набором бессобытийных фактов, бессобытийным ничто. Каждый малый абзац этого квазиромана соответствует отдельной главе. Причем не успевает сюжет каждой из главок развернуться, как сразу же и сворачивается. Каждая главка посвящена тому, как ослепший от необъяснимых болячек Пантопасов в безрезультатных поисках бродит по помойкам. Событие постоянно ожидается («найти съедобный отброс»), но никак не происходит. Вот одна из развязок: «Однажды Абрам Демьянович залез на чужую помойку, а его там укусила крыса, он и вылез обратно. Так в этот день и не ел ничего» (155). Завершается этот текст тем, что у героя что-то снова отскакивает от глаз, он начинает видеть, поэтому делается «великим человеком». И если роман как таковой изоморфен личности, взятой в ее биографической истории, то «История» Хармса изоморфна личности, изъятой как из собственной индивидуальности, так и из собственной биографии. Смысл текста-фрагмента в том, что история становится страшным случаем, а случай переходит в страшную историю. Различия между историей и случаем принципиально снимаются. Показательно, что Сартр в «Разборе «Постороннего»» отказывает этому произведению Камю в романном статусе как раз на том основании, что основной составляющей романа является «непрерывно длящаяся протяженность». У Камю, напротив, наблюдается «вереница инертных мгновений настоящего»⁴⁷.

Другой текст-фрагмент, «Исторический эпизод», описывающий страшный случай съедания Иваном Сусаниным части своей бороды и не имеющий ничего общего с известным подвигом этого «исторического лица», метафорически передает переход внешнего (борода) во внутреннее (кишечник). История оборачивается анекдотом. Недаром столкновение

слова борода со словом история рождает фразеологическое сочетание со значением 'старый, давно известный анекдот'⁴⁸. История оказывается с бородой и бородой. Ее можно проглотить со всеми вытекающими из этого трансформационными последствиями. Проглатывание бороды натуралистически отображает процесс перехода романа во фрагмент. Наблюдается нечто обратное «Трудам и дням Свистонова». У Вагинова роман втягивает, всасывает в себя, подобно чудовищу, все живое, в определенном смысле из страха перед живым. У Хармса фрагмент поглощает роман из страха перед романом. Подобно крокодилу из повести Достоевского, проглотившему бедного Ивана Матвеевича, фрагмент проглатывает дразнящий и пугающий его роман. Текст начинает строиться в виде некоего открыто-закрытого фрагмента, который в отличие от романтического открытого фрагмента, устремленного в бесконечность, лишен своих внешних границ и обращен к другим текстам. Совокупность всех текстомультимедийных фрагментов формирует у Хармса некий единый гипотетический квазиroman. В таком понимании фрагменты эквивалентны главам. Герои кочуют из одного фрагмента в другой. Поэтому одни и те же имена героев часто повторяются. Роман, сошлюсь на замечание Ямпольского из книги о Хармсе, «предстает в виде аллегорической руины собственной, когда-то целостной (исторической) формы»⁴⁹. В конечном итоге текстфрагмент и есть «аллегорическая руина» романной формы. И более того, аллегорический обрубок, культя романной формы. В конечном счете, фрагмент съедает самого себя, редуцируется до размеров чистой страницы. Бросающаяся в глаза редукция формы пародирует размах формы романного жанра. Квазиroman способен уместиться на одной странице.

Любопытно, что переход романа во фрагмент описали Вяч. Иванов в эссе «Вдохновение ужаса», посвященном роману Белого «Петербург», и Велимир Хлебников в предисловии к «Зангези». Вяч. Иванов продемонстрировал романную перекодировку непреднамеренно. «Четыре стены уединенного сознания — вот гнездилище всех фурий ужаса», — пишет он о романе «Петербург»⁵⁰. Роман Белого, если следовать мысли Вяч. Иванова, можно трактовать как антижанр романной формы⁵¹. Вяч. Иванов показывает, что Белый создал некую форму, вышедшую из недр романа, сохранившую традиционный объем романной формы, но лишенную на уровне функции положительной памяти о романе. Однако, как замечает Вяч. Иванов, в романе Белого по-прежнему сохраняется «синтетический охват целого»⁵². Поэтому Вяч. Иванов, стараясь при пересказе передать читателю собственное восприятие романа, осуществить дальнейшие трансформации романной формы, набрасывает конспект романа Белого,

лейтмотив которого — ужас перед синтетизмом. Не случайно он именуется Белого первым русским поэтом «метафизического Ужаса». В этом кратком пересказе романа «Петербург» как раз и происходит радикальное изменение романного статуса при слабом сохранении памяти о романе. Пересказ сопровождается резкой редукцией формы. Конспектное исполнение Вяч. Ивановым романа Белого и по фрагментарной форме и по нагнетанию бессобытийности (сюжет строится на ожидании того, что должно вывести из состояния ожидания) раскрывает анатомию абсурдного сознания. В его основе все та же тематизация ужаса перед синтетической исчерпанностью бытия.

Велимир Хлебников, также интересовавшийся переходом романа во фрагмент, в предисловии к «Зангези» вводит и обосновывает понятие сверхповести. Речь в предисловии идет о романе как «повести первого порядка» или «рассказе первого порядка»⁵³. «Первый порядок» – оценочное обозначение сверхжанровости романа. Процесс зодчества над романной формой перевоплощает роман в «сверхповесть». Сам роман уподобляется «глыбе», то есть некоей неоформленной субстанции, требующей руки мастера. Таким образом, Хлебников «обнажает» прием перехода романа во фрагмент.

2. Следующая установка на снятие различий, формирующая квазироманную форму, проявляется у Хармса в том, что негируется привычная тенденция романной формы к описанию творческого процесса. Очень часто объектом негативной референции у Хармса становятся романы о творчестве⁵⁴. Однако сюжет в них строится не на описании творческого процесса, а на автоописании творческого бездействия. Такое не-творчество, квазитворчество прямо противоположно, скажем, концепции лени Малевича, для которого состояние лени, передающее момент синтетической завершенности седьмого дня творения, содержит знак позитивного, приближение к Богу⁵⁵. Лень, по Малевичу, выражает отнюдь не остановку, а динамику творческого процесса, воплощает область собирания и накопления творческой энергии. Хармсовское «ничегонеделание», порожденное страхом перед выбором синтеза, – пародийный эрзац творчества. Многие тексты Хармса о творчестве посвящены тому, как не было написано литературное произведение: «Я иду по Литейному...», «Я был наиболее счастлив...», несозданный рассказ о чудотворце в повести «Старуха» и др. В тексте-фрагменте «К одному из домов...» речь идет о молодом человеке, который основательно усаживается за письменный стол, где стоят многочисленные атрибуты письменного творчества:

«записные книжки», «листы чистой бумаги», а также «лампа с зеленым абажуром» – аллюзия на литературный кружок «Зеленая лампа»: «Так, ничего не делая, он просидел за столом часа три, и даже по лицу не было видно, чтобы он о чем-нибудь думал. Часов в двенадцать он лег спать» (137).

Процесс литературного творчества может быть легко заменен, к примеру, тем, что герой выдвигает и задвигает ящики письменного стола (140). Кроме того, письменный стол как предмет, в норме сопутствующий творческому процессу писания, становится объектом насилия героев:

Я был у Блинова, он показал мне свою силу. Ничего подобного я никогда не видал. Эта сила зверя! Мне стало страшно. Блинов поднял письменный стол, раскачал его и отбросил от себя метра на четыре (205).

Письменный стол используется для разных целей. Так, в рассказе о 56-летию Ивана Андреевича Редькина стол служит для того, чтобы спрятать в него банку шпрот.

3. В абсурдном жанре принципиально меняется и соотношение между автором и читателем. Автор испытывает страх перед традиционным читателем, описывая его как существо неполноценное. В тексте «Предназначение» читатель наделен чертами физического уродства. Он выводит повествователя из себя своим безобразным видом, своей кривизной и узкими плечами. Более того, читатель способен «скакать» («не скачи куда-то вбок от меня»; «Тогда скачи дальше») (172), что еще больше подчеркивает его предполагаемую чудовищность. Отвергая кошмарного читателя, имеющего сходство с блохой, рассказчик ставит себя на место читателя: «у меня есть другой читатель, получше тебя. И этот читатель я сам» (там же). Таким образом, происходит своего рода «смерть читателя» (ср. «Смерть автора» у Барта), нарушающая законы художественной коммуникации⁵⁶.

4. Роман, как уже было сказано, стремится к синтезу. Квазироман выступает как унификатор разных жанров и даже разных дискурсов, как их квазисинтезатор. Действительно, тексты абсурда обнаруживают стремление к жанровым и сюжетным трансформациям-метаморфозам, к непрерывной подвижности жанровых границ. В квазиромане читатель не в состоянии определить, где заканчивается один жанр и начинается другой. Жанровые границы условны, открыты. Примирение в романе противоположных начал гипертрофируется у Хармса силой страха перед син-

тезом до состояния их полного неразличения. Фрагмент может называться «Сонетом», а его сюжет будет строиться как припоминание героями порядка счета. «Симфонии» Хармса, интертекстуально отсылающие к «Симфониям» Белого, – это не что иное, как квазисинтез музыки и литературы. Вместо привычного для романной формы совмещения-примирения нарративики, лирики и драматики, у Хармса в качестве квазисинтетического приема выступает их слияние-неразличение. Так, текст «Петр Михайлович и Илья Семенович», сюжетно повествующий о том, как в гости к некоему Петру Михайловичу приходит некая Мария Ивановна, начинается как нарративный текст-фрагмент (размышления Петра Михайловича относительно того, как ему поцеловать Марию Ивановну), затем трансформируется в пьесу и наконец обрывается подобием стихов. Всему этому сопутствует мотив страха. Во время свидания присутствует дядя влюбленного Петра Михайловича и вынимает изо рта молоток. Но Марию Ивановну пугает не этот факт (позже она и сама достанет молоток из собственного горла). Она испытывает ужас перед фактом самого свидания: «Ужасно! Ужасно!» (83). Тот же страх начинает испытывать и Петр Михайлович: «Ужасно! Ужасно! Ужасно!» (84). Влюбленные не в состоянии реализовать любовный замысел из страха перед его завершенностью. Возникает ситуация квазисинтетического циклизма. Характерные для романа подвижные границы между субъектом и объектом высказывания при сохранении субъектно-объектной оппозиции⁵⁷ в текстах Хармса полностью снимаются, квазисинтезируются: неясно, кто субъект, а кто объект высказывания: «А мир не я. // А я мир» (59). Субъект и объект высказывания могут меняться местами, например, субъект становится способным наблюдать себя в качестве объекта, то есть со стороны: «Я вижу свою комнату и вижу себя, лежащего на кровати» (49); «Я начал мечтать. Я видел перед собой глиняный кувшин с молоком и куски свежего хлеба. А сам я сижу за столом и быстро пишу» (76); «Я оглядываюсь и вижу себя в своей комнате, стоящего на коленях посередине пола» (297). Субъект может переходить в один из наблюдаемых объектов, например, в шахматную фигуру (103). Субъект может подменяться другим субъектом. В этом усматривается еще одна причина того, почему разные герои носят одно и то же имя. Одна из причин, как было сказано выше, в том, что герои кочуют из одного фрагмента в другой. Излюбленными антропонимами Хармса являются, к примеру, имя Яков Семенович и фамилии Петров и Комаров. Та незначительная спецификация, коей все же некоторые герои обладают, способна варьироваться, сводя на нет привычную субъектно-объектную матрицу. Практи-

чески все герои воплощают собой унификацию субъектно-объектных различий, являются квазисинтетическими героями. Однако в некоторых текстах благодаря антропонимам просматриваются прямые отсылки к конкретным романам разных эпох. Например, роман Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (1875–1880) переходит в квазиroman о трудах и днях Миронова и Головлева:

Миронов завернул в одеяло часы и понес их в керосиновую лавку. По дороге Миронов встретил Головлева. Головлев при виде Миронова спрятался за папиросную будку. «Что вы тут стоите?» – начал приставать к нему папиросник. Чтобы отвязаться, Головлев купил у папиросника мундштук и коробку зубного порошка. Миронов видел все это, на чем, собственно говоря, рассказ и заканчивается.

Миронов бил Головлева по морде, приговаривая: «Вот тебе порох, собачий мошенник!» (112)

Роман Горького «Дело Артамоновых» (1925) транслируется Хармсом в квазиroman «Поздравительное шествие» (242). Сюжет его строится на том, что Молотков и Хрычев постоянно выбивают стул из-под Артамонова. Стул – многозначная пародийная метафора «дела» Ильи Артамонова. Текст Хармса снабжен посвящением: «К семидесятилетию Наталии». Хармс имеет в виду свою тетку, Наталью Колюбакину. Но не исключена проекция на одну из главных героинь романа Горького – Наталью, жену сына Артамонова-старшего, которой в конце романа как раз и должно быть около семидесяти лет. Выбивание стула из-под Артамонова-младшего – инверсивная аллюзия на беседу между Петром Артамоновым и Тихоном о «сбивании с толку»⁵⁸. Повесть «Старуха» отсылает к роману Достоевского «Преступление и наказание». Хармс с большим удовольствием создает квазиисторические, квазибиографические романы, романы о квазитворчестве. Другой его излюбленной квазиromanной формой можно назвать квазисемейные и квазипсихологические романы. Типичным примером квазиавантюрного романа может служить «Приключение катерпиллера»:

Мишурин был катерпиллером. Поэтому, а может быть, и не поэтому, он любил лежать под диваном и шкапом и сосать пыль. Так как он был человек не особенно аккуратный, то иногда целый день его рожка была в пыли, как в пуху.

Однажды его пригласили в гости, и Мишурин решил слегка пополоскать свою физиономию. Он налил в таз теплой воды, пустил туда немного уксусу и погрузил в эту воду свое лицо. Как видно, ук-

сусу в воде было слишком много, и Мишурин ослеп. До глубокой старости он ходил ощупью и поэтому, а может быть, и не поэтому, стал еще больше походить на катерпиллера (328).

Вместо нанизывания одного приключения на другое, вместо перемены места и скитаний, герой целыми днями лежит под шкапом и сосет пыль. Приглашение в гости, единственное существенное происшествие, которое случается в его жизни, оказывается роковым. Приключение влияет не на перемену существенных качеств героя, а на усугубление того, что герой «стал еще больше походить на катерпиллера», что в переводе с английского (*caterpillar*) означает 'гусеница' или 'гусеничный трактор'.

5. Квазисинтетизирование субъектно-объектных отношений снимает и другие антиномии, находящиеся в романной форме в состоянии четкой дифференциации. Если в обычном романе читатель способен провести грань между бытовым и бытийным, бытийным и инобытийным (будь это даже роман фантастический), трагическим и комическим и т. д., то для абсурдного жанра такое разграничение абсолютно невыполнимо. Более того, в квазиромане снимаются оппозиции между философским и фантастическим аналогично тому, как это происходит в русской философии любви (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, В. Розанов), космоса (Н. Ф. Федоров, К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский и др.) и хаоса (Л. Шестов)⁵⁹. В ряде текстов Хармса снимается оппозиция между литературой и нелитературой: между литературой и философией («Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», «Мыр», «Ноль и ноль», «0 круге»), между литературой и наукой («Cisfinitum», «0 явлениях и существовании»), между литературой и религией (тексты-заклинания).

В заключении – вечное возвращение к началу. Итак, фраза Хармса «И я опять вижу свой страх...» – ключ для раскрытия трансформационных возможностей страха в порождении абсурдного сознания и неканонического абсурдного жанра и, в частности, квазиромана как одной из его ярких разновидностей.

Можно сказать, что абсурд как жанр приближен к пародии и карикатуре. В нем доводятся до нелепости характерные черты канонического образца – будь то отдельное произведение или литературное направление в целом. Однако традиционно пародия и карикатура привязаны к конкретной эпохе: в них всегда просматриваются ее следы. Абсурдный, неканонический жанр – вневременной. Это пародия или карикатура на завершенность как таковую, на канон как таковой. Он порождается стра-

хом перед состоянием синтетической завершенности, в частности перед идеально воплощающей это состояние романной формой. Абсурд подчеркивает экстремальное состояние системы (художественно-поэтической, эстетической, философской и т. д.). Таким образом, квазироман как одна из репрезентаций неканонической литературной формы осмысливается нами как проблема философско-эстетическая, то есть как особый «модус повествования», в котором устанавливается экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром, между человеком и романом, воплощающим в себе монструозную завершенность мира.

Литература

Батай 1997 – Ж. Батай. Внутренний опыт / Пер. с фр. С. Л. Фокина. СПб.: АХИОМА / МИФРИЛ, 1997.

Бахтин 1986 – М. Бахтин. Эпос и роман: О методологии исследования романа // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 392–427.

Блум 1998 – Х. Блум. Страх влияния: Теория поэзии // Страх влияния: Карта перечитывания / Пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та СЕУ, 1998. С. 7–132.

Букс 1998 – Н. Букс. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 40–56.

Булгаков 1993 – С. Н. Булгаков. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // Сочинения. В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 519–537.

Буренина 2000 – О. Буренина. «Отчаяние» как олакрез русского символизма (Федор Сологуб и Владимир Набоков) // I. Smirnov (Hrsg). Hypertext «Отчаяние» / Сверхтекст «Despair»: Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. München: Sagner, 2000. S. 163–186. (Die Welt der Slaven, Sammelbande / Сборник 9).

Буренина 2001 – О. Буренина. О русской фантастической философии // Интеллект, воображение, интуиция: размышления о горизонтах сознания (мифологический и художественный опыт) / Ред. Л. Морева. СПб.: Eidos, 2001. С. 155–169. (International Readings on Theory, History and Philosophy of Culture, 11)

Венцлова 1997 – Т. Венцлова. О Чехове как представителе «реального искусства» // Собеседники на пиру: Статьи по русской литературе. Vilnius: Baltos lankos, 1997. С. 33–47.

Делёз 1998 – Ж. Делёз. Различие и повторение / Пер. с франц. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровского. СПб.: Петрополис, 1998.

Деррида 1998 – Ж. Деррида. Эссе об имени / Пер. с франц. Н. А. Шматко. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.

Иванов 1979 – Вяч. Иванов. Древний ужас // Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. Т. 3. С. 92–110.

- Иванов 1987 – Вяч. Иванов. Вдохновение ужаса: О романе Андрея Белого «Петербург» // Собрание сочинений / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 619–629.
- Киреевский 1979 – И. В. Киреевский. Критика и эстетика. М., 1979.
- Клюев 2000 – Е. В. Клюев. Теория литературы абсурда. М., 2000.
- Кьеркегор 1998 – С. Кьеркегор. Страх и трепет // Страх и трепет / Пер. с дат. Н. Исаевой. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: Республика, 1998. С. 15–114.
- Липавский 1998 – Л. Липавский. Исследование ужаса // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. / Сост. В. Сажин. М., 1998. Т. 1. С. 76–92.
- Лукач 1994 – Д. Лукач. Теория романа: Опыт историко-философского исследования форм большой эпики / Пер. с нем. Г. Бергельсона // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 13–78.
- Малевич 1994 – К. Малевич. Лень как действительная истина человечества: (С прилож. ст. Феликса Филиппа Ингольда «Реабилитация праздности»). М.: Гилея, 1994.
- Мандельштам 1991а – О. Мандельштам. Конец романа // Собрание сочинений. В 4 т. М.: Терра-Терра, 1991. Т. 2. С. 266–269.
- Мандельштам 1991б – О. Мандельштам. Девятнадцатый век // Собрание сочинений. В 4 т. М.: Терра-Терра, 1991. Т. 2. С. 276–283.
- Манн 1998 – Ю. Манн. Русская философская эстетика. М., 1998.
- Сажин 1998 – В. Сажин (сост.). «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. М., 1998.
- Сартр 1997 – Ж.-П. Сартр. Разбор «Постороннего» / Пер. с фр. С. Великовского // Ситуации / Под ред. С. Великовского; Пер. с фр. М.-С. Р. Брахман, С. Великовского, С. Н. Зенкина, М. Зониной, И. Стаф. М.: Ладомир, 1997. С. 296–316.
- Сегал 1981 – Д.Сегал. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. V–VI, 1981. С. 151–244.
- Смирнов 1996 – И. П. Смирнов. Бытие и творчество. СПб.: Альманах «Канун», 1996.
- Смирнов 1999 – И. П. Смирнов. Homo homini philosophus... СПб.: Алетея, 1999.
- Смирнов 2000 – И. П. Смирнов. О понятии кризиса культуры // Переломные периоды в русской литературе и культуре. Helsinki, 2000. С. 45–52. (Slavica helsingiensia, 20. Studia russica helsingiensia et tartuensia, VII).
- Тамарченко 1988 – Н.Д. Тамарченко. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988.
- Тодоров 1997 – Ц. Тодоров. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. М.: РФО, Дом интеллектуальной книги, 1997.
- Флоренский 1996 – Л. Флоренский. Храмовое действо как синтез искусств // Сочинения. В 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 370–382.
- Флоровский 1998 – Г. Флоровский. Метафизические предпосылки утопизма // Из прошлого русской мысли. М.: АГРАФ, 1998. С. 265–292.
- Шестов 1998 – Л. Шестов. Кьеркегард – религиозный философ // Сёрен Кьеркегор: Наслаждение и долг / Пер. с дат. П. Ганзена. Ростов н/Д: Феникс, 1998. С. 384–411.

Ямпольский 1998 – *М. Ямпольский*. Беспмятство как исток. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Adorno 1966 – *T. W. Adorno*. Negative Dialektik. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

Adorno 1980 – *T. W. Adorno*. Ästhetische Theorie. Frankfurt a. Main, 1980.

Caillois 1982 – *R. Caillois*. Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch / Aus dem franz. von S. von Massenbach. Frankfurt a. Main; Berlin; Wien: Ullstein, 1982.

Deleuze, Guattari 1972 – *G. Deleuze, F. Guattari*. Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe. Vol. 1. Paris, 1972.

Gorner 1996 – *R. Gorner*. Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

Jolles 1982 – *A. Jolles*. Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Ritsel, Spruch, Kasus, memorabile, Märchen, Witz (1930). Tübingen, 1982.

Lerner 1988 – *L. Lerner*. The Frontiers of Literature. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

Rosenkranz 1979 – *K. Rosenkranz*. Ästhetik des Hässlichen (mit einem Vorwort zum Neudruck v. W. Henckmann). Darmstadt, 1979.

Tylor 1903 – *E. B. Tylor*. Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion Language, Art, and Custom. In 2 vols. Vol. 1. London: John Murray, 1903.

Zizek 1993 – *Sl. Zizek*. Grimassen des Realen: Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes. Köln, 1993.

Примечания

1 *Д. Хармс*. «Меня называют капуцином»: Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М., 1993. С. 73; здесь и далее цитирую с сохранением особенностей пунктуации Хармса. Написан текст, по всей вероятности, между июлем и ноябрем. См. комментарий к этому тексту в Сажин 1998, II: 656.

2 Блум 1998.

3 Кьеркегор 1998.

4 Шестов 1998: 390.

5 Впервые понятие «философия абсурда», насколько мне известно, было выдвинуто Сергеем Булгаковым. См.: Булгаков 1993: 535.

6 Тот или иной выбор, по Тодорову, заставляет покинуть сферу фантастического и перейти в «пределы соседнего жанра – жанра необычного или жанра чудесного» (Тодоров 1997: 18).

7 См.: Флоровский 1998: 273.

8 См. комментарий в Сажин 1998, II: 656. В нем сообщается, что в действительности с Введенским должна была бы находиться художница Елена Васильевна Сафонова.

9 См. Zizek 1993: 139–151.

10 Rosenkranz 1979: 305.

- 11 Э. Ионеско. Наедине с одиночеством / Пер. с фр. А. Жгировского // Избранное: Наедине с одиночеством. Рассказы / Пер. с фр. А. Жгировского, К. Лактионова, С. Матвиенко. Киев: Ника-Центр, 1998. С. 71–72.
- 12 А. Камю. Избранное: Сб. / Пер. с фр. С. Великовского. М.: Радуга, 1989. С. 354.
- 13 Батай 1997: 168 и далее.
- 14 Adorno 1980. См., например, с. 230–231, 335.
- 15 Gerner 1996.
- 16 Делёз 1998: 106.
- 17 См.: Deleuze, Guattari 1972: 85.
- 18 Липавский 1998: 78.
- 19 Иванов 1979: 106.
- 20 Tylor 1903: 131.
- 21 Липавский 1998: 90–91.
- 22 Caillois 1982.
- 23 Смирнов 1999: 25.
- 24 Смирнов 1996: 78–100.
- 25 См.: Смирнов 2000: 49.
- 26 Я имею в виду появившиеся во второй половине XVIII века плутовской роман М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины», роман-воспитание А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» и исторический роман Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь».
- 27 Лукач 1994: 24.
- 28 Там же: 31.
- 29 О теории романа в русской философской эстетике XIX века см. подробно: Манн 1998: 313–329 (глава «У истоков теории романа в России»).
- 30 По Бахтину, роман в силу своей разомкнутости, процессуальности, столкновения со стихией «незавершенного настоящего» способен конкурировать не только с литературой, философией или религией, но и с историей в целом (Бахтин 1986; см., например, с. 395).
- 31 Там же: 395–396.
- 32 Понятие «внутренняя мера» введено Н. Д. Тмарченко по отношению к роману. Вслед за Бахтиным, он трактует роман как неканонический жанр (см. Тмарченко 1988).
- 33 Мандельштам 1991а: 268.
- 34 Киреевский 1979: 85.
- 35 Там же: 84.
- 36 Мандельштам 1991б: 283.
- 37 Так, говоря о «дьявольской разнице» между жанром «Онегина» и классическим романом, Пушкин тем самым подчеркивал негирующий «демонизм» новой формы по отношению к «божественной» целостности романа. А ведь антироман – это форма со-

стяжания с романом и одновременно форма отрицания романа. Ср. понятие антиромана, рожденное литературной школой «нового романа» Мишеля Бютора, Алена Роб-Грийе, Клода Симона, Натали Саррот.

38 Adorno 1966. См. об этом подробно в разделе «Meditationen zur Metaphysik». Адорно пишет, что литература конкурирует с философией, выполняя то, на что философия оказывается неспособной (с. 352–398).

39 Не случайно для Деррида «играть в роль» означает вписываться в логику ритуала с целью избежания ошибок и отклонений от нормы-канона (см. Деррида 1998: 16).

40 Lerner 1988.

41 О головокружении как текстообразующей доминанте романа Набокова «Король, дама, валет» см. подробно: Букс 1998.

42 Д. Хармс. «Меня называют капуцином». С. 18. Далее страницы указываются в тексте.

43 Флоренский 1996: 372.

44 М. Горький. Жизнь Клима Самгина: Сорок лет. В 3 ч. Ч. 1. М.: Правда, 1988. С. 104.

45 Ср. с интерпретацией этих букв Хлебниковым в сверхповести «Зангези», в эссе «Художники мира!» и «Наша основа» и др. произведениях.

46 Термин «квазироман» в связи с анализом произведений раннего Чехова был впервые введен Томасом Венцловой (см. Венцлова 1997: 40–43).

47 Сартр 1997: 315–316.

48 Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII–XX века. В 2 т. / Ред. А.И. Федоров. Новосибирск: Наука, 1991. Т. 1. С. 33.

49 Ямпольский 1998: 10.

50 Иванов 1987: 626.

51 Ср. рассуждения о легенде и антилегенде у Йоллеса: Jolles 1982: 51–59.

52 Иванов 1987: 623.

53 В. Хлебников. Творения / Под ред. М.Я. Полякова. М.: Советский писатель, 1987. С. 473.

54 О романах, посвященных творческому процессу см. подробно: Сегал 1981.

55 Малевич 1994.

56 О «смерти читателя» см. подробно раздел «От «смерти автора» – к «смерти читателя»» в Буренина 2000: 179–180. Сходное наблюдение совершенно независимо сделано в интересном теоретико-литературоведческом исследовании Ключева, посвященном английскому классическому абсурду XIX века (см. Ключев 2000: 10).

57 Субъектно-объектная оппозиция, имеющая место в романе, лежит в основе жанровой дифференциации в целом. В этом пункте сходятся разные теории жанров.

58 М. Горький. Дело Артамоновых // Полное собрание сочинений. В 25 т. М., 1973. Т. 18. С. 369.

59 См. Буренина 2001.

А. К. Жолковский

Две версии страха: Ахматова и Зощенко

Во время показательной встречи с английскими студентами в мае 1954 года, то есть уже год спустя после смерти Сталина – главного источника того, что при его жизни эзоповским шепотом иногда называли «госстрах», – на вопрос об отношении к «ждановскому» постановлению 1946 года два его главных героя ответили по-разному. Зощенко сказал, что уже и тогда не согласился, о чем и написал Сталину, Ахматова – что считает постановление совершенно правильным. Зощенко потом острил: «Эх! – обошла меня старуха!.. Столько лет шли ноздря в ноздю!..»¹

Две противоположные реакции на один и тот же вопрос, заданный в одной и той же обстановке, очень характерны и имеют, как кажется, прямое отношение к теме «страха». Интерпретация их в этом плане естественно принимает форму вопроса: кто из двоих больше боится? На первый взгляд Зощенко смело говорит, что думает, Ахматова же трусливо вторит директивам власти. Распространено и другое толкование, более тонкое. Оно состоит в том, Зощенко был человеком по своему складу, в сущности, советским, добросовестно старался воспитать из себя советского писателя, воспринимал себя как такового и потому не мог не отстаивать своей официальной, союзписательской репутации, то есть поступил в данном случае не столько смело, сколько вынужденно, буквалистски-оборонительно. Ахматова же с самого начала чувствовала себя вне советской системы, что и выразила своим ответом, формальным, высокомерно отчужденным, в духе «*de quoi je me mêle?*» (по-русски это будет что-то вроде: «стану я разбираться в сортах дерьма?»), а позволить себе такое, хотя бы и вполголоса, было своего рода эзоповской бравадой.

Мой тезис состоит в том, что обоими движет один и тот же глубинный фактор (недаром они «шли ноздря в ноздю»), а именно *страх*, но высту-

пает он в двух разных вариантах: условно говоря, комическом у Зощенко и трагическом или, точнее, стоическом у Ахматовой. Позволю себе приблизительную французскую параллель: Мольер и Расин оба разрабатывали одну и ту же центральную тему классицизма – установку на «норму, порядок, долг», только у Расина она выражалась в трагедии «неправильной» и чрезмерной любовной страсти, а у Мольера – в осмеянии смешных отклонений, причуд, вроде жадности Гарпагона или мании дворянства Журдена.

Страх, конечно, относится к числу базовых единиц психологического словаря. Зощенко, и он, со своим неопитским фрейдизмом, охотно это формулировал:

Прежние творцы воспроизводили «вещи», а новые творцы воспроизводят свои «душевные состояния»... В психической жизни две основные эмоции – страх и радость. Преобладание одной из этих (случайное) создает характер².

Его автосихоаналитическая повесть «Перед восходом солнца» целиком построена на выявлении собственных детских страхов и травм, их роли в его взрослой жизни и обсуждении возможных разумных – «научно-медицинских» – способов их преодоления. В своей книге о Зощенко³ я исхожу из гипотезы, что «страх» – преимущественно в форме «беспокойства, недоверия», а также в некоторых вариантах – является ключом к личности и творчеству писателя. В свою очередь, биографы Ахматовой отмечали возможное влияние на формирование ее стоически самоотреченного мироощущения детских травм, в частности, от страданий ее матери из-за измен мужа и последующего развода⁴. В моих ахматоборческих работах проблематика страха рассматривалась преимущественно по линии темы «оппозиционный Сталин в юбке» – то есть терроризирования Анной Андреевной кружка ее приближенных⁵. Такой «террор», направленный вовне, можно, наверно, трактовать как преломление и сверхкомпенсацию собственных внутренних страхов. Но сегодня я сосредоточусь исключительно на самих этих пассивных страхах Ахматовой, примеры которых, естественно, умножаются по мере ее подпадания под действие реального сталинского террора и проявляются во всем, вплоть до боязни перейти улицу.

Начну с Зощенко. В его рассказах центральная тема «беспокойного недоверия к миру» разрабатывается в комическом ключе. Как правило, от противного; часто по сюжетной схеме: сначала доверие, спокойствие и повышенная уверенность в безопасности (условно «гарантированный

покой») – потом провал доверия и подтверждение страхов – и, наконец, обретение нового покоя в безнадежно низкой точке (условно «мертвенный покой»)⁶.

Таков, например, сюжет рассказа про Егорыча, который, будучи застрахован, не беспокоится, что у него «зубное дело покачнулось», но после отказов в обслуживании («у вас зубы выпали не подряд») и попыток выполнить условия страховки путем выламывания собственных зубов наконец смиряется и успокаивается («остатний зуб специальной щеточкой чистит»).

В «Иностранцах» герой, заглотивший на дипломатическом приеме куриную кость, держится уверенно, как ни в чем не бывало, боясь потерять лицо и потому проявляя фарсовое мужество; лишь выйдя за дверь, он позволяет себе заспешить – помчаться на извозчике в приемный покой (!).

А в «Не надо спекулировать» врачиха, потерявшая мужа, думает, что это «ерунда», но потом убеждается, что это «далеко не ерунда, женихи по свету пачками не бегают»; правда, в финале проваливается не столько ее доверие, сколько самоуверенность ее антагонистки – корыстной молочницы, у которой врачиха перекупает ее собственного мужа, мошеннически выданного ей на время.

Герой «Расписки» Сережка Хренов берет у девушки расписку, что в случае чего у нее не будет к нему претензий, говоря, что так он будет чувствовать себя с ней свободнее, поскольку давно присматривается к этой стране и знает, чего бывает. В результате освобождения его libido от страхов у них рождается ребенок, но, несмотря на гарантийную расписку, судья все-таки приговаривает Хренова к тому, чего он опасался, – уплате алиментов, которую он теперь и осуществляет.

У Ахматовой лирический сюжет тоже может строиться на контрасте между надеждами и безнадежностью, страстью и бесстрашием, но смысл риторической фигуры обратен: поражение известно заранее и его парализующее ожидание и мужественное, но и омертвляющее приятие окрашивают всю картину. Пример – знаменитое стихотворение 1915 года, посвященное Н. В. Недоброво: «Есть в близости людей заветная черта...».

Есть в близости людей заветная черта,
Ее не перейти влюбленности и страсти, –
Пусть в жуткой тишине сливаются уста,
И сердце рвется от любви на части.

И дружба здесь бессильна, и года
Высокого и огненного счастья,

Когда душа свободна и чужда
Медлительной истоме сладострастья.

Стремящиеся к ней безумны, а ее
Достигшие – поражены тоскою...
Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою.

Это типичная Ахматова, с ее стоическим неверием в возможность счастья, так что «мертвенность» определяет изображение самой любви, так сказать, не дожидаясь разлуки, смерти или постановления ЦК. Присутствует и контрастный мотив – смелое, «раскольниковское», устремление к переходу ограничительной черты. Присутствует и даже в каком-то смысле определяет структуру стихотворения, которое строится на постепенном нарастании и все большей и поэтической дерзости переносов, акцентирующих стиховые и синтаксические границы и потому способных служить прямой иконической проекцией темы «граничной черты» в формальный план текста.

В I строфе переносов нет; во II их два, заметных, но не вопиющих (*года / ...счастья; чужда / ...сладострастья*); а III строфа, где речь заходит о трагическом достижении заветной черты, представляет собой букет переносов. Текст прерывается сильными паузами после *безумны* (конец предложения), после *ее* (конец строки), после *достигшие* (конец второго однородного подлежащего перед тире – эллипсисом сказуемого), после *понял* (конец главного предложения) и после *мое* (конец строки). Разрывы воспринимаются тем острее, что переносы совмещены с инверсией: *ее достигшие* вместо нормального *достигшие ее*; *мое не бьется сердце* вместо *мое сердце не бьется*. Инверсии создают мощное тяготение, устремление вперед, тенденцию к преодолению остановок. Тем самым иконизируется противоречие между стремлением к близости и непереходимостью черты.

Эта концовка поддержана структурной цитатой из «На холмах Грузии...»: *И сердце вновь горит и любит – оттого, / Что не любить оно не может*. При этом Ахматова обостряет перенос как синтаксически (не просто *отчего*, а *отчего мое*), так и семантически – переосмысляя пушкинскую концовку в сторону полной пессимистической безнадежности: у Пушкина, несмотря на паузы и общую сдержанность тона, даже в разлуке *сердце... горит и любит*, у Ахматовой сердце героини *не бьется даже под рукой* присутствующего тут же партнера⁷.

Подобная «мертвенная любовь» – ситуация в поэтическом мире Ахматовой нередкая⁸; ср.:

Сочинил же какой-то бездельник, Что бывает любовь на земле...
Но иным открывается тайна, И на них почиет тишина... Я на
это наткнулась случайно И с тех пор все как будто больна;
Мне даже легче стало без любви;
Исцелил мне душу Царь небесный Ледяным покоем нелюбви;
Отошел ты и стало снова На душе и пусто и ясно;
Сердце бьется ровно, мерно... Мне не надо ожиданий У посты-
лого окна И томительных свиданий... Вся любовь утолена;
Что ему ничего не надо, Что мне не в чем ему отказать;
Я знаю, ты моя награда... За то, что я не говорила Возлюблен-
ному «Ты любим»;
По-новому, спокойно и сурово, Живу на диком берегу;
Забвенье боли и забвенье нег – За это жизнь отдать не мало;
Разлуку, наверно, неплохо снесу, Но встречу с тобою – едва ли;
Ты давно перестала считать уколы – Грудь мертва под острой
иглой, И напрасно стараешься быть веселой – Легче в гроб тебе
лечь живой....

Амбивалентный образ любви/нелюбви, встречи/невстречи, касания/от-
чуждения пластически иногда выражается конкретным жестом, в част-
ности – жестом рук:

Как непохожи на объятья Прикосновенья этих рук;
Он снова тронул мои колени Почти не дрогнувшей рукой;
Как беспомощно, жадно и жарко гладит Холодные руки мои.

В нашем стихотворении этот жест, опирающийся на долгую традицию
русской и европейской прозы (интертекстуальный принцип, отмечен-
ный уже первыми исследователями Ахматовой⁹) вынесен в финальное
pointe.

Заметное место среди ситуаций «фаталистического приятия мертвен-
ности» занимают прямые констатации «страха»:

«Любовь» (название стихотворения)... верно и тайно ведет От ра-
дости и от покоя... И страшно ее угадать В еще незнакомой улыбке;
И мне понятен серых глаз испуг, И ты виновник моего испуга. Ко-
ротких мы не учащаем встреч. Так наш покой нам суждено беречь;
Я с тобой не стану пить вино, Оттого что ты мальчишка
озорной;
Мне же лучше, осторожной, В них и вовсе не глядеть;
Я очень спокойная, только не надо Со мною о нем говорить;

В том доме было очень страшно жить... Ни то, что оба молодые мы были... Не уменьшало это чувство страха. И я над ним смеяться научилась;

Сегодня мне письма не принесли... Я слышу: легкий трепетный смычок, Как от предсмертной боли, бьется, бьется, И страшно мне, что сердце разорвется, Не допишу я этих нежных строк...;

Только страшно так, что скоро, скоро Он вернет свою добычу сам; Страшно, страшно к нелюбимому, Страшно к тихому войти; Страшно мне от звонких воплей Голоса беды... Надо мною только небо, А со мною голос твой;

Любовь всех раньше станет смертным прахом, Смирится гордость, и умолкнет лесть. Отчаянье, приправленное страхом, Почти что невозможно перенести.

Возвращаясь к «страхам» Зоценко, среди упреков по адресу моей модели его мироощущения был и такой: «Я лично знал Зоценко. Он был очень храбрый человек». Действительно, вопрос о месте «смелости» в зоценковском мире «страха, беспокойства и недоверия» вполне законен, особенно учитывая воинскую карьеру Зоценко – Георгиевского кавалера. Каково же это место?

Помимо всякого рода «научных», «диетических» и т. п. способов преодоления страха, особые надежды возлагаются Зоценко-писателем на нерасчетливую, отчаянную, дерзкую, но в то же время твердую, волевою, «рыцарскую» смелость (условно мотив «удивительная смелость»)¹⁰. Таково в рассказе «Серенада» (включенном в «Голубую книгу») поведение прыщавого студента, снова и снова вступающего в неравный бой с силачом-водолазом, который в конце концов оказывается морально раздавлен и признает свое поражение. Таков в исторической части того же раздела «Голубой книги» – «Удивительные события» – римлянин Муций Сцевола, для доказательства своей непреклонности сжигающий на огне правую руку (причем между двумя эпизодами есть текстуальные переключки). Таков же был и знаменитый отпор, данный самим Зоценко его официальным хулителем в июне 1954 года. Выступая на «проработочном» собрании в ленинградском Доме писателя, опальный автор с вызовом отстаивал свой отказ в недавней беседе с английскими студентами признать правильность ждановских поношений. Как вспоминал Даниил Гранин:

Оказалось вдруг, что Зоценко не обороняется, не просит снисхождения, он наступал. Один против всей организации с ее секретарями

правления, секциями, главными редакторами.... Его пригласили на трибуну, чтобы он публично склонил голову и покаялся... «Я могу сказать: моя литературная жизнь и судьба при такой ситуации закончены... Сатирик должен быть морально чистым человеком, а я унижен, как последний сукин сын... Я не собираюсь ничего просить. Не надо мне вашего снисхождения, – он посмотрел на президиум, – ни вашего Друзина, ни вашей брани и криков... Я приму любую иную судьбу, чем ту, которую имею»... Не раздавленный, он сказал то, что хотел... он отстоял свою честь. Впервые кто-то осмелился выступить против одного из Верных Учеников [то есть Жданова] Продолжателя [то есть Сталина]. Еще не было XX съезда. И слово каждого из них не подлежало сомнению. Это была победа. Ясно было, что она дорого обойдется ему. Но цена его не занимала. Его уже ничто не останавливало¹¹.

«По свидетельству очевидцев, – пишет, дополняя свидетельство Градина, Ю. В. Томашевский, – Зощенко заканчивал выступление в состоянии, близком к обмороку. Выкрикнув последние слова, он выбежал из зала»¹².

Я привожу эти примеры в моей книге в главе, посвященной рассказу «Монтер», герой которого тоже ведет себя с «удивительной смелостью», подобно еще ряду персонажей комических рассказов и самому Зощенко – ребенку и юноше – первоначальному персонажу «Перед восходом солнца». Полагаю, что мужество – в форме «удивительной смелости» – не только не противоречит центральности «страха» для личной и художественной мифологии автора, а составляет ее органическую часть. Зощенко смел именно потому, что знает свой страх и борется с ним.

Среди «страхов» Ахматовой была и боязнь одиночества (документированная показаниями многочисленных мемуаристов), которая выливалась, в частности, в нежелание жить в отдельной квартире, вплоть до готовности переезжать на новое место только вместе с соседями-стукачами. Позощенковски «коммунальные» обертоны этой истории иронически обострялись тем фактом, что сам Зощенко входил в состав писательской комиссии и хлопотал об улучшении жилищных условий Ахматовой.

Другой «зоощенковский» момент в биографии Ахматовой – эпизод с вселением в гостиницу во время триумфальной поездки в Италию в 1964 году в связи с получением премии Этна-Таормина:

«Горничная открыла номер, – вспоминает сопровождавшая Ахматову Ирина Пунина (возможно, не самый объективный свидетель), – это

была маленькая комната с одной кроватью посередине. Накапливавшаяся в Акуме усталость и раздражение передались и мне, я сказала, что не потерплю такого издевательства, спущусь вниз выяснить недоразумение. Акума, не желая меня отпустить, перешла на крик: «Не смей! Откуда ты знаешь, может быть, у них принято спать на одной кровати!!!» Я пошла к администратору, все... быстро уладилось... В четыре часа Сурков и Брейтбурд обещали прийти за Анной Андреевной... Никто не пришел... Я позвонила Суркову – никто не ответил. Я хотела спуститься вниз – Акума не отпустила. Нельзя было ее оставлять... [В окно] я увидела Симоновых и еще знакомые фигуры. Я пыталась позвать их... но с высоты восьмого этажа ничто не доходило до шумной площади... Надо было что-нибудь узнать, но оставить Акуму одну в таком состоянии было невозможно... В номер по ту сторону холла (который мы должны были занимать) кулаками стучали Брейтбурд и Симонов... Из этого Акума потом сделала... новеллу... о том, как Брейтбурд и Сурков... решили, что мы сбежали...»

В тот вечер многие пришли поздравить Анну Андреевну. Быстро заполнилось все пространство небольшого номера... Анна Андреевна благосклонно принимала поздравления, сохраняя спокойную величественность. Я достала водку и закуски... данные нам в дорогу... черный хлеб, который... купила в Бресте... Непринужденное, почти озорное веселье особенно чувствовалось после официального торжественного чествования... [В] номере гостиницы... собравшиеся чувствовали себя свободно, стоя пили водку... [И]тальянцы скоро ушли. У оставшихся разговор постепенно оживлялся...¹³

Тут, как говорится, комментарии излишни – все до боли знакомо. И из собственной практики, да и из Зоценко, например из рассказа, где герой, чтобы получить номер в провинциальной гостинице, притворяется испанцем:

Я стою в надменной позе, а у самого поджилки трясутся... – Но, говорю, их бин ейне шамбер-циммер Испания... Падеспань. Ох, тут портье совершенно обезумел...: – Испания, падеспань. И у самого, видать, руки трясутся. И у меня трясутся. И так мы оба разговариваем и трясемся... В общем, я был доволен, что получил номер...¹⁴

Чтобы Зоценко – не его персонаж, а он сам – не выглядел на фоне Ахматовой таким уж героем, вот страницы из воспоминаний его вдовы о его последних днях. Обратим внимание на словарное и семантическое гнездо «беспокойство».

И все шло так хорошо! И вдруг Валя [сын] привез бумагу – извещение из Министерства социального обеспечения о том, что ему присуждена наконец персональная пенсия республиканского значения в размере 1200 рублей и что ему надлежит явиться за получением персональной книжки в Горсо.

Известие о пенсии радостно взволновало [Михаила]. Говорил со мной много на эту тему. Говорил, как это хорошо, что дали наконец пенсию, что можно будет *спокойно* жить, не боясь за завтрашний день. Можно будет, когда восстановится здоровье, *спокойно* работать. И мне показалось, что, действительно, вот наконец придет *покой*, мир, радость. Что он отдохнет от всех волнений, спокойно проведет лето в Сестрорецке, что воздух, покой и питание вернут ему наконец *утраченное душевное равновесие*.

На второй или третий день после получения извещения о пенсии Валерий привез ему бумажку из сберкассы – предложение явиться за получением пенсии по такому-то адресу, «имея при себе паспорт, пенсионную книжку», и – приписка карандашом в конце – «справку от домоуправления о зароботке за март месяц».

Когда Валя подал ему это злосчастное извещение и он, разорвав конверт и прочитав записку, ничего не сказал мне, у меня почему-то вдруг упало сердце. Какое-то темное предчувствие закралось в душу.

Я ничего не сказала, ничего не спросила – не знаю почему. Спустилась вниз... Вскоре и он пришел туда, сел – я так хорошо это помню – на мое место, протянул мне конверт и стал говорить о том, как *взволновала* его эта приписка, что, очевидно, его зароботок (получение в мае денег за госиздатовскую книжку) будет учитываться и он будет лишен на какое-то время пенсии.

Напрасно я уверяла его, что это – стандартная справка, что к персональным пенсионерам это не относится, что, кроме того, требуются сведения за март – т. е. за месяц перед назначением пенсии... очевидно, для проверки правильности размеров назначенной пенсии (для обыкновенных пенсионеров), что не может быть такого абсурда, чтобы писателя принуждали жить на 1200 рублей, что тогда было бы бессмысленно присуждение пенсии.

Все напрасно, беспокойство и волнение не покидали его.

Напрасно успокаивали его и Валя, и Леля (сама пенсионерка), а затем приехавшие в воскресенье Таня и Маруся Баранова (адвокат, знающая все законы) – все было напрасно.

А в первый день получения этой злосчастной записки он проговорил со мной на эту тему до 3-х или 4-х часов ночи – все строил разные предположения, догадки, то успокаивал себя, то вновь начинал волноваться – и это несмотря на то, что обычно он ложился в постель уже в 10 часов, и вечернее молоко пил уже в постели, а не позднее половины 12-го я попрощалась с ним и целовала его на ночь.

И вот в таком волнении прошло дней пять.

Сначала он думал сразу же ехать в Ленинград, но хорошая погода и мои уговоры удержали его до понедельника – намеченного им по приезду срока поездки в город.

А ведь после болезни ему нужен был полный покой!

И я хотела дать ему немного успокоиться, отдохнуть, а затем думать обратиться в курортную поликлинику, вызвать хорошего врача, посоветоваться серьезно о его состоянии.

Но в понедельник он все же собрался ехать в город.

Как я отговаривала его от этого! Убеждала, что он может дать уверенность Вале и тот привезет ему книжку, что потом он может написать заявление в сберкасса и деньги ему будут присылать в Сестрорецк – все напрасно!

А на мои уговоры в последний день он ответил: «Что, ты не знаешь моего характера? Разве я смогу быть спокоен, пока не выясню все?»

Кроме того, он говорил, что ему нужно принять ванну, заплатить за квартиру и коммунальные услуги.

Я возражала, что последнее можно поручить Вале – платит же он за свою комнату! – или, в крайнем случае, Дусе [Слонимской]. Все напрасно!

Он решил ехать...¹⁵

Вернется Зоценко через несколько дней – персональным пенсионером, но смертельно больным человеком и вскоре умрет. Чего в этой поездке больше – «страха» или «удивительной смелости» – не знаю, но история опять-таки совершенно «зоценковская».

...Что и говорить, товарищи Ленин и Сталин и другие товарищи нагнали страху на советских людей, в том числе и на писателей. Но классиками советской – подсоветской, подсталинской – литературы дано было оказаться тем, которые уже заранее, с детства несли в себе этот заряд страха, недоверия, отказа от счастья¹⁶.

Одна рецензия на мою книгу о Зоценко заканчивается так:

Книга «Михаил Зощенко: Поэтика недоверия» вышла в свет, как бы обреченная целым рядом вызвавших изрядный резонанс статей Жолковского, посвященных жизнестроительным стратегиям Ахматовой. По мнению ученого, миф об Ахматовой был создан ею самой с помощью разработанной системы подавления и подчинения близких людей и установления тотального, естественно в пределах ее возможностей, контроля над мнением окружающих. Хорошо известно, что ждановское постановление навсегда поженило в русской литературе Зощенко и Ахматову. Принимая во внимание возраст Жолковского, мы, разумеется, вправе рассматривать появление этого постановления как инфантильную травму, определившую структуру его литературного подсознания. Соответственно, образы двух главных героев его последних работ можно рассматривать как сильную, властную, доминирующую мать и слабого, неуверенного в себе и запуганного отца. Не приходится сомневаться, что такие детские комплексы не могли не сказаться самым серьезным образом на всем литературном поведении ученого...¹⁷

Но тогда дело в собственных страхах «ученого» и их агрессивно-компенсаторном проецировании на родительские фигуры классиков?!

Примечания

1 Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2 (1952–1962). М.: Согласие, 1997, С. 93–94; М. О. Чудакова. Избранные работы. Т. 1 (Литература советского прошлого). М.: Языки русской культуры, 2001, с. 235. Кстати, я нигде не видел упоминаний о том, кто именно задал роковой вопрос, хотя Ахматову это заинтересовало еще до того, как он прозвучал: «Я сижу, гляжу на них, вглядываюсь в лица: кто? который спросит?... но угадать не могу... Я ждала. Спросил кто-то в черных очках. Может быть, он и не был в очках, но мне так показалось», – вскоре рассказывала она Лидии Чуковской (Чуковская, С. 93–94). Мне случайно удалось вычислить имя загадочного вопрошателя, но это уже тема для мемуарной вьететки (см. А. К. Жолковский. С историей накоротке// http://novosti.online.ru/itv/kronos/01/03/12_001.htm).

2 М. М. Зощенко. Из тетрадей и записных книжек // Лицо и маска Михаила Зощенко. Сост. Ю. В. Томашевский. – М.: Олимп-ППП. 1994. С. 114.

3 А. К. Жолковский. Михаил Зощенко: Поэтика недоверия. М.: Языки русской культуры, 1999.

4 Roberta Reeder. Anna Akhmatova: Poet and Prophet. New York: St. Martin's Press. P. 2–3.

5 А. К. Жолковский. Страх, тяжесть, мрамор: из материалов к жизнетворческой биографии Ахматовой // Wiener Slawistischer Almanach 36 (1995): 119–154. *Его же*, Ахматова и Маяковский: К теории пародии // In memoriam. Сборник памяти Я.С.Лурье, сост. Н. Ботвинник и Е. Ванеева. – СПб.: Атенеум/Феникс, 1997, с. 383–394. *Его же*, К технологии власти в творчестве и жизнетворчестве Ахматовой // Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVII–XX вв., ed. Schamma Schahadat. Munich: Otto Sagner, 1998. P. 193–210; *Его же*, К переосмыслению канона: советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе // Новое литературное обозрение 29 (1998): 55–68.

6 Жолковский. Михаил Зощенко... С. 167–170, 376.

7 Подробнее см. Alexander Zholkovsky. To Cross or Not to Cross: Akhmatova's «Sacred Boundary» // Approaches to Poetry: Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality, ed. Janos Petofi and Terry Olivi. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1994. P. 248–264.

8 Ю. К. Щеглов. Черты поэтического мира Ахматовой // А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 261–289.

9 См. работу Эйхенбаума 1923 года: Анна Ахматова: Опыт анализа // Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. Л.: Советский писатель. 1969. С. 140.

10 Жолковский. Михаил Зощенко... С. 203–205, 378.

11 Д. Гранин. Мимолетное видение // Воспоминания о Михаиле Зощенко. Сост. Ю. В. Томашевский. СПб: Художественная литература. С. 425–426.

12 М. З. Долинский. Документы. Материалы к биографической хронике // Михаил Зощенко. Уважаемые граждане. Подг. М. З. Долинский. М.: Книжная палата, 1996. С. 123.

13 И. Н. Пунина. Ахматова на Сицилии // Воспоминания об Анне Ахматовой, сост. В. Я. Виленики и В. А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 663–669.

14 Михаил Зощенко. История с переодеванием // *Его же*, Собрание сочинений в трех томах. Т. 3, сост. Ю. В. Томашевский. Л.: Художественная литература, 1987. С. 425–427.

15 Вера Зощенко. Последние дни // Воспоминания о Михаиле Зощенко. Сост. Ю. В. Томашевский. СПб: Художественная литература. С. 581–583.

16 Жолковский. К переосмыслению канона...

17 Андрей Зорин. О чем пел соловей [рец. на: А. К. Жолковский. Михаил Зощенко: Поэтика недоверия. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. 392 с., 2000 экз. // «Знамя», 1999, No.12.

Илья Серман

Иерусалимский университет

Афиногенов и его «Страх»

В 1977-м, в застойное время, А. Караганов писал, что «пьесы Афиногенова, его взгляды и настроения, ответы, которые он находил, помогают нам полнее, отчетливее, конкретнее увидеть наши незабываемые двадцатые и тридцатые годы – с их героикой и великими победами, с их пафосом первооткрывательства и издержками»¹.

Вполне благонамеренное высказывание критика содержит в самом конце как будто не очень весомое словечко «издержки». Появление этого выражения не случайно, на зловом языке тогдашней официальной пропаганды оно означало все то, о чем не принято было вспоминать, – все кровавые преступления сталинского, да и последующих времен.

Это скромное словечко при любой попытке раскрыть его истинный смысл становилось взрывоопасным. Поэтому присутствие словечка в общей оценке драматургии Афиногенова, сейчас прочно забытой, пробуждает естественное любопытство к наиболее в свое время нашумевшей и получившей несомненный зрительский успех драме этого автора под вызывающим интерес и удивление названием – «Страх».

В центре пьесы – знаменитый ученый, профессор Бородин, «научный руководитель Института физиологических стимулов». Далее около Бородина находятся Бобров, «заведующий экспериментальным кабинетом института», и Кастальский, «любимый ученик Бородина, аспирант института».

Поскольку каждый из этих персонажей не имеет против своей фамилии указания на партийность, то его беспартийность становится очевидной.

Зато другая группа персонажей – Елена Макарова, научный работник института, цеховой, аспирант, Кимбаев, аспирант-выдвиженец, Клара Спасова, про которую сказано, что она «работает на заводе», но неизве-

стно кем, Невский, директор института, – все имеют пометку «партиец» или, соответственно полу, «партийка».

Определения партийности нет только у «молчаливого члена президиума» и у «Следовательницы». Очевидно, она предполагается априорно.

В Александринском театре пьеса открывалась следующей сценой. Беспартийный Кастальский (он к тому же «сын академика и сенатора») напевает, аккомпанируя себе на рояле. Он пел не романс на стихи Пушкина («Шли годы, бурь порыв мятежный...»), помещенный в печатном тексте пьесы, а модную, хотя официально и не очень одобряемую песенку:

О, эти черные глаза,
Кто вас полюбит,
Тот потеряет навсегда
И счастье и покой.

Насколько я помню из комсомольской пропаганды того времени, когда я в 1931–1934 годах зарабатывал себе рабочий стаж, необходимый для поступления в высшие учебные заведения (вузы), такого рода романсы не поощрялись. Тогда советское звуковое кино стало внедрять в массы песни Дунаевского из фильмов «Веселые ребята» и «Встречный».

Выслушав пень Кастальского, профессор Бородин высказывает в сжатом виде свое философско-мировоззренческое кредо:

– А хорошо ведь! Какие про любовь песни поют, а? Ничего не поделаешь, – вечный безусловный стимул. От первого утра первых людей до последней вечерней зари человечества – только любовь, голод, гнев и страх...²

И далее Бородин повторяет в сокращенном виде свое, как становится ясно по ходу пьесы, учение о стимулах:

Все людское поведение на четырех китах стоит. Люди любят, боятся, сердятся и голодают. А уж отсюда все остальное (4).

Настойчивое повторение Бородиным его теории четырех стимулов в начальной сцене драмы многозначительно. Драматург сразу возводит здание пьесы на идеологическую высоту.

Возможность такого философско-идеологического конфликта поднимает драму Афиногенова на нужный автору уровень эпохального спора.

Позволю себе высказать предположение, что Афиногенов имел в виду замечательного ученого и мыслителя В.И. Вернадского. Как известно,

Вернадский считал: философские системы как бы соответствуют идеализированным типам человеческих индивидуальностей, выраженных в формах мышления. Особенно резко и глубоко сказывается такое их значение в даваемой ими конкретной жизненной программе, в текущем их мировоззрении. Пессимистические, оптимистические, скептические, безразличные и т. п. системы одновременно развиваются в человеческой мысли и являются результатом одного и того же стремления понять бесконечное³.

Указанное отождествление философии с искусством приводит Вернадского к отделению от философии собственно *научного мировоззрения*⁴. Замечу, кстати, что с этим отождествлением философии и искусства в драме Афиногенова связана линия Вали, дочери профессора Бородина. Валя – скульптор. Бородин так говорит о своем влиянии на ее творчество: «Вот Валентина применила мою теорию стимулов в скульптуре, и у нее тоже вышла прекрасная вещь. Можете выдергать мне бороду, если она не получит первого приза на конкурсе» (4).

Замечу, что в этой реплике Бородина есть какая-то неточность: непонятно, к чему относится это словечко «тоже», о каких успехах говорит Бородин, которые можно сравнить с достижениями Вали в скульптуре?

Созданная под влиянием теории стимулов Бородина статуя, когда с нее снимают покрывало, оказывается, согласно авторской ремарке, «беспредметной горой мускулов, тел, лиц» (16). И тут старая большевичка Клара объясняет Вале ее ошибку: «Ты статую для нашего рабочего дворца вылепила, статуя должна чувства и мысли будить, а у тебя вместо мыслей на пять минут удивления... Брось, Валя, этого горбатого дядю и начни сначала» (18).

Не понимая и не принимая советов Клары, Валя остается верной своему методу абстракций. Она говорит: «Вы, Николай Петрович, великолепная натура для скульптурной группы «Пролетарий в науке»... У вас все от завода – уверенность, походка, голос. Когда-то греки варили своих Венер в оливковом масле, от этого мрамор становился теплым, оживал. А нам надо вываривать статуи в масле машинном. Пропитать их потом и дымом труб. И тогда они тоже оживут...» (28)

На эти слова иронически реагирует старая партийка Клара: «Для потных и замасленных мы души устраиваем. Чтобы ходили чистыми» (28).

В основном в драме развиваются две связанные между собой сюжетные линии: первая – это спор о том, кто должен «управлять», вернее, определять методику управления людьми – политики или ученые. Как говорит Кастальский, выражая мысли Бородина, «физиология вытеснит

политику. Судьбу людей надо решать не в исполкомах и ячейках, а в Институте физиологических стимулов...» (7).

Другая сюжетная линия – спор о том, кто поедет в заграничную командировку – беспартийный Кастальский или Елена Макарова, не только партийка, но еще и «выдвиженка». Понятие «выдвиженец» очень актуально для 30-х годов. Выдвиженцы шли в науку, вооруженные правильной идеологией и партийным билетом.

Узнав, что его любимому аспиранту Кастальскому отказано в заграничной командировке, Бородин приходит в ярость и высказывает всю свою неприязнь к выдвиженцам: «Я не буду работать с Макаровой, у нее в голове дерево (стучит по столу), пробка, вата, опилки... выдвиженцы... с вузовской скамейки в доценты! Да она запятых не ставит, она языков не знает, помощница! Позор! Стыд!» (8)

В разговоре принимает участие и Кастальский. Его реплика не нравится Бородину, когда он говорит о выдвиженцах, что они «ползут в науку, как крысы на башне Гаттона, отрядами в сотни тысяч. И когда они заберутся, они загрызут нас» (9). Бородин ему возражает: «Эка хватил – крыса. Не туда загнул, дорогой мой. Так нельзя. Выдвиженцы меня уважают, считаются, я бы сказал, ценят меня. И кто же ценит – крысы. Так нельзя... Я не согласен» (9).

Не могу не заметить, что если бы автор «Страха» дожил до 1948 года и был бы свидетелем гонений на генетику и прихода в науку Лысенко со сворой его помощников вроде тех, кто под всеобщий смех аудитории «ученых» спрашивал «чи бачили тот ген?», то Бородин, пожалуй, с Кастальским бы согласился.

Основной конфликт драмы, как я уже сказал, касается спора науки и политики.

И вот по подсказке Кастальского Бородин решает принять бой: «Мы организуем лабораторию людского поведения. Немедленно мы проверим тысячи индивидуумов строго научно, объективно, беспристрастно. Лаборатория докажет, что вся жизнь идет черт знает как. Что мы в пропасть катимся. Страной должны управлять ученые, а не выдвиженцы, да, да. Я это научно докажу» (19–20).

И тут следует провокационная реплика Кастальского: «Наша лаборатория людского поведения докажет, что система советского управления людьми никуда не годится» (20).

Как автор «Страха» решал для себя эту проблему годности или негодности советского управления людьми? В качестве адвоката советской системы выступает в драме выдвиженка Елена Макарова:

«... все смеялись, не верили, острили... не может политика диктовать свои законы физиологии! А мы докажем, что может. Наша политика переделывает людей; умирают чувства, которые раньше считались врожденными... исчезает зависть, ревность, злоба, страх... растет коллективность, энтузиазм, радость жизни – и мы поможем росту этих новых стимулов» (22).

Не будем смеяться над мечтами молодой выдвиженки. Не она одна до середины 30-х годов верила и надеялась на мирную перековку, на появление нового человека. Вспомним Олешу с его «Строгим юношей», да и «Второе рождение» тоже не лишено подобных иллюзий. И позволю себе заметить, что мечта о новом человеке является, как это ни удивительно, одной из констант русского национального самосознания.

Со времен Петра I идея о новом народе, то есть о новом человеке, периодически возникала то как проект Бецкого и Екатерины II, то у Чернышевского в романе о «новых людях», то в 1920-е годы как почти официальная установка.

Верил ли сам Афиногенов в такое преобразование советского человека? Во всяком случае, убежденная сторонница переделки человека и отказа от архаических чувств сама испытывает приступ жестокой ревности. Когда от нее уходит муж, она кричит ему вслед: «Я никогда не буду ревновать! Я никогда не буду ревновать! (Села и заплакала)» (49).

Кульминация основного идеологического конфликта драмы происходит в седьмой картине, когда в институте профессор Бородин делает доклад о страхе, а в ответ на его доклад с горячей отповедью выступает старая партийка Клара. Вот доклад:

«Вы видели на примерах с кроликами, что в основе поведения лежат соответствующие стимулы-возбудители. Когда нам удастся обнаружить стимул, мы, воздействуя на него, можем изменить поведение. По аналогии с этим, найдя господствующий стимул социальной среды, мы можем предугадать путь развития социального поведения. Наступает час, когда наука начинает вытеснять политику. Мы решили принести посильную пользу нашей стране и проанализировать, какие стимулы лежат в основе поведения современного человека. <...> Восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры. Молочница боится конфискации коровы, крестьянин – насильной коллективизации, советский работник – непрерывных чисток, партийный работник

боится обвинений в уклоне, научный работник – обвинения в идеализме, работник техники – обвинения во вредительстве. Мы живем в эпоху великого страха. Страх заставляет талантливых интеллигентов отречься от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты... Можно ли после этого работать творчески? Разумеется, нет.

Остальные двадцать процентов обследованных – это рабочие-выдвиженцы. Им нечего бояться, они – хозяева страны: они входят в учреждение и в науку с гордым лицом, стуча сапогами, громко смеясь и разговаривая... Но за них боится их мозг... Мозг людей физического труда пугается непосильной нагрузки, развивается мания преследования. Они все время стремятся догнать и перегнать. И, задыхаясь в непрерывной гонке, мозг сходит с ума или медленно деградирует. Уничтожьте страх, уничтожьте все, что рождает страх, – и вы увидите, какой богатой творческой жизнью расцветет страна... На этом позвольте кончить... *(Сошел с трибуны)*» (82–84).

Можно бы немало сказать по поводу научной достоверности и обоснованности отдельных положений доклада Бородин. Следует удивляться смелости драматурга, разрешившего своему персонажу высказать многое из того, о чем через несколько лет уже нельзя было подумать, не только произнести со сцены. Ведь то, о чем говорит профессор Бородин, позднее, даже в послесталинское время при Хрущеве и Брежнев, считалось антисоветской агитацией и только в годы перестройки обрело голос.

Позволительно и сейчас задуматься над тем, о чем говорил Бородин, о страхе как стимуле социального поведения, о всеобщей неуверенности в завтрашнем дне. Словом, во многом обусловленная тогдашними социальными обстоятельствами речь Бородин по своему общему смыслу, на мой взгляд, не устарела.

По замыслу драматурга, ответ Бородину, вернее, не ответ, а отповедь, должна была произнести Клара. Эмоциональная сила речи – в ее рассказе о гибели сына, повешенного в 1907 году. За что, Клара не сказала. Идеологически она подменила в своем ответе Бородину проблему страха как стимула советской власти восхвалением бесстрашия угнетенных, восстававших неоднократно в истории и, как она убеждена, победивших и установивших свою власть. Привожу значительную часть ее речи, за исключением экскурса в историю революционного движения:

«...Но угнетенные – не кролики, профессор Бородин. Они сражались в отрядах Спартака, они кричали о свободе с костров инквизиции,

они плевали в лицо палачей с дыбы, звали к борьбе с помоста виселицы... Их гнали на каторгу в Средне-Колымск, пешком по этапу... А вы знаете, профессор, сколько шли до Средне-Колымска? Восемь лет... До Иркутска два с половиной года... Это вам не молочница! <...> Страх ходит за человеком. Да, за теми, кто обманывает нас, кто ждет возвращения старого мира, за вами, подлыми и мелкими людскими, ходит страх пролетарской диктатуры. А когда оборванные, голодные красноармейцы в лаптях и онучах брали Перекоп, – какой страх шел тогда за ними, какой, я вас спрашиваю? Так знайте, профессор, и впредь: мы будем бесстрашны в классовой борьбе и беспощадны к классовому врагу» (86–87).

Характерно в этой речи, что Клара, возражая Бородину, который заступился за молочницу, боявшуюся (и обоснованно!) конфискации коровы, вспоминает тех, кого гнали на каторгу в Средне-Колымск пешком по этапу. Ее эффектная реплика – «Это вам не молочница!» – бьет мимо цели, ведь те, кого гнали на каторгу, сознательно выбрали свою участь, а молочница не боролась против советской власти!

Интересно и поучительно следить за тем, как решает драматург проблему Бородина. Как рассказывал Афиногенов молодому драматургу: «Профессор Бородин в «Страхе» был сперва задуман как законченный, закоренелый враг советской власти, ни о каком перерождении его и речи не было, это был злодей. А другой профессор, тот был передовой, и тот победил Бородин. И вдруг выяснилось, что другой профессор не нужен, что этим другим становится сам Бородин. Ведь недаром в его жизни произошли такие значительные события, и не из глины же он сделан»⁵.

Идея перерождения Бородина, идея пересмотра им своих идеологических позиций оказалась для Афиногенова практически невозможной без участия «следовательницы», – кстати, ее служебное положение в драме не определено. Вероятнее всего, зритель должен был догадываться, в каких органах она состоит!

И само перерождение Бородина выглядит скорее как сдача позиций, нежели как их органический, внутренне обоснованный пересмотр. Для того чтобы это перерождение произошло, драматургу понадобилось вот что: Бородин оказался окруженным антисоветскими шпионами, прошел через вызов к следовательнице, открывшей ему глаза на его мнимых друзей и последователей. В этой сцене выясняется, что все, задуманное врагами, прикинувшимися последователями Бородина, они на следствии валят на него: в первую очередь, его теорию о всесиили страха, и в

частности, сочинение воззвания в Лондон (за границу!) о будто бы преследуемом Бородине.

Наиболее полное представление о том, что пришлось услышать Бородину в кабинете следовательницы, дает заявление его любимого ученика Касталевского: «Профессор Бородин был моим учителем и наставником... Профессор Бородин вселил в меня ненависть к выдвигенцам. Он учил, что наука должна бороться с ними... Он учил меня видеть всюду только страх, голод и сумасшествие... Я знал, что теория страха может быть знаменем контрреволюционного политического движения...» (94–95).

И все же эффективных, добытых на следствии аргументов оказалось сценически недостаточно, чтобы воздействовать на Бородина. Об этом подробно рассказано в позднейшей (1977) статье Караганова:

«Из истории известно, что на генеральной репетиции «Страха» в Ленинградском театре драмы И. Певцов в роли Бородина настолько «переиграл» противостоящих Бородину персонажей, что спектакль был поставлен на грань идейного краха.

И это понятно. Центральный образ пьесы очень сильно написан. Драматург дает возможность Бородину высказаться до конца. Бородин воюет упрямо, пуская в ход все душевные резервы, всю полноту аргументации. А человек он незаурядный. Поэтому при постановке пьесы всегда *существует опасность* того, что в идейной схватке с Кларой и другими своими противниками он останется неразбитым.

И в самой пьесе акценты расставлены достаточно отчетливо. Но сделано это тонко, без нажима. И всякое огрубление картины борьбы, сценический недобор в изображении противоречий Бородина или сил, его побеждающих, может исказить звучание пьесы»⁶.

Итоговое заявление Бородина в последней картине звучит не очень убедительно: «Я расскажу, как я радовался каждому признаку страха и не замечал бесстрашия... Я жил приблизительной жизнью – я создал ее в своей квартире и кабинете, я не понял подлинной жизни, а жизнь мстит не понявшим ее одиночеством... Вот это действительно страшная месть» (111).

О каком бесстрашии говорит Бородин в своей покаянной речи? При самом благожелательном отношении к идеологическим противникам Бородина невозможно увидеть проявления какого-либо «бесстрашия». Скорей доклад Бородина с его концепцией страха выглядит как вызов официальной идеологии, как подлинное проявление бесстрашия.

А теперь попытаемся отвлечься от внутриинститутской борьбы, так детально изображенной в «Страхе», и сопоставить судьбу Бородина и других персонажей драмы, особенно тех, кого постигло справедливое возмездие карательных органов, с реальной обстановкой в стране в 1931 году.

Из мемуаристов только Исидор Шток, к тому времени уже популярный драматург, писал о той исторической обстановке, в которой создавалась, может быть, лучшая драма Афиногенова:

«Для того чтобы уяснить, чем была эта пьеса в самом начале тридцатых годов, нужно представить себе эти годы. Годы ликвидации кулачества как класса, годы сплошной коллективизации, годы перехода всех слоев интеллигенции на пути социализма... На сцене И.Н. Певцов, играющий профессора Бородина. Мучительным путем сомнений и преодоления их Бородин приходит к своей второй молодости. Великолепная Клара, маленькая старушка с немного даже комической внешностью, Корчагина-Александровская. С какой силой убеждения говорит она о бессилии страха перед смелостью большевиков»⁷.

Написаны эти воспоминания, по-видимому, в 1950-е годы, когда уже можно было вспомнить и о коллективизации, и о ликвидации кулачества как класса. Любопытно при этом, что в драме Афиногенова никаких упоминаний об этих грандиозных и действительно страшных событиях нет. Действие ее происходит как бы в мире чистой идеологии, и конфликт развивается на идеологической почве, хотя и не без участия следовательницы в одной из решающих сцен пьесы.

Правда, в драме есть внесценический персонаж, профессор Котомин. О нем сообщается, что он арестован, и некоторые из персонажей, в том числе аспирант-выдвиженец Кимбаев, занимаются его разоблачением. Но за что арестован Котомин и в чем его вина, так и остается загадкой. Характерно, что в законности его ареста сомневается только Бородин.

У современного читателя естественно возникает вопрос: почему автор «Страха» как будто сознательно обходит кричащие противоречия и кровавые действия власти? Ведь было бы нелепо представить себе, что он об этом не знал. Возможен самый простой ответ: конечно, знал, но не мог об этом написать по очевидным цензурно-политическим причинам. Возможно предположение, хотя и сомнительное, – *не писал потому, что верил, что завоевание старой интеллигенции на стороне новой влас-*

ти, завоевание идеологическое, а не только практическое, важнее несчастной молочницы, о которой с таким великолепным презрением упоминает Клара в своем ответе Бородину. Ведь не случайно Сталин одобрил и пьесу, и постановку ее во МХАТе.

Можно предположить, что атмосфера тотальной и мгновенной «перестройки» вызвала множество печатных заявлений писателей с признанием допущенных ошибок и размежеванием с прежней группой – в жанровом отношении эти письма соответствовали массовым заявлениям об отходе от оппозиции, наводнявшим страницы газет в это время.

Вслед за этими полудобровольными, но публичными покаяниями последовали в 1931–1931 годах многочисленные аресты и высылки ученых, экономистов, инженеров, агрономов. О деле Платонова, которое Анциферов в своих воспоминаниях назвал «Шахтинским делом научной интеллигенции»⁸, сейчас известно почти все, и потому не буду входить в подробности. Все это, конечно, было хорошо известно Афиногенову. Он выбрал для своей драмы версию, совпадающую с комедией прощения, разыгранной советским правительством вокруг процесса «Промпартии», обвинительное заключение по которому было опубликовано 11 ноября 1930 года, а вместо «единодушного» требования смерти преступникам суд приговорил их к десяти годам заключения с разрешением вести творческую работу по специальности...

Вот почему снисхождение следовательницы к Бородину оказалось для Афиногенова самым оптимальным вариантом его судьбы, хотя, строго говоря, настоящим противником официальной идеологии был именно он, Бородин, а не жалкие конспираторы вокруг него.

Приведу одно интересное свидетельство современника:

«В двадцатых числах сентября, – как пишет Маризтта Чудакова (1931 года. – И.С.) – Булгаков неожиданно получает письмо из Ленинграда от П.С. Попова, о судьбе которого с осени 1930-го, после его ареста, видимо, не имел известий... Письмо Попова было на роскошной зеленой веленовой бумаге с золотым и белым тиснением в левом углу (в фамильных дворянских архивах, хранящихся в Пушкинском Доме, нетрудно было найти чистый, так и оставшийся неиспользованным, лист такой бумаги)...»⁹.

Попов был выслан из Москвы в Ленинград! Такая ссылка еще практиковалась, и Попову повезло. «Его жене удалось добиться этого лишь благодаря имени ее великого деда», – поясняет Чудакова. «Великий дед» в данном случае – Л. Н. Толстой.

Только зная о ссылке Попова, можно понять его ироническое в том же письме суждение о драме Афиногенова: «В Александринке идет некий «Страх», но страх, говорят, не настоящий...»¹⁰.

Очевидно, что Попов передавал Булгакову впечатления тех, кто, как и он, мог быть выслан по капризу судьбы в Ленинград вместо мест, более удаленных от Москвы. Настоящий ли страх был показан в драме Афиногенова? С точки зрения начала третьего тысячелетия то кипение страстей, коловорот интриг и доносов, какими заполнена пьеса, по-настоящему пугает и вызывает отвращение. Особенно отвратительны в пьесе победители-выдвиженцы, с вторжением которых в науку в конце концов вынужден примириться Бородин, пройдя предварительно необходимое «очищение» в кабинете следовательницы.

Характерно для положения на философском фронте (как тогда говорили), что выдвиженец Кимбаев, воодушевленный своим желанием разоблачить арестованного Котомина и тем, что он убедил Боброва, одного из ближайших сотрудников Бородина, выступить с политической речью против своего учителя и его теории страха, ссылается на недавно опубликованную по-русски «Диалектику природы» Энгельса. Поощряя Боброва, которого он «научил» политграмоте, Кимбаев объясняет, на какие источники он опирается: «Смотри, какие книги читает... Диалектика природы» (102).

Как много позднее, уже в разгар перестройки было сказано, «плохую услугу дискуссии о взаимоотношении марксистской философии и естествознания оказал и в ряде мест неверный перевод Диалектики природы Ф. Энгельса»¹¹. В том виде, в каком вышла в свет эта работа в 1925 году, было, например, такое положение: Как бы ни упирались естествоиспытатели, но ими управляют философы. Между тем, это место переводится иначе: Какую бы позу ни принимали естествоиспытатели, над ними властвует философия».

Думаю, что не эта тенденция в переводе, а общий смысл сырого, необработанного сборника материалов и частных наблюдений опровергал высокий смысл названия книги и превращение ее в учебник философского материализма и в непререкаемый авторитет не только для выдвиженцев.

Не пускаясь в собственно философские рассуждения, Афиногенов давал понять зрителям, что марксизм побеждает, а Бородин сдался...

Литература

- Алексеев 1990 – П. В. Алексеев. Вместо предисловия // На переломе: Философские дискуссии 20-х годов. М., 1990.
- Анциферов 1992 – Н. П. Анциферов. Из дум о былом. Воспоминания. М., 1992.
- Вернадский 1922 – В. И. Вернадский. Очерки и речи. Вып. 2. Пг., 1922.
- Караганов 1977 – А. Караганов. Драматургия социалистического созидания // А. Н. Афиногенов. Избранные произведения. М., 1977. Т. 1. С. 52–146.
- Чудакова 1988 – М. Чудакова. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

Примечания

- 1 Караганов 1977: 7.
- 2 А. Афиногенов. Страх. 2-е изд. Л., 1932. С. 4. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.
- 3 Вернадский 1922: 26.
- 4 Там же: 14.
- 5 А. Н. Афиногенов. Статьи. Дневники. Письма. **Воспоминания. М., 1957. С. 315.**
- 6 Караганов 1977: 16–17.
- 7 А. Н. Афиногенов. Статьи... С. 312–313.
- 8 Анциферов 1992: 350–358.
- 9 Чудакова 1988: 355–356.
- 10 Там же: 355.
- 11 См.: Алексеев 1990: 21.

Анн Кольдефи-Фокар

Париж, Сорбонна

Страх в творчестве Бориса Пильняка:

причины и противодействие

Мотив страха пронизывает все творчество Б. Пильняка. Парадоксальным подтверждением этого служит его неизменная опосредованная форма воплощения. Страх почти никогда не вербализован, констатация аффекта минимальна как в речи рассказчика, так и героев.

Такова особенность художественной манеры Пильняка; главное не названо, оно скрыто между строк. Прием служит отражением многочисленных попыток писателя (например, некоторые главы из повести «Машины и волки», 1924) художественно воспроизвести работу подсознания, то, что он назвал «мраком черепной коробки»¹. Сам термин «подсознание» редко возникает у Пильняка, исключение составляют его большие автобиографические романы 30-х годов «Созревание плодов» (1935) и «Соляной амбар» (1937). В сочинениях 20-х годов слово «подсознание» появляется лишь однажды, в финале повести «Нижегородский откос» (1927), где автор набрасывает сложные пути сознания и подсознания, в метафорической версии воспроизводит некоторые положения Фрейда. Сами работы венского психоаналитика, которые писатель несомненно знал, упоминаются лишь мимоходом в «Созревании плодов».

Сделаю небольшое отступление. В свете рассматриваемой темы страха необходимо дифференцировать произведения Пильняка самого плодотворного и яркого периода – 20-х годов – и его автобиографические романы начала 30-х. С точки зрения авторефлексии писателя это разделение условно, ибо все его сочинения суть отражение собственного духовного мира автора, все герои воплощают его самого, и зачастую невозможно разделить личность и текст. Указанная особенность объясняет некоторые отсылки к биографии Пильняка при дальнейшем анализе его сочинений.

Говоря о страхе, следует отметить, что он воплощается у Пильняка скорее в форме негативной, «не-страха», подтверждающей манифестацию через отрицание и исполняющей функцию заклинания от него. Особого внимания заслуживает, однако, рассказ «Смерти» (1915), написанный под очевидным влиянием «Трех смертей» Л. Толстого, в котором страх, как и причина его вызывающая, названы открыто.

Герой произведения, глубокий, почти столетний старик, медленно умирает. Его дом, хозяйство – все умирает вместе с ним. Пильняк описывает процесс физического и умственного распада с почти болезненной точностью. Через десять лет в рассказе «Грего-Тримутан» (1925) он достигнет еще большего натурализма².

В коротком, всего на несколько страниц, рассказе «Смерти» страх вербализируется с исключительной для Пильняка настойчивостью.

О нем говорит молодая, пышущая здоровьем крестьянка, приставленная ходить за умирающим. Каждый раз, когда врачу удается вернуть старика к жизни, она повторяет: «Так уж боялись... Совсем, думали, умерли уж... Да ведь и то – годочки ваши не такие, чтобы...». И далее героиня произносит слова, которые воплощают не только страх, но попытку отвести то, что его вызывает, – смерть: «Что ни день, то все боимся, – говорила она речитативом»³.

Сын старика – художник, человек, не верящий в заговоры. Глядя на умирающего отца, он испытывает животный страх смерти. Смертный страх, леденящий душу ужас перед небытием. «У отца была большая, полная и богатая жизнь. Было так много хорошего, нужного и светлого. А теперь – смерть. И не останется ничего. Ничего! И это ничего казалось ужасным»⁴.

Проблески сознания у отца («Умру скоро!»), его ответы на вопросы сына («А разве не боишься? – Нет! – В Бога веришь? – Нет!») лишь увеличивают страх, испытываемый сыном, вызывают у него чувство одиночества⁵.

Сочинения Пильняка, созданные в тот же период, что и рассказ «Смерти», по-иному разрабатывают общую тему. Говоря о смерти, писатель сдвигает смысловые акценты, отводя основное внимание рождению / возрождению, в старении и в умирании он видит проявление естественного процесса жизни. В этих произведениях нет ни страха, ни ужаса. Смерть как факт жизни не существует ни для животных («Целая жизнь», 1915), ни для людей, живущих по законам природы («Год их жизни», 1915). В финале рассказа «Целая жизнь» Пильняк очень лаконично описывает гибель большой птицы: «А потом спокойно и незаметно для себя умер»⁶. Смысл заглавия предполагает законченный период, ход повествования от рождения до конца. В тоне автора заметна эмоциональная дистанцированность, сдер-

жанность и спокойствие. Действие рассказа развивается от завязки к развязке, не обнаруживая сюжетного напряжения, композиция произведения отличается гармоничностью и пропорциональностью. Она отражает порядок мира, в котором властвует неоспоримый закон жизни и смерти.

Однако этот мир Пильняка был взорван Гражданской войной еще основательнее, чем революцией. Действительность взломала гладкую поверхность размеренных повествований, как лед на весенних реках (напомню, что одна из повестей о Гражданской войне так и называется – «Ледоход», 1924). Отныне тексты Пильняка воспроизводят формы фрагментов, частей расколовшегося целого. Это воплощается в появлении жареного симбиоза без четких очертаний, романа-рассказа. К числу их следует отнести: «При дверях» (1919), «Голой год» (1921), «Метель» (1922), «Третья столица» (1923), «Машины и волки».

Годы Гражданской войны для Пильняка и многих его современников – вечный хаос. Время и История остановились. Новый, молодой мир кажется все более прекрасным и пленительным. «В России сейчас сказка», – пишет он в «Голом годе»⁷. Но сказки могут быть страшными. И страшна сказка, рассказанная Пильняком, о годах после революции. В его произведениях описаны картины убийств, потоки крови, эпидемии, голод, холод, сменяющийся засушливым зноем, кровавое сведение счетов, зверства... Впервые Пильняк вплотную столкнулся со смертью, которой так страшился.

А между тем в письмах и в произведениях той поры писатель с неиссякаемым энтузиазмом утверждает, что испытания Гражданской войны – необходимая дань «мечте о прекрасном крае», о граде Китеже, об утраченном рае, который люди обретут вновь. Но будет ошибкой принимать за чистую монету восторженность Пильняка, отличительной чертой его текстов всегда была амбивалентность. В его произведениях все двойственно и все двоится, от братьев Смит в повести «Третья столица» до братьев Логиновых в романе «Двойники» (1933) (ранее герои встречались в рассказе «Заволочье», 1925), не говоря о братьях-близнецах Первом и Гаврилове в «Повести непогашенной луны» (1926).

Сама смерть у Пильняка амбивалентна. Она пугает и гипнотизирует. Так, в рассказе «Смертельное манит» (1919) человек не в силах противостоять притяжению смерти, как и ей самой, ее неизбежности.

В период Гражданской войны писатель и его герои испытывают то влечение к смерти, то страх перед ней, то соблазн прыжка в бездну, то инстинктивный ужас небытия. Творчество Пильняка в годы Гражданской войны, в отличие от дореволюционного и датируемого второй половиной 20-х годов, отмечено возрастающим влечением к смерти. Поддаваясь ему,

писатель играет страхом, притворяется, что отбросил барьеры, которые до сих пор возводил. В эти годы смерть под пером Пильняка становится прекрасной. Она уже не синоним дряхлости, неизбежно уходящего времени. Она превращается в «пир во время чумы», в inferнальное рондо, втягивающее все живое на своем пути. Смерть – великолепное и жуткое оружие дикой силы, разбушевавшейся стихии, оружие в руках женщины, и это придает ему в глазах Пильняка особую привлекательность. В произведениях 1919–1923 гг. смерть, как правило, воплощается в образе прекрасной, но безжалостной амазонки, целиком подчиненной власти инстинкта. В произведениях Пильняка, написанных в годы и на тему революции, представлена галерея женских портретов, возвышенных и пугающих. Такова Ксения Ордынина из повести «Чертополох» (1922): «Даже сережки и белый платок в левой руке и у губ, в черном платье, как дама, и все же заанкеченная, закомандрованная, замитингованная, в жен-отделе, из чека»⁸. Или Маруся, героиня-анархистка из повести «Ледоход», любовница Махно, такая же неистовая в постели, как в бою. Для этих двух героинь, как и для многих других «красавиц» из произведений Пильняка, революция и секс неразрывно связаны, и наслаждение неизбежно ведет к крови и смерти.

Амазонки из повести «Чертополох» мечтают о «Памирах», грезят наяву и «несутся в яростном порыве вьюги и ветра с припевом на губах: „Даже если б мы умерли!..“»⁹.

Амазонки Пильняка не боятся смерти. Они стремятся к ней как к высшему наслаждению. Этим они влекут и пугают писателя. И чтобы защитить себя от них, от их чар, Пильняк вновь возводит ограждения, которые, казалось, уничтожил. Раскол реальности, отраженный в деконструкции текстов, компенсируется отныне возникновением успокаивающего, но навязчивого лейтмотива, подобного звуку ветра, подхватывающего крик амазонок. Так открывается рассказ «При дверях»: «И – метель».

Другой прием Пильняка состоит в развенчании того, что внушает ужас, в банализации явления, вплоть до уровня постижимого. Так, писатель, влюбленный в амазону, по которым будет тосковать всю жизнь, в повести «Третья столица» изобразит женщин наподобие вещиц: «Женщин, конечно, как конфеты, можно выворачивать из платья»¹⁰.

Как свидетельствуют литературные и биографические тексты, Пильняку не удавалось справиться со страхом смерти. Но он делал попытки. Подобно герою из рассказа «Смерти», писатель не верит в Бога. Он пытается поверить в революцию. После «Первого триптиха», озаглавленного «Смерти», из романа «Голый год», он пишет «Второй триптих», под названием «Большевики», где показано, как единой волей людей в «кожаных

куртках» свершается «чудо» – возрождается завод. Пильняк констатирует: «Это ли не поэма, стократ величавее воскрешения Лазаря?»¹¹.

Старания Пильняка не сообщают ему ни убежденности, ни убедительности. Противопоставление «мистики машины» мистике «волков» несостоятельно, и автор сам это понимает. К середине двадцатых Пильняк уже не скрывает давно созревшей разочарованности. «Никто не откроет Америки новой», – с грустью признает один из героев рассказа «Метель»¹².

Начиная с 1924 года смерть и страх перед смертью становятся ведущей темой Пильняка, воплощаются в новой форме. Кончилась Гражданская война, на смену ей пришел нзп (хоть и ненадолго), изгнав из сознания образ внезапной гибели от руки врага. Его место займет другой, не менее пугающий и по смыслу равный смерти, – «белая жизнь городов», «бумажная жизнь», сводящая живого человека к букве, к процентной норме, к бюрократическому клише.

Возврат к «нормальной» жизни, к «будням» в середине двадцатых вызывает у Пильняка подавляющий страх. «Годы идут», – непрерывно повторяет он в рассказе «Сторона ненашенская» (1924)¹³. Конец революционного романтизма выталкивает писателя в реальность быта. Смена времени воплощается в драме главного героя «Повести непогашенной луны». С окончанием Гражданской войны Гаврилов утрачивает смысл жизни. Он больше не тот «человек, который имел право и волю убивать себе подобных и умирать <...> отныне он управляет, главным образом, жизнью, преуспеваниями, карьерой, – жизнью, но не смертью»¹⁴. Ныне другой тайный носитель власти по имени «Первый» отдает приказания смерти – смерти запрограммированной, кому-то нужной, смерти на операционном столе, куда страшнее той, случайной, на поле боя. Ощущение приближающегося конца не вызывает у героя страха. Сознывая неспособность найти свое место в строительстве нового государства, он согласен умереть.

Скандал, вызванный «Повестью непогашенной луны», и последовавший за ним еще более громкий, вызванный «Красным деревом» (1929), – усиливают страх Пильняка, вечный страх перед смертью и страх перед жизнью, устанавливающейся в России, страх перед требованиями и ожиданиями, предъявляемыми к нему как к писателю. Отныне его жизнь состоит из череды тщетных протестов и уступок. Одна из них – частичная переработка «Красного дерева», произведения, которое вырастет в роман «Волга впадает в Каспийское море». Изображая в этом тексте смерть, Пильняк вновь обратится к натурализму. «Черви на кладбищах поедают трупы – не только ночами, но и днем, каждую минуту во мраке земли, гроба и тела»¹⁵. Испытывая одновременно страх и зачарованность смертью, Пильняк рису-

ет ужасающую по выразительности картину кремации в Донском монастыре. (Этот крематорий в Москве был первый, построенный в России.)

Начиная с 30-х годов страх, подкрепленный угрозой ареста, безраздельно овладевает Пильняком. Произведения последних лет – «Соляной амбар» и, еще более, «Созревание плодов» – затянуты, плохо выстроены, репетитивны, противоречивы. Автор стремится вместить в них все: описать собственную жизнь, испытанные чувства, рассказать историю своей семьи, изложить идеи, многочисленные планы, поделиться разочарованием, – перевести все в вечность, прежде чем исчезнуть самому.

В течение всей литературной деятельности Пильняк в новых произведениях обращался к своим прежним текстам. Писатель перестраивал их, перекраивал, менял названия, будто работая над одной и той же страницей. Рассказ «При дверях» появляется под другим названием – «Метелинка», повесть «Третья столица» превращается в произведение «Мать-мачеха», а «Иван-да-Марья» (1921) год спустя – в «Чертополох», «Повесть о черном хлебе» (1923) становится частью текста «Машины и волки». Эти отдельные примеры свидетельствуют, на мой взгляд, о проявлении настойчивой попытки писателя остановить разрушительный ход времени. Так, «Созревание плодов», произведение последнего периода, повторяет стиль, композицию и тематику одного из ранних рассказов, «О Севке» (1915).

Повторения и создание двойного смысла (примером являются некоторые заглавия) служат в прозе Пильняка средством преодоления страха. Другим средством является тематическая подмена: так, думая только о смерти (например, в «Созревании плодов»), Пильняк говорит лишь о жизни и о вечности. Один из героев романа, писатель Арбеков, alter ego автора, ухитряется если не победить смерть, то «обмануть», замедлив ход времени. Он сам, во всяком случае, в этом убежден. Анекдотичная сцена забавляет Пильняка и приводит в отчаяние. «Вы не боитесь вечности?» – задает вопрос-рефрен один из братьев в романе «Двойники». И, стоя на краю пропасти, сам отвечает: «Я не боюсь вечности». Пильняк жаждет вечности и страшится ее, потому что путь к небытийной гармонии лежит через смерть.

Всю жизнь Пильняк испытывал соблазн и страх столкнуться в реальности с описанным вымыслом, с тем, что начиная с повести «Метели» он называет «зеленая муть». Примечательно, что писатель остерегается уточнений, всматриваний в образ.

Зеленый цвет – самый распространенный в прозе Пильняка. В художественном мире писателя это знак иррационального, таинственного; активизируя присущие ему смыслы тревоги и очарования, зеленый окрашивает луну, загорается в волчьих глазах, становится оттенком кожи ама-

зонки революции. Образ «зеленой мути» воплощает объект желаний и страхов писателя.

Но когда страх делается всеильным, лучшим противодействием становятся слова, шеренги слов и их бесконечная повторяемость. Они возникают из звуков, которые автор повторяет, пропевает, заглушая тревогу.

В сборнике «Как мы пишем» (1930) Борис Пильняк вспоминал, что в детстве, желая убедить себя в правдоподобии собственных историй, разыгрывал их перед зеркалом. В произведениях его много зеркал – это зеркала, в которые смотрятся персонажи, театральные актеры; кривые зеркала, увеличивающие и уменьшающие. Многие рассказы и повести Пильняка построены по принципу зеркала, а многие герои его сочинений – зеркальное отражение, впрочем, не всегда лицепрятное, самого автора.

Пильняк-писатель постоянно смотрится в зеркало и видит там свой образ и образ мира, который его влечет и страшит. Что таится в Зазеркалье? Возможный ответ содержится в уже упоминавшейся повести «Заволочье».

Место действия – Дальний Север. Герои – члены полярной экспедиции. Сюжет разворачивается в атмосфере холода, ненависти и смерти.

Так, согласно Пильняку, холод ада ожидает перешедших волок.

Примечания

1 Б. Пильняк. Иван Москва. Собрание сочинений. В 7 т. М., Л., 1929. Т. 3. С. 211.

2 Б. Пильняк. Сочинения. В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 536.

3 Там же. Т. 1. С. 406.

4 Там же. С. 406

5 Там же. С. 408–409.

6 Там же. С. 402.

7 Там же. С. 78.

8 Собрание сочинений. Т. 4. С. 47.

9 Там же. С. 42.

10 Третья столица. М., 1992. С. 118.

11 Сочинения. Т. 1. С. 141.

12 Собрание сочинений. Т. 3. С. 126.

13 Там же. С. 160, 161, 163.

14 Сочинения. Т. 2. С. 457.

15 Там же. С. 102.

Владимир Хазан
Иерусалимский университет

О некоторых метафорах страха в русской эмигрантской литературе

Оказалось, его преследует необоримый страх...
Э. По. «Падение дома Ашеров»¹

В сердце всякой жизни скрытый страх живет.
*Б. Поплавский. «Сумеречный месяц,
сумеречный день»²*

**Высший ужас... особенный ужас... я ищу точного определения,
но на складе готовых слов нет ничего подходящего.**
В. Набоков. «Ужас»³

Предлагаемое сообщение является частью более пространный текста под названием «Эмиграция как психодрама». Мы исходим из того достаточно простого и, как кажется, не требующего дополнительной аргументации соображения, что эмиграцию как таковую, и в частности русскую эмиграцию между двумя мировыми войнами, к которой в особенности будет приковано наше внимание, следует изучать не только как проблему историческую, политическую, социальную, демографическую, культурную и пр., но и как проблему психологическую, психоаналитическую во всем сложном объеме этого понятия. Тому есть немало свидетельств самих эмигрантов, так или иначе задумывавшихся над этим вопросом. Так, В. Варшавский в статье «О прозе „младших“ эмигрантских писателей» замечал, что литература его поколения «...стремится к углублению в исследования развивающихся в результате длительного одиночества, мало изученных мучительных заболеваний как бы шестого чувства, служащего человеку для координации своего поведения с поведением других людей»⁴.

Очень бегло, в силу известной очевидности, отметим тот факт, что большая часть русских изгнанников подверглась на Западе почти неминуемой десоциализации. Даже тогда, когда эмигрант относительно благополучно адаптировался в новых социально-культурных условиях, в его жизни неизбежно сказывался отрыв от корней, заведенных условий и стереотипов былого существования, родного языка и окружения, установленной и устроенной физической и духовной жизни, усвоенной с детства системы ценностей. Нет необходимости доказывать, что эмиграция принадлежит к типу глобально деформированных, перверсированных жизненных структур, где потрясена вся основа привычных жизненных понятий. Рождаемые этим потрясением страхи носят характер потревоженного, сошедшего с накатанной колеи бытия.

Мы делаем акцент, повторяю, на психологической стороне проблемы: потере человеком в изгнании привычной, «старой» детерминации и вступлении в мир новых, зачастую смещенных для него связей, представлений и ориентиров, где он оказывается в положении «вытесненного», потерявшего «общественный статус» или, по удачному выражению того же В. Варшавского, «как бы сбоку мира и истории»⁵. Эмиграция, по крайней мере если говорить об интересующей нас русской эмиграции «первой волны», стала для многих опытом недетерминированного, социально отверженного, маргинального существования. Принцип детерминизма, со всей жесткой и суровой прямолинейностью директированный по ту сторону границы (в Советском Союзе) как высшее завоевание человеческого разума в виде марксистской философии, привел там к умиранию свободы и возникновению нормативных структур в политической и социальной жизни, в экономике и культуре, идеологии и искусстве⁶. Однако противоположный опыт – заниженная детерминированность и избыток свободы у эмигранта – отнюдь не означали достижения автоматически обратного результата: вращение в чужой и во многом чуждый социум на «дальних берегах» сполна выразило метафизику мук «второго рождения»⁷.

Приспособление беженцев к новой среде обитания сопровождалось, как правило, болезненным состоянием подавленности и напряжения, застенчивости и неуверенности в себе, иными словами, рефлексировало почти неизменным чувством страха как одной из форм бессознательного психического, манифестирующих депрессивное состояние личности. Не покривим против истины, если воспользовавшись лапидарным образом писателя В. Яновского, одного из представителей эмигрантской генерации, соотнесем драму потери родины с «проникновением будней в апокалипсис»⁸. Придерживаясь мысли, что «индивид возникает из общест-

ва, а не общество из индивидов» (Э. Дюркгейм), мы, естественно, отвлекаемся здесь от конкретно-индивидуальных страхов и фрустраций и говорим о некоем общем, типическом, что ли, состоянии, переживаемом человеком в изгнании.

Эмиграция как выпадение из мира социально организованных отношений в мир «неорганизованной» свободы требует эмотивной компенсации. Свобода оборачивается травмогенным одиночеством, формой отчужденности, становящейся своего рода заменой уязвленному чувству достоинства личности. При этом всякая попытка выйти из автономного круга представляет по существу некий опыт преодоления страха, овладения собой и вытеснения персональных наваждений и фобий.

Одним из ключевых психосиндромов этой «избыточной» свободы является навязчивое ощущение эмигрантами редукции собственного «я», которое, если судить по многочисленным признаниям, сделанным как в художественной форме, так и непосредственно-декларативно, воспринимается не столько в качестве материального, физического тела, сколько в виде собственных (сно)видений и простраций. В особенности при обращении к текстам, написанным теми, кто в литературном отношении родился и созрел именно на чужбине, трудно не заметить, что многократно описанные в них сомнамбулические состояния на зыбкой грани яви и сна (Б. Поплавский: «Я не живу, не существую в мире, / Живу в кафе, как пьяницы живут») составляют не просто один из магистральных мотивов творчества писателей-изгнанников, но выражают некую конденсированную мировоззренческую концепцию восприятия и отражения ими жизни-фантома и каталепсию авторского «я».

Далеко не случайно в этой связи, например, что литература «незамеченного поколения» почти не знает темы 'дома' и 'уюта' как символов укорененного быта и бытия. Вряд ли молодой поэт-эмигрант мог написать стихотворение, озаглавленное «Мой дом». Еще труднее представить текст, где бы 'мой дом' отождествлялся с 'моим телом', как, предположим, в одноименном доэмигрантском стихотворении Вяч. Иванова (1915):

Дан свыше мне дар научиться
Верховным урокам. Дано мне
Себя в сокровенном соборе
Отныне в лицо узнавать.
Могу ночевать на просторе,
Голодного волка бездомней;
Могу и к себе постучаться

И в доме своем почивать.
Могу как пришлец запредельный,
Изгнанник забытого тела,
Входить в эту храмину страсти
И кузницу воли моей –
И двигать послушные снасти,
Владея кормилом умело,
В мятежной толпе корабельной
Моих соименных теней⁹.

Эмиграция была не просто бездомьем, но сверх того – изгнанием человека из собственного тела как дома. Эту деструкцию тела, замещаемую в жизненном пространстве личности трансгрессией памяти и погружением в то, что Фрейд именовал «сном наяву» (Tagtraum), цитировавшийся выше В. Варшавский определил в рассказе «Из записок бесстыдного молодого человека» как «страх потерять ощущение реальности»¹⁰. Представляется достаточно очевидным, что доминантой автотерроризации страхом – интроспективных конфликтов (по крайней мере многих из них) или психологического дискомфорта эмигранта – служила проекция его отношения к «чужому» миру как малознакомому или вовсе чуждому социуму¹¹. Боязнь этого мира, ожидание его агрессивных проявлений, усиленные сознанием собственного бессилия, неспособности на адекватную и эффективную реакцию, проявлялись в виде стыда, задетого самолюбия, недовольства собой, самоуязвленности, беспомощности, комплекса неполноценности и пр. – то есть классического набора качеств «подпольного человека», причем роль аутсайдера, в особенности для натур самолюбивых и склонных страдать от невостробованной перфектности собственной личности, оказывалась не менее пугающей, нежели самая крайняя опасность¹². Речь, таким образом, идет не столько о явных, «физических», формах страха, сколько о тайно-болезненных, нередко на грани невроза, имажинациях несуществующей опасности (равно как и таких, источник которых найти и объяснить невозможно), об общем тревожном состоянии эмигранта, вызванном маргинальностью его существования. Этот неопределенный и необъяснимый страх – «страх вообще» – один из неизменных источников эмигрантской поэзии, ср., к примеру, в стихотворении А. Шиманской:

Забирается страх
Змейкой холода под воротник,

Дальше глубже проник.
И звенит он в ушах
И стучит этот страх
В двери, в сердце, в висок,
От безумья на волосок!
Забирается страх
Наяву, но и в снах –

Страх¹³.

Состояние глубокой и непроходящей тревоги (anxiety) создавало соответствующий эмотивный фон, на котором даже такая, в сущности, мелочь, как, скажем, неверно произнесенное на неродном языке слово, вызывала ощущение того, что остро ранимый Б. Поплавский в романе «Аполлон Безобразов» назвал «трансцендентальной униженностью»:

Я сутулился, и вся моя внешность носила выражение какой-то трансцендентальной униженности, которую я не мог сбросить с себя, как кожную болезнь.

Я странствовал по городу и по знакомым.

Тотчас же раскаиваясь в своем приходе, но, оставаясь, я с униженной вежливостью поддерживал бесконечные вялые и скучные заграничные разговоры, прерываемые вздохами и чаепитием из плохо вымытой посуды.

<...> Я смертельно боялся войти в магазин, даже если у меня было достаточно денег.

Я жуликовато краснел, разговаривая с полицией¹⁴.

Анализ психологической жизни в эмиграции и ее отражения в литературе знакомят с одним чрезвычайно странным и занимательным парадоксом: высокая душевная травмогенность тех, кто бежал или был изгнан из России, пережив кровавый апокалипсис революции и Гражданской войны (ср. у Д. Мережковского: «Русские изгнанники, крайние жертвы войны, люди с содранной кожей»¹⁵), приходила в резкое несоответствие с их низким, в физическом смысле, болевым порогом. Человек в эмиграции (во всяком случае, это было характерно для довольно массивного слоя творческой интеллигенции) осциллировал между изощренными галлюцинозными состояниями (грезы, *simulakrum*, фантастические [сно]видения, интеллектуальный транс и пр.), с одной стороны, и крайним огрублением жизни (тяжелый физический труд, трущобный быт, голод, безденежье, бродяжничество, самые незамысловатые формы физи-

ологического существования) – с другой. Проявление данного противоречия выглядело позитивно (в терминологии С. Кьеркегора), так как фактически подавляло страх, вытесняя его или холодно-равнодушным принятием неизбежности, или тем, что Ф. Т. Маринетти по другому поводу назвал «вкусом к отчаянию», или уходом в рутинное существование, где, говоря строчкой В. Познера из его стихотворения «Я утро каждое рождаюсь...», «скука заменяет страх»¹⁶.

Какая-то ниша для бегства и укрытия от страха должна была по неизбежности существовать, и это несколько отвлеченно и туманно звучащее понятие «неизбежности», в случае персональных фобий, могло означать или вызов судьбе, или примирение с ней, что, несмотря на полярность, служило выражением, по существу, сходной модели выхода из подавленного существования (как сказал бы А. Бергсон, представляло не полярные, а «солидарные» процессы). Так, недооцененный по достоинству современной В. Набокову критикой роман «Подвиг» (1931) был одной из таких моделей, когда демонстрация силы воли и преодолевающей страх безрассудной отваги, поднимаясь из интимно-душевных, эротических недр, вырастала до кульминации вызова судьбе отнюдь не в метафизическом смысле.

В «Подвиге», в котором идее инициации как выхода из плена страха приданы четкие композиционные формы (главный герой Мартын Эдельвейс дважды в разное время проходит по каменной площадке, ограниченной с одной стороны отвесной скалой, а с другой – горной пропастью, в первый раз преодолевая страх «стихийно», а во второй – сознательным усилием воли), В. Набоков ведет речь о «памяти страха», или «опыте страха», разрешаемом через игровой дискурс. Здесь уместно было бы вспомнить замечание В. Шкловского о В. Розанове, что «сама конкретность» розановского ужаса «есть литературный прием»¹⁷. В страхе, стало быть, реализуется не только инстинктивное, но и в своем роде «рациональное», творчески игровое начало, его можно «сознательно» вызывать и подавлять, возбуждать и гасить, им можно щекотать нервы, получая известное мазохистское удовольствие «бездны мрачной на краю». Любопытный пример подобной забавы риском, своего рода небезопасной игры со смертью встречаем в «Ночных дорогах» (1939) Г. Газданова, герой которых ночной таксист, alter ego автора, мучающийся нелепостью своей жизни и понимающий такие вещи, «о которых человек не должен никогда думать, потому что за ними идет отчаяние, сумасшедший дом или смерть»¹⁸, испытывает пьянящее чувство наслаждения от физического обладания судьбой и власти над жизнью и смертью:

Это чувство – тянет сделать одно и на этот раз действительно последнее движение – я знал давно; оно же охватывало меня, когда я ехал на автомобиле вдоль хрупких перил моста через Сену и думал: еще немного нажать на акселератор, резко повернуть руль – и ... все конечно. И я поворачивал руль на несколько дюймов и тотчас же выпрямлялся и продолжал свой прежний безопасный путь (I: 479–480)¹⁹.

Несколько схематизируя, но в принципе не искажая действительной картины, можно сказать, что на отмеченном выше противоречии высокоразвитой чувственности (заглядывание в крутые смертные бездны и обуздание страха в человеческом естестве) и примитивных форм эмигрантского быта выросла едва ли не вся литература «незамеченного поколения». Этот дихотомический тематико-стилевой симбиоз весьма условно и лаконично позволительно определить как сохранение человеческого лица в противостоящих этому обстоятельствах. Или, если максимально приблизить данную попытку дефиниции непосредственно к нашей теме: избавление от страха как условие физического и духовного выживания в изгнании становилось первостатейной творческой задачей и в определенном смысле немалозначимой текстопорождающей интенцией. При всех художественных срывах и несовершенствах этот весьма существенный философский, нравственный и художественный опыт «мужества», «подвига», без сомнения, обогатил русскую культуру, да и, по всей видимости, не только русскую (ср. с высказыванием Б. Поплавского: «...мы пишем о своем, ни на кого не похожем, не русском и французском, а парижском опыте, и он так же, как опыт всякого человека во всякой стране, так же совершенно ценен, неповторим и всему миру важен...»²⁰).

Если говорить о прозаическом жанре, то наиболее стратегически целеустремленно гуманистическая реабилитация *épigre*, вынужденного преодолевать жесткость и равнодушие чужого мира, определила художественные поиски упомянутого выше Г. Газданова. Мысль о том, что фантомное существование служит мощным защитным панцирем от внешних угроз и опасностей, является одной из корневых и лейтмотивных в его творчестве, см., например, в романе «Возвращение Будды» (1949):

Уже раньше в моей жизни бывало, что я годами как-то явно не принадлежал самому себе и принимал лишь внешнее и незначительное участие в том, что со мной происходило: я был совершенно равнодушен ко всему, что меня окружало, хотя это были бурные события, иногда заключающие в себе смертельную опасность. Но я знал о ней

только теоретически и не мог проникнуться ее настоящим пониманием, которое, вероятно, вызвало бы ужас в моей душе и заставило бы меня жить иначе, чем я жил (II: 128).

В каком-то смысле в приведенном и сходных с ним признаниях проявилось в высшей степени присущее эмигрантской литературе эскапическое качество. Той же эскапической тенденцией объясняется бегство молодых эмигрантских авторов в *mundus inversus* – в «ночную» поэтику, когда ночь становилась более полнокровным временем и способом жизнедеятельности, нежели дневные часы, – со всеми соответствующими понятийными инверсиями и «изнаночными» метафорами, см. показательно-деиллюминативные заголовки книг эмигрантских авторов: очерки А. Седых «Париж ночью» (1928), сборники стихов «Парижские ночи» (1932) Д. Кнута и «Ночью» (1937) П. Ставрова, стихотворение З. Равича «Парижские сумерки» из его сборника «То, что осталось на миг» (1935) и др. Особого внимания в этом ряду заслуживает творчество все того же Г. Газданова, работавшего ночным таксистом²¹, герой-рассказчик которого (рассказ «Великий музыкант») прямо заявляет:

Мне начало казаться, что то, что я раньше считал единственно ценным и важным узнать, – несет в себе всегда начало нового разложения; и вместо того, чтобы ошибаться, зная, что все скверно, видя все в неумолимо дневном освещении, – может быть, лучше смотреть на это иными глазами, сквозь преодолеваемую темноту или заведомо неверный электрический свет (III: 191).

Эскапизм в ночную, лунатическо-сновидческую область жизни явился в литературе молодого поколения эмиграции одним из проявлений бегства от страха, который в силу размытости и неотчетливости самого его источника можно было бы определить «булгаковским» эпитетом 'необоснованный'²². Эта мнимая необоснованность, которая, вообще говоря, обусловлена неидентифицируемостью страха с какой-то определенной и реальной угрозой и скорее имплицитной, нежели актуальной, опасностью, служит одним из наиболее ценных и художественно продуктивных контрапунктов психологического и художественного дискурсов²³. Загадочность опасности, ее безымянность, непersonифицированность и неперформативность становятся своего рода дополнительным стимулом страха, и напротив, получая имя, страшное зачастую перестает быть (= казаться) таковым, то есть входит в привычный стереотип восприятия и «обживается» как знакомая вещь.

Проиллюстрируем это соображение несколькими достаточно хрестоматийными примерами.

Б. Пастернак. Детство Люверс (1922):

Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко: у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным и не было бредом, как то, что бормотало и ворочалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветреные тени на рыжие бревна галереи. Женя расплакалась. Отец вошел и объяснил ей. Англичанка повернулась к стене. Объяснение отца было коротко:

– Это – Мотовилиха. Стыдно! Такая большая девочка... Спи.

Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное – Мотовилиха. В эту ночь это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение²⁴.

В. Набоков. Ужас (1927):

Напрасно я старался пересилить ужас, напрасно вспоминал, как однажды, в детстве, я проснулся и, прижав затылок к низкой подушке, поднял глаза и увидел спросонья, что над решеткой изголовья наклоняется ко мне непонятное лицо, безносое, с черными, гусарскими усиками под самыми глазами, с зубами на лбу, – и, вскрикнув, привстал, и мгновенно черные усики оказались бровями, а все лицо – лицом моей матери, которое я сперва увидел в перевернутом, непривычном виде (II: 490)²⁵.

И. Бунин. Ужас (1930):

Я проснулся сразу, от какого-то стука. Кто-то громко стучал ко мне снаружи, в верхнюю половину оконной рамы. Стук был так страшен, что я вне себя вскочил на кровати. А вскочив, увидел, что за окном, все его затемняя, стоял кто-то громадный, черный, длинный и покатый, лез и стучал, стараясь пробить верхние стекла. Я схватил двустволку, дико крикнул: «Кто это? Стрелять буду!» Он, не отвечая, вытянулся еще выше, надвинулся на окно еще плотнее и застучал еще громче...

Это была старая, худая лошадь, без призору шатавшаяся ночью по усадьбе. Она пришла к дому и стала чесаться об оконный наличник, вытянув шею и стуча головой в раму²⁶.

Во всех приведенных примерах страх возникает и функционирует вследствие неидентифицируемости источника опасности, то есть действует в рамках того, что М. Хайдеггер именует «структурой 'не-по-себе'»²⁷, без внятно проявленной внешней причины²⁸. Следует особо подчеркнуть, что эта рефлексия на скрытый, анонимный источник создает мощный параллакс чувства страха, его экстенсию и «перетекание» в другие аффекты: например, в стыд, ненависть, недобрые предчувствия, беспокойство, тревогу. Происходит как бы вымещение страха посредством соотносимых с ним эмоциональных состояний, и наоборот. Этот эффект и лежит, как кажется, в основе того, что можно было бы условно назвать «метафорическим переименованием» страха, широко используемым в культуре.

На функцию страха в качестве заместителя вымещенных аффектов указывал, как известно, еще Фрейд, который в 25-й лекции «Введения в психоанализ», непосредственно посвященной страху (*Die Angst*), писал: «*Die Angst ist also die allgemein gangbare Münze, gegen welche alle Affektregungen eingetauscht werden oder werden können, wenn der dazugehörige Vorstellungsinhalt der Verdrängung unterlegen ist*»²⁹.

Эмоцией страха могут быть пронизаны разнообразные социально-психологические статусы, настроения, аффективные процессы, например чувства, испытываемые человеком в состоянии одиночества, изоляции или отверженности, что как раз и характеризует психологический мир изгнания. Сошлемся для иллюстрации на крайне интимное эссе «Мы» эмигрантской поэтессы Л. Червинской, одной из наиболее ярких представительниц так называемой «парижской ноты» – художественного мироощущения, движимого боязнью душевной фальши и лишних слов после всех перенесенных на чужбине испытаний. В этом эссе, в котором автор пишет о собственном голосе, звучит, однако, коллективное сознание молодого поколения эмигрантов вообще. Л. Червинская, в частности, пишет:

Больше всего на свете хотелось, чтобы услышали мой голос. Нравилось (и в своем, и в чужом) только личное, неповторимо-личное, отличающее меня от другого. А «личным» оставался только все тот же страх³⁰.

И далее, как бы устанавливая незримую связь между коллективно-личным страхом своих ровесников и друзей и тем, что было дано пережить их великим поэтическим предшественникам и учителям, она приводит строфу из стихотворения И. Анненского «То было на Валлен-Коски...», в котором сравнение несчастной куклы, брошенной потехи ради в водопад, послужило поэту напоминанием о собственной сердечной боли:

И в сердце сознание глубоко,
Что с ним родился только страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах...

То, что страх может «смещаться», выполнять «оборотническую» роль или, выразимся еще более лапидарно, выступать как «сборная цитата» различных аффектов, их карнавальная маска, свидетельствует о его недюжинных имитационных потенциях и экспрессивном даре конвертируемости, чреватых, между прочим, легко представимыми абсурдистскими эффектами: разнообразными переключениями и превращениями – вплоть до полного «игнорирования» самого страха вообще, ср. в ремарке Беккета в пьесе «В ожидании Годо», в которой герои спасаются от страха, «ухватившись друг за друга, вжав голову в плечи, замирают, повернувшись спиной к тому месту, откуда, как им кажется, исходит опасность»³¹. Впрочем, это наивно-абсурдистское прятание от страха парадоксально соответствует вполне реальному человеческому инстинкту искать спасения от опасностей в эфемерных укрытиях и сомнительных убежищах. М. Осоргин в книге «В тихом местечке Франции» (1946), описывая время накануне взятия немцами Парижа и бегства парижан из города, рассказывает как раз о том, как инстинкт самосохранения соединяет вместе отчаяние и комизм:

Ожидание на открытой платформе. Шум пропеллеров – и все с интересом вглядываются в небо. Вокзалы и рельсовый путь – законная цель бомбовозов. Но мы уверены, что это наши самолеты, прилетевшие для охраны поезда. Бесперывная пальба защитных орудий. Чтобы не выказывать страха, люди улыбаются. И это – естественно: в трагическое впутывается юмор. Из чувства самосохранения, люди жмутся под защиту стеклянных навесов. Пожилая дама, не найдя прикрытия, защищает голову и плечи дождевым зонтиком. Мы нервно смеемся³².

Вернемся, однако, к метафизике неидентифицируемых страхов. С психологической точки зрения эмиграция как, с одной стороны, бегство от конкретных физических опасностей и преследований в мир, в котором, с другой стороны, приходится зачастую строить свою жизнь *ab ovo*, представляет собой идеальный случай инспирации неидентифицируемых страхов. Реальность изгнания с ее непрочными, временными жилищами и присущей их обитателям ментальностью постояльцев, вокзаль-

но-кочевыми экзистенциями и «чемоданной» психологией ставит эмигранта в беспомощное положение перед миром, рисуящимся недобрым и агрессивным, что мультиплицирует в нем состояния внутренней тревоги, напряжения и безотчетных страхов, в основе которых лежит не какая-то определенная ситуация или сторона жизни, а нечто не представимое с достаточной ясностью как материальный объект, ускользающее от точного обозначения, внятной номинации, однако устойчиво и неуклонно наличествующее в самой атмосфере бытия³³. В качестве примера этих не лишенных мистического ореола страхов укажем на пейзажные зарисовки Б. Поплавского, поэта, любящего разгадывать метафизические загадки природы или человеческих судеб:

Над белой болью неба без возврата
Смолкает шум мучений городских,
Несется пыль, темнеет страх заката³⁴
И мелкий океан сосут пески (135)

или:

Теплый дождь шумел весь вечер в лужах.
В них звездами отразилась ночь
В них веками отразился ужас
И нельзя простить, нельзя помочь (135).

Страх рождается от общей непрочной, то и дело рвущейся живой, жизненной ткани, от пронзающего природу смертного испуга, как в стихотворении Рильке «Вангнис», где птичий вскрик в пустом лесу («Im welken Walde ist ein Vogelruf») пугает, подобно голосу смерти.

Если принять мысль о том, что семиотика изгнания с аффективной точки зрения кодируется «структурой 'не-по-себе'», источник которой вынесен в надперсональную сферу, далеко за пределы частных обстоятельств индивидуума, логично предположить, что образно-метафорическое воплощение страха в эмигрантской литературе в заметной мере должно характеризоваться «фигурой умолчания». Другими словами, боязнь говорить о страхе проистекает как бы из страха перед страхом. Напомним мимоходом, что «литературная форма» «утаивания» прямого указания на опасность или – по иной, но тесно связанной парадигме – умолчания о страхе в момент его ожидаемой перформации и упоминания о нем много позже, *post factum* имеет древний генезис, см. ко второму случаю библейскую формулу «страх Исаака» (*др.-евр.* *pakhad Yitskhak*), о котором мы узнаем не из самой сцены «жертвоприношение Исаака», а

– со значительным темпоральным сдвигом – из слов Иакова, обращенных к Лавану: «Если бы не был со мною Бог отца моего, Бог Авраама и страх Исаака, ты бы теперь отпустил меня ни с чем. Бог увидел бедствие мое и труд рук моих, и вступился за меня вчера» (Быт 31: 42). Табуированный таким образом страх имплицуется, и аутентичная информация о нем, заключенная в «фигуре умолчания», во многом определяется метафорическим *façon de parler*³⁵.

Способы художественно-метафорического имплицирования и «имитирования» страха по существу беспредельны и не могут быть даже кратко описаны в одной статье. К наиболее традиционным относится опыт запечатления ужаса перед исчезновением твердой опоры под ногами и падением в пустое пространство и соответствующие им изображения отвесных высот и бездн³⁶, а также жуть ночного плавания – то, что в романе В. Набокова «Смотри на арлекинов!» названо «ночной паникой пловца» (V: 120), ср. с «водной» параллелью страха в стихотворении Н. Моршена «Как круги на воде расплывается страх»: избавление от кошмара сталинских лагерей, которые мучают поэта, отражено в метафоре 'спасательного круга':

Горизонт, опоясавший город вокруг,
Застывает стеною сплошною.
Где-то на море тонет спасательный круг,
Пропитавшийся горькой водою...³⁷

Само собой разумеется, что образ проваливающейся в космическую дыру или в водные пучины земной тверди возник впервые не как метафора изгнания, а принадлежит давней и широко обиходной мифолитературной традиции. Крайне существенно, однако, указать на тот факт, что художественное мышление приспособило его для выражения трагедии разрушения когда-то прочного и обжитого мира, ср. в стихотворении М. Цветаевой «Страна»: «С фонарем обшарьте / Весь подлунный свет! / Той страны на карте – / Нет, в пространстве – нет»³⁸. Этот аспект и явился притягательно-эквивалентным для мифопоэтики изгнанничества. В самой параллели эмиграции затонувшей Атлантиде, в которой, безусловно, не было ничего специфически эмигрантского, но которая обнаружила завидную тягу именно к этому типу метафорики, скрывалась важная идейная коннотация перемещения человека из родного топоса в чужой как ни с чем не сравнимого ужаса.

Напомним, что память об Атлантиде пустила глубокие корни в культурном сознании Серебряного века, исторически предшествовавшего

«первой волне» русской эмиграции, чьим духовным – философским, этическим, художественным – приоритетам она широко следовала и хранила священную верность. Именно так – «*Terror Antiquus*» – называлась знаменитая картина Л. Бакста, подвигнувшая Вяч. Иванова на статью «Древний ужас» (1909), в которой он интерпретировал бакстовский замысел как гибель Атлантиды. О том же писал М. Волошин в статье «Архаизм в русской живописи» (1909). Неравнодушным к теме Атлантиды оказался В. Брюсов: см. его поэму «Атлантида» (1897), трагедию «Гибель Атлантиды» (1910-е), очерк «Учителя учителей» (1917). Перечень творческих деятелей Серебряного века, кого увлекал этот древний сюжет, может быть без труда продолжен.

Частота, с которой образ Атлантиды употреблялся в эмигрантском литературном лексиконе³⁹, и именно в качестве метафоры еще недавно существовавшего и внезапно исчезнувшего мира⁴⁰, свидетельствует о том, что ему придавалось концептуальное значение, равномысленное исторической драме потерявших родину российских беженцев⁴¹. Впрочем, еще не потонувшей, но уже тонущей Атлантидой в эмигрантской литературе мыслилась не только покинутая Россия, но и Европа, в частности Франция или, если быть еще более точным, Париж, воспринимавшийся до такой степени в «водном» ореоле, что к нему вполне приложима формула В. Н. Топорова о «морском» коде «неморского» сообщения⁴².

«Эмигрантская столица» как «морской» образ могла быть инспирирована не только через мифологему «гавани», куда в конце концов приблизались после перенесенных испытаний странники-эмигранты (заметим, что многие из них попадали в эмиграцию водным путем)⁴³, но и самой водно-речной эмблематикой Парижа, на гербе которого значится: «Его захлестывают волны, а он не тонет», конфигурацией Сите, напоминающей корабль, значением слова Лютеция как «дома, окруженного водой», семантикой парижан – древнего племени лодочников и пр. (см. хотя бы развернутое описание Парижа-корабля в «Златоокой девушке» Бальзака). Нередкой в поэзии эмигрантов была контаминация «Сены» и «Леты» («Стикса»): например, в стихотворениях «Пейзаж» (1948) Е. Рубисовой⁴⁴ или «Никого уже нет в Париже...» Якова Бергера⁴⁵ – со значимой перекодировкой «Невы», за которой в русской культуре издавна закреплена мифопоэтическая функция «реки, текущей в царстве мертвых», в «Сену», что естественно контаминирует с семиотикой эмиграции как отправлением в «загробный мир» и переплыванием через «Лету» (из многочисленных примеров выберем библейский сюжет продажи Иосифа в рабство, после чего братья сообщают Иакову о его смерти [Быт 37: 26–36], и знаменатель-

ное обращение к этой теме Т. Манна-эмигранта в романе «Иосиф и его братья», 1933–1943).

К образу 'Парижа' как 'загробного мира' и 'Сены' как 'Леты' ('Стикса') логично примыкал мотив 'эмигрантов-утопленников', достаточно пространственный в топосе «парижского» отчаяния и безысходности⁴⁶, ср. в стихотворении А. Штейгера «Крылья? Обломаны крылья...»: «А если уж, правда, невмочь – / Есть мутная Сена и ночь»⁴⁷ или рельефное изображение 'Парижа-корабля' в приводимых Н. Оцупом предсмертных записках покончившего самоубийством безымянного художника:

Иногда вечером в тумане, где чем выше, тем бледнее брезжут лампочки рекламы на Эйфелевой башне, так что самые высокие напоминают почти невидный огонь маяка в бурю, – я чувствую себя как бы на палубе парохода, когда уже нет надежды на помощь и от последней усталости есть даже чувство благодарности к близкому и последнему отдыху в смерти. И в эти минуты, как тонущий матрос невесту на берегу, я вижу даже не всю ее, а навсегда меня поразивший бледно-молочный свет, обозначающий для меня во всем огромном мире то место, где она находится...⁴⁸

Фактически неисчислимое количество написанных в эмиграции текстов, маркированных семантемой 'морского (речного) дна' как образом 'смерти' и 'разлуки', не позволяет представить здесь сколько-нибудь полный обзор этого тематического ареала. Отметим лишь в интересующей нас связи со страхом и его метафорическими дескрипциями попытку эмигрантских поэтов придать традиционному мотиву 'умирания' как 'погружения на дно' экзотическое содержание. Так, например, В. Дряхлов в стихотворении «Желание» пишет о своей смерти на морском дне в щупальцах у осьминога:

Скорее радостно, чем грустно
Мне было б утонуть, на дно спуститься и
Почувствовать, как в щупальцах у осьминога хрустнут
Бесшумно кости – ненавистные мои.
И мозг, что земли и планеты залил
Волною – хищною – густого вещества,
Он превратится в чешую и тонкие вуали
Подвижного и гибкого хвоста.
А телу, что не волновали солнце, девушки и росы,

Нет ничего родней прохладных ласк воды,
Спокойных светов, как забытой папиросы
Задумывающийся дым.

И знать, что будущего более не будет,
И с ненавистью вспоминая о последнем дне,
Лежать, не ожидая радостей, печалей, чуда,
Средь водорослей, одному на дне⁴⁹.

При всей странности и причудливости поэтической фантазии В. Дряхлова она, однако же, хорошо вписывалась в тот устойчивый интерес, который эмигрантская литература питала к онтологии океанического дна и морфологии его обитателей в связи с параллелью 'жизнь / кораблекрушение' (любопытно, что в эмигрантских кругах было употребительно словосочетание «эмигрантские кораблекрушения», см., например, в рассказе Саши Черного «Дорогой подарок»⁵⁰), ср. еще у А. Гейнцельмана: «Меня влечет морская бездна...» («Влечение в бездну»)⁵¹ или у И. Британа:

Осьминоги, акулы и скаты,
И дельфинами бездна полна...
А над морем алеют закаты,
А потом кровянится луна.
Этот вечер – смуглее цыганки,
Ветерок шаловливый несшел...
А внизу догнивают останки
Кораблей и растерзанных тел.
Только ночью безумные тени
Выплывают на черную гладь,
Чтоб о скорби минувших крушений
Облакам, облакам рассказать⁵².

Аллегория 'смерти в лапах у осьминога' (среди эмигрантских поэтов вспомним еще Б. Поплавского: «Минорные хватали осьминоги / Нас за лицо за пах и за живот» (267) или В. Андреева: «Тогда-то восемь чувств совсем не много: / Три новых – боль, тоска и смерть, / И надо мною голубая твердь / Раскроет щупальцы – все восемь – осьминога»⁵³) имеет несомненную связь с ужасом человека перед воображаемым чудовищем (нечистой силой), безобразными упырями (см. еще к этому «Pavor Nocturnus» Б. Нарциссова⁵⁴), от чего исходит не столько реальная угроза (как, скажем, и от мелких, но «неприятных» тварей: мышей, жуков, пауков и пр.), сколько приводящее в трепет антиэстетическое чувство отвращения, ср. в «Мастере и Маргарите»

М. Булгакова, когда Мастер в сумасшедшем доме рассказывает Ивану Бездомному свою историю:

А затем, представьте себе, наступила третья стадия – страха. Нет, не страха этих статей (имеются в виду статьи на роман Мастера. – В. Х.), поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману вещами. Так, например, я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания. Стоило мне перед сном потушить лампу в маленькой комнате, как мне казалось, что через оконце, хотя оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами. И спать мне пришлось с огнем⁵⁵;

или в «Кошмаре» (1914) А. Тинякова:

Заря погаснет за Невую,
И облака, как пауки,
Повиснут низко над землею,
И я завую от тоски.
Смертельным ужасом объятый,
Я побегу от пауков
Рысцою мелкой, виноватой,
Вдоль неприветливых домов.
Но лапой цепкой, студенистой
Меня, настигнув, схватит гад
И в душу мне вошьет нечистый
И соблазнительный свой яд.
Я – как паук за паучихой –
За проституткой поползу
И – свирепея, ночью тихой
Ее в постели загрызу⁵⁶.

Однако речь, как думается, следует вести не только о прямых и достаточно ожидаемых мифоаналогиях изгнания разрушенному (потонувшему, исчезнувшему) миру и нисхождения на дно загробных локусов, но и, что важнее, в более развернутом виде – выражение эмигрантского мироощущения на чужбине (включая и анализируемые в нашей статье комплексы страхов) через «водную» символику. Есть все основания предположить, что «водные» метафоры давали возможность пластически осязаемо и зримо запечатлеть возникновение в эмиграции непривычной – неродной и неудобной – среды обитания, что выражено языком

физически более плотной, «густой» и менее проницаемой пространственной образности. Это, в свою очередь, позволяло наглядно-чувственно передать тот коренной сдвиг в окружающей изгнанника новой реальности, который наступал вместе с его перемещением в пространстве, сменой географии и гражданства. В соответствии с этим у целого ряда эмигрантских писателей 'вода' становится доминантной мировой стихией, присваивая себе функции 'воздуха' и 'света', как, предположим, в «Аполлоне Безобразове» Б. Поплавского, в котором сгущающиеся сумерки метафорически описываются в виде заливающей комнату 'темно-синей, звездной воды ночи'⁵⁷. Неоднократно цитировавшийся выше Г. Газданов в рассказе «Водяная тюрьма» дает метафорической связке 'воздух'/'вода' еще более выразительную трансформационную мотивацию:

Зеленоватый воздух, в котором я двигался, раздеваясь, чтобы лечь в кровать, обладал странной плотностью, необычной для воздуха; и в потемневшем зеркале вещи отражались иначе, чем всегда, точно погруженные в воду давным-давно и уже покорившиеся необходимости пребывания под ней. Мне вдруг стало тяжело и нехорошо; вид моей комнаты опять напомнил мне, что уже слишком долго я живу, точно связанный по рукам и ногам, – и не могу ни уехать из Парижа, ни существовать иначе. Все, что я делал, не достигало своей цели, – я двигался точно в воде – и до сих пор не вполне ясно понимал это (III: 171).

Если соображение о том, что избавление от страха явилось одним из важнейших этико-психологических компонентов эмигрантской литературы, хоть сколько-нибудь состоятельно, становится объяснимой неизменная констатация, а то и метафорическое продуцирование в произведениях писателей-эмигрантов 'водной среды' как малопроницаемого, защитного топоса, бегства в него и укрытия в нем от «мировой скуки» и ужаса жизни. Не разворачивая этого наблюдения, укажем лишь на встречающийся в эмигрантской поэзии образ 'водолаза' (см., например, «Водолаз» А. Присмановой из ее сборника «Близнецы», 1946⁵⁸) и распространенную параллель творчества 'морскому лову' и 'охоте за жемчугом'⁵⁹, см.: «Пружинясь – ловишь спугнутое слово» Д. Кобякова⁶⁰, «Письменный стол» В. Познера⁶¹, или имплицитное развитие той же параллели в стихах А. Присмановой «Жемчужина» и «Раковина» (оба из «Близнецов»).

К этому же кругу образности примыкает традиционная метафора 'бутылки, брошенной в море'⁶², с весьма заметным сдвигом этой привычной формулы, выражающей надежду на 'провиденциального читателя', в сто-

рону того, что И. Бродский, и именно по отношению к писателям-эмигрантам, назвал 'беспокойством по признанию'⁶³: то есть страхом отсутствия читателя, из особенно репрезентативных примеров см.: «Рукопись, найденная в бутылке» Б. Поплавского (60–61) или «Уже давно я не писал стихов» Д. Кнута⁶⁴.

Наконец, последнее из предлагаемых в ряду «водных» метафор наблюдений: 'морской пляж' из места телесного удовольствия и кайфа, как правило, превращается в эмигрантской литературе в топос страха и *danse macabre*, – ограничимся бескомментаторской ссылкой на некоторые тексты В. Набокова (рассказ «Совершенство», романы «Король, дама, валет», «Смотри на арлекинов!»), предполагая развить «пляжные» страсти и страхи русской литературы в другой работе.

Литература

Андреев 1995 – *Вадим Андреев*. Стихотворения и поэмы. [В 2 т.]. Berkeley Slavic Specialties, 1995. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 35).

Анненков [б. г.] – *Юрий Анненков*. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: Репр. изд. М.: Советский композитор, [б. г.].

Беккет 1999 – *С. Беккет*. Театр: Пьесы. СПб.: Азбука: Амфора, 1999.

Бергер 1968 – *Яков Бергер*. «Никого уже нет в Париже...» // Новый Журнал. 1968. № 92. С. 117.

Британ 1925 – *Илья Британ*. Полдень. Берлин, 1925.

Бродский 1998 – Сочинения Иосифа Бродского. В 6 т. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 1998.

Булгаков 1989 – *М. А. Булгаков*. Мастер и Маргарита. М.: Высшая школа, 1989.

Булич 1934 – *Вера Булич*. Маятник. Гельсингфорс: Акц. об-во Либрис, 1934.

Бунин 1996 – *И. А. Бунин*. Собрание сочинений. В 6 т. М.: ТЕРРА, 1996.

Варшавский 1930 – *Владимир Варшавский*. Из записок бесстыдного молодого человека // Числа. 1930. 2/3. С. 55–70.

Варшавский 1936 – *В. Варшавский*. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные Записки. 1936. 61. С. 409–414.

Варшавский 1950 – *В. Варшавский*. Семь лет. Париж, 1950.

Газданов 1996 – *Г. Газданов*. Собрание сочинений. В 3 т. М.: Согласие, 1996.

Гейнцельман 1951 – *Анатолий Гейнцельман*. Космические мелодии. Неаполь: Кн. изд-во Пиронти и С^о, 1951.

Голохвастов 1938 – *Г. Голохвастов*. Гибель Атлантиды. Нью-Йорк, 1938.

Гумилев 1991 – *Н. Гумилев*. Сочинения. В 3 т. М.: Художественная литература, 1991.

- Джанумов 1966 – *Юрий Джанумов*. Стихи. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1966; первоначально: Невод: Третий сборник берлинских поэтов. Берлин: Слово, 1933.
- Дряхлов 1929 – *В. Дряхлов*. Желание // Сборник стихов, I. Союз молодых поэтов и писателей в Париже, 1929. С. 8.
- Дураков 1930 – *А. Дураков*. Арион // Перекресток. Париж, 1930. С. 12.
- Дымов 1932 – *О. Дымов*. Предисловие // *А. Буров*. Была земля. Берлин: Парабола, 1932.
- Иванов 1979 – *Вяч. Иванов*. Собрание сочинений. В 4 т. Брюссель, 1979.
- Кнут 1997 – *Довид Кнут*. Собрание сочинений. В 2 т. Иерусалим: Еврейский ун-т в Иерусалиме, Кафедра рус. и слав. исследований, 1997.
- Кобяков 1936 – *Дмитрий Кобяков*. Чаша. Париж: Птицелов, 1936; впервые: Сборник стихов, I. Союз молодых поэтов и писателей в Париже, 1929.
- Мережковский 1925 – *Д. Мережковский*. Тайна трех [Ч. 1]: Египет и Вавилон. Прага: Пламя, 1925.
- Мережковский 1931 – *Д. Мережковский*. Тайна Запада: Атлантида – Европа. Белград, 1931; франц. пер.: *D. Merejkovsky*. Les mystères de l'Orient. Paris, 1927.
- Моршен 2000 – *Н. Моршен*. Пуще неволи. М.: Советский спорт, 2000.
- Мочульский 1929 – *К. Мочульский*. Молодые поэты // Последние Новости. 1929. № 3004. 13 июня. С. 2.
- Набоков 1999 – *В. В. Набоков*. Русский период: Собрание сочинений. В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999.
- Нарциссов 1978 – *Борис Нарциссов*. Звездная птица: Новые стихотворения. Вашингтон, 1978.
- Ницше 1903 – *Ф. Ницше*. Так говорил Заратустра / Пер. А. В. Перелыгиной; Под ред. В. Н. Линда. М., 1903.
- Одарченко 1949 – *Юрий Одарченко*. Денек. Париж, 1949.
- Осоргин 1946 – *Мих. Осоргин*. В тихом местечке Франции. Париж: Утса-Press, 1946.
- Оцуп 1934 – *Н. Оцуп*. Из дневника // Числа. 1934. № 10. С. 200–203.
- Пастернак 1991 – *Б. Л. Пастернак*. Собрание сочинений. В 5 т. М.: Художественная литература, 1991.
- По 1972 – *Эдгар По*. Избранные произведения. В 2 т. М.: Худож. лит., 1972.
- Познер 1928 – *Владимир Познер*. Стихи на случай. Париж: Стихотворение, 1928.
- Поплавский 1931 – *Б. Поплавский*. Флаги. Париж: Числа, 1931.
- Поплавский 1934 – *Борис Поплавский*. Вокруг Чисел // Числа. № 10, 1934. С. 204–209.
- Поплавский 1993 – *Б. Поплавский*. Домой с небес. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
- Поплавский 1999 – *Б. Ю. Поплавский*. Сочинения. СПб.: Летний сад: Журнал «Нева», 1999.
- Раевский 1946 – *Г. Раевский*. Новые стихотворения. Париж: Дом книги, 1946.
- Ромен 1923 – *Жюль Ромен*. Толпа в кинематографе (из цикла Души Парижа) // Современный Запад. Кн. 4, 1923. С. 129–132.

Рубисова 1994 – *Е. Рубисова. Пейзаж* // «Мы жили тогда на планете другой»: Антология поэзии русского зарубежья. 1920–1990. В 4 кн. Кн. 2 / Сост. Е. В. Витковский. М.: Московский рабочий, 1994. С. 386.

Слоним 1930 – *М. Слоним. О молодых поэтах* // Воля России. 1930. IV. С. 358–369.

Слоним 1946 – *М. Слоним. Парижские поэты* // Новоселье. 1946. № 29–30. С. 89–96.

Тиняков 1998 – *А. И. Тиняков (Одинокий)*. Стихотворения. Томск: Водолей, 1998.

Топоров 1995 – *В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. М.: Изд. группа «Прогресс – Культура», 1995.

Тэффи 1998 – *Н. Тэффи. Собрание сочинений. Т. 3*. М.: Лаком, 1998.

Федотов 1930/1931 – *Георгий Федотов. О смерти, культуре и Числах* // Числа. 1930/1931. № 4. С. 143–148.

Фрейд 1991 – *З. Фрейд. Введение в психоанализ: Лекции*. М.: Наука, 1991. (Классики науки).

Хазан 2001а – *В. Хазан. Русская литература XX века: 'воздушные пути' или 'граница на замке'? (Несколько заметок к старому спору)* // Солнечное сплетение (Иерусалим). 2001. № 18–19. С. 241–253.

Хазан 2001б – *В. Хазан. «Превращая болезнь в стихи»: Три заметки о мотивах 'болезни' и 'смерти' в поэзии русской эмиграции* // Studia Litteraria Polono-Slavica, 6: Morbus, medicamentum et sanus (Choroba, lek i zdrowie = Болезнь, лекарство и здоровье = Illness, Medicine and Health). Warszawa: IS PAN, SOW, 2001. С. 295–306.

Хайдеггер 1998 – *М. Хайдеггер. Прологомены к истории понятия времени*. Томск: Водолей, 1998.

Хармс 1994 – *Даниил Хармс. Собрание сочинений. В 2 т.* М.: АО «Виктори», 1994.

Цветаева 1994 – *М. Цветаева. Собрание сочинений. В 7 т.* М.: Эллис Лак, 1994.

Червинская 1934 – *Л. Червинская. Мы* // Числа. № 10, 1934. С. 217–221.

Черный 1996 – *Саша Черный. Собрание сочинений. В 5 т.* М.: Эллис Лак, 1996.

Шенгели 1997 – *Георгий Шенгели. Иноходец: Собрание стихов. Повар Базилевса: Византийская повесть. Статьи. Литературные воспоминания*. М.: Совпадение, 1997.

Шиманская 1976 – *Аглайда Шиманская. Антенны*. Париж, 1976.

Шкловский 1990 – *В. Б. Шкловский. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*. М.: Сов. писатель, 1990.

Штейгер 1982 – *Анатолий Штейгер. 2x2 = 4: Стихи 1926–1939*. N. Y.: Russica Publishers, Inc., 1982.

Щербенок 1999 – *А. Щербенок. «Страх» Чехова и «Ужас» Набокова: Реальное, воображаемое, символическое* // Wiener slawistischer Almanach. Bd 44, 1999. S. 5–22.

Яновский 2000 – *В. Яновский. Сочинения. В 2 т.* М.: Гудьял-Пресс, 2000.

Field 1967 – *A. Field. Nabokov: His Life in Art*. Boston; Toronto: Little Brown, 1967.

Freud 1969 – *Sigmund Freud. Studienausgabe. Bd 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag, 1969.

- Horney 1939 – *Karen Horney*. *New Ways in Psychoanalysis*. N. Y.: W. W. Norton & Company, Inc., 1939.
- Hyman 1979 – *Paula Hyman*. *From Dreyfus to Vichy: The Remarkings of French Jewry 1906–1939*. N. Y.: Columbia Univ. Press, 1979.
- Kirby 1988 – *Lynne Kirby*. *Male Hysteria and Early Cinema // Camera Obscura*. 1988. № 17. P. 113–131.
- Livak 2000 – *Leonid Livak*. *The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry of 1923–1927 // Slavic and East European Journal*. 2000. Vol. 44, № 2. P. 177–193.
- Weinberg 1977 – *David H. Weinberg*. *A Community on Trial: The Jews of Paris in the 1930s*. Chicago; London: The Univ. of Chicago Press, 1977.

Примечания

1 По 1972, I: 182.

2 Поплавский 1999: 112. В дальнейшем все цитаты из стихотворений Б. Поплавского приводятся по данному изданию; страницы указаны в тексте.

3 Набоков 1999: 487. В дальнейшем произведения В. Набокова цитируются по данному изданию; номер тома и страницы указаны в тексте.

4 Варшавский 1936: 411.

5 Варшавский 1950: 27.

6 По понятным причинам советские писатели редко обращались к теме страха. Из немногих примеров вспомним пьесу А. Афиногенова «Страх» (1930) и имеющее аналогичное название стихотворение Г. Шенгели (1936), при жизни поэта неопубликованное (см. Шенгели 1997: 190–191):

Куб комнаты и воздух ледяной,
Как жук в янтарь, во тьму и холод впамя,
Спать не могу, тревогою измаяя:
Что происходит за моей спиной?
Там белый дьявол стал всему хозяин:
Он кровью упивается парной;
Он, может быть, шлет палачей за мной,
И мне – валяться трупом у окраин.
Все умерло. Безмолвие, как пресс.
Вдруг дробный звук – далеко там – воскрес;
Вот – ближе – топотом копыт сыпнуло.
Впускаю глаз под штору: там летят
Сорвавшихся четыре белых мула.
И всадников прозрачных ищет взгляд.

7 Ср. с идентификацией 'эмигрантских' и 'детских страхов' в стихотворении А. Штейгера «Нет в этой жизни тягостней минут...» (Штейгер 1982: 23):

Нет в этой жизни тягостней минут,
Чем зта грань – не сон и не сознание.

Ты уж не там, но ты еще не тут,
Еще не жизнь, уже существование.
Но вот последний наступает миг,
Еще страшнее этих – пробужденье.
Лишь силой воли подавляешь крик,
Который раз дозволен: при рождении.
Пора вставать и позабыть о снах,
Пора понять, что это будет вечно.
Но детский страх и наши боль и страх
Одно и то же, в сущности, конечно.

8 Яновский 2000, I: 270.

9 Иванов 1979, III: 550—551.

10 Варшавский 1930: 61.

11 Исследователь В. Набокова А. Филд пишет, что русский эмигрант не видит в туземцах ничего, кроме фигурок из картона или целлулоида (Field 1967: 158), ср. в стихах эмигрантского поэта Д. Кнута о парижанах: «В метро еще дуреют парижане, / Под фонарями, в нишах, у подъездов, / По трафарету созданные люди / Однообразно шепчутся и жмутся» (Кнут 1997, I: 162). Это отношение не могло не задевать «хозяев», делавших, как они считали, более чем достаточно для «гостей». В мае 1935 г. президент парижской Консistorии Робер де Ротшильд говорил, что если иммигранты «are not happy here, let them leave. They are guests whom we have warmly received, but they should not go about rocking the boat» (цит. по: Weinberg 1977: 76; ср. Hyman 1979: 204, 295).

12 Ср. со сходным наблюдением Карен Хорней в отношении натур нарциссического типа, потерявших в изгнании прежний престиж: «For a person of the narcissistic type, whose safety rests on being appreciated and admired, the vital danger is that of losing caste. In him anxiety may appear if he finds himself in an environment that does not recognize him, as observable in many a refugee who in his homeland was held in high regard» (Horney 1939: 198).

13 Шиманская 1976: 38.

14 Поплавский 1993: 22–24.

15 Мережковский 1931: 8.

16 Познер 1928: 15.

17 Шкловский 1990: 126.

18 Газданов 1996, I: 479. В дальнейшем произведения Г. Газданова цитируются по данному изданию; номер тома и страницы указаны в тексте.

19 Ср. со стихотворением В. Булич «Нажми педаль: не ту, что длит, возносит...», в котором метафорически дескриптивана та же психологическая ситуация 'игры со смертной бездной' и где среди ключевых метафор фигурируют 'педаль' и 'дно' (Булич 1934: 48).

20 Поплавский 1934: 208.

21 Несмотря на то что профессия таксиста была одной из самых распространенных среди русских эмигрантов, почему-то именно в связи с Г. Газдановым она приобрела в писательских кругах особую proverbialность, см. реплику И. Бабеля, который, по

воспоминаниям Ю. Анненкова, говорил ему: «У меня семья: жена, дочь... я люблю их и должен кормить их. Но я не хочу ни в коем случае, чтобы они вернулись в советчину. Они должны жить здесь на свободе. А я? Остаться тоже здесь и стать шофером такси, как героический Гайто Газданов? Но ведь у него нет детей!» (Анненков [б. г.]: 305–306).

22 Имеется в виду следующий фрагмент из «Мастера и Маргариты»: «... Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас бежать с Патриарших без оглядки» (Булгаков 1989: 11).

23 К ряду наиболее гибких и плодотворных в этом отношении художественных тенденций следует отнести, по всей видимости, раскрытие социальной действительности в пространстве тоталитарного абсурда с его повсеместно разлитым и парализующим человеческую психику страхом. Изводы этих тенденций многовариантны, но в известной степени сопрягаются с исследуемыми в нашей статье дефинициями неидентифицируемых страхов, ср., например, в поэтическом тексте Д. Хармса 1937 г. (Хармс 1994, I: 243):

Так начинается голод:
с утра просыпаешься бодрым,
потом начинается слабость,
потом начинается скука,
потом наступает потеря
быстрого разума силы,
потом наступает спокойствие.
А потом начинается ужас.

Заметим попутно, что по тому же принципу 'А потом начинается ужас' строятся многие поэтические тексты Ю. Одарченко, эмигранта «первой волны», начавшего, однако, печататься только после Второй мировой войны. Одарченко, муза которого имеет нередко сатирическую ухмылку, любит придавать первоначально благостно-идеальному пейзажу смертную оторопь, как, например, в следующем стихотворении (Одарченко 1949: 12):

Золотистый песок
И морской ветерок –
Море солнышком в зайчик играет.
Вяжет кофточку мать,
Ей свободно дышать –
Поглядит и с улыбкой вздыхает.
Дети сели в кружок
На горячий песок –
Строят что-то, смеются, играют.
А на берег прибой
Белоснежной волной
Пузырек на песочек бросает.
»Ну-ка, Ваня, открой,
Что в бутылочке той,
Мы сию же минуту узнаем...
В ней сто тысяч чертей
И записочка в ней:
S.O.S, S.O.S. – погибаем!

24 Пастернак 1991, IV: 35–36. Аналогичную ситуацию описывает эмигрантский поэт Ю. Джанумов в стихотворении «В детстве – так ясно сейчас это помню...» (Джанумов 1966: 39).

25 Сопоставительный анализ этого набоковского рассказа с рассказом А. Чехова «Страх» см. в Щербенок 1999. Помимо приведенного фрагмента, в рассказе В. Набокова имеется еще несколько тонких описаний неидентифицируемых страхов: например, когда речь идет о волнении зрителей в театральном зале при гаснущем свете:

И вот, когда уже все расселись и оркестр, вобрав воздух, приготовился грянуть, – вдруг в огромном розовом театре потухли сразу все лампочки, – и налетела такая густая тьма, что мне показалось – я ослеп. И в этой тьме все сразу задвигалось, зашумело, и панический трепет перешел в женские восклицания, и оттого что отдельные мужские голоса очень громко требовали спокойствия – крики становились взволнованнее (II: 488).

Возможно, что это описание восходит к следующему месту из рассказа Ж. Роме-на «Толпа в кинематографе» (В. Набоков мог воспользоваться русским переводом Г. Журиной): «Лампы гаснут. Толпа бросает легкий крик, сейчас же подавленный. Это начало того великого вопля, который в течение веков томлящиеся толпы кидали в ночь. Толпа принадлежит к существам, любящим день. Ее порода создана усилиями и изменениями света» (Ромен 1923: 129). О массовом страхе на сеансах раннего кинематографа см. Kirby 1988.

26 Бунин 1996, V: 277–278.

27 Хайдеггер 1998: 298–309.

28 Разумеющейся причиной является страх неизвестности, сдвига привычных «дневных» представлений и пропорций (обратим внимание, что во всех трех примерах действие происходит ночью). Однако пугает не только неведомое, но и то, что приобретает иной вид и конфигурацию или становится таковым при соединении (подчас воображаемом или из-за недостаточного освещения) знакомых предметов в незнакомую комбинацию, ср. в стихотворении Н. Гумилева «Ужас»: «Я подошел, и вот мгновенный, / Как зверь, в меня вцепился страх: / Я встретил голову гиены / На стройных девичьих плечах» (Гумилев 1991, I: 68).

29 Freud 1969: 390; пер. с нем. Г. В. Барышниковой: «Таким образом, страх является ходкой монетой, на которую меняются или могут обмениваться все аффекты, если соответствующее содержание представления подлежит вытеснению» (Фрейд 1991: 258).

30 Червинская 1934: 218–219.

31 Беккет 1999: 36.

32 Осоргин 1946: 21.

33 О ситуации анонимной опасности, лишаящей человека средств противодействия и сопротивления, пишет М. Хайдеггер: «Эта абсолютная беспомощность по отношению к угрожающему, – ибо ведь последнее не определено, ибо оно есть ничто, – исключает какое бы то ни было средство справиться с ним; ориентация лишается всех опор» (Хайдеггер 1998: 306).

34 «Страх заката» – это, как и «звездная ночь» в следующем четверостишии, парафраза смерти, ср. с аналогичной семантикой в «Конармии» И. Бабеля: «штандарты зака-

та» на фоне солнца, как отрубленной головы («Переход через Збруч»), или «обведенный нимбом заката» кончающийся Долгушов («Смерть Долгушова»), при том, что у самого Б. Поплавского в романе «Аполлон Безобразов»: «Потом, крадучись, я выходил на улицу в тот необыкновенный час, когда огромная летняя заря еще горит, не сгорая, а фонари уже желтыми рядами, как некая огромная процессия, провожают умирающий день» (Поплавский 1993: 24).

«Страх заката», подобно «страху ночи-смерти», достаточно общеупотребимая метафора, поэтому количество ссылок на художественные тексты здесь практически неисчислимо; ограничимся одной – на «Романтический закат» (1862) Ш. Бодлера, интересной для нас, во-первых, тем, что это стихотворение представляет метафору в метафоре: закат как (1) наступающая ночь (= 'конец чего-то', 'падение'), — (2) романтизма, и, во-вторых, своей финальной частью, в которой изображено мерзостное болото с жабами и слизняками, входящими, о чем мы скажем ниже, в образный лексикон семиотики страха:

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons;
Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marecage,
Des crapauds imprevis et des froids limacons.

Приведем эти стихи в малоизвестном переводе на русский язык эмигрантского поэта А. Флота (*Избранные* стихотворения иностранных поэтов. Париж, 1950. С. 32):

Но я тщетно за Богом бегу – он уходит,
Ночь идет, воцаряется, ужас наводит –
Безысходная, черная, жуткая хлябь.
В темноте разливается запах могилы,
И в болоте, от страха теряя все силы,
Натыкаясь, топчу я улиток и жаб.

35 Семантические возможности метафоры эмиграции и ее предметно-смысловых дериваций изучены недостаточно как на уровне типологии (из наиболее повторяющихся метафорических и аллегорических образов упомянем 'путешествие в загробный мир', 'кораблекрушение', семантологию 'лекарств и болезней' и пр.), так и со стороны феноменологических и культурных функций, см., к примеру, метафору 'зубов' как «телесного» дневника эмигрантских скитаний в романе В. Яновского «Челюсти» (1957), где главный герой Богдан на слова дантиста о том, что ученые ломают голову, чем объяснить такое различие в технике пломбирования зубов у древнего человека («Есть вполне добротные из серебра, есть из бронзы, а рядом совсем рудиментарные, из смеси гипса с глиною»), с иронией замечает: «Вероятно, это эмигрант. <...> Бежал с родины, скитался по многим государствам с различным уровнем культуры, и в зубах сохранился след его передвижений» (Яновский 2000, I: 232).

36 Семантика «горного» (или синонимичного ему по «геометрии» и «архитектонике») страха предполагает не только проявление врожденного самосохраняющего инстинкта («боязнь высоты»), но и менее физиологический и более психологически сложный и причудливый сплав аффектов, см. в этой связи остроумное замечание Ж.-П. Сартра, что человек, стоящий у пропасти, боится не того, что может упасть, а того, что может броситься в нее.

37 Моршен 2000: 24.

38 Цветаева 1994, II: 290.

39 Собрание текстов об Атлантиде в эмигрантской литературе «первой волны», начиная от «увесистых» книг (цитировавшаяся выше «Тайна Запада: Атлантида – Европа» Д. Межрежковского, многостраничная поэма Г. Голохвастова «Гибель Атлантиды» (Голохвастов 1938)) до отдельных стихотворений («Атлантида» В. Андреева, «Звезда Атлантиды» Вяч. Лебедева, «Атлантида» М. Веги и мн. др., включая и такие пародические тексты, как «Атлантида» Дон Аминадо), фрагментов из художественных текстов (типа начала рассказа Н. Тэффи «Осколки»: «Забывается быт нашей провалившейся Атлантиды, нашей милой старой жизни» (Тэффи 1998: 200)) или критической прозы (скажем, предисловия О. Дымова к книге А. Бурова «Была земля»: «Пишет ли это автор о таинственной Атлантиде, внезапно опустившейся на дно морское? Или о другой, более близкой, не менее загадочной и чарующей стране, тоже, как и Атлантида, овеянной зыбкой тенью легенды?..» (Дымов 1932: 9–10)), может потянуть на солидную антологию.

40 К Атлантиде примыкает группа мотивов, семантически связанная с темой 'затопления', но коммуницирующая более с образом 'кораблекрушения': параллели и ассоциации, восходящие к затонувшему Титанику (см., к примеру, в стихотворении Б. Поплавского «Рукопись, найденная в бутылке» из его сборника «Флаги» (Поплавский 1931). Имея в виду это стихотворение, Г. Федотов писал: «Она подстрелена давно, наша культура, давно уже бежит по инерции, пустотой и мраком. Печаль обреченности нависла над творчеством, тупо заглушаемая страной небоскребов и пятьюстами вариантами коктейлей. Мы, потерявшие родину, униженные и обнищавшие вконец (прав Б. Поплавский), оказываемся в лучших условиях, чтобы ловить радиоволны с тонущего Титаника» (Федотов 1930/1931: 144)), или использование мифа об Арионе в эмигрантской версии (см. стихотворение А. Дуракова «Арион» в сб. «Перекресток» (Дураков 1930: 12):

Очагов чужеземных пепел
На сандалиях ветхих моих
Вечно радостен, вечно светел
Заблудившийся в сердце стих.
Не боюсь далеких скитаний,
Чудодейственной волей спасен
От пучины неверных лобзаний,
Как мой праотец Арион.
И, бродя по чужим долинам,
Подымая летучий прах,
Чужеземным розам и кринам
Я хвалу воздаю в стихах.
Но, Леванта пламенной ночью,
Подорожную сбросив суму,
Сплю и вижу во сне, как воочью,
Дом мой славный в огне и дыму.

41 Метафора затонувшей Атлантиды была обращена не только к русской истории, но и пророчила гибель современной эмигрантам Европы, в чем их тревожные предчувствия совпадали с предсказаниями деятелей мировой культуры, см., к примеру, стихотворение

Б. Поплавского «Жалость к Европе» из его сборника «Флаги» или «Ушла, отодвинулась суша...» (1940) Г. Раевского из сборника «Новые стихотворения» (Раевский 1946), – о параллели второго из указанных текстов и стихотворения А. Ахматовой «Когда погребают эпоху...» (1940) из цикла «В сороковом году» см. в нашей ст. Хазан 2001а.

42 Топоров 1995: 578.

43 Отсюда символика 'брошенного якоря' как знака 'гавани', 'причала': недаром первая эмигрантская поэтическая антология называлась «Якорь» (Берлин: Петрополис, 1936); а ргорос, к поэтике «водных» наименований эмигрантских коллективных поэтических сборников и антологий учтем еще название третьего сборника берлинских поэтов «Невод» (Берлин: Слово, 1933).

44 Рубисова 1994: 386.

45 Бергер 1968: 117.

46 О теме самоубийства в русской зарубежной поэзии «первой волны» см. в моей ст. (Хазан 2001б).

47 Штейгер 1982: 66.

48 Оцуп 1934: 202.

49 Дряхлов 1929: 8. Современники восприняли это стихотворение с явным неодобрением: о его «не особенно искусных строфах» писал М. Слоним (Слоним 1930: 360), «вполне нелепый образ» осьминога отмечал К. Мочульский, хотя и полагал, что «... в вымыслах Дряхлова есть темперамент, который при удаче может превратиться в поэтический жар» (Мочульский 1929: 2).

50 Черный 1996, IV: 240.

51 Гейнцельман 1951: 214.

52 Британ 1925: 30.

53 Андреев 1995, I: 69.

54 Нарциссов 1978: 15:

Стукнет ли костью какой в погребу –
Крик свой придушенный я погребу.
Ужас привычный, ночной нетопырь,
Крыльев своих надо мной не топырь!
Это тихонько ко мне подползло
Снизу гнилое подвальное зло.
В комнате темной из дальних углов
Стелются спрутами волны голов.
Вот зашипят, подползут и замрут.
Хищно засветит их глаз изумруд.
Жадно откроет уста нетопырь,
С пола к постели привстанет упырь.

55 Булгаков 1989: 146.

56 Тиняков 1998: 105.

57 Поплавский 1993: 37. О 'воде' как выражении сомнамбулического состояния в поэзии Б. Поплавского в сопоставлении с французскими сюрреалистами см. Livak 2000: 184.

58 М. Слоним в рецензии на «Близнецов» не без основания назвал мир А. Присмановой «метафорическим подпольем» (Слоним 1946: 91). Ср. пародийное обыгрывание образа эмигранта-водолаза у Саши Черного: «Эмигрантом-инженером Р. изобретен новый тип эмигрантских походных квартир. Квартира устроена по типу водолазного костюма, передвигаемого жильцом при помощи роликовых коньков. Члены любой семьи, прицепившись друг к другу крючками, могут таким образом двигаться в любой местности. Квартиры приспособлены для ночевки под открытым небом на деревьях в гамакообразных позах, на земле – плашмя, на воде и под водой – в любой позе» (Черный 1996, III: 114), см. у него же в рассказе «Млечный путь»: «Разочарованный водолаз в сообществе с другими разочарованными водолазами устраивают вблизи Корсики подводную веселую колонию... Подводная рулетка, подводный дансинг... Купаясь в море, молодая леди нырнула в прозрачную глубину и вдруг, открыв глаза...» (Черный 1996, IV: 238). Укажем и на способность 'водолаза' быть не только самостоятельной темой, но и элементом сравнения, что свидетельствует о его разносторонних художественных функциях, см. в стихотворении Б. Поплавского «Неподвижность»: «И ветер опускается в камин, / Как водолаз в затопленное судно, / В нем видя, что утопленник один / В пустую воду смотрит безрассудно» (с. 31).

59 В последнем случае не исключена параллель следующему месту из «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше:

«Почему сказал ты, что поэты слишком много лгут? <...> Ах, не раз закидывал я сеть свою в их моря в надежде поймать хорошую рыбу, но мне все попадалась голова какого-то старинного бога.

Так море подавало голодному камень. Вероятно, они и сами происходили из моря, с жесткой скорлупой. И вместо души я часто находил у них соленую слизь.

Они также подражают морю и в его тщеславии: разве море не самый хвастливый из всех павлинов?» (Ницше 1903: 129–132).

60 Кобяков 1936: 55.

61 Познер 1928: 61.

62 Кажется, первым в эмиграции использовал этот образ Д. Мережковский в «Тайне трех»: «Книга эта – письмо в бутылке, брошенное в море с тонущего корабля, – может быть, не только России, но и Европы» (Мережковский 1925: 9).

63 Бродский 1998, VI: 29.

64 Кнут 1997, I: 162–163.

Леонид Геллер
Лозаннский университет

Страх страшнее страха

Об одном рассказе Варлама Шаламова

Похотные страсти, от целомудраого страха въстапляютмы.
Изборник 1073

Ces lepreux... en honneur à tous les hommes.
Chateaubriand¹

I

Начинаю со *стесненным* сердцем. *Тревога* томит меня: хочется поблагодарить организаторов за приглашение, но *боюсь* не оправдать их доверия; заранее *беспокоит* неумение говорить (и писать) коротко; *опасение*, что мой подход не отвечает профилю симпозиума, вызывает *тоскливые* чувства: *жуткая* перспектива встречи со специалистами по вопросу заставляет *робеть*; кроме того, сильно *пугает* необходимость логически связать смутные ощущения от небольшого рассказа, а мысль о том, что предстоит из всего этого делать выводы, наполняет не *страхом* уже, а *ужасом*.

Это элементарное стилистическое упражнение сделано по двум причинам. Вторая – оно пригодится в дальнейших размышлениях. Первая же – объяснить некоторый дилетантизм подхода: тема страха для меня нова. Под давлением обстоятельств она отпочковалась от работы над темой болезни в литературе (для симпозиума в Варшаве, организованного Ежи Фарыно). Темой очень близкой: страх и связан – этимологически и паронаматически – со страстью, страданием, болью, и легко рассматривает-

ся как болезнь. Так повсеместно и происходит в обыденном языке с его богатой физиологией страха, переходящей в патологию, с его образами «заражения», «эпидемии» и т. п. (впрочем, только лишь образами?).

Но можно заметить, что страх ведет себя тут не иначе, чем смех, радость, глупость. Болезнь оказывается (это, конечно, не сюрприз) необычайно емкой моделью действительности, культуры, литературы, – вспомним знаменитые сравнения поэзии с высокой болезнью.

Не исключено, что вся литература с близлежащей областью подойдет под парадигму болезни и медицины². Тогда окажется, что «семиология» – не только литературоведческий, но и медицинский термин (каков он с XVII века). Патогенез сможет послужить образцом для генетики текста. Эпидемиология составит аналогию для распространения литературных мод; нозология для теории жанров, понятие внешней среды для интертекста, система же *врач–болезнь–больной* – для системы *читатель–текст–писатель* (где болен, разумеется, писатель, самоврачающийся писанием).

Если принять, что страх равен болезни, все сказанное приложимо и к рассмотрению его функций и его разновидностей в литературе.

Но такое клиническое наблюдение не проясняет, как действует *номенклатура страха*. Простейший метод уяснения – вывести типологию из терминологии и столкнуть с литературным употреблением. Но словарь страха в русском языке плохо ложится в схему. Не потому, что он чрезмерно богат, наоборот, французский язык в этом отношении его, на мой взгляд, превосходит. А по причине его зыбкости, размытости, что и призвана была иллюстрировать моя вводная фраза, в которой использованы почти все слова, отмеченные семантикой страха. Многие из них в принципе взаимозаменяемы; их значения неотчетливо дифференцированы.

В нижеследующей таблице даются самые общие словарные определения:

Страх:	страсть, боязнь, робость, сильное опасение, тревожное состояние души от испуга, от грозящего или воображаемого бедствия
Страсть:	страдание, муки, маета, мучение, телесная боль, душевная скорбь, тоска Даль. <i>Словарь живого великарусского языка</i>
Страх:	состояние сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-либо опасностью, бедой и т. п.; боязнь <i>Словарь русского языка АН СССР в 4-х т., 1981</i>

В скобках хочется сделать замечание: сравнение словаря Даля с четырехтомником Академии наук воочию показывает, как закоченел язык советской нормы, насколько словарная фраза у Даля насыщеннее информацией, – по длине совпадая с «академической», она не только очерчивает более широкий смысловой горизонт, но и вводит фундаментальное различие между реальной и воображаемой причиной страха.

Синонимический (или квазисинонимический) ряд, составленный на основе нескольких словарей, представляется таким образом: *Страх; боязнь; жуть; испуг; опасение; робость; тоска; тревога; томление; ужас.*

Конечно, слова из этого «страшного» набора разнятся: они обозначают разные степени эмоции, разные степени ее объектности: диффузное состояние и реакцию на конкретный стимул (*тревога, испуг, страх*); внутренний процесс (*робость* – возвращение в состояние ребенка-робби) и черту характера (*пугливость*). Активность противостоит пассив-

Angoisse (anxiété physique accompagnée d'oppression)	Angor	тоска, тревога
Angoisse (gêne causée par l'étroitesse)	Angustiæ	стеснение
Anxiété (vive inquiétude qui serre le coeur)	Anxietas	томление
Apprehension (action de considerer qq étant à craindre)	Metus	опасение
Crainte (tendance à éviter qqn on qqch dont on attend un mal)	Timor	боязнь
Effroi (grande frayeur mêlée d'horreur qui glace) (effrayant)	Formido formidolosus	испуг, ужас, страх ужасающий
Epouvante (terreur soudaine qui trouble...)	Pavor, Formido	ужас, страх
Frayeur (peur soudaine)	Pavor, Terror repentinus	ужас, страх
Horreur (frémissement que cause la vue d'un objet affreux)	Horror	ужас, страх
Peur (faiblesse de cœur en présence du danger) (redouter)	Pavor (Metuere, Reformidare)	страх (опасаться, бояться)
Terreur (peur extrême qui bouleverse, paralyse)	Terror	ужас
Timidité (défaut d'assurance qui naît de la défiance de soi)	Timiditas	робость (от робя)
Словарь русского языка АН СССР в 4-х т. 1983; С. Ожегов. Словарь русского языка (1975); Henri Goelzer. Dictionnaire Français-Latin, GF-Flammarion. 1966		

ности: *устрашить-страшиться, пугать-пугаться*. Дифференциальные признаки налицо. И все же границы значений размыты. Из сопоставления французского, латинского и русского словарей страха видно, как порой нерасчлененно дается русская лексика (мы не переводим французские определения именно потому, что не хотим их толковать по-своему).

Возьмем характерный пример – знаменитую пару из кьеркегоровско-фрейдовского понятийника, который в последнее время усваивается на русской почве: *Furcht-Angst* или *Peur-Angoisse*. Эти слова переводятся «страх-боязнь», «страх-тоска», а в последнее время – *angoisse* – и «страх-тревога»: сложные образования как бы подчеркивают неоднозначность понятий, их двойственность, взаимонеполноценность.

В поисках разных состояний страха я перелистал несколько старорусских текстов и кое-что из классики. Внимательный анализ показал бы, несомненно, различия в текстовой ткани; но на беглый взгляд сходно употребляются даже явно разные слова: «страх», «боязнь», «ужас». «"Страшно, страшно!" – говорил он про себя, почувствовав какую-то робость в козацком сердце». Так писал, свободно обходясь с этимологией, гений «страшной» литературы Гоголь.

Приходится искать другие параметры для классификации. Замечательная книга Жана Делюмо *Страх на Западе*² содержит хороший типологический материал; привожу его ниже в виде сопоставления понятий (которого нет у автора).

Основную структурную оппозицию в книге Делюмо – как и в большинстве работ о страхе – составляет уже названная пара понятий *angoisse-peur*, определяющая организацию всего семантического поля страха: *страх* (собирающий возле себя испуг, боязнь, ужас) и *тревога*

Страхи	
постоянные: <i>природа, звезды, духи... бандиты...</i>	циклические: <i>чума, голод...</i>
спонтанные: <i>природа...</i>	<--> осознанные (<i>refléchies</i>): <i>конец мира...</i>
массовые: <i>море, волки, болезни, насилие, далекое, новое...</i>	<--> элитные: <i>конец мира, дьявол и его слуги (евреи, женщины, колдуньи, еретики, иноверцы)</i>
↓	↓
<i>опасность для «себя» («своего тела»...)</i>	<i>опасность для «души» (мировоззрения, идеологии...)</i>

(беспокойство, томление, тоска). Речь идет о разной интенсивности чувства и о характере стимулов, его порождающих. Но отсутствует у Делюмо другая оппозиция, обладающая, на мой взгляд, не меньшей структурирующей действенностью: *horreur-terreur*. Оба слова переводятся на русский как *ужас*, но они отсылают к разным опытам и представлениям. Я сделал попытку описать парадигму страха, связывая две оси *angoisse-peur* и *horreur-terreur*. Воспользовавшись по старой памяти принципом таблицы с двойным входом Жерара Женетта, я составил две таких таблицы, а затем сдвоил их (см. приложение).

Думается, что они не требуют подробного комментария. Поясню лишь, почему мне кажется, что имеет смысл обозначить *horreur* как «ужас-непонимание». Точно говоря, речь идет о предельном страхе, который вызван видом чего-то отталкивающего, отвратительного. Это что-то видит и Дориан Грей в своем портрете, и полковник Курц, герой конрадовского *Сердца тьмы*, заглянувший в глубину себя. В уродстве, искажении, превращении человек открывает внеположно себе потерю собственной внутренней «формы», и ужасается, отвращается от самого себя, от своего «распада». Отвращение играет во многих контекстах игры со страхом ключевую роль. И оно связано прежде всего с невозможностью придать увиденному черты известного, отождествить его с собой. Такой ужас чувствует герой одноименного рассказа Владимира Набокова или герой рассказа Даниила Хармса о том, как его «посетили вестники». Внешний мир, лишенный проекции себя, ускользает от понимания и становится ужасным:

Высший ужас... особенный ужас... я ищу точного определения, но в словаре нет ничего подходящего <...>. В тот страшный день, когда <...> я вышел на улицу <...>, и увидел дома, деревья, автомобили, людей, – душа моя внезапно отказалась воспринимать их как нечто привычное, человеческое. Моя связь с миром порвалась <...> Я понял, как страшно человеческое лицо. Все – анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, полетело к черту, и передо мной было нечто <...> движущееся мимо. Напрасно я старался пересилить ужас <...>³.

Короче: понятие «ужаса-непонимания» кажется продуктивным в литературе, связываясь более сильно и прямо, чем страх-испуг, и тем более чем страх-тревога, с гротеском, абсурдом, черным юмором.

Еще замечу в скобках, что весь смысл приведенной в приложении таблицы, разумеется, в том, что заключенные в ней понятия не статичны;

они перемещаются из одной ячейки в другую; так, перейдя из внешнего пространства во внутреннее, из модуса реальности в область воображения, от предвкушения будущей беды в настоящее, в борьбу с собой (латинской *angustia* соответствует греческая *agonia* – от *agon*, борьба), «страх-боязнь» становится глухим, постоянным «страхом-тоской».

Сказанное до сих пор касалось инструментов для анализа – самодельных за неимением уже готовых фабричных; перейдем к самому анализу.

II

Объясняя выбор текста, работая над болезнями, я следовал той же логике поиска: определения терминов, типология, литературные – жанровые и поэтические – реализации. Мне показалось полезным сделать и список болезней, о которых говорит литература, и список ситуаций, в которых они встречаются, – *хронотопов болезни*.

Сразу же появились полевой госпиталь; больница; полярная экспедиция; область, охваченная эпидемией; тюрьма, каторга, лагерь. В книге Варлама Шаламова, отредактированной и изданной моим отцом, Михаилом Геллером, в Лондоне, я нашел рассказ о болезни, в котором, как мне кажется, задействованы все или почти все функции страха, кроме формально-развлекательной.

Добавлю, что отец писал много о страхе – как орудии организации общества, как средстве инфантилизации при формировке нового человека. Выбор Варлама Шаламова – как бы способ почтить и его память, и память об отце.

Рассказ называется «Прокаженные». Думаю, что становится понятным, почему для его анализа потребовалось понятие «ужаса-отвращения». Проказа – одна из самых древних болезней человечества – редко встречается в русской литературе. А может быть, встречается, но о ней редко говорят литературоведы. О ней вообще стараются говорить мало, особенно о том, что ее очаги долго держались на юге России и в Азии. В 1930-е годы выходили книги под названиями *На борьбу с проказой*, потом о ней перестали упоминать. Но о том, что она существовала и в СССР, можно прочитать в Медицинской энциклопедии.

В рассказе всего шесть страниц. Написан он шаламовской прозой, сухо-фактографичной и лиричной в одно и то же время; иногда его фраза по ритму напоминает бабелевскую. Он рассказывает о драме, сыгранной сразу же после войны в лагерной больнице.

Во время военных действий были сломаны лепрозории, и прокаженные смешались с населением <...>. Прокаженные жили среди людей <...>, работали на фабриках, на земле. Становились начальниками и подчиненными. Солдатами только они не становились никогда – мешали культы пальцев, похожие, неотличимые от военных травм. Прокаженные и выдавали себя за увечных войны – единицы среди миллионов⁴.

В лагерь попадает, по бытовой статье, один из них. Он лечится якобы от последствий отморожений. Случайно его видит старый врач:

Со студенческих лет поднималась эта тревога. – Нет, это не трофическая язва, не обрубок от взрыва, от топора. Это медленно разрушающаяся ткань. <...> Он <...> потащил его к окну, к свету, жадно вглядываясь в лицо, сам себе не веря. Это лепра! Это – львиная маска. Человеческое лицо, похожее на морду льва (625).

Диагноз врача подтверждается. Лагерь охватывает паника (слово повторяется трижды). И рассказчик удивляется странной людской логике:

И те, которых избивали на допросах и чья душа была превращена в прах тысячами допросов, а тело изломано, измучено непосильной работой – со сроками двадцать пять и пять, сроками, которые нельзя было прожить, выжить, остаться в живых... Все трепетали, кричали, проклинали <...> боялись проказы (626).

Начинается проверка, все ее проходят, и обнаруживается еще больная – медсестра. Обоих изолируют в разных камерах в ожидании наряда и высылки в лепрозорий. И вдруг они исчезают. Прокаженный-великан разбирает бревна стены, выходит в коридор, грабит хлебрезку, собирает весь спирт, освобождает подругу и устраивает «подземную нору», где они живут, как муж и жена, несколько дней. После долгих поисков их находят:

Фундамент там был очень высокий <...> в глубине, не вставая, лежали обнаженные оба прокаженных. Изуродованные темные руки [его] обнимали белое блестящее тело <...> Оба были пьяны. Их закрыли одеялами и унесли в одну из камер, не разлучая больше (629).

Поворот в финале рассказа внезапен и беспощаден. Речь заходит о том, кто «закрывал их одеялом, кто прикасался к этим страшным телам»:

Найден был фронтовик, сидевший за измену родине, имевший двадцать пять и пять и наивно полагавший, что своим геройством уменьшит срок, приблизит день возвращения на свободу (629).

Но когда приезжает конвой, вместе с прокаженными берут и его «как обслугу», и он пропадает – погибает – вместе с ними.

Не буду заниматься тривиально-подробным разбором текста; его богатство очевидно. Ограничусь перечнем страхов, которые в рассказе выводятся на свет (это как бы «жанры страха», фобии): страх уродства, страх зверя, страх нечистоты женского тела, страх подземелья и тьмы.

Герои нарушают все табу, и первым делом – старинный завет об укрощении «похотных страстей» «целомудренным страхом».

Сила рассказа в сочетании документальной четкости деталей и ясно-го анализа лагерной системы хаоса и террора с символически обобщенными образами страха. Это «ужасающий» образ миллионов калек – инвалидов войны с незаживающими ранами, которых нельзя отличить от прокаженных, – тело смертельно больного человечества, картина, данная в одной фразе, но сравнимая по силе с самыми потрясающими полотнами экспрессионистов. Это образ стадной паники, животного страха, ужаса перед разложением себя, более страшного, чем страх перед допросами, побоями, неизбежной смертью в будущем. Это воплощение лагерного диффузного страха-тоски в образе фронтовика, которого освящение через прикосновение к язвам – как в житиях святых – ведет не к свободе, а к безвестной гибели.

Сила рассказа в мифопоэтическом механизме: об уходе в миф прямо говорят – Овидиева метаморфоза человека в зверя, в монстра, снисхождение к хтоническому средоточию мира, дионисийская оргия.

Вместе с тем апофеоз сказочного совокупления зверя и красавицы – это апофеоз свободы. Как все рассказы Шаламова, это рассказ о свободе, о борьбе за свободу. Но здесь героический побег в свободу – из-под лагерного террора – осуществляется как согласие на отталкивающий ужас-непонимание-отвращение. Свобода страшна.

Весь рассказ можно понимать не как драму о стремлении к свободе, а как выражение «страха свободы»⁵.

В виде заключения задам вопрос.

Любопытна ономастика рассказа. В нем даны четыре фамилии: Красинский, Лещинская, Федоренко, Корольков. У старого врача фамилия великого польского поэта, у медсестры фамилия польского короля, прокаженный – украинец, охраняющий их зек – русский. Поляки воплощают

знание и зрос; украинец – это мифический монстр-титан (к слову сказать, полный жизни силач-украинец – типаж советской культуры, вроде батики Боженко из кинофильма «Щорс»). Русский же – безропотная, навивная «обслуга», причем его фамилия как бы пародирует благородные фамилии поляков. Что это обозначает? Пассивность русских? Их готовность идти на убой? Их обреченность вечному страху?

Но, может быть, текст намекает, путем своеобразной антифразы, на нечто мало привычное в разговоре о сталинской культуре – ее установку на «благородные» образцы средневековой рыцарской культуры. Традиция этой установки очевидна: и Буонарроти, и Бланки мыслили организацию революционеров по образцу ордена (и оба были близки розенкрейцерству). Известно, что Сталин называл партию рыцарским орденом. Центральным понятием рыцарской культуры является честь. Символика чести органически входит в сталинский дискурс.

Сталинская фраза, украшающая лагерь: «Труд в СССР есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства», – фраза «рыцарская» по духу.

Жан Делюмо связывает со средневековым и ренессансным культом чести два понятия; одно из них – месть, возмездие; проступок, нарушение должно караться, иначе затрагивается честь тех, кто, зная о нем, не дает ему должного отпора; второе понятие – страх, страх потерять честь. Этому страху с точки зрения этой культуры подвержен сам Бог. В знаменитом *Молоте ведьм*, *Malleus Malleficarum*, сказано, что Господь дозволяет грех, ибо оставляет себе возможность наказания «для того, чтобы отомстить за сотворенное зло и для красоты мира... чтобы никогда стыд вины не оставался без красоты возмездия»⁶.

О том, что без ненависти нет любви знали все члены советского общества. Триада «честь–возмездие–страх» характерна именно для сталинской культуры. Но в ней сосредоточен и дух времени, а не просто сталинский каприз, – о создании «русского рыцарства» мечтал, например, философ Ильин, издавший в Харбине в 1934 году книгу под названием «Творческая идея нашего будущего».

В такой перспективе весь рассказ Шаламова построен на травестировании этой «благородной» рыцарской модели и дает один из ключей к пониманию эпохи.

Приложение: парадигма страха

Рис. 1: Параметры «пространство-время» страха

<i>пространство</i> <i>время</i>	внутреннее	внешнее
настоящее	<i>angoisse</i> страх-тоска	<i>horreur</i> ужас-непонимание
будущее	<i>terreur</i> ужас-насилие	<i>peur</i> страх-боязнь

Рис. 2: Параметры «статус-модус» страха

<i>статус</i> <i>модус</i>	воображаемый	реальный
индивидуальный	<i>angoisse</i> страх-тоска	<i>horreur</i> ужас-непонимание
коллективный	<i>terreur</i> ужас-насилие	<i>peur</i> страх-боязнь

Рис. 3: Сдвоенная таблица

<i>пространство</i> <i>время</i>	внутреннее	внешнее	
настоящее	<i>angoisse</i> страх-тоска	<i>horreur</i> ужас-непонимание	индивидуальный
будущее	<i>terreur</i> ужас-насилие	<i>peur</i> страх-боязнь	коллективный
	воображаемый	реальный	<i>модус</i> статус

Примечания

- 1 Те прокаженные... что вселяют ужас всем людям (Шатобриан).
- 2 Стоит отметить, что уже существуют и «биоэстетика» и «биопоэтика», созданные по образцу «биосоциологии», основатель которой Эдвард О. Уилсон (*Edward O. Wilson. Bio-sociology, 1976*) считает, что многие культурные явления можно объяснить непосредственно природными биологическими инстинктами, запрограммированными в генной памяти. О «меметике» (теории «мемов», культурных аналогов генам) см. в кн. *R. Dawkins. The Selfish Gene. New York, 1975; M. Biedrzycki. Genetyka kultury. Warszawa, 1998*. Мы здесь не прибегаем к этой теории, которая, в частности, утверждает, что мода возникает в результате распространения реальных «культурных мемов»; речь идет о болезни как *объяснительной модели*, «эпистемологической метафоре» для литературы.
- 3 *Jean Delumeau. La peur en Occident (XIVe–XVIIIe ss.), Hachette. 1999 (Fayard, 1978)*.
- 4 *В. Набоков. «Ужас», в кн.: Н. Попова, сост., Страх. «Страшный» рассказ русских и зарубежных писателей. М.: Книга и бизнес. 1993. С. 253, 255.*
- 5 *В. Шаламов. Прокаженные // В. Шаламов. Колымские рассказы. Лондон, ОРІ, 1978. С. 624.* Далее сноски на страницы этого издания даны в тексте.
- 6 О зарождении «страха свободы» в послегреческом мире см. *E. R. Dodds. Les Grecs et l'irrationnel. Champs-Flammarion, 1977. С. 243.* О «страхе свободы» см. ст. Семена Глузмана. *Русская мысль. 28 авг. 1980.*
- 7 Цит. по: *Jean Delumeau. Op. cit. С. 276.*

Леона Токер

Еврейский Университет, Иерусалим

Страх и толпа: пересмотр некоторых мотивов лагерной литературы

К началу третьего тысячелетия основные сведения о сущности и размахе советских концлагерей настолько хорошо известны, что общедоступность этого материала позволяет и требует его переосмысления в теоретическом плане: позволяет потому, что естественная первичная реакция уже пережита и зафиксирована, а требует, среди прочего, потому, что нужны новые стимулы для обсуждения столь недавнего лагерного прошлого России. Как известно, после бурного прорыва лагерной литературы в конце восьмидесятых годов в начале девяностых наступило частичное пресыщение, и тема лагерей вновь отступила весьма далеко на задний план.

Советские лагеря – предмет эмпирически неистощимый, и разговор о них обязан продолжаться, хотя бы ввиду рецидивности исторического развития. Однако, во избежание эффекта избитости, необходимы поиски новых путей для трактовки лагерной литературы. Здесь я попытаюсь пересмотреть некоторые мотивы «Архипелага Гулага» Александра Солженицына и рассказов Варлама Шаламова в свете теории поведения толпы, разработанной в книге Элиаса Канетти «Толпа и власть».

Основное наблюдение, на котором зиждется сложная теоретическая постройка этой книги, заключается в том, что лишь в толпе, являясь ее частью, человек освобождается от страха чужого прикосновения. Боязнь нежелательного, навязчивого, назойливого, насильственного телесного контакта – одна из наиболее мучительных форм страха. В первой главе «Архипелага» Солженицын передает ужас ареста именно с помощью образов цепкой многорукой хватки:

Четыре белых мужских руки, не привыкших к труду, но схватчивых, уцепляют нас за ногу, за руку, за воротник, за шапку, за ухо – во-

лакивают как куль, а калитку за нами, калитку в нашу прошлую жизнь, захлопывают навсегда.

«Схватчивые» белые, нерабочие руки чекистов предвосхищают и назойливые руки блатных, нагло «курочащих» зеков в вагонах, бараках и пересылках. Арест же представляется не как остановка, не как «being arrested», не как застывание на месте, а как внезапная потеря физической неприкосновенности.

Не зря разговорным русским оборотам, относящимся к насилию властей над личностью, присущи соматические коннотации: вместо «его арестовали» говорят «его взяли», вместо «его вызывали на допросы» (в основном до ареста) – «его таскали». В разговорном стиле о происходящем на допросах зачастую говорилось не высокопарно – «пытают», а запросто – «бьют». Следует заметить, что это все еще речевые обороты общекультурного порядка, не претендующие на брутальную образность специфически лагерной речи.

Толпа, даже толпа бегущих от общей опасности, представляет собой прибежище против страха щупальцев: в толпе царит равенство, и телесный контакт не кажется враждебным. Габариты собственного тела как бы вырастают до размера толпы; границы личности расплавляются в тесной, временно родственной органической среде. Канетти именует это явление моментом «разгрузки». По интенсивности – обычно счастливой интенсивности – этот момент сравним с мистическим чувством преодоления телесности, но он, пожалуй, более сродни ощущению себя как капли в море (Фрейд, с легкой руки Романа Роллана, назвал это «the oceanic feeling»). Переживание такого рода зачастую порождает самопожертвование и героизм – примером может послужить автобиографический эпизод из «Архипелага», эпизод восстания в Экибастузе, когда автоматчики стали стрелять в мятежных зеков:

У входа в наш барак образовалась губительная толкучка: эски стремились поскорей втолкнуться, и от этого никто не мог войти (не то, чтоб досочки барачных стен спасали от выстрелов, а – внутри человек уже переставал быть мятежником). Там у крыльца был и я. Хорошо помню своё состояние: тошнотное безразличие к судьбе, мгновенное безразличие к спасению – не спасению. Будьте вы прокляты, что вы к нам привязались? Почему мы до смерти виноваты перед вами, что родились на этой несчастной земле и должны вечно сидеть в ваших тюрьмах? Вся тошнота этой каторги заняла грудь

спокойствием и отвращением. Даже постоянная моя боязнь за носимые во мне поэму и пьесу, нигде ещё не записанные, не присутствовала во мне. И на виду той смерти, что уже заворачивала к нам в шинелях по зоне, нисколько я не теснился в дверь. Вот это и было – главное каторжное настроение, до которого нас довели.

Дверь освободилась, мы прошли последние. И тут же, усиленные помещением, грохнули выстрелы.

Отрывок этот контрастно перекликается с рассказом Солженицына о том, как после ареста, зная Москву лучше своих конвоиров, доставивших его в столицу с линии фронта, он сам безропотно привел их на Лубянку. Раздел «Архипелага», в котором приводится это мучительное для автора воспоминание, в целом посвящен настойчивому утверждению Солженицына, что при аресте жертвам надо было бы сопротивляться, кричать, вопить, чтобы служба знакеведистов и смершевцев не оставалась пристойно-легкой. Перечисляя оправдания своей чинной покорности в пути (поляки не поймут по-русски, станция малолюдна, вокзал еще разорен), а также причины молчания других арестантов (надежда на благополучный исход, растерянность, нехватка или избыток мыслей и чувств), Солженицын подходит к вопросу, почему же он не возопил в московском метро, где

...снизу вверх навстречу нам двумя параллельными эскалаторами поднимаются густо уставленные москвичи. Они, кажется, все смотрят на меня! они бесконечной лентой оттуда, из глубины незнания – тянутся, тянутся, под сияющий купол ко мне хоть за словечком истины – так что же я молчу??! (30)

В ответе на этот вопрос Солженицын избегает слова «страх» и подменяет его отсылкой к надежде на роль, которую, сохранив жизнь, ему действительно довелось сыграть:

... я молчу по одной причине: потому, что этих москвичей, уставивших ступеньки двух эскалаторов, мне все равно мало! Тут мой вопль услышат двести, дважды двести человек – а как же с двумястами миллионами? Смутно чудится мне, что когда-нибудь закричу я двустам миллионам...

А пока, не раскрывшего рот, эскалатор неудержимо сволакивает меня в преисподнюю (31).

Иными словами, в 1945 году Солженицын-арестант боялся за еще не написанные поэму и пьесу и за саму книгу, в которой описан этот страх.

Можно сказать, что, как многие одаренные люди, он ощущал в себе заряд, который нежелательно было растратить с малой пользой. Но то, что такие соображения не играли роли в момент непосредственной угрозы смерти во время восстания в Экибастузе, когда поэма и пьеса уже были сочинены, позволяет предполагать, что его смиренность по пути на Лубянку была связана и с физическим страхом хватки конвоиров, страхом телесной беззащитности, легко теряемым в толпе себе подобных.

В Экибастузе охранники стреляют, по инерции, в тонкие деревянные двери барака, вслед забившимся в помещение узникам, но уже в течение секунд перегородке этой возвращается статус семиотического барьера: в бараке зеки уже как бы не повстанцы, какую бы злость ни таили они против властей. Несмотря на беспорядочное бегство с поля неравного боя, несмотря на неизбежные последствия, чувство страха отсутствует и в бараке. Следуя теории Канетти, в возвращении в барак можно видеть переход от толпы открытой к толпе закрытой: в этом смысле даже символично то, что охранники немедленно запирают закрывшиеся двери.

Открытая толпа – это пространственно не ограниченная толпа на улице, на площади, в поле: то ли толпа мятежная, то ли, *toute distinction gardée*, бахтинская карнавальная толпа (например, ликующая толпа футбольных болельщиков, марширующих по *Champs Elisées*), то ли бегущая от общей опасности, то ли преследующая общую жертву (см. рассказ Шаламова «Белка»), то ли толпа линчистов. Открытой толпе свойственны, с одной стороны, желание и тенденция расти, а с другой стороны, нестабильность массы (достигнув цели, пройдя кризис, открытая толпа быстро расплзается) или нестабильность цели – остаток энергии открытой толпы может быть обращен против ее бывших вдохновителей: недаром подстрекатели пытаются неотложно поставлять толпе новые цели, подбрасывая новые жертвы гильотине или новых козлов отпущения активистам, скандирующим «Смерти! Смерти!» на порогах сталинских судов.

Закрытая же толпа собирается в помещении и ограничена его пределами. Она не может спонтанно перерасти вместимость концертного, спортивного или актового зала, церкви, аудитории (впрочем, вместимость сталинских тюремных камер и вагонзакан оказалась понятием растяжимым). Закрытой толпе свойственна полуритуальная стабильность: доколе помещение стоит, оно будет циклически наполняться – свято место пусто не бывает, как любили вспоминать в лагерях (не поэтому ли так приятно видеть недавние снимки разрушенных, заброшенных, заснеженных или травой заросших зон?). Члены закрытой толпы чинно сходятся в помещение в назначенное время ради определенной цели, и если цель

эта не навязана, ее исполнение доставляет радость. Однако Канетти намекает, что немаловажная часть удовольствия, получаемого от богослужения, концерта, лекции, футбольного матча и т.д., происходит от общности переживания, общности с другими присутствующими. Многие из нас не любят чувствовать себя, как говорится, «частью целого» (в сценах лекции и пирушек «В круге первом» Солженицын отлично передает противостояние разных персонажей этому чувству). Но всем знакомы и люди, видящие в моментах «разгрузки» в закрытой толпе чуть ли не парение духа, люди, наслаждающиеся фрейдовским «океанным чувством» – умиротворенным самопреодолением капли в море. Пожалуй, что-то от этого удовлетворения распространялось и на сталинские партсобрания, когда дружно поднимались руки за исключение очередных жертв, и для многих чувство общности, достигаемое не без помощи риторических раскатов речей, заглушало сомнения и совесть. Иными словами, фатальная групповая динамика этих собраний создавалась, по-видимому, не только кнутом террора, но и пряником оркестрованных моментов «разгрузки», частично компенсировавших страх.

Изучение лагерной литературы дополняет парадигму Канетти еще одним элементом – семиотикой страха (или бесстрашия) в строю: на поверке, в пешеходном этапе или в колонне узников по пути на работу или в зону, «Шаг вправо, шаг влево – конвой стреляет без предупреждения» – редкие лагерные мемуары обходятся без этой мантры. Не исключено, пожалуй, что потребность в этом ритуальном заклинании командиров конвоя испытывали и сами зеки: оно оправдывало покорное поведение (пусть злобное, но все же покорное), к которому зеки и сами склонялись, даже если их идеология требовала бунта. Неизвестно, достигалось ли в колонне зеков, шагающих под конвоем, ощущение, бледно подобное тому чувству коллективной мощи, которое возникает в амфитеатрах и на стадионах, где публика видит не только спектакль, но и самое себя. Солженицын, однако, отмечает духовное спокойствие зека среди себе подобных. Ведь даже если в строю требуется смотреть лишь прямо перед собой, зек сознает размеры своего этапа, и контуры этапа служат своего рода прибежищем. Строй, в который периодически встают заключенные для проверки, колонна пятерок, составленная для этапа, – это фактически варианты закрытой толпы, для которых стены помещения заменены невидимой чертой, которую нельзя преступить. Кстати, в лагерной литературе образ невидимой черты как мобильного барьера не только для зеков, но и для конвоиров встречается не раз – показателен, например, рассказ Шаламова «Ягоды», в котором, намереваясь убить зека будто бы

при попытке к бегству, охранник намечает незримую границу дозволенной рабочей зоны в двух шагах от богатых ягодами кустов, неудержимо влекущих будущую жертву. Конвоир нарушает инструкции тем, что сначала стреляет в человека, а потом в воздух – тогда как первый выстрел должен быть предупреждающим. Но он не нарушает более сильного табу – на самовольную стрельбу по зекам в пределах их переносной тюрьмы. Заметим для сравнения, что для эзсовцев и проминентов в нацистских лагерях этого табу не существовало.

В рассказе Шаламова «Первый зуб» драматизовано крушение идеалов мятежной русской интеллигенции при столкновении с ледяной горой обезчеловечивания в системе отношений, порожденной советской пенитенциарной практикой. Действие происходит в 1929 году, то есть во время консолидации сталинского произвола, на далеком Урале, в местах, неизвестных и недоступных туристам и кинокамерам. Рассказ начинается поразительным парадоксом – «Арестантский этап был тот самый, о котором я мечтал долгие свои мальчишеские годы» (491), – основанным на известном с позднецарских времен представлении о том, что квалификация настоящего русского интеллигента неполна без духовного бунта и его практических, тюремных, последствий. В очерке «Бутырская тюрьма, 1929-й г.» Шаламов описывает, как после своего первого ареста, в ожидании суда, он ходил по одиночной камере, обдумывая «свою так удачно начатую жизнь», как бы продолжающую традиции народовольцев в противостоянии произволу – пусть не царскому, а иному. В рассказе «Первый зуб» эти традиции не выдерживают испытания. Автобиографический герой рассказа вначале считает своей обязанностью выступить с протестом против публичного избияния сектанта (чья фамилия, Заяц, является одним из парадоксов рассказа). Для сектанта покорное выполнение требований охраны равносильно коллаборации с дьяволом:

– Не хочет стоять на поверке! – доложил, задыхаясь, разгоряченный возней конвоир.

– Поставить его, – скомандовал начальник конвоя.

Зайца поставили, поддерживая под руки, двое огромных конвоиров. Но Заяц был выше их на голову, крупнее, тяжелей.

– Не хочешь стоять, не хочешь? Щербаков ударил Зайца кулаком в лицо, и Заяц сплюнул на снег.

И вдруг я почувствовал, как сердцу стало обжигающе горячо. Я вдруг понял, что все, вся моя жизнь решится сейчас. И если я не сделаю этого – а чего именно, я не знаю и сам, то значит я зря приехал с этим этапом, зря прожил свои двадцать лет.

Обжигающий стыд за собственную трусость отхлынул от моих щек – я почувствовал, как щеки стали холодными, а тело – легким. Я вышел из строя и дрожащим голосом сказал:

– Не смейте бить человека.

Щербаков с великим удивлением разглядывал меня.

– Иди в строй.

Я вернулся в строй (494).

Выход из строя, хоть на шаг, хоть словом нарушающий общее молчание, сопряжен с потерей невидимого прибежища и поэтому означает либо героическую смелость, либо наивную неопытность. Преодоление страха, позволяющее подрыв невидимых стен «святого места», – акт воистину героический. Однако его эффективность зависит от условий. Например, в удалении от посторонних наблюдателей (не принадлежащих ни толпе, ни ее преследователям) ей свойственно расплыться. В социопсихологическом анализе своего кратковременного заключения в Дахау Бруно Беттельхейм отмечает, что в условиях концлагеря выжить можно было, лишь оставаясь незаметным, не привлекая к себе внимания. Разумеется, этот принцип неприметности (inconspicuousness) был необходимым, хоть и недостаточным условием сохранения жизни, – но сейчас не об этом речь. Выход из строя ведет к тому, что впоследствии человека выдернут из строя, из толпы, и помимо его воли: преступая невидимую черту, человек как бы оставляет в ней брешь. «Шаламова» извлекают из массы тел, лежащих на соломе в бараке, и заставляют раздеться и стоять нагишом на снегу за крыльцом под винтовками солдат, стоять памятником полной беззащитности. Потом, чтобы закрепить урок, его бьют.

Метафорическая «брешь» реализована в конкретных образах рассказа. Одна из пересыльных тюрем – подвал соликамского отделения милиции, находящегося в помещении бывшего монастыря: «свято место пусто не стоит». В этот ледяной сводчатый каземат запихивается этап из двухсот человек. Зайдя одним из первых, «Шаламов» пытается применить свои книжные представления (почерпнутые из мемуаров Фигнер и Морозова) и приютиться у печки – но печки никакой нет. Намного более полезным оказывается опыт блатаря Гусева, который, вместо того чтобы искать тепла, устремляется к окну и разбивает его, выпуская ледяную струю воздуха, чтобы впоследствии хотя бы стоящим рядом было чем дышать. Мотив неожиданных ударов и мотив бреши (сапог Гусева пробивает дыры в первой, потом во второй раме окна) впоследствии повторяются: когда наказание морозом уже окончено и «Шаламову» разрешают одеться,

его внезапно, ударом по уху, валят на снег и, лежащему, выбивают сапогом зуб. Если верить Канетти, то дуга зубов во рту воспринимается как символ элементарного порядка – и действительно, первая брешь во рту молодого идеалиста связана с нарушением целого ряда укладов.

В концовке рассказа урок усвоен: как бы приняв решение не выделяться из строя, по прибытии в лагерь, в ответ на вопрос начальника «Жалоб на конвой нет?» «Шаламов» заставляет себя «как можно тверже» выговорить разбитым ртом: «Жалоб на конвой нет» (496).

Итак, если теория динамики толпы, предложенная Элиасом Канетти, помогает переосмыслить некоторые мотивы лагерной литературы, то Шаламов (и Солженицын) вносят поправки в схему Канетти. В основном поправки эти состоят в обильном материале для анализа психологии закрытой толпы, но их вклад не ограничивается лишь дополнением. В конце «Первого зуба» Шаламова даны еще два эпилога. В первом из них «Шаламов», впоследствии ставший «большим начальником» (497) в Вишерском лагере, не таит зла на командира конвоя Щербакова и не мстит ему. Во втором сильно постаревший в лагере сектант Заяц не узнает (или не признает) когда-то заступившегося за него «Шаламова», отклоняет знакомство с ним. И действительно, дело тут не в личностях, а в функциях: жертва толпы, устрашитель толпы и мятежник, возвращаемый в толпу, суть морфологические роли, которые относятся к личным особенностям людей примерно так, как фонологические устои относятся к акустическим неровностям. В социопсихологической системе Канетти нет личностей, есть роли; нет свойств, есть либо идиосинкразии, либо знаки: разных людей можно подменить в одной и той же позиции с лишь небольшой прокрустовой корректурой. Лагерная действительность, действительность толпы (да и, пожалуй, в меньшей степени – беттельхеймовского «массового общества») стремится к обезличиванию человека, его превращению в зыбкий, непостоянный знак. Основная тенденция литературных произведений, описывающих эти явления, противоположна: Шаламов, Солженицын, Евгения Гинзбург, Александр Долгун, Анатолий Марченко, Анатолий Жигулин, Лев Консон и многие другие, каждый по-своему, инсценируют перед глазами читателя диалектику знака и личности, конфликт надежно-стандартных ролей и надрывных попыток не поддаваться их искушению.

Литература

Найдич 1995 – Л. *Найдич*. След на песке: Очерки о русском языковом узусе. СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та, 1995.

Bettelheim 1960 – B. *Bettelheim*. The Informed Heart: Autonomy in a Mass Age. Toronto: Free Press, 1960.

Canetti 1978 – E. *Canetti*. Crowds and Power / Transl. C. Stewart. N. Y.: The Seabury Press, 1978.

Freud 1962 – S. *Freud*. Civilization and Its Discontents / Transl. and ed. J. Strachey. N. Y.; Norton, 1962.

Nussbaum 1990 – A. *Nussbaum*. Literary Selves: The Tertz-Sinyavsky Dialogue // J. G. Harris, ed., *Autobiographical Statements in Twentieth Century Russian Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 238-259.

Toker 1994 – L. *Toker*. Documentary Prose and the Role of the Reader: Some Stories of Varlam Shalamov // *Commitment in Reflection: Essays in Literature and Moral Philosophy* / Ed. L. Toker. N. Y.: Garland, 1994. P. 185—190.

Toker 2000 – L. *Toker*. Return from the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Любовь Юргенсон

Сорбонна, Париж

Двойничество в рассказах Шаламова

У героев «Колымских рассказов» Варлама Шаламова почти отсутствует чувство страха. В тексте лишь иногда проскальзывает безличное «страшно»: «Я разделил крупу на десять частей, но это оказалось слишком страшно» («Сухим пайком», I, 39¹). Страх порождают сами вещи, ситуации; он как бы остается в воздухе, не захватывая героя. Как правило, герой находится вне события. Отсутствие экзистенциальной ситуации делает страх невозможным. В редких сюжетах возникает положение, в котором герой подвержен страху (например, в рассказе «Прокаженные»). Страх в текстах Шаламова всегда сопряжен с возвращением к жизни, испытывается при обретении организмом жизненных функций. Ср. в рассказе «Сентенция»:

За равнодушием пришел страх – не очень сильный страх – лишиться этой спасительной жизни, этой спасительной работы кипятильщика... Я понял, что боюсь уехать отсюда на прииск. Боюсь, и всё (I, 360).

Страх может возникнуть как воспоминание об ужасных эпизодах минувшего, уже по освобождении – как в рассказе «Припадок», где рассказчику являются «давние пугающие картины» (I, 367), но практически никогда не сопутствует непосредственно сильному переживанию. Ощущение ужаса отделено от вызвавшего его события. Разрыв между событием и его восприятием сообщает воспроизведению лагерной действительности двойственность: событийный план не совпадает с планом переживания. Это приводит к возникновению двойников.

Образ «я» в рассказах Шаламова складывается из автобиографических элементов, принадлежащих разным персонажам, их фамилии меняются; например, Андреев, Голубев, Крист – эти герои воспринимаются как дублирующие «я» автора². Так Шаламов создает целое поле автобиогра-

фичности, куда втягиваются разные герои. Категория «я» не соотносится ни с одним конкретным персонажем, по отношению к которому все остальные осознаются как «они». «Я» переходит от героя к герою и становится приемом, фокусирующим на нем внимание читателя. Это создает аналогию с движением прожектора, который освещает главное действующее лицо данного момента. В сущности, обретение «я» и составляет основное событие рассказа. Герои Шаламова пребывают в пограничных ситуациях, и понятие «я» к ним не всегда применимо. Если, вслед за Ю.М. Лотманом, отличать «Я» – местоимение от «Я» – имени собственного, то у Шаламова «Я» выступает как промежуточная инстанция, выражающая не «сущность говорения в первом лице»³, а временного носителя экзистенции. «Я» у Шаламова инстанция не словесная, а онтологическая, подразумевающая выход из небытия. Поэтому категория «Я» может распространяться на персонажей, о которых повествуется в третьем лице. Автобиографичность рассказов не сводится, следовательно, к употреблению местоимения «я», но выражается в форме своеобразного двойничества: сюжет реализуется в том, что один из двойников, «Я» – носитель бытия, оказывается вытесненным за пределы жизни.

В зависимости от типа взаимосвязи, существующей между двойниками, синхронической (в рамках одного рассказа) или диахронической (узнаваемой при сопоставлении нескольких текстов), двойничество у Шаламова может быть простым или осложненным. Сюжетный ход может удваиваться. Вариант простого двойничества сводится, как правило, к сюжету, основанному на гибели напарника (в рассказах «На представку», «Тишина», «Ягоды»). Двойничество осложненное раскрывается при сопоставлении автобиографических персонажей с героями, таковыми не являющимися. Иногда автобиографичность выявляется не сразу. Например, в рассказе «Одиночный замер» читатель колеблется, прежде чем соотнести авторское «я» с Дугаевым, так как герой погибает в конце рассказа. Все персонажи, чей внутренний мир описан в тексте, – автобиографичны, рассказ же кончается словами: «Дугаев пожалел, что напрасно проработал, напрасно промучился этот последний сегодняшний день». Автобиографичность Дугаева подтверждается при сопоставлении текста «Одиночный замер» с «Надгробным словом». Описанный эпизод произошел в лагерной жизни самого Шаламова.

Умер Иоська Рютин. Он работал в паре со мной, со мной работяги не хотели работать. А Иоська работал. <...> В конце концов старший смотритель <...> велел дать мне «одиночный замер» (Надгробное слово, I, 369).

В этом варианте уже известного сюжета погибает не заключенный, получивший одиночный замер, а его напарник. Двойничество перенесено в синхронический план. Таким образом создается, с одной стороны, пара двойников Дугаев / Шаламов, с другой – Шаламов / Рютин. Рютин – сосед Шаламова по бараку, и, когда за ним приходят ночью, рассказчик просыпается. Читателю не сразу понятно, за кем из них пришли. Рютин – шахматист, как и сам Шаламов. Выходя из барака, он хочет взять шахматы с собой, но надзиратель откладывает их в сторону: «Тебе они больше не понадобятся» (Надгробное слово, I, 369).

Как видно из приведенных цитат, в ситуации биографического двойничества обновляются сюжетная функция предмета и его владелец, развязка же остается неизменной: предмет утрачивается. Потеря – сюжетный ход, объединяющий все рассказы Шаламова. Конечный смысл потери вещи символизирует потерю жизни, что делает предмет, в понимании претендующего на него, ненужным прежнему владельцу. Уязвимость права владения вещью – отражение хрупкости бытия ее владельца.

Однако утрата предмета не обязательно означает гибель его хозяина, иногда она лишь признак временной смерти. Например, в рассказе «Посылка»: «Тут же кто-то ударил меня по голове чем-то тяжелым, и, когда я вскочил, пришел в себя, сумки не было» (I, 25). Тот же эпизод рассказывается в «Надгробном слове»:

И я купил в магазине целый килограмм масла. <...> Я купил днем (работали ночью) и побежал к Шейнину – мы жили в разных бараках – отпраздновать посылку. <...> И тотчас я упал на землю от страшного удара по голове. Когда я вскочил, сумки с маслом и хлебом не было. <...> Много лет спустя я не мог вспомнить об этой краже без страшно-го, почти шокового волнения. А Семен Алексеевич умер (I, 370–371).

В рассказ о смерти Рютина внесено пояснение: «что это такое (одиночный замер. – Л. Ю.), будет рассказано особо». Этим отдельным текстом является рассказ о Дугаеве, к тому времени уже написанный. («Одиночный замер» датирован 1955 годом, а «Надгробное слово» – 1960-м.) Нарушение хронологии – сознательный прием автора. Он сообщает особый смысл упоминанию о возможности написания текста, иначе – оставшийся в живых пишет рассказ, то есть свидетельствует об умершем.

В осложненном варианте двойничества аналогичный эпизод повторяется с несколькими героями, один из которых всегда погибает. Приведу примеры из рассказа «Надгробное слово», где разные персонажи оказываются временными двойниками автора.

1. У Николая Казимировича Барбэ была бережно хранимая вещь – верблюжий шарф, голубой длинный теплый шарф, настоящий шерстяной. Его украли в бане воры – просто взяли, да и всё, когда Барбэ отвернулся. И на следующий день Барбэ поморозил щеки, сильно поморозил – язвы так и не успели зажить до его смерти... (I, 369)

2. У меня был шарф, бумажный, конечно, но вязаный, настоящий шарф. <...> Когда этап наш сгрузили на прииске «Джелгала», перед мною возникло серое безулыбчатое лицо с глубоко засеченными, северными морщинами, с пятнами старых обморожений.

– Сменяем!

– Нет.

– Продай!

– Нет.

<...> Недели две боролся я с теньми воров, уверял себя, что это – тени, а не воры. За две недели единственно я, повесив шарф на нары прямо перед собой, повернулся, чтобы налить кружку воды, – и шарф сейчас же исчез, схваченный опытной воровской рукой. («Любовь капитана Толли», I, 436)

3. Начальник был парень подвижной, поворотливый. Молодыми глазами, но опытным взглядом оглядел он ряды своих новых работяг. Мой шарф заинтересовал его немедленно. <...>

– Не продашь ли? – сказал чернобородый.

– Нет, – ответил я.

– Ну, как знаешь. Тебе шарф не нужен.

(«Ключ Алмазный», I, 526)

4. – Ты сам фашист, дурак, – сказал Андреев и пошел отдать кой-какие вещи товарищам – запасные портянки, старый, но еще крепкий бумажный шарф, чтоб к аресту не было ничего лишнего из вещей. («Июнь», I, 510)

5. Андреев показал записку смотрителя, расстегнул бушлат и размотал свой дырявый шарф.

– Портянки мне надо, ребята, – сказал он, – мешок.

– Да разве наши мешки, – начал молодой взрывник, но тот, что был постарше, толкнул товарища локтем, и тот замолчал.

– Дадим тебе мешок, – сказал взрывник постарше, – вот.

(«Май», I, 518)

Сравнение первого и второго отрывков позволяет выделить очередную пару двойников: Барбэ / Шаламов. Дальнейшее развитие того же мотива выявляет двойничество Шаламов / Рютин (ср. «Тебе они больше не понадобятся» / «Тебе шарф не нужен»). Охота за шарфом подтверждает, в свою очередь, двойничество между Шаламовым и Гаркуновым, героем рассказа «На представку», убитого за то, что он не захотел расстаться с теплой фуфайкой. Наконец, пятый отрывок, где герою удается обжечь себе ноги и попасть поэтому в больницу, обнаруживает двойничество между Шаламовым и целым рядом персонажей, «саморубов» и самоубийц, хотя рассказчик и утверждает в тексте «Дождь», что он не способен ни покалечить, ни убить себя. Мысль о самоубийстве, не раз являвшаяся Шаламову во время его лагерной жизни, была отвергнута, очевидно, благодаря сильному инстинкту самосохранения («Дождь») или, напротив, в результате душевной и телесной слабости («Термометр Гришки Логуна», «Тишина»). Но мысль эта постоянно присутствует в рассказах как один из возможных сюжетных ходов.

В данном случае умирает не обладатель вещи, а его товарищ, тот, с кем он делится, то есть свидетель его лагерной жизни и временной смерти. Между моментом обладания вещью и моментом ее утраты авторское «я» делится на двух героев, один из которых гибнет, но развязка эта вынесена за пределы текста. Репетитивность ситуации, героев, предметов может быть расценена как знак возможного неограниченного повторения вариантов сюжета, а значит, незавершенности общего текста. Континуальность созидания текста превращает читателя в свидетеля самого процесса написания⁴. Локусом повествования становится само пространство смерти, пространство затемненное, так как рассказ ведется от лица умершего героя. Налицо реализация классической функции литературного двойника⁵. Исчезновение / приобретение вещи связано со смертью двойника и в рассказе «Ягоды»:

Сухо щелкнул выстрел, и Рыбаков упал между кочек лицом вниз. <...> Баночка Рыбакова откатилась далеко, я успел подобрать ее и спрятать в карман. Может быть, мне дадут хлеба за эти ягоды – я ведь знал, для кого собирал Рыбаков. <...> Тебя хотел, – сказал Серошапка, – да ведь не сунулся, сволочь! ... (I, 56).

Происходит двойное замещение: рассказчик подменяет Рыбакова (обменивает его ягоды на хлеб), а Рыбаков – рассказчика (погибает вместо него). В рассказе «Академик» действие строится по аналогичному принципу.

– Простите, – сказал академик (журналисту, пришедшему взять у него интервью. – Л. Ю.), вы не тот Голубев, что печатался во времена моей молодости <...>? <...> – Нет, сказал журналист. – Я не тот Голубев. Я знаю, о ком вы говорите. Тот Голубев умер в тридцать восьмом году (I, 224).

Рассказ заканчивается фразой: «Плечевые суставы Голубева были разорваны на допросах в тридцать восьмом году». Голубев – автобиографический персонаж, от которого «отделился» погибший двойник. Таких примеров в рассказах Шаламова множество. Одним из наиболее ярких воплощений двойника автора является Мандельштам, герой рассказа «Шерри-Бренди». В отличие от большинства «двойниковых» ситуаций, где гибель происходит за кулисами, здесь описывается сам процесс смерти. «Жизнь входила в него и выходила, и он умирал. Но жизнь появлялась снова, открывались глаза, появлялись мысли. Только желаний не появлялось» (I, 62) (ср. «Не помню я никаких своих желаний тогдашних, кроме есть, спать, отдохнуть»⁶). Создание двойника – Мандельштама – позволяет Шаламову описать свою собственную смерть и в то же время воздвигнуть надгробный памятник поэту.

Здесь автор пытался представить с помощью личного опыта, что мог думать и чувствовать Мандельштам, умирая, – то великое равноправие хлебной пайки и высокой поэзии, великое равнодушие и спокойствие, которое дает смерть от голода <...> («О моей прозе», IV, 364).

Мандельштам умер в пересыльном лагере, во Владивостоке, так и не попав на Колыму. Шаламов не раз говорил, что он завидовал Мандельштаму. Шаламов побывал на Колыме, приобрел знания, отчуждающие от людей. За год до Мандельштама он побывал на той же пересылке, но уже узнав опыт Колымы, как посланник мертвых. Этот этап описан в рассказе «Тифозный карантин»; Мандельштам в «Шерри-Бренди» встречается с Шаламовым из «Тифозного карантина».

Он вспомнил давнишний тюремный спор: что хуже, что страшнее – лагерь или тюрьма? Никто ничего толком не знал, аргументы были умозрительные, и как жестоко улыбался человек, привезенный из лагеря в ту тюрьму. Он запомнил улыбку этого человека навсегда, так, что боялся ее вспоминать («Шерри-Бренди», I, 65).

Этот человек и есть Шаламов, пришедший сюда из рассказа «Тифозный

карантин» (где он носит фамилию Андреев), чтобы стать свидетелем собственной смерти.

Никто его не расспрашивал, хотя во всей этой транзитке немного было людей из тайги, а всем остальным суждена была туда дорога. <...> Лишний страх, к чему он? Здесь были еще люди – Андреев был представителем мертвецов. И его знания, знания мертвого человека, не могли им, еще живым, пригодиться («Тифозный карантин», I, 66).

Мандельштам замечает взгляд и улыбку Шаламова, потому что оба они принадлежат к миру мертвых, но Шаламов впоследствии вернется отсюда, тогда как Мандельштаму это не суждено.

Ситуации, переживаемые шаламовским героем, суть ситуации смерти. Речь идет не только о возможности или близости гибели, а о реальном ее наступлении, о прохождении через нее – герой вытесняется из своего «я», подменяется двойником, которому уже не суждено из этого состояния выйти. (С точки зрения психологической раздвоение героя свидетельствует о чувстве вины, которое нередко сопутствует лагерному опыту: выживший чувствует себя нарушителем общей нормы, думает, что спасся за счет товарищей⁷.) Двойничество создает в рассказе потаенный уровень повествования, отождествляемый с самой смертью, соотносимый с изложением от первого лица. В результате «поглощения» героем погибшего двойника – мотив приобретения предмета, в частности куска хлеба, унаследованного от умершего, очень важен во всей лагерной литературе – невозможное становится возможным: возникает документ о собственной смерти, свидетельство о временном пребывании в могиле. Удостоверенный судьбами двойников, документ обретает неоспоримую силу подлинника.

Литература

Шаламов 1994 – Из воспоминаний // Шаламовский сб. 1. Вологда, 1994.

Лотман 1992 – Ю. М. Лотман. Я и Я // Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.

Лотман 1993 – Ю. Лотман. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Избранные статьи. Таллинн: Alexandra, 1993. Т. 1. С. 224–242.

Levi 1987 – P. Levi. I sommersi e i salvati. Torino: Einaudi, 1987.

Примечания

- 1 Варлам Шаламов. Собрание сочинений в 4 т. М.: 1998. В дальнейшем цитируется по этому изд. с указанием тома и страницы.
- 2 То есть в рассказах, где фигурируют эти персонажи, третье лицо есть замаскированное «я». В рассказе «Геологи», например, автор как бы невзначай забывает «свое я» в тексте, неожиданно переходя на повествование в первом лице, напоминая о том, что Крист – лишь одно из воплощений самого автора: «Все стояли вокруг меня и жадно глядели мне в глаза...» (I, 195).
- 3 Лотман 1992: 227.
- 4 В рассказе «Первый зуб» незавершенность приобретает форму черновика; рассказчику – слушателю, как креативному, автономному лицу, предоставляется выбор между тремя вариантами концовки. Варианты не исключают друг друга, наоборот, каждый дополняет картину гибели сектанта Зайца. Эпизод, в котором рассказчик вступает за сектанта во время избиения его конвоирами, в результате чего сам оказывается поставлен раздетым на снег и избит, – описан в этом рассказе, входящем в сборник «Артист лопаты». По хронологии он относится к первому аресту Шаламова и уже приведен в рассказе «Вишера». В первом варианте рассказа «Вишера» героя не бьют, а только ставят на снег. Эпизод, в котором рассказчик от удара конвоиров теряет зуб, добавлен во втором варианте. Рассказчик и Заяц таким образом, превращаются в двойников, тем более что в одной из «черновых» концовок Заяц незадолго до смерти становится санитаром, напоминая этим самого Шаламова.
- 5 См. на эту тему: Лотман 1993: 241.
- 6 [Шаламов, 1994] «Из воспоминаний»: Шаламовский сборник 1. Вологда, 1994. С. 48.
- 7 Аналогичный мотив встречается в текстах Примо Леви, пережившего опыт фашистского концлагеря Освенцим: «Мы, выжившие, не являемся настоящими свидетелями. Это мое заявление, безусловно, шокирует, но много лет спустя, читая воспоминания других и перечитывая свои собственные, я постепенно пришел к этой мысли. Мы, выжившие, меньшинство, не только ничтожное, но и неестественное – те, кто благодаря хитрости, ловкости или удаче не «пошел ко дну» в лагере. Те же, кто видел Горгону, не вернулись, чтобы рассказать об этом, или вернулись немymi, но именно они, «мусульмане» (эквивалент „доходяги“. – Л. Ю.), не выплывшие, являются подлинными свидетелями, показания которых имели бы всеобщее значение. Они – правило, мы – исключение» (Levi 1987: 81).

Культурные механизмы страха

Михаил Ямпольский

Университет г. Нью-Йорк

Форма страха

Лидия Яковлевна Гинзбург как-то заметила, что психологизм русской литературы развивался в сторону преодоления сугубо индивидуальных психологических черт и освоения неких психологических универсалий:

Когда князь Андрей умирает – это, конечно, смерть героя. Но в то же время – и в еще большей степени – это умирание человека. А «Смерть Ивана Ильича – это уже только умирание человека. Иван Ильич индивидуального характера не имеет; ему дан только комплекс свойств, типичных для среднего пореформенного бюрократа. <...> Подлинным откровением толстовского гения явились изображения некоторых общих психических состояний, перерастающих единичные сознания и связующих их в единство совместно прожитой жизни¹.

В случае «Смерти Ивана Ильича» речь идет прежде всего о «психическом состоянии» страха смерти. Смерть страшна не просто трагической неотвратимостью конца жизни, она страшна тем, что не имеет локализации, находится где-то тут, в теле, но ее нельзя ни увидеть, ни побороть. Состояние, «перерастающее единичное сознание», – страх, у Толстого не связан с внятной причиной, источником. Он как бы выпадает из причинно-следственных связей, которые делают окружающую нас реальность понятной, постигаемой. Речь идет об открытии того, что в XX столетии будет определяться как экзистенциальный опыт. Страх со времен Кьеркегора – это воплощение такого экзистенциального переживания.

В «Понятии страха» Кьеркегор связывает это состояние с переживанием Ничто. Он замечает: «Страх и Ничто постоянно соответствуют друг другу»². Это кьеркегоровское Ничто непостижимо. Трудно избавиться от

искушения превратить его в Нечто. Не случайно Лев Шестов в тридцатые годы будет так писать о его эволюции: «Ничто присвоило себе <...> предикат бытия, как будто он и в самом деле неотъемлемо всегда принадлежал ему. <...> Ничто все и всех заворожило: мир точно уснул, замер или даже умер. Ничто превратилось в Нечто, а Нечто все насквозь пронизалось Ничем»³. В принципе, Ничто-Нечто Шестова очень похоже на *смерть* Ивана Ильича у Толстого, которая обозначается то как «то-то», то как «одна штучка», то просто как «она»: «Он шел в кабинет, ложился и оставался опять один с нею. С глазу на глаз с нею, а делать с нею нечего. Только смотреть на нее и холодеть»⁴.

Ужас от этого Ничто-Нечто создается неопределенностью.

Представление Кьеркегора о Ничто, однако, этим не исчерпывается. В значительной мере его понимание страха детерминировалось классической традицией, восходящей к Аристотелю⁵ и продолженной картезианством. Традиция эта связывала страх с внезапностью и изумлением. Декарт в «Страстях души» пишет: «...страх или ужас, которые противоположны отваге, нельзя считать только равнодушием; они представляют собой также смущение и изумление души <...> главная причина страха есть неожиданность...»⁶. Декартовское «изумление» у Кьеркегора попадает в совершенно иной контекст. Оно связывается им с одной из форм страха, а именно, с *демоническим*.

Демоническое – это внезапное, но это и закрытость, отказ от коммуникации:

закрытость постоянно закрывает себя все больше и больше от всякой коммуникации. Но коммуникация – это, в свою очередь, есть выражение непрерывности, отрицанием же непрерывности и будет внезапное.

И он объясняет:

Если бы демоническое было чем-то телесным, оно никогда не оказалось бы внезапным <...> Но действительно внезапное не знает над собою закона. Оно не относится к числу явлений природы, но представляет собою психическое явление, наружное проявление несвобо-
ды⁷.

Внезапное не телесно потому, что тело всегда инерционно и, следовательно, не способно на абсолютную резкость скачка. В плане телесного страх проявляется лишь миметически, иначе говоря, мимически: «Мимическое может выражать тут внезапное, хотя это не значит, что мимичес-

кое как таковое становится поэтому внезапным»⁸. Однако репрезентация внезапного, на которое способно тело, не имеет никакого отношения к шестовскому субстанциализированному и туманному «Нечто»; это есть чистая манифестация негативности, разрыва, интервала в теле. Кьеркегор приводит в качестве примера наиболее полной мимической репрезентации страха прыжок знаменитого датского танцора Бурнонвиля в роли Мефистофеля:

Ужас, который охватывает тебя, когда видишь, как Мефистофель прыгивает в окно и замирает в позе прыжка! Этот порыв в прыжке, напоминающий нападение хищной птицы, резкое движение хищного зверя, – он ужасает вдвойне, поскольку обычно взрывается внезапно изнутри совершенно спокойного положения, – производит бесконечно сильное впечатление. <...> Но внезапное – это совершенная абстракция от непрерывности, от предшествующего и последующего. Так это и обстоит с Мефистофелем. Его еще не было видно, и вот он вдруг стоит тут во плоти, он действительно из плоти и крови, и быстроту его нельзя выразить сильнее, чем сказав, что он стоит тут в прыжке. Если прыжок перейдет в движение вокруг, воздействие будет ослаблено⁹.

Страх Кьеркегора интересен тем, что он полностью оторван от всякого, в том числе и угрожающего Нечто. Это просто «совершенная абстракция от непрерывности». Демонический страх становится некой *формой*, выраженной в манифестации внезапности, он окончательно и решительно отделяется в прыжке от всякого пугающего содержания. И в этом радикально формалистическом виде он приобретает особое значение в 1910–1920-е годы XX столетия.

Швейцарский исследователь танца Габриэль Брандштеттер обратила внимание на бросающуюся в глаза параллель между описанным Кьеркегором прыжком Бурнонвиля и знаменитыми прыжками Вацлава Нижинского, особенно с его *grand jeté* в балете Михаила Фокина «Призрак розы» (1911), где русский танцор неожиданно выпрыгивал со сцены «в окно»¹⁰. Внезапность прыжка Нижинского, бросавшая вызов физике тела, по мнению Брандштеттер, делала прыжок неопишуемым, выводила его за пределы коммуникации.¹ Оскар Кокошка так описывал эффект этого прыжка в письме к Ромоле Нижинской:

Это всегда будет для меня тайной: каким образом на сцене, посреди костюмированных персонажей, некое существо поднималось в воздух, без видимого усилия или порыва, и парило почти вопреки зако-

нам физики, покуда не исчезло в темноте кулис? Это было выше моего понимания¹¹.

Прыжок здесь – чистая форма внезапности, за которой исчезает всякая связь со страхом. От страха остается только невыразимость оглушительной, но «бессодержательной» эмоции. Любопытней, на мой взгляд, иной случай, когда прыжок и источник ужаса как бы совмещены, но их единство при этом утрачивается.

В качестве примера использую рассказ Бабеля «Ди Грассо» (1937). Здесь рассказывается о гастролях в Одессе известного итальянского актера. В «сицилианской народной драме» он играл пастуха, мстящего соблазнителью его невесты, горожанину Джованни. Вот как описывает Бабель акт мести: «Пастух – играл его ди Грассо – стоял задумавшись, потом он улыбнулся, поднялся в воздух, перелетел сцену городского театра, опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь»¹².

Прыжок ди Грассо становится театральной сенсацией, вызывая восторг зрителей и сильнейшие эмоции. Но его неожиданность такова, что по силе своего воздействия он значительно превосходит тот пугающий материал, который сопровождает прыжок, – гиньольное перекусывание горла и высасывание крови. Описанный Бабелем эпизод предполагает конкуренцию между воздействием устрашающего материала в духе Петруса Бореля и воздействием чистой формы внезапности. Страх и прыжок здесь как бы объединены и разъединены одновременно. И несомненно, прыжок оказывает более сильное воздействие на зрителя, хотя он как будто лишь предшествует самому страшному.

Валерий Бебутов вспоминал, как он встретил на гастролях ди Грассо Мейерхольда:

Ди Грассо ищет обидчика и наконец находит, сталкивается с ним. Со звериным сладострастием хищной пантеры он мягко крадет к врагу и внезапно прыгает ему на грудь, сжавшись в кошачий комок.

Тот откидывает с криком голову, и Ди Грассо перегрызает ему горло. Течет кровь.

Зрительный зал неистовствует – одни зрители в восторге, другие возмущены и содрогаются от отвращения. Большинство уверено, что здесь болезненная акция – психопатология.

Мейерхольд зорким глазом мастера сцен сразу разглядел суть этого приема.

– Это ловкий технический прием, – говорит он. – Здесь три момента: первый – подготовка (то, что в балете называется *préparation*), второй – прыжок и третий – поддержка (как в балете).

В свои упражнения по биомеханике Мейерхольд ввел этот прием-этюд, который он так и наименовал: Ди Грассо¹³.

В этом мемуарном фрагменте Бебутова хорошо видна противоречивость реакций на игру ди Грассо. В то время как одни зрители в основном реагируют на физиологические компоненты материала, испытывая ужас и отвращение, другие гораздо более чувствительны к чисто формальной внезапности прыжка, страх у них *сублимируется* в восторг. Мейерхольд, разумеется, относится ко второй категории, безошибочно устанавливая прямую связь между жестом ди Грассо и балетом, если и не непосредственно с прыжком Нижинского.

«Ди Грассо», известный также как «Прыжок на грудь» или «Удар кинжалом», становится излюбленным биомеханическим упражнением Мейерхольда. Эраст Гарин вспоминал, как шестидесятилетний Мейерхольд сам демонстрировал ученикам прыжок ди Грассо:

Упражнение произвело на учеников огромное впечатление. Всеволод Эмильевич был в это время в возрасте моего отца, и, хотя отец мой был охотником, все же я не мог ожидать от него такого прыжка¹⁴.

Прыжок ди Грассо был использован в чистом виде в инсценировке романа Николая Островского «Как закалялась сталь» – «Одна жизнь». Привожу описание репетиции, сделанное Львом Снежицким:

Когда парень швырнул билет, Мейерхольд, сделав рывок, казалось, одним прыжком перелетел через всю сцену. Очутившись внизу, подле растерявшегося комсомольца, Мейерхольд чуть отпрянул. Мгновение он стоял, впившись глазами в лицо парня. Затем одним движением бросился ему на грудь и, подмяв под себя, свалил на стоявший рядом ящик.

Забыв о репетиции, все участники сцены с криком и аплодисментами кинулись к Мейерхольду. Прыжок казался невероятным, тем более что Всеволоду Эмильевичу в то время было шестьдесят три года¹⁵.

В превращенной форме прыжок ди Грассо появляется еще в «Лесе», в сцене с «гигантскими шагами» в конце первого акта, когда Петр разговаривает с Аксюшей, как акробат подлетая в воздух. Гарин вспоминал:

(Петр подходит к «гигантским шагам».) У меня своих денег рублей триста... (Складывает все веревки «гигантских шагов», продевает ногу в петлю.) Да ежели закинуть горсть на счастье в тятенькину конторку, так, пожалуй, что денег-то и вволю будет.

– А потом что ж?

– А потом... (Петр на ходу) уж «унеси ты мое горе» ... (Он разбегается и швыряет себя в воздух, а приземлившись на бегу, говорит)... сейчас мы с тобой в трючку: «Ой, вы, милые!» (Снова подбрасывает себя в воздух.)

Так, совершая невероятные взлеты и прыжки на «гигантских шагах», Петр ведет свой диалог. Гарин пишет:

От сцены этой захватывало дух. Даже в цирке, смотря на полетчиков, то есть номер наиболее динамичный во всем цирковом репертуаре, зритель не испытывает того восторга и восхищения молодостью, затаенными человеческими возможностями, ловкостью и красотой.

Зрительный зал всегда сопровождал эту сцену восторженными и неоднократными аплодисментами.

А у нас, пролеткультистов, невольно возникал вопрос: так это же аттракцион?!!¹⁶

Упоминание об аттракционе, скорее всего, отсылает к знаменитому мейерхольдовскому ученику Сергею Эйзенштейну, как раз в это время разрабатывавшему теорию аттракциона. В статье 1923 года аттракцион определялся как «всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию»¹⁷. Там же Эйзенштейн объяснял, что аттракционы понимаются им так, «как ими орудует, например, театр Гиньоль: выкалывание глаз или отрезание рук и ног на сцене...»¹⁸.

Речь, в сущности, шла о самой непосредственной, почти физиологической реакции ужаса и отвращения.

Однако вскоре, в статье «Монтаж киноаттракционов» (1924), Эйзенштейн противопоставляет театральному, непосредственно физиологическому аттракциону – кинематографический:

Если на театре воздействие достигается главным образом физиологическим восприятием реально протекающего факта (напр. убийство), то на кино оно слагается путем сопоставления и накопления в психике зрителя ассоциаций...¹⁹

Ассоциации эти, по мнению Эйзенштейна, должны связывать фрагментированное оптическое изображение, из которого составлен фильм, с безусловными рефлексам:

Прием же агитированья через зрелища состоит в создании новой цепи условных рефлексов путем ассоциирования выбранных явлений с вызванными (соответственными приемами) безусловными. (Желая вызывать симпатию к герою, вы окружаете его котятками, безусловно, пользующимися всеобщей симпатией...) ²⁰

Рефлекторная же цепочка стимулов, составляющая монтажную структуру, лишь ассоциативно связана с безусловными реакциями зрителя. По существу же она является абстрактной формой. Материал расчленяется на кадры, снятые с разных точек зрения. При этом, как замечает Эйзенштейн, «никакой сюжетной „оправданности“ выбора точки зрения или источников света не нужно...»²¹.

Работа актера же подчиняется «ритмической схеме», которая «произвольна, устанавливается капризом или „по чутью“ постановщиком...»²². Форма фильма, таким образом, задается совершенно произвольными, неожиданными и никак не просчитываемыми скачками от одной точки зрения к другой, от одного ритмического биения к другому. Эта форма, состоящая из скачков и внезапных переходов, имеет с физиологическим, безусловным воздействием лишь то общее, что она воспроизводит на своем, совершенно абстрактном уровне систему шоков, внезапных ударов.

Если обратиться к рефлексологии, то можно утверждать, что сама структура условного стимула для Эйзенштейна имеет некое, но чисто *формальное*, сходство с воздействием безусловного стимула, с которым в материальном плане их ничто не объединяет (как нет ничего материально общего между мясом и звонком в павловских экспериментах). Если безусловным стимулом в павловских опытах с собаками была пища, а условным стимулом – звонок или зажигание лампочки, то для Эйзенштейна звонок, чтобы быть действенным, должен сам по себе оказывать некое шоковое воздействие. Для Павлова проблема формы стимула во-

обще не актуальна. Зато такой его критик, как Эрвин Штраус, в 1930 году писал о том, что стимул может быть стимулом лишь в той мере, в какой он включает в себя элемент неожиданности, шока. Штраус пишет о том, что стимул не может быть нейтральным. По его мнению, стимул – это резкое изменение окружающей среды. Более того, Штраус утверждает, что любое резкое и неожиданное изменение может быть стимулом вне всякой зависимости от того, в каком материале оно происходит: «Даже внезапного изменения интенсивности тона достаточно для того же эффекта. Если же изменение протекает очень постепенно, оно не оказывает воздействия»²³.

Согласно Штраусу, стимул должен иметь структуру внезапного перепада, прыжка, то есть структурно он должен воспроизводить психологическую форму, связанную со страхом, но содержательно не имеющую к страху никакого прямого отношения. Правда, качество «перепада» в стимуле должно соответствовать определенным параметрам. Курт Голдштайн показал, что каждый организм стремится к снятию пиков возбуждения и к усреднению возбуждения в нервной системе. Организм реагирует только на те стимулы, которые характеризуют среду его обитания и которые вписаны в «среднюю зону возбудимости»:

Обыкновенно организм отвечает только на те стимулы, которые «адекватны», то есть соответствуют его природе. Нормальное выравнивание бвозбудимостис возможно, и организм находится в состоянии упорядоченного функционирования только до тех пор, пока он не сталкивается с неадекватными стимулами; и только в таком упорядоченном состоянии он способен выполнять те операции, которые соответствуют его природе²⁴.

По мнению Голдштайна, страх (anxiety, Angst) является реакцией на «неадекватность» стимула, приводящего к катастрофе в организме. Организм не знает, как реагировать на стимул, к которому он по своей природе не приспособлен, вместо реакции возникает чувство панического страха.

Прыжок, в той форме, в какой его описывал Кьеркегор и пытался воспроизвести ди Грассо, в принципе выходит за рамки адекватности. Сила перепада в нем должна быть столь значительной, чтобы вызвать паническую катастрофу организма. В этом смысле «форма» страха в прыжке выходит за пределы понятия формы, относящейся прежде всего к области упорядоченного, то есть, в терминах Голдштайна, «адекватного». Это форма, не имеющая формы.

Прыжок – форма без формы в той мере, в какой платонически-аристотелевское понимание формы (в рамках которого мы все еще существуем) описывается как переход некоего смысла, некоего *dynamis* в *energeio*. При этом *potentia* всегда тяготеет к отсутствующей форме, к совершенству, выраженному в понятии *entelecheia*. Форма, таким образом, обычно понимается как завершение движения смысла. В случае с прыжком у формы нет никакого предшествования, никакой реализующейся в нем смысловой *potentia*. Показательно, что Жан Полан, вслед за Мишелем Тапие (Michel Tapié) введший понятие бесформенного (*l'informel*) в обиход искусствоведения, писал о художниках, работавших в области бесформенного, как о людях, осуществивших «переворачивание смысла» (*renversement du sens*): «старые художники начинали со смысла и подыскивали ему знаки. Новые начинают со знаков, к которым только и остается, что подобрать смысл»²⁵. В случаях прыжков, актерских ли, монтажных ли, форма возникает до всякого смысла, а потому она, с точки зрения классической традиции, – *антиформа*, ее отрицание. Страх ведь и вписан в эту форму как радикальное отрицание формы как таковой.

Каким образом Эйзенштейн разрабатывает абстрактную форму, смоделированную на основе психологии страха, хорошо видно из известной его статьи «Драматургия кино-формы» (1929). Кино-форма тут понимается как продукт конфликтов внутри материала или между монтажными кусками. Конфликт этот проявляется в эффекте искусственного движения – скачка. Примером может служить знаменитая вскочившая статуя льва из «Потемкина». Эффект внезапного скачка возникал, по мнению режиссера, из-за несовпадения фаз движения в различных кадрах: «Наложение его <среднего куска> на первый кусок дало первый рывок (Ruck). <...> Наложение на вторую позицию – третьей – второй рывок»²⁶.

Но вся монтажная структура фильма в принципе является системой скачков, которую Эйзенштейн называет «эмоциональной динамизацией». В «Драматургии кино-формы» Эйзенштейн вновь обращается к сравнению театра и кино, используя при этом тот же мотив «убийства», что и в ранней статье:

Например: убийство на сцене воздействует чисто физиологически. Снятое единым монтажным куском, оно воздействует как информация, как титр. Эмоционально оно начинает воздействовать только в том случае, если представить его разбитым на монтажные куски. Каждый из этих монтажных кусков вызывает определенную ассоциацию, затем дающую в сумме с другими целый комплекс эмоциональных ощущений.

1. Рука поднимает нож.
2. Вытаращенные глаза жертвы.
3. Ее руки цепляются за стол.
4. Нож сверкает. <...>

Во всяком случае, каждый *отдельный кусок* уже почти *абстрактен* по отношению к *действию как целому*. Чем дифференцированней – тем абстрактнее, и только играя на этом, можно провоцировать определенную ассоциацию²⁷.

Вытаращенные глаза или цепляющиеся руки сами по себе не могут вызвать страх. Страх теперь вызывается самой монтажной структурой, иначе говоря, формой удивления, потрясения, внезапности, которую анализировал Кьеркегор. Точно так же, как возможна чистая *форма* страха, возможна и чистая *форма* экстаза, продемонстрированная Эйзенштейном в знаменитом эпизоде с сепаратором в «Старом и новом». Форма эта возникает из мейерхольдовского прыжка, перенесенного с тела актера на структуру текста.

Каков смысл радикального отделения *формы* страха у Эйзенштейна от *предметных мотивов* страха, того же убийства, например?

Понять смысл психологических *форм* у Эйзенштейна, по-видимому, легче всего, если вспомнить об «экзистенциальных априори», экзистенциальных матрицах феноменологической психологии, в частности Людвига Бинсвангера, который считал, что движения тела в пространстве обладают неким первичным экзистенциальным смыслом:

Опускание или падение, таким образом, оказываются матрицей общего значения, вектором, указывающим сверху вниз, и обладающим определенным экзистенциальным смыслом по отношению к «нашему» *Dasein'у*, и соответствующим «онтологическому экзистенциалу», как, например, пространственное расширение и выворачивание наружу, заброшенность настроения (*Stimmung*) или интерпретация понимания (*Verstehen*)²⁸.

Прыжок, падения оказываются такими матрицами смысла, в которые страх вписан как в некую форму, независимую от эмоционального состояния человека. В одной из своих работ Бинсвангер заметил, что для его пациентки (но это положение приложимо к каждому из нас) мир и существование в нем даются как *непрерывность*:

Все, что делает мир значимым, подчиняется правилу этой единственной категории, на которой держится ее «мир» и бытие. Именно поэтому всякое нарушение непрерывности, всякое зияние, разрыв или разлука, отделение и отрыв вызывают большой страх²⁹.

Сартр, например, в своей философско-биографической эпопее «В семье не без урода» (*L'idiot de la famille*) показал, каким образом падение юного Флобера, что-то вроде поразившего его эпилептического припадка, оказалось матрицей смысла, в которой самообнаружилась природа Флобера – пассивность, инертность, связь с неодушевленной массой и т. д.

Эти экзистенциальные значения, вписанные в динамический опыт тела, создают некую систему общих, чрезвычайно неопределенных смыслов, которые обеспечивают понимание более частных явлений и фактов. Согласно такой модели, смысл начинается с общих априорных матриц, а затем постоянно конкретизируется и дифференцируется.

Возможно, в наиболее последовательном виде идея некой смысловой матрицы как формы была выражена Отто Ранком в «Травме рождения» (1924), где высказывается мысль о том, что само по себе понимание смерти и чувство страха проникают в человека благодаря вытесненной в подсознание «травме рождения» – этому интенсивному скачку из одного состояния в другое. При этом форма матки-сосуда, с которой ассоциируется состояние покоя и защищенности, становится смысловой матрицей искусства:

Нам представляется, что любая «форма» восходит к первичной форме материнского сосуда, ставшей в значительной степени содержанием искусства; и действительно, в идеализированном и сублимированном виде, а именно, как форма, создающая первичную форму, вытесненная из сознания и вновь приемлемая, она может быть репрезентирована и воспринята как «прекрасная»³⁰.

Книга Ранка была одной из настольных книг Эйзенштейна и многократно упоминается им как важный источник его эстетики. У Ранка, Ференци и некоторых других авторов, на которых ссылался Эйзенштейн, можно найти объяснение принципа, изложенного в «Драматургии киноформы». Напомню формулировку Эйзенштейна: «...отдельный кусок уже почти абстрактен по отношению к действию как целому. Чем дифференцированной – тем абстрактнее, и только играя на этом, можно спровоцировать определенную ассоциацию». Абстрактная форма «матрицы» всегда предшествует конкретному факту, и только на ее основе возможны павловские ассоциации. Иными словами, страшно лишь то, что соот-

ветствует общей, абстрактной формуле страха. И только соответствие этой общей формальной матрице страха и может породить ассоциативные связи между сверканием ножа и вытаращенными глазами жертвы.

Путь Эйзенштейна к этой абстракции далеко не банален, он проходит через предельную конкретизацию детали, фрагмента, которая настолько утрачивает связь с целым, что вновь обретает все качества абстракции.

Для страха форму этой матрицы выявил Кьеркегор и закрепил Мейерхольд – это прыжок, скачок, рывок.

Монтажный стык, при всем своем сходстве с прыжком ди Грассо, все-таки принципиально от него отличен. Прыжок Нижинского и ди Грассо видим, хотя и «непонятен» для зрителей. Он является возбудителем сильных эмоций. В терминологии Кьеркегора – он миметическое подражание идеальному, неосуществимому прыжку. Монтажный стык хотя и является прыжком, невидим – он чистая цезура, интервал. Эта невидимость делает его тем более интересным. Монтажный стык оказывается ближе к идеальному прыжку, чем прыжок Бурнонвиля, ведь он никак не связан ни с какой инерционностью тела. Именно в нем экзистенциальная матрица страха выводится за пределы сознания, которому она оказывается принципиально недоступной (отсюда и бесконечная сложность описания такого рода прыжка). Анализ кьеркегоровского прыжка, проделанный Валерием Подорогой, может помочь понять его особенности. Подорога исходит из концепции человека, разработанной Спинозой:

Спиноза открывает мир скоростей тела. Не существует субъекта движения, не существует некоего «я», которое было бы способно отдавать себе отчет о каждом своем движении и всегда предвосхищать его сознательным проектом, в этом смысле, если перевести его на современный язык, Спиноза открывает мир бессознательных, аффектированных движений тела, о которых «не знает душа»³¹.

Подорога называет такие тела, испытывающие движения и подверженные аффекту, но не сознающие его, «телами аффекта». Идеальным «телом аффекта», по его мнению, является марионетка (так, как она описана в известном эссе Клейста). Марионетка способна выполнять бесконечно быстрые или медленные движения, «которые находятся ниже или выше нормального порога восприятия, движения предельной и минимальной интенсивности. Иначе говоря, марионетка производит только аффектированные типы движений (страх, боль, грусть, радость и т. п.)...»³².

Отсюда парадоксальный вывод о том, что только депсихологизированное существо, каким является деревянный прыгун, способно создать поле

чистых аффектов. Чистый аффект – телесен и бессознателен³³ в той мере, в какой он не замутичен сознанием, примешивающим к нему культуру, штампы, языковые формы и т. д. Нет сомнений в том, что форма аффекта в монтажном «прыжке» – такого же «чистого», беспримесного и телесного рода. Именно поэтому она и способна быть «экзистенциальной матрицей смысла» даже в большей мере, чем та, что связана с физическим прыжком.

Форма мгновенного монтажного прыжка, будучи бессознательной, находится *вне времени*, которое, как показал еще Кант, дается нам прежде всего как форма сознания. Именно потому, что она «вне времени», она столь радикально разрывает непрерывность, о которой писал Бинсвангер. Известно, что Фрейд указал на отсутствие времени как на одну из фундаментальных особенностей бессознательного. Существенно то, что *пространственные* характеристики системы бессознательного в значительной мере определяются ее *вневременным* существованием, то есть отсутствием причинно-следственных связей. Отсюда, например, отсутствие *отрицания* в бессознательном и странная его способность сочетать несочетаемое. В бессознательном два взаимоисключающих импульса «существуют рядом независимо друг от друга, не вступая в отношения взаимного противоречия. Когда два желания, цели которых должны показаться нам несовместимыми, становятся активными в одно и то же время, эти два импульса не умаляют и не отменяют друг друга, но сочетаются и формируют промежуточную цель, компромисс»³⁴. Нетрудно заметить, что Фрейд описывает структуру бессознательного в терминах, применимых к монтажным цепочкам фильмов. Конечно, кадры такой цепочки, сосуществующие в киномонтаже, имеют и пространственное и временное измерение, они, безусловно, доступны сознанию. Но интервал, приводящий их в соприкосновение, как прыжок «тела аффекта», находится вне времени и проецирует на текст фильма свою собственную форму³⁵.

Это проецирование в основе своей парадоксально, ведь прыжок – это форма аффекта, который неведом сознанию. Фрейд утверждал, что в бессознательном в вытесненной форме содержатся эмоции, которых мы не знаем. Но это утверждение по меньшей мере странно, так как «сущностью эмоции является то, что мы должны ее чувствовать». Фрейд специально оговаривает парадоксальность такой эмоции как «*бессознательный страх*». Ведь нечувствительность к страху – это уже не страх, но бесстрашие. Кроме того, бессознательная эмоция, согласно Фрейду, не может произвести в организме ни малейшего движения, кроме рефлекторного. Это связано не только с тем, что движение нуждается хотя бы в полусознательном побуждении, но и с тем, что бессознательное не знает времени, а следовательно и

цепочки: импульс → действие. Монтажный прыжок, о котором идет речь, хотя и является движением, происходит так мгновенно, что не знает ни времени, ни импульса (как в марионетке, он индуцируется извне).

В случаях, когда сознание оказывается не в состоянии осуществлять эффективный контроль за вытеснением аффектов в бессознательное, аффективное развитие, как замечает Фрейд, может непосредственно идти от системы бессознательного. «В таких случаях оно всегда имеет характер страха, субститута всех подавленных эмоций»³⁶.

Страх, таким образом, оказывается не только *бессознательным* аффектом, но и *сознательным субститутом* вытесненных эмоций, в том числе и самого себя. То, что страх может быть знаком страха, удивительно. Но странность эта возникает, по-видимому, главным образом потому, что мы называем разные явления одним и тем же словом. Бессознательный, панический страх лучше всего обозначить как *Angst, anxiety, angoisse/anxiété*, а сознательный страх-субститут словами *Furcht, fear, peur*.

Курт Голдштайн утверждает, что страх (*anxiety*) – это реакция на «неадекватный символ», который не может быть локализован в окружающем мире. Именно поэтому «страх имеет дело с Ничто. Это внутренний опыт столкновения с Ничто»³⁷. Сознательный страх-субститут (*fear*) связан с видимым, определенным аспектом реальности, возможно, с неким объектом. При этом *fear* – вторичное порождение первичного аффекта, которым является *anxiety*. Страх перед объектом возможен потому, что уже испытан страх перед Ничто. Голдштайн пишет:

Мы боимся наступления *anxiety*. Таким образом, становится понятным, что *anxiety* не может быть выведен из феномена страха *fear* и что логически возможна лишь обратная операция. Человек, который боится (*who is afraid*), знаком со страхом (*anxiety*) по прошлому опыту, так же, как и через воображение и предвосхищение³⁸.

Как ни парадоксально, мы можем *бояться страха* потому, что сознательный страх – это лишь знак, производное бессознательного страха.

Форма скачка в монтажном кинематографе, если прочитать ее в таком контексте, – это не только вытесненная форма, организующая монтируемый материал, но и невидимая запись той аффективной структуры, которая производится фильмом и выводится на уровень зрительского сознания в виде некой вторичной, сознательной реакции.

Не означает ли это, что сильные эмоции, к которым тяготеет эйзенштейновская «кино-форма», важны не сами по себе, а как проявление *всех наших вытесненных в бессознательное аффектов?*

Затронутая мною тема относится лишь к одному из аспектов *формы*, понятия принципиального для авангарда и, по существу, базисного для киномысли Эйзенштейна. Именно специфически понимаемая *форма* позволяла ему осуществлять переход от времени к пространству, от движения к аффекту и т. д. Сколько-нибудь содержательный разговор об этом понятии находится, естественным образом, вне рамок этой статьи.

Литература

- Аристотель 1984 – *Аристотель*. Сочинения. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
- Бебутов 1967 – *В. Бебутов*. Неутомимый новатор // Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967. С. 67–83.
- Гарин 1967 – *Э. Гарин*. О Мандате и о другом // Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967. С. 309–331.
- Гарин 1974 – *Э. Гарин*. С Мейерхольдом. М., Искусство, 1974.
- Гинзбург 1977 – *Л. Гинзбург*. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977.
- Декарт 1989 – *Р. Декарт*. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989.
- Кьеркегор 1993 – *С. Кьеркегор*. Понятие страха // Страх и трепет. М.: Республика, 1993.
- Подорога 1993 – *В. А. Подорога*. Метафизика ландшафта. М.: Наука, 1993.
- Снежицкий 1967 – *Л. Снежицкий*. Последний год // Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967. С. 529–569.
- Шестов 1992 – *Л. Шестов*. Киркегард и экзистенциальная философия. М.: Прогресс-Гнозис, 1992.
- Эйзенштейн 1964 – *С. Эйзенштейн*. Монтаж аттракционов // Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 269–273.
- Эйзенштейн 1985 – *С. Эйзенштейн*. Монтаж кино-аттракционов // Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. М.: ВНИИК, 1985. С. 10–29.
- Эйзенштейн 1991 – *С. Эйзенштейн*. Драматургия кино-формы // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 180–219.
- Binswanger 1958 – *L. Binswanger*. The Existential Analysis School of Thought // Existence / Ed. by R. May, E. Angel, H. F. Ellenberger. N.Y.: Simon and Schuster, 1958. P. 191–213
- [Binswanger] 1968 – Being-in-the-World: Selected Papers of Ludwig Binswanger / Ed. by J. Needleman. N.Y.; Evanston: Harper & Row, 1968.
- Brandstetter 1998 – *G. Brandstetter*. Le saut de Nijinski: La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable // Littérature. N 112, décembre 1998. P. 3–13.

- Damish 1984 – *H. Damish. Fenêtre jaune cadmium*. Paris: Seuil, 1984.
- Descartes 1953 – *R. Descartes. Œuvres et lettres*. Paris: Gallimard: Pléiade, 1953.
- Freud 1952 – *S. Freud. The Unconscious // The Major Works of Sigmund Freud*. Chicago: London: Encyclopaedia Britannica, 1952. P. 428–443.
- Gantheret 1990 – *F. Gantheret. Une forme de temps // Nouvelle revue de psychanalyse*. N 41, printemps 1990. P. 143–166.
- Goldstein 1963 – *K. Goldstein. Human Nature in the Light of Psychopathology*. N.Y.: Schocken, 1963.
- Nijinsky 1972 – *R. Nijinsky. Nijinsky*. N.Y.: Simon & Schuster, 1972.
- Rank 1993 – *O. Rank. The Trauma of Birth*. N.Y.: Dover, 1993.
- Straus 1982 – *E. Straus. Man, Time, and the World*. Pittsburgh: Duquesne Univ. Press, 1982.

Примечания

- 1 Гинзбург 1977: 303.
- 2 Кьеркегор 1993: 191.
- 3 Шестов 1992: 188–189.
- 4 Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 14 томах. Т. 10. М.: Художественная литература, 1952. С. 303.
- 5 Ср. в «Поэтике» Аристотеля (9, 1452a): «А так как <трагедия> есть подражание действию не только законченному, но и <внушающему> сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно неожиданно оказывается следствием другого...» (Аристотель 1984: 656; пер. М. Л. Гаспарова).
- 6 Декарт 1989: 557–558 (пер. А. К. Сынопалова); « la peur ou l'épouvante <...> n'est pas seulement une froideur, mais aussi un trouble et un étonnement de l'âme. <...> la principale cause de la peur est la surprise... » (Descartes 1953: 779–780.)
- 7 Кьеркегор 1993: 220.
- 8 Там же: 221.
- 9 Там же: 221–222.
- 10 Ромола Нижинская вспоминает, что прыжок был такой сенсацией, что заслонил все остальные достижения танцора, который недовольно говорил: «Я не прыгун, я художник» («Je ne suis pas un sauteur; je suis un artiste») (Nijinsky 1972: 113).
- 11 Brandstetter 1998: 12: «Ce sera toujours pour moi un mystère: comment sur la scène, au milieu d'un groupe d'individus costumés, un être s'élevait-il dans les airs, visiblement sans effort ni élan, et planait-il, presque au épris des lois physiques, pour disparaître dans l'obscurité des coulisses? Cela me dépassait».
- 12 И. Бабель. Сочинения в 2 томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 236.
- 13 Бебутов 1967: 76.
- 14 Гарин 1967: 323.

- 15 Снежицкий 1967: 549.
- 16 Гарин 1974: 84–85.
- 17 Эйзенштейн 1964: 270.
- 18 Там же.
- 19 Эйзенштейн 1985: 11.
- 20 Там же: 15.
- 21 Там же: 17.
- 22 Там же: 19.
- 23 Straus 1982: 70–71.
- 24 Goldstein 1963: 88.
- 25 Цит. в: Damish 1984: 132: «les anciens peintres commençaient par le sens, et lui trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par des signes, auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens».
- 26 Эйзенштейн 1991: 191.
- 27 Там же: 195–196.
- 28 [Binswanger] 1968: 224.
- 29 Binswanger 1958: 203. Пациентка Бинсвангера испытывала страх перед высокими каблуками, из-за которых она рисковала упасть.
- 30 Rank 1993: 160. Бинсвангер считал травму рождения одним из частных случаев разрыва непрерывности (Binswanger 1958: 203).
- 31 Подорога 1993: 117.
- 32 Там же: 122.
- 33 Так же недостижима для сознания смерть, которая у Толстого всегда «не там», где ее видит Иван Ильич.
- 34 Freud 1952: 436.
- 35 Проблема, которой я тут лишь бегло касаюсь, чрезвычайно сложна. Понятно, что сознание работает не только с временными, но и с пространственными формами, которые, однако, чтобы дойти до сознания, должны обладать в отличие от «прыжка» длительностью, то есть предполагают наличие времени созерцания, восприятия. Не случайно Гегель называл понятие «временем вещи». Об этом и сложных семиотических проблемах взаимодействия двух систем – временной и пространственной, см. Gantheret 1990: 143–166.
- 36 Freud 1952: 433.
- 37 Goldstein 1963: 92.
- 38 Ibid.: 93.

Галина Кабакова

«Придет серенький волчок...»

О формулах утращения детей

В своей работе я предполагаю обратиться к истокам, к детским страхам, а точнее, к тем страхам, которые навязывают детям взрослые, и остановлюсь на трех взаимосвязанных вопросах: как пугают детей, зачем и почему. Мое исследование выполнено на материале традиционной восточнославянской культуры, прежде всего на севернорусских и полесских архивных записях последних тридцати лет.

Запугивание всегда занимало почетное место в народной педагогике, несмотря на то, что этот метод на словах как будто осуждается: «Учи дитя не страшкой, а ласкою», – наставляет украинская поговорка.

Тем не менее восточные славяне, как и все прочие европейские народы, охотно прибегают к фигурам страха для воспитания детей, причем, как говорится, с младых ногтей. Первые попытки успокоить плачущего младенца с помощью разнообразных пугал предпринимаются взрослыми задолго до того, как ребенок начинает овладевать языком. Среди них наибольшей популярностью пользуется бука, который определен Владимиром Далем как «мнимое пугало, коим разумные воспитатели страшат детей»¹. Бука проник и в поэзию, ср.:

Спаситель горько плачет,
За ним и весь народ.
Мария в хлопотах Спасителя страшает:
«Не плачь, дитя, не плачь, сударь:
Вот бука, бука – русской царь!»

(Пушкин, Сказки. Noël)

Во втором же случае у Пушкина с букой обращаются вопреки обычаю. Так, в «Борисе Годунове», в сцене на Девичьем поле, некая баба сначала

утихомиривает ребенка, грозя ему букой, а затем, наоборот, корит его за молчание:

...как надо плакать,
Так и затих! вот я тебя! вот буква!
Плачь, баловень!

и, поскольку младенец продолжает молчать, она бросает его оземь.

Младенца должен утратить сам звук имени персонажа – пугала в его разных диалектных вариантах: *букан, буканка, буканко, буканушко, буканай, букач, букарица, букусетка*. Предполагается, что этимологически слово восходит либо к общеславянскому глаголу звукоподражательного характера *букати* – ‘реветь, плакать, издавать различные звуки (мычать, реветь, жужжать, бурчать, урчать)’², либо к детской речи от междометия «бу» (Д. К. Зеленин). По-видимому, ономотопейного происхождения и другие персонажи, к которым взывают взрослые, чтобы успокоить плачущее чадо: севернорусские *бабай, баба, бадя, бодя, бадяй, Багай, Басалай, Бахахай, Бабайка, Мамай, Тарабай, буван, бобка, додон*, перм. *бомка* и *кока, коканка, куканка*, тульский *гуга, вова*. Построенные в большинстве случаев на удвоении слогов, в которых чаще других встречаются губные согласные, эти имена больше всего напоминают первые «слова», а точнее, «гуление» младенца.

Вслед за Николь Бельмон, описавшей запугивание во Франции, можно назвать мифологических персонажей подобного рода вербальными, поскольку все представления о них сводятся к одному только имени³. В самом деле, об их облике мы знаем крайне мало. Несмотря на то, что все так или иначе слышали хотя бы об одном из этих пугал, мало кто может описать, на что они похожи. Изредка им приписываются звериные черты:

Ребенку, буде не слухатся, говоришь: «спи, спи, буква идет!» А спросишь, какой буква, – «А в шубы, шерстью повернут» (*валогод.*)⁴

или, напротив того, человеческие, но всегда предполагающие отклонение от нормы: немому, неразборчивость речи, хромоту, кривобокость и подобные физические недостатки. Для такого рода создания, кроме его звукоподражательного имени, важна и его «акциональная» характеристика: во всех угрозах упоминается приход персонажа, который, появившись, может забрать ребенка с собой.

Напомним, что речь идет о самых маленьких детях, которые еще не покидают самостоятельно пространство дома, и, следовательно, о вторжении опасной чужеродной силы в «свое», домашнее, пространство. По

мнению психологов, одни из самых ранних детских страхов связаны с появлением незнакомых лиц и предметов (6–12 месяцев), разлукой с родителями (1 год), и позже, уже к 2 годам, возникает страх перед животными⁵. К этим сочиненным в воспитательных целях персонажам следует прибавить и такие, которые относятся к «взрослой» демонологии. Так, летом в полдень в доме закрывали ставни и говорили детям:

Спи, придет полудница. Полудницы с косами ходили, косили всех (ПА: Великое Поле).

Реальность этой двойной опасности – прихода и увода – возникает и в таком специфическом жанре, адресованном маленьким детям, как колыбельные. Но в колыбельной за угрозой, как правило, следует формула изгнания пугала, гарантирующая безопасность младенца:

Баю, баю, баю, бай, / Да наехал-от Бабай. / Налетел Растрепай, / Кричит: «Петеньку отдай!» / А мы Петю не дадим, / Петя нужен нам самим. / Баю, баю, баю, бай. Из-под зыбки вылезай. Не ходи-ка к нам, Бабай! (арханг.)⁶

Однако, спасая от одного пугала, успокаивая заплаканного ребенка, колыбельная держит наготове других – зооморфных и, реже, антропоморфных и демонологических. Среди первых чаще возникает серенький волчок, но также и мышка, медведи; среди вторых – «ребята злые, воры-мужички, табашники, вообще торгаши, старые старики и старушки, дядьки, лихая мачеха», баба яга и разного рода чужие люди, среди которых иноземцы занимают почетное место⁷.

Следует, однако, при этом иметь в виду одно важное обстоятельство: все эти чужаки заполняют колыбельные с единственной целью – запретить ребенку приблизиться к краю отведенного ему пространства («не ложися на краю»). Хотя специальных указаний относительно того, зависел ли репертуар колыбельных от возраста ребенка, нет, можно предположить, что такого рода угрозы адресовались детям, уже начавшим самостоятельное освоение пространства, и не только домашнего, ср.:

Баю-баю-баю-бай,
Не ходи туды на край!
На краю ребята злые,
Морховатые, грязные⁸.

Тема физической гибели, как правило, еще более отчетливо развивается в так называемых потешках. В этом жанре фигурами устрашения высту-

пают животные, прежде всего коза, которая способна не только похитить ребенка, но и причинить ему физическую боль:

Коза идет,
Гроза идет
На малых ребят,
На титочных,
На зыбочных,
На пелёночных,
Кто в зыбке не спит,
На пеленки стит,
Того збодет,
На рогах унесет! (арханг.)⁹

Непослушному ребенку грозят смертью: стоит ему выйти за пределы дома, на лужок, как он утонет в луже или его съест зверь:

Уж ты матушка родна,
Не ходи поздно одна,
Тебя мышка съест,
Горностайка съест,
Еще серенький коток,
Кудреватенький лобок¹⁰.

Фигуры утращения возникают не только в ситуации отхода ко сну, когда нужно успокоить ребенка, заставить его перестать плакать, но и в ситуации кормления. В период отлучения от груди ребенку объясняют, что материнскую грудь съел или унес бука (заонеж. «Бука титю съела», тивх. «Я и титьку и зыбку снесла Буке на болото»¹¹), а если ребенок настаивает, в ход снова идут проверенная в деле коза:

Идет коза рогатая
За малыми ребятами,
Хто сиськю сосеть,
Того рогом бьётъ¹².

или волк: за пазуху кладут щетку и, когда ребенок уколется о нее, его уверяют, что это «вовк кусаз»¹³.

Позднее, по мере расширения детского кругозора, когда ребенок постепенно овладевает абстрактными понятиями, в качестве пугал, способных применить к ребенку силу и даже покалечить его, появляются и такие несколько неожиданные персонажи, как Бог или поп: тем, кто

отказывается поститься, грозят: «Нам дак еще говорили, а если будем скоромного есть, дак поп уши отрежот», а балующимся во время еды детям говорят: «Посмотрите, щас как Боженька даст тебе палкой по голове» (*Каргополье*)¹⁴. Особого уважения требует обращение с хлебом: «Хлеп на пол не кидай, а то Боженька ушко атрежэт» (*Калинин*)¹⁵ или «Бог камнем убьет»¹⁶. Наконец, не менее сильным педагогическим аргументом оказывается смерть близких, вину за которую будет нести ребенок, нарушающий правила поведения за столом:

Хлеб надо доедать, иначе твоя мама болеть будет. И умрет быстро. Так говорили, что хлебушек доедай за маму...

или

Говорили, не съешь, тогда силу свою здесь оставляешь, што мама умрет, папа, дедушка. Заставляют так (*Каргополье*)¹⁷.

У украинцев считается, что страх смерти родителей, прежде всего матери, переживается ребенком и во сне: чтобы рассмешить младенца, ангелы ему говорят во сне: «Возьмем батька, возьмем батька». Младенец смеется, так как еще не знает, что ему нужен отец, а если сказать: «визьмем матір», то он плачет¹⁸.

К трем-четырем годам дети заводят дружбу с соседскими ребяташками и начинают открывать для себя мир за пределами дома. Это освоение внешнего пространства взрослые пытаются контролировать путем запретов, ссылаясь на опасность, поджидающую ребенка за порогом. Напомню, что с таких предостережений начинаются многие волшебные сказки (ср. начало «Терешечки», мать говорит своему сыну: «Сыночек, милочка! Будь осторожен, тебя караулит ведьма Чувилиха: не попадись ей в когти»¹⁹), и собственно действие начинается с нарушения запрета. Подобно тому как расширяется кругозор ребенка, в той же пропорции расширяется и спектр потенциальных носителей опасности. В этой роли могут выступать животные, птицы и рыбы, населяющие леса и реки, причем предпочтение отдается «нечистым» птицам, животным и земноводным: козе, летучей мыши, змее, ящерице, черепахе, ежу, вороне. Набор действий, приписываемых этим существам, примерно тот же, что был и в текстах колыбельных: они способны причинить боль, нарушить целостность тела (ср. «Жаба укусит, ногу отъест» [ПА: Великий Злеев]), а главное, заманить, забрать ребенка в свое царство.

Список антропоморфных персонажей-урашителей представляет особый интерес, поскольку из него становится ясно, кого данная традиция

считает чужим, а значит, и опасным и исходя из каких критериев. Родители упоминают и калек, и старцев-нищих, и представителей других профессиональных групп (старьевщики, разбойники, бурлаки, паны, то есть господа, поп, а сегодня это милиционеры) и других национальностей: литву, цыган, жидов и немцев²⁰. причем «инородцы», которые должны устрашать детей, в каждой местной традиции свои: если для Полесья это москали, то для крестьян Саратовской губернии в конце XIX века такими пугалами были корсаки (киргизы) и кубанцы (горские и крымские татары)²¹. А во время Русско-японской войны, в соответствии с духом времени, одного маленького мальчика урезонивали под Москвой следующим образом: «Вон японец идет, вон, вон, ух какой страшный. Японец, возьми нашего мальчика» (ЭО: 232). Естественно, на память сразу же приходит лермонтовский «злой чечен» из «Казачьей колыбельной песни».

Духи-пугала, либо принадлежащие к местной демонологии (русалка, кикимора, полевик, полуденник, лесовик, утопленник, черт, шуликуны), либо выдуманные взрослыми в педагогических целях, наделяются запоминающимися деталями, относящимися либо к их физическим особенностям, либо к атрибутам. Непослушных детей нечисть ловит и сажает в большой мешок, бьет палкой, поленом, кнутом или железным крюком. Старая баба, украшенная, как черт, рогами, прячется в колодце и только и ждет, чтобы пустить в ход свои железные зубы и крепкие когти.

Новыми темами, по сравнению с теми, что разрабатываются в текстах, адресованных самым маленьким, становятся эротические темы. Ребенку объясняют: когда он попадет в лес или залезет под мост, ему придется пройти своего рода инициацию, поцеловав сопливую бабу, прикинувшуюся пнем (ТС: 74). Русалки, духи полей и огородов описываются то как очень красивые девушки, то как уродливые старухи, способные насмерть защекотать сорванцов. Особенно утрировано их женское, материнское начало: в рассказах часто упоминаются их груди, настолько огромные, что русалки закидывают их себе за спину. Но груди эти не простые, а железные или каменные, и пользуются они ими не для того, чтобы кормить детей, а для того, чтобы забить их ими насмерть.

Поскольку именно деталь должна произвести впечатление на ребенка, то к ней в принципе и может быть сведен подобный «сочиненный» персонаж. Таким пугалом в Полесье выступает, например, *красна нога* («Не иди у сени – красна нога халець»²²), а в Каргополье – *кобылья нога*:

Детей пугали кобыльей ногой, что на горку приходит кобылья нога и всё, и упадешь, и расшибешь себе нос или что-нибудь (КА).

Угроза содержится и в имени персонажа: наряду с разного рода «баба-ми» (*баба яга, бабариха, чырубаба, качыруба, каба, баба мара*), родственными уже упоминавшемуся *бабаю* (*дед бабай, бабай мазай*), возникают также и таинственные существа, имена которых отражают их функции (полес. *хапун, лоскотуха* – «та, что лоскочет, то есть щекочет», *пужалка*, сев. *лизун*, моск. *проверяльщики*), особенности облика (*заялянка*, то есть железная, *смуллянка, волосяной*), особые атрибуты (полес. *толкач*, сев.-рус. *сковородница, хлын* 'палка, шест'). Ср., например, диалог, записанный в Полесье:

Саша захатеў ити ў канаплю, мама яму гаварить: «Там таўкач». – «А какой ён?» – «Он такой зверь, тебя затаўкает, как палка, з глазами и з ротам, ўсех людей ест дети»²³.

Толкач или *товкун* (полесское название песта), который способен истолочь ребенка либо сам по себе, либо попав в хищные руки бабы яги, в сочетании со ступой отсылает к двум важнейшим сферам: сфере еды и сфере сексуальной (ступа и пест – постоянные метафоры молодоженов в полесском свадебном ритуале). Полесскому *толкачу* на Русском Севере соответствует *сковородница*, про которую известно только, что она под зад «подсунёт горячу сковороду, обожгёт» (КА)²⁴.

Для называния персонажей-пугал могут использоваться и имена собственные: Степан, Агата-рогата, Тэрэнька, Савицкий, Якилиха, Платон²⁵, но еще более неожиданно выглядят в функции устрашения названия праздников, желательно иностранного происхождения: ср. *иркут*. «коледа заберет», *онеж*. «Сегодня ладно, катайтесь. Завтра пост придет, уже не будете кататься. Ефимон будет ходить»²⁶ (таинственный Ефимон образован от греческого названия вечерней службы, которую служат во время Великого поста, *мефимон* – 'Бог с нами'). Уже упоминавшийся *хапун, хопун* является полесским названием Йом-Кипура.

Из арсенала педагогических средств запугивание не исчезнет и когда ребенок повзрослеет, изменятся лишь его формы: ссылкой на нечистую силу по-прежнему будут подкрепляться многочисленные предписания и запреты: «ложку на стол клали горбом кверху, а если горбом вниз положить, говорят, бес напишет на ложку – это детей обычно пугали» или «иногда в бане оденеш на леву сторону одежду, тебя леший унесет» (КА).

Однако возникают и более «жизненные» угрозы, связанные в традиционном обществе прежде всего с матримониальной стратегией. В Полесье девушке с мокрым подолом грозят, что она выйдет замуж за пьяницу, той, которая бросает мусор за порог, что она вообще не найдет себе му-

жа, а у той, кто оставляет пряжу на прялке, вырастет борода. Не поощряется и обжорство: если девочка ест пенки, пригары, шкварки, подгорелый хлеб, у нее будет шелудивый или лысый муж либо, чаще, на свадьбе пойдет дождь²⁷. Недоеденный кусок хлеба равносителен неудаче в браке, а брать следующий кусок хлеба, не доев первый, сулит два брака или физическую слабость²⁸.

Вернемся теперь к главному вопросу: зачем пугают детей? Фигуры утрашения служат прежде всего решению ближайших педагогических задач: успокоить ребенка, проконтролировать его перемещения в пространстве, обучить его хорошим манерам, правильному обращению с едой. Одновременно через формулы запугивания детям подспудно внушается представление об опасности сексуальных отношений, чувство страха перед женским, материнским началом. Последнее следует пояснить. Одна из основных задач народной педагогики – обеспечить постепенное, но неуклонное отделение, удаление ребенка от материнского тела, помочь ему переместиться из материнского мира в мир отцовский.

Нельзя не согласиться с Николь Бельмон, считающей, что упоминание мифологических пугал позволяет превратить бессознательную тревогу (*angoisse*) в страх, переносить который существенно легче. Развивая эту мысль, добавлю, что индивидуальной тревоге, индивидуальному страху придаются принятые в данной традиции формы. Как только бесформенное начало приобретает с помощью имени форму и объективируется, поскольку проецируется на внешний мир, с ним становится легче бороться. Однако анализ славянского материала показывает, что вездесущие духи-пугала не решают проблему снятия страха, а скорее наоборот.

Действительно, одной из самых распространенных в народной нозологии детских болезней является испуг. Испуг как один из видов страха рождается на свет раньше ребенка.

Случается, что, появляясь на свет, новорожденный несет на своем теле следы пережитого его матерью или/и им самим в утробном состоянии испуга, причем, по народным представлениям, патология своей формой, цветом и т. д. часто указывает на причину, ее породившую. Так, происхождение родимых пятен объясняют либо неутоленным желанием матери, либо, чаще, сильным испугом. Красное пятно располагается на той части тела, за которую себя схватила мать, пораженная зрелищем пожара (откуда и полесские названия этих пятен: *пужар*, *пожарныя пятна*, *карпат. пужэр*) или вихря. Мышь, напугавшая беременную, проступает на младенце в виде безобразного пятна в форме мыши, поросшего серой щетиной²⁹. Если мать испугалась ласточки, ребенок будет рябым (ПА), ес-

ли собаки, то ребенок родится с собачьей мордой или покрытый шерстью. Другим возможным последствием испуга считают косоглазие³⁰, заикание или, наоборот, безудержную болтливость³¹.

Подобно тому как современная психиатрия различает три категории страхов: (1) врожденные, (2) характерные для разных этапов роста, (3) возникшие в результате душевных травм³², народная медицина признает существование страхов не только врожденных, но и приобретенных, причем именно травматическим переживаниям отводится центральное место в этиологии детского испуга. Список естественных его «возбудителей» (животные, незнакомые люди, громкие звуки) дополняется вредителем, сознательно наводящим порчу на младенца.

Исполох не один, разный бывает. Вот гром громыхнул и испугал ребенка – это одно; а вот собака набросилась – это другое; или вот чужой человек худо глазами зыркнул; или сам зашибся ребёнок; или ночью в черной темени что-то там ему привиделось-показалось. От разного разное и вылечивали (*арханг.*)³³.

Не исключено, что это безличное «привиделось-показалось» может принимать форму тех пугал, которыми питают воображение ребенка взрослые.

Чаще всего испуг у ребенка проявляется в постоянном плаче, бессоннице, дрожи, судорогах, прекращении роста. Со страхом, испытанным матерью и ребенком в утробном состоянии, связывают и происхождение эпилепсии. Ср.:

Эпилепсия у нас называлась молоденец. (...) Молоденец – это хворость, когда женщина, ходившая беременной, испугалась. Одного, родившегося от такой женщины, этот молоденец чуть не год бил. И ладаном из церкви его курили, и купали священной водой на Крещение, и что ни делали... У меня тоже такое было. Хату только построили. Я села у окна исштопывать чулочки. А гроза шла оттуда с-за леса. А я ходила уже брюхатой со своей малой. И вот гроза – бах! – и в хату молоньей рванула. Кругом тут пыль, дым, что тут творилось. Спугалась, у меня сразу нога отнялась. Ну, и как родила я, так моя девка восемь дней в больнице ни на минутку не стихала. Из больницы я пришла домой и быстренько ее к одной тут бабке понесла. Бабка, царство ей небесное, говорит: «Ты испугалась молоньи, все на дитёнка абрахтшится». Ну так и было, токмо родила, а девка ни на минутку не стихает, кричит, выламывается. А к бабке как к этой сносила, она пошептала, поплювала, так сразу всё – заснула впервой, и стала девка как девка (*смоленск.*)³⁴.

Страхом, испугом ребенка объясняют и разные патологии в физическом и интеллектуальном развитии:

Ребенок долго не заговаривает – это бывает от испугу. Напуганный ребенок может трястись. Может бросить этот испуг: на голову – и голову исполонёт; на руку – и руку сволонёт; на глаза – и ночью глаз не сомкнёт, будет кричать. Испуг «и'сполохом» (вар.: переполох) прозывается. Говорят «Ищи бабок, коли ребенок испугался. Бабки помогают. От испугу можно вылечить, и все пройдет» (арханг.)³⁵.

Получается, что запугивание не помогает экстериоризировать страх, придавая ему индивидуализированные формы, а скорее наоборот, может приводить к болезни, хотя носители традиции и не видят связи между заболеванием и популярным педагогическим приемом. В чем же тогда заключается функция запугивания?

Попробуем соотнести эти формулы запугивания с другим малым фольклорным жанром – стереотипными ответами на вопрос «Откуда берутся дети?». Часто «поставщиками» ребенка выступают представители животного мира. Детей, как правило, приносит аист, но также и другие птицы и животные, среди которых отмечу уже упоминавшихся в связи с формулами запугивания ворону и гусей. Детей в Полесье находят на огороде, на грядке среди огурцов, в саду на груше или на яблоне, в поле, на лугу, в лесу, повсюду, но только не в доме. Иначе говоря, ребенок – это плод, который остается только сорвать и... съесть? Дети приплывают по воде, видимо, из потустороннего мира, спускаются с неба. Ср. «Буг мене кинуў на хвою, а с хвои – додолу, да даў мени добру долю». Интересно, что и в такого рода формулировках то и дело возникает кулинарная тема в связи с уже упомянутыми кухонными предметами: «Из неба упаў да ў ступу попаў, а з ступы вылез да во яки вырос», «Таўкли, таўкли у ступе и вытаўкли». Как прокомментировал бы фрейдист, «детская мифология» богата образами, восходящими и к оральной, и к анальной стадии развития. В самом деле, если тема «ребенок-плод» представлена весьма широко (ср. «Прынесли гуркоў (то есть огурцы), разрезали, а там хлопчык»), то и анальный вариант происхождения детей занимает не последнее место: детей «высирает» лошадь («Кабула ўсрала, вароны разгрэбли, и мама тебя ўзяла»), овца или свинья.

Интересно следующее замечание Л.Н.Виноградовой, посвятившей этим полесским формулам целую статью. Объяснения по-разному распределяются по календарному циклу: рожденным весной говорили, что

их принесли птицы, а тем, кто появился летом, что их собрали. По сути, их отправляют на землю предки, либо сбрасывая их с неба, либо доверив их птице или плодоносящей земле³⁶.

Особое место в этой «детской» этиологии занимает тема обмена в виде покупки или кражи: так, рожденным зимой детям, по статистике более многочисленным, чем летние, говорят, что их купили у жида, на базаре или в магазине, у тряпичника, цыганки, что их бросили, потеряли цыгане, хохлы либо старцы или, наконец, что родители украли детей у этих посредников, ср: «Каряўник (тряпичник) ехаў, я выйшла, а ён прадае маленькае». Изредка такими «подателями» выступают в полесских материалах и мифологические пугала: русалка, дед Мазай, царица. Последний вариант кажется довольно неожиданным для восточнославянской традиции, но зато он весьма характерен для соседней польской, где детей «поставляют» все те, кто способен их забрать: водяной, полудница, мавка, русалка, богинка, житная баба, вила, домовик³⁷.

Таким образом, угроза «отдать» посреднику вписывается в общую концепцию человеческой жизни: земная жизнь представляет собой лишь краткое пребывание на земле, возможное благодаря вмешательству посредников, а смерть есть возвращение на родину, ср. сев.-рус. *вернуться* 'умереть': «Три денька братик-то и побыл на свете, потом вернулся» (карел., СРГК: 177). Получается, что формулы утешения, соотносимые с толкованиями рождения, бессознательно оказывают психологическую поддержку и детям, и, даже в большей мере, родителям.

На этом предположении можно было бы остановиться, если бы тема «страх и детство» исчерпывалась лишь описанным кругом текстов. В действительности же все первые месяцы жизни ребенка проходят под знаком страха: страха подмены, страха похищения, страха порчи, в которой обвиняют тех, кто находится в состоянии конкуренции, то есть матерей с грудными детьми.

Речь идет о таком своеобразном полесском явлении, как *знусины* или *знос*, встреча на дороге двух матерей (или отцов) с грудными детьми на руках. По всеобщему убеждению, встреча эта не предвещает ничего хорошего для одного из младенцев: он будет кричать, слабеть, перестанет расти и может даже умереть. Такая участь ждет того из детей, кто окажется ниже другого. Поэтому мать (или отец) старается поднять или подкинуть своего ребенка повыше, чтобы тем самым обеспечить его превосходство над другим. Но жеста бывает недостаточно, и тогда в ход идут слова, которые отчетливо обнажают характер конкуренции между детьми, а точнее, между матерями:

Мой воўчэнь,
А твой козинь,
Мой воўчэнь
Зайсьць твоё козинь.

«Мая валчен'я, а твая казлен'я. Май твай эьест» или
«Нехай моя волчена твоему козеня очи выдрет». Вол-
чонок может противопоставляться также и другому
безобидному зверьку – зайчонку:

Мой воўчонук, а твой зайченук,
Мой воўчонук эьест твоего зайченка.

Вторая мать, заметив маневры первой, должна отослать порчу отпра-
вительнице: «Пудкидаешь высуко, да шоб закопбла глыбуко» или «Хто под-
нимаэ (вар.: понимаю), Нехай Бог приймаэ»³⁸. Иначе говоря, в ситуации
словесного поединка с хищником-урашителем отождествляется ребе-
нок, которому мать желает победы. Важно уточнить, что такая встреча
считается особенно опасной для детей, у которых еще не прорезались зу-
бы, и следовательно, волк-пугало выступает здесь в роли покровителя.

Страхи подмены, кражи ребенка в свою очередь восходят к концеп-
ции постоянного переобмена с потусторонним миром: поскольку обмен
этот часто предполагает участие посредников, то и удачный исход его не
всегда гарантирован. Отсюда и такие любопытные белорусские крестин-
ные песни, в которых разрабатывается тема похищения ребенка его кре-
стными родителями, еще одними заместителями родителей в деле «добы-
вания» ребенка:

У горадзе, на рыначку
Гець кум с кумой гарэлачку.
Польна, кума, гарэлку піць,
Пара, кума, дзіця хрысціць,
Не панскага, храсцьянскага.
Кінем дзіця ў калявіну,
Самі пойдзем на Ўкраіну.
Пайдзём поле і другое,
На трэцяе ўступаючы,
Станем, кума, паслухаем:
Ці не стогнець дарожанька
Ці не шуміць дубровушка,

Ці не гоніць пагонюшка...
 Стогніць, стогніць дарожанька,
 Шуміць, шуміць дубровушка,
 Гюніць, гюніць пагонюшка,
 Пагонюшка – родны кумок;
 – Ты стой, кума, ты не ўхадзі,
 Дзіця майго ты не ўнаці:
 Маё дзіця ражонае,
 Тваё дзіця храшчоная³⁹.

Если этот страх остается маргинальным, то страх подмены ребенка навязчиво преследует родителей по крайней мере в течение первых двенадцати месяцев жизни ребенка. Поскольку в традиционной славянской культуре доминирует онтологическая концепция болезни, согласно которой болезнь есть состояние, принципиально отличное от здоровья, то и больной воспринимается либо как существо, в котором поселился дух болезни, либо как иноприродное, потустороннее существо. Испуг иногда представляют себе в виде «лукавого», который входит в человека и передвигается под самое сердце (укр.)⁴⁰. А маленький уродец, у которого растут лишь голова и члены, но не тело, считается подменным, ребенком, подкинутым нечистой силой.

Такое происходит в случае, если родители не соблюдают должным образом все многочисленные предписания, ср. *пинеж*..:

Маленького ребёнка нельзя оставлять в бане – обдериха обменет. Была девка така фсё ростё и ничего не понимает. Говорили, што она в бане обменена» (ПА); В чэтверг нэможно быты дэтыну и выкеда-ты за дверь. В чэтверг по вэчэры нельзя. Бо тылько набэты дэтыну и выкинэтз за двэры, то зара нэчысты дэ дух забэрз и вам подкэнз таково, шо вин будэ йисты, богато будэ йисты и тылько будэ голова росты. А ноги и руки будэ таки тоненьки-тоненьки. И вин там усе время не ходыты нэ будэ ни шо.

И дальше информантка привела в пример историю своей тетки, которая ушла из дома, не подложив никаких оберегов в колыбель ребенку, и по возвращении нашла подкидыша. Она стала ездить по знахарям, и один из них ей посоветовал:

Трэба взаты ту дэтыну, набыты, набыты, и выкынуты ту дэтыну, шо вин подкинув, злой дух. Выкынуты и сказаты: «На твого, отдавай мого». <...> Просто на двор выкынуты. Ну и ўжэ подкенув ўжэ назад, его

назад. Ну, такэ худющие, вымучылы. Тьлько шкура, и кость. А цэ свои забралы. То трэба сказаты сэрдыто: «На твое, а отдавай мое».

Это можно проделывать в четверг⁴¹.

Поэтому в стратегии «пугания» взрослые следуют по крайней мере одному принципу: они не упоминают тех персонажей, которых они сами считают по-настоящему опасными. Точно так же нельзя бранить детей, помяная черта, лешего и прочих, поскольку проклятие может сбыться. Например, в Закарпатье полагают, что нечистой силой нельзя пугать ребенка, иначе он заболит: поселится в нем дьявол, изо рта пойдет пена (ПА), иными словами, появятся симптомы «испуга»-эпилепсии.

Таким образом, как представляется, родители пугают детей потому, что они сами одержимы страхом за детей. И страх этот восходит к известной концепции бытия, характерной для многих традиционных культур, «концепции дефицита», согласно которой ресурс благ на земле ограничен и преуспевание одного члена сообщества возможно лишь за счет другого. А проницаемость границ между мирами придает этой борьбе за долю особую жестокость.

Список сокращений

КА – Каргопольский архив кафедры фольклора РГГУ.

ПА – Полесский архив Института славяноведения АН РФ.

СРГК 1994 – Словарь русских говоров Карелии. Т. 1. СПб., 1994.

ТС – Тураўскі слоўнік / Сост. А. А. Кривицкий, Г. А. Цыхун, Н. Я. Яшкин. Т. 5. Мн., 1995.

ЭО – Этнографическое обозрение. Т. 70–71. М., 1906.

Литература

Афанасьев 1984 – А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки. Т. 1. М., 1984.

Виноградова 1995 – Л. Н. Виноградова. Полесские формулы о происхождении детей // Славянский и балканский фольклор. М., 1995. С. 173–187.

Власова 1995 – М. Власова. Новая абевега русских суеверий. СПб., 1995.

Головин 2000 – В. Головин. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Аво, 2000.

Даль 1978 – В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., 1978 [репр. воспроизв. изд.: СПб., 1880–1882].

Мартынова 1997 – Детский поэтический фольклор / Сост. А. Н. Мартынова. СПб., 1997.

- Дивильковский 1914 – А. М. *Дивильковский*. Уход и воспитание детей у народа: Первое детство // Изв. Архангельского общества изучения Русского Севера. Архангельск, 1914.
- Ефименко 1877 – П. С. *Ефименко*. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии // Изв. имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при имп. Моск. ун-те. 1877. Т. 30. Труды этнографического отдела. Кн. 5. Вып. 1.
- Заглада 1929 – Н. *Заглада*. Побут селянської дитини. Київ, 1929. (Матеріали до етнології. Т. 1).
- Зеленин 1916 – Д. К. *Зеленин*. Описание рукописей ученого архива имп. Русского географического общества. Пг., 1916. Т. 3.
- Кабакова 2001 – Г. И. *Кабакова*. Антропология женского тела в славянской традиции. М., 2001.
- Кравченко 1914 – В. Г. *Кравченко*. Этнографические материалы, собранные в Волынской и соседних с ней губерниях // Тр. Общества исследователей Волыни. Житомир, 1914. Т. 12. 312 с.
- Кузеля 1907 – З. *Кузеля*. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу // Матеріали до українсько-руської етнології. 1907. Т. 9. 144 с.
- Кузнецова 1992 – В. П. *Кузнецова*. О функциях колдуна в русском свадебном обряде Заонежья // Заонежье. Петрозаводск, 1992. С. 117–130.
- Логинов 1993 – К. К. *Логинов*. Семейные обряды и верования русских Заонежья. Петрозаводск, 1993.
- Науменко 1998 – Г. М. *Науменко*. Этнография детства. М., 1998.
- Радзинная паззія 1971 – Радзинная паззія. Мн., 1971.
- Санникова 1994 – О. В. *Санникова*. Польская мифологическая лексика в структуре фольклорного текста // Славянский и балканский фольклор. М., 1994. С. 44–83.
- Сержпудоўскі 1930 – *Сержпудоўскі* А. Прымкі і забабоны беларусаў паляшukoў. Мн., 1930.
- Славянские древности 1999 – Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М., 1999.
- Страхов 1991 – А. Б. *Страхов*. Культ хлеба у восточных славян. Мюнхен, 1991.
- Хафизова 1999 – Л. Р. *Хафизова*. Дети в обрядах и верованиях Каргополья // Живая старина. 1999. № 1. С. 43–44.
- Черепанова 1996 – О. А. *Черепанова*. Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. СПб., 1996.
- Черепанова 1999 – О. А. *Cerepanova*. La profondeur de la memoire: études ethnolinguistiques // Cahiers slaves. 1999. 12. P. 156–169.
- Belmont 1974 – N. *Belmont*. Comment on fait peur aux enfants // Topique. 1974. № 13. P. 101–125.
- Garber, Spizman 1997 – S. *Garber*, I. *Garber*, R. *Spizman*. Les peurs de votre enfant: Comment l'aider à les vaincre. Paris, 1997.
- Guilhaume 1990 – A. *Guilhaume*. Des peurs et du sommeil // Vues d'enfance. 1990. № 3. P. 20–24.

Примечания

- 1 Даль 1978, I: 138.
- 2 Власова 1995: 64.
- 3 Belmont 1974: 112.
- 4 Черепанова 1996: 66.
- 5 Garber, Spizman 1997: 13.
- 6 Науменко 1998: 145. Как представляется, постоянный припев русских колыбельных баю-баю-бай тоже участвует в создании такого суггестивного персонажа, как бабай.
- 7 Головин 2000: 189–191.
- 8 Там же: 189.
- 9 Науменко 1998: 303.
- 10 Мартынова 1997: 195.
- 11 Головин 2000: 209.
- 12 Науменко 1998: 266.
- 13 Кравченко 1920: 79.
- 14 Хафизова 1999: 44.
- 15 Страхов 1991: 49.
- 16 Ефименко 1877: 185.
- 17 Хафизова 1999: 44.
- 18 Кузеля 1907: 3.
- 19 Афанасьев 1984: 146–147.
- 20 Заглада 1929: 110.
- 21 Зеленин 1916: 1923.
- 22 Санникова 1994: 57.
- 23 Кабакова 2001: 136–137.
- 24 Сковорода, в свою очередь, может иметь отношение к сексуальной сфере: в Заонежье про невесту, которая в результате наведенной порчи отказывается иметь супружеские отношения в первую брачную ночь, говорят, что у нее vulva «сковородой закрыта» (Кузнецова 1992: 126). Кроме того, на сковороду сажают невесту, когда расчесывают ей волосы (сообщ. А. Мороза).
- 25 Ср. *новгород*. «Платон голову прикусит, тебе голову откусит». Когда же ребенок, напугавшись, перестает кричать, добавляют: «Не ходи, Платон, не дам Мишу, он не плачет, ступай Платон к Егору, там есть плаксы, а Миша у меня хороший» (Дивильковский 1914: 598).
- 26 Черепанова 1999: 163.
- 27 Кабакова 2001: 145.
- 28 Страхов 1991: 61.
- 29 Кравченко 1920: 83.

- 30 Логинов 1993: 29–30.
31 Сержпутовский 1930, 143.
32 Guilhaume 1990.
33 Науменко 1998: 204.
34 Там же: 256.
35 Там же: 201.
36 Виноградова 1995: 185–186.
37 Там же.
38 Кабакова 2001: 119.
39 Радзинная паззія 1971: 402.
40 Славянские древности 1999: **424**.
41 Кабакова 2001: 135.

Франсис Конт

Париж, Сорбонна

Страх в зеркале политической частушки

*(важный исторический источник,
недооцененный на Западе)*

На всяку беду страха не напасешься..

Пословица

В исследованиях по истории России и советской системы существует исключительно важный источник, позволяющий глубже понять представления и поведение русского народа. К сожалению, он не нашел себе применения, ибо был практически неизвестен на Западе. Речь идет о частушках, точнее, о политических частушках, в которых необычайно живо отразились самые разнообразные чувства и переживания людей, и в частности – страх.

Частушки как жанр изучались достаточно давно, по крайней мере с семидесятых годов позапрошлого века, когда Глеб Успенский написал о них свою знаменитую статью, где и ввел в обиход сам термин «частушка».

Чаще всего частушкой называют короткую, обычно четырехстрочную (реже двухстрочную) рифмованную припевку, исполняемую в быстром темпе. Она характеризуется живым разговорным языком и в основном касается человеческих переживаний преимущественно «любовного, но нередко злободневно-политического характера»¹. Действительно, частушкам присуща публицистичность, обычно в сочетании с черным юмором или, по крайней мере, с иронической или сатирической окраской².

В отличие от народной песни, в которой чаще всего находит выражение некий общественный идеал, частушка позволяет выразить мнение отдельного человека. Политическая частушка обычно рождается в периоды резких и глубоких изменений в обществе, когда возникает потребность осознать, что творится вокруг, и передать другим свои умозаключения.

Как отмечал еще в начале XX века один из первых исследователей этого жанра, главное преимущество частушки заключается в том, что она несет в себе очень личное представление о мире и о его развитии: «Каждый старается сказать свое слово, выразить свое чувство, свой взгляд на вещи, свою мысль»³.

Ценность частушки в том, что она показывает нам русскую и советскую действительность изнутри; как правило, в ней слышен голос самого народа, а не только интеллигенции, которая говорит от имени народа. В частушке обо всем говорится прямо, сильно и часто остроумно. Сжато и емко нам подается мнение одного человека, которое одновременно отражает представления целых слоев населения. Это не просто констатация, а скорее что-то похожее на эвфемизм или литоту, когда специально говорят меньше, чтобы сказать больше. Цель всегда понятна:

Зло в частушках обличают
Все вокруг да около...»⁴ (590/60)

Знаменитый этнограф Д. К. Зеленин одним из первых взялся за изучение политических частушек, но сделал это весьма осторожно, опубликовав свою статью в 1925 году в Германии⁵. По этой причине ее мало кто заметил в Советском Союзе, пока совсем недавно, в 1999 году, она не была переведена и издана в России. Со своей стороны, фольклорист Юрий Соколов в 1931 году упомянул о существовании политических частушек, но слишком уж описательно: «Содержание частушек весьма разнообразно... Особенно возросло количество частушек на политические темы в эпоху гражданской войны. Частушка явилась ярким историческим документом эпохи»⁶.

Десять лет спустя в своей книге «Русский фольклор», которая вышла накануне Великой Отечественной войны, Соколов даже не посмел заикнуться о частушках эпохи Гражданской войны – такой страх царил повсюду в стране.

Он сосредоточился целиком на политически корректных частушках, не брезгуя и теми, что без устали кропали официальные рифмоплеты, воспевая «успехи» коллективизации. Перед нами совершенно верноподанные частушки, в которых Сталин предстает как самый верный ученик и продолжатель дела Ленина:

По завету Ленина,
По завету Сталина
Мы построили колхоз –
Верный путь крестьянина?⁷

Без тени иронии – да и о какой иронии могла быть речь в те годы! – Соколов приводит тексты, которые были созданы, чтобы поведать нам о почти религиозном, магическом поклонении «живым мощам» основателя советской системы:

Куплю Ленина портрет,
Золотую рамочку.
Вывел он меня на свет,
Темную крестьяночку⁸.

Есть и еще более слащавые:

Я с окошка на окошко
Цветик переставила,
Чтоб светло было портретам
Ленина и Сталина⁹.

И лишь совсем недавно увидела свет частушка, которая показывает другую сторону медали. Разумеется, бесполезно было бы искать ее в книге Соколова 1941 года. Опубликовать такие тексты помешал бы всеобщий страх, который начал проходить только после 1991 года:

От портрета Ильича
Нет спасения!
Намозолили глаза
До омерзения (160/146).

Обратной стороной медали было иногда и горькое разочарование у тех, кто поначалу искренне следовал за Лениным, и даже воспевал его:

Мы про Ленина слагали
Стихи, песни, гимны!
А потом уж спохватились
Что зря брали Зимний (106/24).

После выхода в издательстве «Ладомир» двухтомника «Заветных частушек» А. Д. Волкова в 1999 году можно совершенно точно сказать, что в Советском Союзе существовал подспудный протест, в котором как бы кристаллизовались главные противоречия советского общества того времени и который выражался в целой гамме чувств и переживаний. Это какая-то взрывчатая смесь, видимо, служившая своего рода горючим, двигавшим вперед советский режим: словно смесь бензина и машинного масла, смесь неотделимых друг от друга энтузиазма и страха синим

пламенем горела внутри советского человека – не исключая и руководителей государства, поскольку и они сами, и их близкие могли в любую минуту быть зачислены в категорию «врагов народа».

Ниже мы постараемся детальнее представить гамму важнейших советских страхов, выстроив их предварительную типологию, но вначале напомним одну частушку, которая хорошо передает психологическую атмосферу той эпохи: большевистское руководство, и в первую очередь главари небезызвестного НКВД, представлены здесь прежде всего своей звериной жестокостью и тем, что можно назвать «циркуляцией страха» (*le flot circulaire de la peur*), который царил и на вершине власти:

Ежов, Берия, Ягода –
Сталиным менялися,
А в ЧеКа как были– звери,
Ими и остались (162/29).

Отголосок этих взаимных страхов слышится в смелой и даже нагловатой реплике Литвинова Сталину, которая, если верить политическому анекдоту 1938 года, прекрасно дополняет в прозе то, что частушка выражает в рифмованных строчках:

У наркоминдела М.М. Литвинова арестовали жену. Он жалуется Сталину на действия наркомвнудела Ежова. Сталин отвечает:

– У товарища Ежова, очевидно, есть на нее материал.

– Товарищ Сталин, у него и на вас есть материал!¹⁰

Но не страхом единым жив был Советский Союз. В молодом поколении, которое шло наверх, подминая под себя старое, было немало таких, кто верил в светлый новый мир, в могущество техники, и кто был по-настоящему воодушевлен. Ну что сказать, например, об этой молодой сентиментальной колхознице, которая тает от любви и с очаровательной наивностью хочет околдовать героя тогдашнего времени, тракториста, воплотившего в себе будущее страны:

Тракторист такой красивый,
Я его приворожу!
На его на трактор ночью
Две ромашки положу!¹¹

Рядом с простодушием, в котором просматривается традиционное крестьянское поведение, резким контрастом выглядит цинизм заказных

частушек, создаваемых неумолимыми рифмоплетами для клубной самодеятельности и эстрады:

Мы колхозницы-доярки,
Быстро дело закрутим:
По-ударному работаем –
Жить по-сталински хотим¹².

На первый взгляд, о каком страхе может идти здесь речь? Однако он незримо присутствует и движет рукой Юрия Соколова, который приводит эти вирши в своей книге «Русский фольклор» (1941) и который готов цитировать и еще более пошлые стишки во славу «отца народов»:

Жизнь зажиточна в колхозе –
Не минует наших рук.
Так сказал товарищ Сталин,
Наш любимый вождь и друг¹³.

Видимость порядка, установившаяся в сталинскую эпоху (лорядка, который пропаганда стремилась показать как идеальный и который на деле был идеально сюрреалистическим), скрывала достаточно сложный механизм, предназначенный для полного уничтожения прежнего порядка и прежнего человека с его особенностями, представлениями о ценностях и с его мироощущением. На мой взгляд, примечательно, что такой механизм вышел не из «обычного» хаоса и даже не из «обычного» революционного хаоса, а из того, что можно назвать «организованный хаос». Как был организован этот хаос? Зачем он был организован? На эти вопросы нам и предстоит попытаться найти ответ.

Хаос и страх в России (в первой половине XX века)

Достаточно будет довольно простой периодизации и довольно схематичного очерка, чтобы показать целую гамму разнообразных российских страхов, бытовавших на протяжении полувека и связанных с глубочайшими изменениями, которые пережила Россия от революции 1905 года до смерти Сталина. Между этими событиями, а значит, и между разными типами страха, которые они порождали, выявляется не просто разница в степени, но поистине качественная разница, причем момент качественного разрыва, линия водораздела приходится точно на Октябрь 1917 года, когда к власти пришли большевики.

Обычный хаос – обычный страх
(9 января 1905 – 25 октября 1917 года)

О самом мифе беспорядка-хаоса, царившего в России с незапамятных времен, написано немало. Создается впечатление, что он присутствовал на всем протяжении российской истории, начиная со знаменитого призыва варягов, о котором сообщает «Повесть временных лет», до XIX века, когда А. К. Толстой сочинил пародию на «Историю государства Российского» Карамзина:

Послушайте, ребята,
Что вам расскажет дед.
Страна у нас богата,
Порядка только нет.

Революция, начало которой положило Кровавое воскресенье 9 января 1905 года, сама была весьма кровавой, но кровь тогда проливали во имя социальной справедливости, а значит, в ущерб имущим классам: дворянам, купцам и вообще среднему сословию. Оттого и страх присутствовал в основном среди богатых, а не охватывал все население. Потом революционная волна пойдет на спад, поскольку ни революционерам, ни созданным ими Советам не удастся упорядочить крестьянские волнения, в обоих смыслах этого слова, и они останутся такими, какими их видел Пушкин, когда он вывел свою формулу: «русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Что же касается репрессий со стороны царских властей, то, как ни ужасны они были, их нельзя сравнить с систематическим большевистским насилием, а главное, вызванный ими относительный страх не сможет помешать новому всплеску революции. Это предельно ясно выражено в такой, например, частушке:

Жандармы были бы
Свирепы, как в ЧеКа, –
Революции не было б
Еще века (167/147).

Так что есть жестокость и жестокость, а значит, есть страх и страх, как уточняет еще одна частушка, из которой видно, что народ их не смешивает, даже если при большевиках ему случается идеализировать прежние времена и царя-батюшку:

Был очень добрый царь,
Пришлось трон отдать:

Жестоким надо быть,
Чтоб власть держать (166/147).

После «Великого Октября» народ стихийно установит **важное различие**, когда придет к выводу, что отныне насилие будет распространяться на всех:

Своей мягкостью
Царь допустил просчет,
А ЧеКа за горло смело
Весь народ берет (169/147).

Таким образом, пресловутая царская «мягкость» на деле оборачивалось сохранением привычных общественных связей и традиционного миропонимания. Хочется привести в качестве примера выдержки из письма одного крестьянина-бедняка. Уже после свержения старого режима он обращается к Учредительному собранию, которому предстоит собраться в самом начале января 1918 года. Он жалуется на повсеместный беспорядок, который его пугает, ибо никто ни за что не отвечает: «Одни грабежи да убийства и насилия, и жаловаться некуда»¹⁴.

Именно потому, что беспорядок царит повсюду, автор письма цепляется за то, что знает, прежде всего помня об уважении к власти и о тех ценностях, которые внушило ему православие: «Взываем и просим Учредительное собрание, ради Бога, ради Христа и ради всего святого и ради справедливости...»¹⁵. Вполне понятна реакция этого крестьянина, понятен и его страх, который словно бы не выходит за пределы допустимого, равно как и беспорядок, пусть даже опасный и тревожный.

А все-таки, несмотря на быстрый ход событий, мы еще встречаемся с самыми разнообразными мнениями, которые до поры до времени являются взаимодополняющими, а не антагонистическими. Причем разброс мнений очевиден по таким фундаментальным вопросам, как национальная принадлежность или политические симпатии. В дооктябрьских частушках ощущается атмосфера достаточно мирного сосуществования различных позиций, без особой нетерпимости и ненависти:

Гей, яблочко,
Красная половинка!
Мой муж большевик,
А я украинка! (51/475)

Игривый тон соседствует с пониманием **серьезности положения**:

Сижу я на бочке,
А под бочкой качка;

Мой муж большевик,
А я гайдамачка!

[Прилуки] (52/475)

И даже грабить буржуев можно, не прибегая пока к открытому террору, как бы «по-свойски»: хотя речь идет о настоящей революции и буржуазии дают понять, что время ее прошло, делают это с оттенком добродушной иронии:

Буржуйчики, буржуйчики,
Позвольте миллионы!
Теперь наше правление,
Теперь наши законы!

[Харьков] (16/472)

После октября 1917 года явно ощущается смена тона: от игривости добродушной гайдамачки мы переходим к настоящей ненависти большевика, яростного адепта классово-борьбы:

Не надо нам министров,
Не надо нам царей;
Бей буржуазию,
Товарищи, скорей (14/472).

Отныне осталось только два лагеря – большевиков и их врагов, – и отношения между ними строятся исключительно по принципу «кто кого».

Большинство частушек указывают на Ленина как на главного подстрекателя к насилию, развязавшего гражданскую войну и красный террор:

Войну гражданскую
Он в стране разжег,
Уничтожил тех,
Кто для него был плох (134/144).

Кровавая дань

Проливаемая кровь представлена в частушках как своего рода жертвоприношение: народ платит кровавую дань за революцию, совершенную большевиками во главе с Лениным:

От войны гражданской Ленин
В крови вымок по колени (5/273).

Для тех, кто поверил вождю, кто сам сеял террор и у кого руки по локоть в крови, Ленин предстает поначалу героем освободительной войны. Когда же наступает прозрение, Гражданская война является в виде сплошной кровавой бани:

Народ Лениным гордился,
Хоть в своей крови топился (3/273).
Ленин – добрый! Друг здоровью!
Но залил Россию кровью (6/273).

Однако свою кровь проливали и другие люди – те, что в надежде на лучшее будущее сеяли страх, а потом оказались обделенными:

Зря за власть, Семен,
Свою кровь ты лил:
Ее всю себе
Комиссар схватил (14/136).

За революцию
Кровь проливал Семен,
А имеет власть
Коммунист – не он (65/139).

До последней капли крови
Защищай в бою Совет,
А вернешься – на все просьбы
Ты в ответ получишь: «Нет!» (28/19)

Таким образом, путем превращения обычного беспорядка в организованный хаос большевикам удалось навязать террор всему обществу, заставить его расстаться с прежними ориентирами и ценностями и превратить народ в податливую массу.

Организованный хаос – организованный террор

Мне думается, что хаос в России в период между Гражданской войной и смертью Сталина был организован намеренно. В самом деле, система являла собой идеологию у власти, то есть идеократию, которая своей подавляющей мощью внушала ужас – до тех самых пор, пока не выродилась в пустую риторику, в логократию, утвердившуюся после второй смерти «отца народов» на XX съезде КПСС.

Я постараюсь схематично представить, каким образом в частушках выявляются главные механизмы порождения страха через организованный хаос.

Как известно, страхом была охвачена подавляющая часть советского общества начиная с 1917 года, хотя бы потому, что установился такой режим, который Александр Койрэ назвал «тайным обществом наяву». Отпечаток конспирации, секретности советская жизнь сохранит на протяжении всей своей истории, как это можно увидеть на примере частушки начала шестидесятых:

Биографию с пеленок
Знаем про Гагарина,
А какой стрелял подонок
В баб, детей – всё тайна (167/29).

Эта жестокая система, возникшая благодаря усилиям и неизжитым комплексам большевистских конспираторов, с самого начала стремилась к монополии власти, устанавливая ее через неприятие любых компромиссов и систематический террор, что в свою очередь немедленно порождало страх:

Комиссары уничтожили
Все лучшие умы,
А чекистов все боятся
Больше тигра и чумы (158/28).

Больше всего поражает народ вопиющая несправедливость, чудовищные размеры совершаемых преступлений и одновременно неисчислимое количество жертв с момента прихода к власти людей вроде Железного Феликса:

Своей партии
Феликс — верный сын
Им замучен миллион,
А может, не один (190/149).

Отныне во имя классовой борьбы и с незыблемой верой в следование законам истории большевики приступили к тому, что сейчас назвали бы геноцидом, только не по расовому, а по классовому признаку. Согласно ленинской логике, убивать людей не только можно, но и нужно – во имя того, что большевики именовали «нашей» моралью, которая противопоставлялась «их» морали.

Носители большевистской морали – чекисты, и частушки прямо указывают на них как на главный источник страха:

Пришла повестка мне,
Мол, явись в ЧеКа...
Затряслися руки, ноги
И трещит башка (201/149).

Ибо кому не известны методы «органов» и их полная безнаказанность:

Раз, два, три, четыре,
В ЧеКа грамоте учили:
Не читать и не писать –
Ловко зубы выбивать (147/28).

А вот и результаты применения этих методов:

Чики-чики-точка...
В ЧеКа был два денечка:
Разбили голову и грудь –
Ни тряхнуться, ни вздохнуть (150/28).

Всем понятно, чего они хотят добиться – признания вины и **полного** подавления воли:

У ЧеКа свои порядки –
Там не поругаешься.
Почки, легкие отбили:
В чем велят – признаешься (152/28).

Признавали и самую немыслимую вину, причем – как на открытых процессах 30-х годов – делали это с таким испуганием, словно хотели уничтожить самих себя, будучи не в силах вынести ужаса:

Попадешь в ЧеКа,
То пиши – капут:
Им попробуй докажи,
Что ты не верблюд (224/151).

Не удивительно, что систематическим применением насилия большевики сами настраивали людей против себя, хотя одновременно они провозглашали светлое будущее для молодого поколения. Частушка четко отделяет миф от реальности обычно при помощи черного юмора:

Дзержинский искренне
Чужих детей любил –
Ведь он же их отцов
И матерей стубил (188/148).

Наряду с открытым и действенным противостоянием режиму – в сражениях на фронтах Гражданской войны или, десять лет спустя, в сопротивлении вступлению в колхозы – были и иные формы оппозиции: слово, распространение слухов и сочинение анекдотов и частушек. Причем в условиях, когда отношения между властью и обществом строились по принципу «кто кого», тот, кто это делал, точно знал, на что идет:

Я частушку на частушку;
Как на ниточку вяжу.
Вот за них-то я, подружка,
За решеточкой сижу (574/59).

Почему эти люди испытывают страх?

Частушки показывают, что после прихода к власти большевики целенаправленно стремятся к внедрению организованного хаоса, чтобы свергнуть старый порядок, создать новый строй, установив господство в обществе и в умах людей:

Стоял царь у власти –
Не было напасти.
Пришли комиссары –
Войны да пожары (65/21).

Для всех, кто не разделяет большевистскую идеологию (а в Учредительном собрании большевики составили только четверть депутатов, тогда как правые эсеры – 59%), это означает полный переворот в системе общественных отношений и представлений. И частушка метко фиксирует результат:

Ленин любил серп и молот!
А в стране – хаос и голод... (10/273)

Следуя логике Клаузевица, «война есть продолжение политики другими средствами», Ленин прибегает к систематическому насилию:

Призывал великий Ленин
К красному террору.

Дали лучшие умы
За границу дёру (87/23).

Таким образом, лучшие покидают страну, все остальные «непролетарии» подвергаются преследованиям или уничтожаются, а на поверхность выносятся люмпен-пролетариат:

До революции
Был полный вор, бандит.
Теперь заважничал:
Он в ЧеКа сидит! (192/149)

или еще:

Когда бандитом был –
Носил нож, кастет.
Стал чекист и с наганом
Ходит много лет (193/149).

Такой переворот общества вверх дном приводит и к перевороту в системе ценностей: безымянные авторы частушек наблюдают, как худшие мстят за прежние унижения и терроризируют всех вокруг:

Когда-то мог любой
Его взашей прогнать,
В ЧеКа работать стал –
Заставил всех дрожать (195/149).

Действительно, благодаря применению насилия они заслуживают похвалу от новых властей, да еще получают от них повышение по службе:

Был до недавних пор
В округе первый вор,
Теперь у ПредЧеКа
Он – своя рука! (194/149)

Но кто они, в конце концов, – те, кто были ничем, а стали всем? Частушки отвечают ясно и горько:

Вся округа Ваньку знала:
Вор, пьяница и дурак.
Одел тужурку комиссара –
Пусть дурак, зато бедняк!
Мой миленок – комиссар,
А я – комиссарочка.

Он – кобель, я – проститутка:
Прекрасная парочка! (36/19)

Такую власть никто уважать не в силах, ее могут только бояться, но даже страх, который заставляет людей держаться от власти на безопасном расстоянии, не может подавить в них презрение:

В ЧеКа работают
Людишки мерзкие.
И их методы –
Изуверские (177/148).

В этом новом «мире наизнанку» население **изумленно наблюдает за тем**, что творится:

Ленин все поперепутал,
Без пол-литра не поймешь:
Где геройство, а где подлость,
Где делёж, а где – грабёж?.. (101/24)

Люди начинают ощущать на себе последствия развала привычной повседневной жизни, из которой исчезает даже простой здравый смысл:

У тебя, великий Ленин,
И заслуги велики:
Строил мост он в коммуны
Не через, а вдоль реки! (128/26)

Ни одна сфера жизни не может избежать распада: частушки пунктуально отмечают, как он проникает во все сферы жизни: например, большевик не работает, как полагается, а чешет языком:

Мой миленок – агитатор,
Агитатор боевой!
Говорит: работать надо
Не руками – головой (456/50).

Естественно, он не уважает традиционных народных верований – а зря, предостерегает его частушка:

Неужели вождь наш Ленин
Натворил так много зла?
Даже мать – земля сырая
Его прах не приняла (119/25).

Христианские заповеди для него – пустой звук; если надо, он готов украсть:

Скоро буду комиссаром:
За идею я умру!
Получать все буду даром.
Не дадут – сам отберу! (11/18),

Он готов солгать:

Меня вечером схватили,
А за что – и сам не знал.
Но в ЧеКа как притащили –
Все, что не было, сказал! (144/27),

Он готов избить:

Сколько дважды два, не знает
Наш начальничек ЧеКа,
Зато ребра так считает –
Пять недель болят бока. (151/28)

И даже убить человека, который его кормит:

Комиссары так решили:
Себе – сала и мяса,
А кто это все растили –
Тому девять грамм свинца! (53/21)

Для образцового большевика не существует такого понятия, как священные узы семьи:

Мой миленочек – партийный,
Ему слава и почет!
За идею коммунизма
Он родную мать убьет (39/20).

Полюбила я майора,
А он, сволоочь, из ЧеКа:
Посадил отца и брата –
И не дрогнула рука (142/27).

Но родители не остаются в долгу, у них появилось немало новых способов поставить сына на место:

Мальчик просит папу, маму:
– Дайте сахару к чайку...
– Замолчи, троцкист поганый,
Отведу тебя в ЧеКу! (136/27)

А уж органы не остановятся ни перед чем, чтобы заткнуть человеку рот:

За ЧеКа дурная слава
Утвердилась не зря:
За грабеж – политбеседа,
За два слова – лагеря (132/26).

Если верить частушкам, эта адская педагогика **устрашения** применялась от Ленина до самых недавних пор:

Кремлевские дармоеды
В путч решили поиграть.
Снова стали б наши дети
По родителям стрелять (1364/117).

В путче не было побед,
Как и поражения;
Для народа было то –
Маневры устрашения (1371/117).

В конце концов, весь этот страх, весь этот организованный хаос, который большевики так старательно навязывали народу, обернулся против них, как будто сам народ ухитрился провести собственные «маневры устрашения». Средством против страха послужил, таким образом, не только черный юмор и сарказм, изобилующий в частушках, но и неожиданная способность народа превращать большевиков в сверхъестественные существа. Чудотворца Ленина народ трансформирует в колдуна:

Колдун Ленин иль волшебник,
Объяснять я не берусь, —
Но сумел он одурачить
Так легко Святую Русь! (129/26).

Сталина – в людоеда:

Сука Сталина рожала –
Аж вся Грузия дрожала;
«Ждите горя, ждите бед –
Появился людоед!» (168)

Большевиков, переступивших все мыслимые пределы, народ подвергает, во-первых, настоящей бестиализации:

А в ЧеКа как были – звери,
Ими и остались (162/29),

а затем, как полагается, и дьяволизации:

На нас, грешников,
Бог наслал напасть:
Сатаническое племя
Захватило власть (18/136).

Все действия большевиков, и особенно **Ленина**, на самом деле превратили страну в настоящую Преисподнюю:

И делам своим
Был Ленин очень рад,
Когда Святую Русь
Превратил он в ад (146/145).

У народа нет сомнений в том, что вождь заключил пакт с самим дьяволом:

Удивляются: как Ленин
Победить буржуев мог?
Я уверен: не иначе,
Сатана ему помог (86/23).

Привлекая в помощь нечистую силу, он сам **постепенно превращается** в беса, – причем сначала это скрывает:

Почему наш Ленин лысый?
Догадайтесь сами:
Ему вывели рога
Вместе с волосами (108/25),

Но **потом** является народу, что называется, «во **всей красе**»:

Мы Ленина прославляли
В семнадцатом до небес!
Оказалось: он не ангел,
А рогатый, страшный бес (103/24).

Так что, как ни старался Владимир Ильич закамouflировать свою нечистую природу, он не смог обмануть прозорливый народ:

Мы по ленинским стопам
Шагаем открыто!
Узнаем его следы:
На ногах копыта (102/24).

Ленин – ангел экстра сорта!
Но видны повадки черта (15/273).

В революцию сменили
Мы на Ленина Христа.

Оказался – черт безрогий
И, конечно, без хвоста (5/17).

И разумеется, как и положено по народной традиции, после смерти Ильичу не удалось ускользнуть из цепких когтей своих собратьев:

Часовые Мавзолея
Глаз на миг-то не сомкнут:
Опасаются, что Ленина
В ад черти унесут (123/26).

Похоже, и Иосиф Виссарионович, верный **продолжатель ленинского дела**, разделил участь своего учителя:

Сталин в Бога век не верил
И не сделался попом,
Но зато нечистым силам
Верно он служил потом (169/29).

Заключение

Итак, уже ясно, что частушки совсем не являются «фабрично-тракторной поэзией»¹⁶, как зачастую с пренебрежением трактуют их высокопоставленные ученые. Они воплощают в себе полноценный и/неожиданно глубокий жанр, способный своеобразно выразить всю полноту и весь драматизм бытия, сказать правду о любви и страхе, о жизни и смерти. В этом смысле они представляют собой исключительно важный источник, все богатство которого нам еще предстоит оценить. Он поможет нам лучше понять особенности советской системы, а также комплекс чувств, порожденных и поддерживаемых ею: причудливую смесь энтузиазма, ненависти и страха.

Литература:

Зеленин 1999 – Д. К. Зеленин. Современная русская частушка: Доклад, прочитанный 18 марта 1922 года в Литературной секции Харьковского ученого общества // Заветные частушки из собрания А. Д. Волкова. Т. 2. Политические частушки / Изд. подгот. А. В. Калугина. М.: Ладомир, 1999.

Иванова 1999 – Т. Г. Иванова. О русской частушке Д. К. Зеленина // Заветные частушки из собрания А. Д. Волкова. Т. 2. Политические частушки / Изд. подгот. А. В. Калугина. М.: Ладомир, 1999. С. 000–000

КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1975.

МСЭ – Малая советская энциклопедия. Т. 9.

РЭС – Российский энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000.

Соколов 1941 – Ю.М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941.

Штакельберг 1901 – А. Штакельберг. Новое время — новые песни в России // Россия. 1901. 12 ноября. № 916.

Штурман, Тиктин 1985 – Д. Штурман, С. Тиктин. Советский Союз в зеркале политического анекдота. London: Overseas Publications Ltd., 1985.

Примечания

1 РЭС 2000.

2 КЛЭ, VIII: 444–445.

3 Штакельберг 1901.

4 Цит. по: Зеленин 1999. В дальнейшем по этому изданию частушки цитируются с указанием порядкового номера и страницы.

5 Zeitschrift für slavische Philologie. Bd 50, 1925. № 3–4. S. 343–370.

6 МСЭ, IX: 738, стб. 6.

7 Соколов 1941: 486.

8 Там же: 485.

9 Там же: 483.

10 Штурман, Тиктин **1985: 184**.

11 Там же.

12 Там же: 485.

13 Там же.

14 Неизвестная Россия. XX век. II. М., 1992. С. 188.

15 Там же: 183.

16 Иванова 1999: 456.

Мириам Дезер

Страх как социологический объект в постсоветский период

Широко распространена идея, что Страх (с большой буквы) советского периода сменяется многоликим страхом в постсоветский период. Появление бронированных дверей во времена перестройки симптоматично: оно символизирует двойственность завоевания частного пространства, отныне соприкасающегося с общественным через предохраняющее сооружение, воплощающее страх перед окружающим миром.

Тема страха вошла в постсоветский период как сама собой разумеющаяся, а не как артефакт социологов. Она фигурирует в анкетировании начиная уже с 1989 года и становится, причем довольно быстро, объектом исследования под названием «катастрофическое сознание»¹. Сюжет дан как «очевидный»: не задумываются, оправдан ли методологически перенос субъективного представления из одного периода в другой.

Вопросник предлагает респондентам избыточную палитру страха, методологически неорганизованную². Список из сорока трех видов страха включает вперемешку страх перед марсианами и страх еврейского сговора, страх безработицы и озоновой дыры, страх смерти и страх быть оскорбленным публично...

Это генерирует многочисленные побочные эффекты и в конце концов запутывает картину страхов. Результаты иногда использовались в «сыром» виде: просто приводились проценты разных страхов³. Подводя итоги десятилетнего анкетирования, социолог мог выразить скепсис в отношении слабости метода и четкости его результатов⁴. С точки зрения специалиста, верной является только мера «уровня страха», улавливаемого через вопрос: «Как бы Вы определили ваше настроение в последнее время?». Оказалось, что среди набранных ответов слово «страх» встречается относительно постоянно (10–11%) и что результат меняется в зави-

симости от реальных обстоятельств весьма эфемерно. Так, после финансового кризиса в августе 1998 года он поднялся до 20%, очень скоро опустился до 13%, чтобы окончательно вернуться на свой предыдущий уровень раньше чем через шесть месяцев.

Таблица страхов плохо поддается расшифровке. Страхи становятся все более отвлеченными от своих конъюнктурных означающих, наделяются знаковостью. Страх уже не толкуется социологом как отношение между субъектом и частными объектами, он расшифровывается как способ высказать свое отношение к миру, к его институтам, к окружающим людям.

Коллективные страхи в России – не реакция на события, но механизм, позволяющий перемещать акценты настоящего, средство уменьшить многозначность мира.

Страх, ставший множественным в проживаемой реальности, снова становится единичным под призмой социологии. Поэтому мы не будем здесь описывать различные перевоплощения диффузного страха. Тема нашей работы – рассмотрение некоторых толкований страха, обсуждение метода, посредством которого некоторые социологи расшифровывают объект «страх в России сегодня» как знак и/или код. Изучая этот вопрос, мы в нашем анализе будем опираться не только на эксплицитные толкования страха, но и на имплицитные, может быть, не имевшиеся в виду. Таким образом, речь пойдет о толковании толкований, которое мы ни в коем случае не хотим представить как верное отражение общества⁵. И образ «социологического взгляда», который мы здесь дадим, без сомнения, уже устарел, так как анализируемые тексты относятся к периоду, оканчивающемуся в преддверии второй чеченской войны, которая, как нам думается, отразилась не только на интерпретации страха, но и одновременно на социальном функционировании.

Положительное толкование страха

Первое, что поражает, – стремление позитивно интерпретировать страх. Приведем в качестве доказательства существования этого феномена название главы одной книги, которая будет главным источником наших рассуждений: «Позитивные аспекты массового страха»⁶.

Итак, страх становится знаком позитивных изменений: он оказывается ценой, которую надо заплатить, чтобы не бояться («страх как цена бесстрашия»). Авторы описывают парадоксальную связь, которая превращает свободу в источник возникновения новых страхов. Исчезновение

страха перед государством ослабляет само государство, препятствует выполнению им функций регулирования, в частности полицейского и экономического, а это фактически отдаёт общество на откуп анархии, «грубой силе» (имеется в виду криминализация многих сфер жизни, в том числе рынка труда), что, в свою очередь, порождает новые страхи.

Нам сегодня страшно, потому что мы перестали бояться того, чего боялись вчера. Переход к этому «начальному» бесстрашию был открыт во время перестройки, когда «советский страх» перестал восприниматься обществом как норма благодаря актуализации темы цивилизованности.

Не только С. Я. Матвеева и В. Е. Шляпентох «позитивируют» появление новых страхов. Исследование, опубликованное Центром изучения общественного мнения на основании анкетирования, проведенного в 1989 году⁷, представляло также диффузный страх (тревогу) как положительный показатель. Подмечая связь между «тревогой» и уровнем политизации, авторы заключают, что «носители» страхов являются ферментами будущего гражданского общества⁸.

Тот факт, что доминирующей формой страха в конце восьмидесятых был страх стихийных бедствий, а также характер социологических комментариев по поводу этих страхов заслуживают того, чтобы на них остановиться. Западные аналитики считают, что в данной ситуации возникают вполне стихийные настроения необъяснимого ужаса перед неизвестностью и переменами. Российские социологи более отвлечены в своих трактовках: они подчеркивают роль природы как «экрана, на который проецируются смутные и неканализованные страхи и тревоги, говорящие о глубинных процессах»⁹. С. Я. Матвеева и В. Е. Шляпентох придают этому большое значение, напоминая о важности экологического взлета для формирования национального сознания.

Первый способ характеристики страха заключается, таким образом, в том, что подчеркивается позитивный характер его происхождения. Страх определяется как «качественно новый» и превращается в показатель нового отношения к «Левиафану» и к страху, который он внушал.

Страх как благое действие

Положительный в своем происхождении, страх может быть таковым и в своих действиях. Он становится явлением предохраняющим, страхующим от необдуманых действий. Эта функция страха называется «страховкой».

Излагается двойное предохранительное действие страха у С. Я. Матвеевой и В. Е. Шляпентоха: он предупреждает «грубые жесты» (эвфемизм для «радикальных актов») и управляющих, и управляемых (ведь и те и другие живут в страхе). Сведение страхов к единственному виду представляется здесь особенно неправомерным, поскольку разница в природе страхов, которые испытывают управляющие и управляемые, кажется очевидной; но, по-видимому, главной заботой наших авторов является возведение стройного теоретического построения. Эти авторы, кстати, отмечают, что подобная метаморфоза – специфически русская черта. Оказывается, социологи не имеют иммунитета против мифов?

Таким образом, страх становится благодетельным вдвойне. Будучи профилактическим (мешающим делать), он становится одновременно побуждающим (заставляющим делать). Он влечет в конечном итоге изменение отношения к социальному времени. Если можно представить социальное время сталинского периода как такое, где настоящее – преддверие будущего, а само будущее – прелюдия вечности, вне связи с действиями, то сегодняшний страх, в частности завтрашнего дня, вписывает настоящее в генеалогию будущего и производит соответствующее действие. Говоря конкретно, именно страх бедности наталкивает на поиск *hic et nunc* решений для улучшения быта.

Подчеркнем, что в данной схеме страх «развивается» в виртуальном пространстве (в пространстве предусмотренных действий) и не вписывается в мир конкретных причинно-следственных отношений. Если говорить яснее, страх как результат неуверенности в завтрашнем дне, которая, в свою очередь, есть следствие экономических изменений, остается за рамками изучения. Определяя страх как «отношение к миру», авторы перестают связывать его с конкретной жизнью. И это касается не только С. Я. Матвеевой и В. Е. Шляпентоха. Вес материальных забот в репертуаре сегодняшних страхов получает интерпретации по меньшей мере удивительные. Так, В. Н. Шубкин видит здесь след марксистского влияния, что свидетельствует прежде всего о сведении счетов со стороны автора. Что касается Л. Гудкова, то он говорит о некоторой «феминизации» палитры страха¹⁰.

Если экономические изменения не упоминаются как причины страха, то они по крайней мере подпитывают метафорический аппарат анализов. Так, например, речь идет о «приватизации страха». Приватизация — двоякого действия: монополия устрашения, ускользая от государства, становится «частной», из чего вытекает увеличение количества страхов, названных частными. Стирание (если не исчезновение) страха войны

прочитывается, в той же самой схеме метафор, как знак «децентрализации» страхов.

Вот другой пример применения экономической терминологии: утверждение, что увеличение количества страхов сопутствует «процессу первичного накопления социальных идентитетов»¹¹. По мере того как идентитеты и интересы структурируются, появляются фронтовые линии между противоречивыми интересами, и значит, страхи, которые проистекают от этих новых «фронтов».

Я не могу устоять перед соблазном привести другие примеры активного оптимизма, проявляющегося при расшифровке страха. Сравнивая структуру страхов в США и в России, С. Я. Матвеева и В. Е. Шляпентох отмечают (и радуются), что если для американца именно его собственная личность находится в центре страхов (несчастный случай, рак и т. д.), то русский боится в первую очередь за своих близких. Или, констатируя замену страха голода страхом бедности, С. Я. Матвеева и В. Е. Шляпентох приветствуют явление «рационализации» страхов, так как бедность логически имеет больше шансов появиться, нежели голод.

Если страх, пережитый индивидуально, может вызывать положительные прочтения как стимулирующее чувство, то его «коллективная форма» (когда настроение заменяет чувство) вызывает у С. Я. Матвеевой и В. Е. Шляпентоха более тревожное толкование. «Катастрофизм» (термин, используемый ими для того, чтобы обозначить распространение тревожных настроений) наносит, по их словам, ущерб «демократизации», так как становится фактором демобилизации.

Контрастные прочтения катастрофизма

Катастрофизм описывается не только как постсоветское явление. С. Я. Матвеева и В. Е. Шляпентох используют тот же термин для обозначения совокупности социальных фактов, вытекавших в советский период из мировоззрения, в котором царство добра сталкивалось с царством зла. Но отмечается двойная знаковая инверсия: советский катастрофизм представлен этими авторами «агрессивным и праздничным», это мобилизующий миф (одним из ярких примеров является тема «осаждаемой крепости»); постсоветский же катастрофизм пессимистичен и пассивен, его эффекты – демобилизующие.

Данная констатация меняет их социологическую позицию. Из аналитиков социума они делаются инженерами социума, как это часто требовалось от советских социологов наподобие «инженеров человеческих душ». Поэтому они предлагают инструмент социального управления: «картографию катастрофического сознания», которая при сопоставле-

нии коэффициентов смертности и других объективных социальных показателей позволит измерить тонус общества, составит индикатор зон, подверженных «риску общественного кризиса»¹².

Декодирование страха как совокупности позитивных функций, проводимое С. Я. Матвеевой и В. Е. Шляпентохом, обрывается, столкнувшись с «катастрофизмом». Концепции других социологов (Г. Л. Кертмана¹³, к примеру) тем не менее строятся иначе.

Г. Л. Кертман использует достаточно популярный прием «перекрещивающихся ответов», когда мнения людей об их личной ситуации сопоставляются с тем, как выглядит положение по их же мнению у других. Констатируются «ножницы» между оценкой, которую опрошенные дают своей личной ситуации, и мнением о ситуации других, отмечается разница между чувствами, которые опрошенные выдают за свои, и чувствами, которыми они наделяют остальную часть населения. В общем, жизненная ситуация опрашиваемых лиц представляется как более «радужная». Предположение о глобальной катастрофе опровергается, по мнению Кертмана, индивидуальными реальностями. Основываясь на этом, Кертман рассматривает катастрофизм как алиби: он обеспечивает всеобщее снисхождение к несоблюдению правовых норм и постоянному применению неформальных связей, которые характеризуют практику современного общества. Таким образом, каждый может, ссылаясь на обстоятельства, уклониться от ответственности за свои собственные действия: они действительно неправомерны, но оправдываются необходимостью адаптации к ситуации, определяемой как «катастрофическая».

Г. Л. Кертман упоминает примечательное побочное действие: эта функция катастрофизма «очищает» прошлое, которое не может быть названо катастрофическим из боязни аннулировать такое восприятие настоящего¹⁴. Последствия приведенного замечания, на котором он не задерживается, тем не менее значимы для восприятия объекта «страха», лишенного, таким образом, генеалогии, отделенного от страха «советского». Здесь он существенно расходится С. Я. Матвеевой и В. Е. Шляпентохом, которые старались объединить, даже путем противоречий, современный страх со страхом советского периода.

Но рассмотрим дальше логику Г. Л. Кертмана. «Доказав» функцию страха как алиби на индивидуальном уровне, он утверждает, что на межличностном уровне страх функционирует как новый конформизм, причем катастрофизм является скорее «общественной атмосферой», чем внутренним состоянием. Этот катастрофизм пронизывает все слои

общества, а оптимизм на его фоне выступает как «девиантное поведение». Следовательно, катастрофизм тоже украшен добродетельными функциями: он облегчает адаптацию индивидуума к его новому окружению и рождает новый консенсус, который обеспечивает «консолидацию общества».

Такое толкование заставляет Г. Л. Кертмана полемизировать с выводами исследования о «катастрофическом сознании в России», в частности с комментарием к карте страхов, эпицентр которых располагается в регионах юга – юго-востока России, что обычно объясняют близостью Кавказа. Г. Л. Кертман же оперирует веками (подменяя тем самым функциональное прочтение культурологическим) и напоминает, что в эпоху крепостного права эта зона пережила закрепощение более «тоталитарного» характера, чем другие. Поэтому «социальное бессилие» там сказывается ярче, чем в других зонах, и совершенно закономерно, что в ней проявляется в первую очередь катастрофизм как выражение больного восприятия разрыва между прежней ценностной ориентацией и новыми правилами игры в отношениях между государством и обществом. Мы снова здесь сталкиваемся с толкованием страха как проявления глобального отношения к окружающему миру скорее чем как реакции на конкретные явления.

Если помнить, что этот регион является одновременно «красным поясом» (регион, где коммунисты получают больше голосов), нельзя не отметить, что политическое прочтение темы «страх» осталось за пределами анализа русских социологов. Пожалуй, С. Я. Матвеева и В. Е. Шляпентох упоминают, что тяжесть страхов может заставить общество обратиться к сильному человеку, способному эту тяжесть облегчить, но они не замыкают парадоксальную цепь, ими же намеченную, согласно которой исчезновение одного страха (страха государства) порождает множественность страхов, заставляющих индивидов желать возникновения нового государства, снова внушающего страх, но избавляющего от «частных» страхов.

Трактуя страх как функциональный элемент социальных событий, социологи оставляют в стороне его диахронию. Качественная мутация темы «страх», взаимоотношения между современными страхами и страхами черных советских лет так и остались неизученными.

Литература

Гудков 1999 – Л. Гудков. Страх как рамка понимания происходящего // Мониторинг общественного мнения. 1999. № 6. С. 46–53.

Кертман 2000 – Г. Л. Кертман. Катастрофизм в контексте русской политической культуры // Полис. 2000. № 4. С. 98–114.

Левада 1990 – Есть мнение! / Ред. Ю. Левада. М., 1990.

Матвеева, Шляпентох 2000 – С. Я. Матвеева, В. Е. Шляпентох. Страхи в России, в прошлом и настоящем. Новосибирск, 2000.

Шубкин, Иванова 1999 – В. Н. Шубкин, В. А. Иванова. Катастрофическое сознание в Болгарии и России // Социологические исследования. 1999. № 10. С. 28–59.

Примечания

1 Это сравнительное исследование проводилось в России, на Украине, в Белоруссии и Литве.

2 Социолог должен, конечно, остерегаться от введения упорядоченного образа своей темы.

3 Шубкин, Иванова 1999.

4 Гудков 1999.

5 Многие из опрошенных подчеркивают периодическое возрождение «советского страха», который запрятан в глубине их существа.

6 Матвеева, Шляпентох 2000.

7 Левада 1990.

8 Там же: 221.

9 Там же: 213.

10 Гудков 1999: 51.

11 Напомним, что эта метафора считается позитивной в противопоставление периоду, когда общество объявлялось однородным.

12 Матвеева, Шляпентох 2000.

13 Кертман 2000.

14 Если этот анализ правилен, он проливает особый свет на ностальгию о советской эпохе.

Из архива историка

У науки есть преимущество перед жизнью. В ней смерть не лишает автора живого голоса, яркого интеллекта. Текст – измерение атемпоральное. Он восстанавливает справедливость, нарушенную смертью. Он возвращает в наш живой спорящий круг драгоценное, уникальное присутствие острого пронизательного ума, блестящей эрудиции и точного афористичного слова.

Михаил Яковлевич Геллер (1922–1997) – крупнейший французский историк, литературовед и публицист, труды его по русской и советской истории стали классическими. Наследие М. Геллера исчисляется десятком книг, переведенных на разные языки, и тысячей статей, опубликованных во французских, русских, польских журналах и газетах.

Ниже мы публикуем радиовыступление М. Геллера.

Михаил Геллер много писал о страхе. Он считал, что советская система впервые в истории стала систематически использовать страх для организации жизни общества, заявляя об этом открыто с самого начала. Террор как средство устрашения, но и страх как мощный инструмент формирования новой психики, всегда готовый реагировать на высылаемые системой стимулы.

Свой текст, предназначенный для радиопередачи 1989 года, историк снова посвящает страху, который еще не исчез в Советском Союзе эпохи перестройки. Он заканчивает обращением к другому историку, повторяя слова Василия Ключевского о том, что должны были вырасти два поколения людей, свободных от страха перед татарами, чтобы победить их на Куликовом поле.

Это заключение отсылает к книге Михаила Геллера «Машина и винтики». Прежде чем закончить той же цитатой из Ключевского главу о страхе, автор ведет полемику с Александром Зиновьевым, упрекая его в том, что он придает магическое всемогущество системе в силу своего страха перед ней. В книге, написанной за год до начала перестройки, сказано: «Парализующим действием страха рождено одно из главных качеств советского человека: твердое убеждение, мистическая вера в то, что ничего нельзя изменить, что система будет существовать вечно, что она – (...) судьба всего человечества».

У Михаила Геллера такой веры не было.

Михаил Геллер

Страх

Страх испытывают уже маленькие дети. Ничего не зная о жизни, едва в нее вступив, они уже боятся: темноты, неожиданных звуков, одиночества. Французский историк профессор Делюмо в книге «Страх на Западе» открывает ее словами: «В Европе начала нашего времени страх, закамуфлированный или открыто проявляемый, присутствует всюду». Это, конечно, относится и ко всем другим регионам земного шара. Всюду в определенные периоды истории были эпохи интенсивного страха, периоды его ослабления. Боялись ведьм, боялись эпидемий, боялись нашествий. Профессор Делюмо определяет страх как эмоцию-шок, предваренную часто неожиданностью, вызванную осознанием присутствующей и давящей опасности, которая, как мы думаем, угрожает нашей сохранности. И, чтобы закончить теорию, вспомню Дарвина. Он говорил: «Страх – наиболее удручающая из всех эмоций. Он вскоре вызывает полный, беспомощный упадок сил».

Октябрьская революция открывает новый период в истории страха. Впервые он организуется в масштабах государства, впервые он созна-

тельно и планомерно используется как инструмент власти. Официально объявляется, что страх становится оружием для защиты революции и средством обработки сознания человека. Юная революция не стыдится ни себя, ни своих средств, ибо они ведут к светлой цели. Ленин объявляет 21 ноября 1917 года: «Мы хотим организовать насилие во имя интересов рабочих». Троцкий теоретически обосновывает необходимость страха: «Устрашение есть могущественное средство политики, и международной, и внутренней. Война, как и революция, основана на устрашении... Революция убивает единицы, устрашает тысячи». «Единицы» – это, конечно, риторическая фигура. В 1920 году, когда Троцкий писал о страхе, жертвы революции насчитывались сотнями тысяч. И это было только начало.

Важнейшим инструментом устрашения населения Республики Советов была политическая полиция Ленина – ВЧК. История любит иногда пошутить. Переехав в Москву, ВЧК заняло помещение страхового общества «Россия» и принялось наводить не страх, а ужас на страну. В романе Эренбурга «Рвач», написанном в 1925 году, читаем: «Два слога, страшные и патетичные для любого гражданина, пережившего годы революции, два слога, предшествовавшие «маме», ибо ими пугали в колыбели, как некогда «буккой», и сопровождавшие несчастливцев даже после смерти, вплоть до выгребной ямы, которые запомнить не дано никому». Два слога – ЧЕ-КА. В 1922 году название меняется, но товарищ Дзержинский предупреждает: «Надо, чтобы это название – ГПУ – внушало вождям еще больший страх, чем ВЧК». Менялись названия, деятельность органа страха ширилась, делалась все более успешной.

Сегодня без устали разоблачаются сталинские преступления 30-х–40-х–50-х годов. Совершенно справедливо, и все еще недостаточно. Счет преступлениям начинают вести как-то слишком поздно. А страх, вполне обоснованный, жил с первого дня захвата власти большевиками. Но это объясняют: революция должна защищаться, в гражданской войне бродя нет. В 1931 году триста советских театров играли пьесе Александра Афиногенова «Страх». Ученый-физиолог профессор Бородин объяснял со сцены, что 80% обследованных советских граждан живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры. Молочница боится конфискации коровы, крестьяне – насильственной коллективизации, советский работник – непрерывных чисток, партийный работник боится обвинений в уклоне, научный работник – обвинений во вредительстве. Профессор Бородин заключал: «Мы живем в эпоху великого страха». Он

говорил о 20-х годах, о времени, которое иногда пробуют представить как тот рай, куда нужно вернуться.

После того как 20-е годы были названы эпохой великого страха, нет в языке слов, чтобы найти превосходную степень для определения уровня страха в сталинские годы. Но вот Сталин умер. В 1966 году, через 13 лет после смерти «отца народов», Евгений Евтушенко написал стихотворение «Страхи», в котором с удовлетворением отметил: «Умирают в России страхи... Это стало сегодня далеким...». Это были, конечно, благие пожелания поэта. Образец соцреализма, который требует показывать то, что будет, как если бы это уже было. Незадолго до публикации «Страхов» прошел процесс Синявского и Даниэля, через год КГБ возглавит Юрий Андропов и начнется война с диссидентами. Кое о чем из этого можно уже говорить. Но важно отметить, что страхи мучили не только инакомыслящих. И в этом их главная особенность. Боялись все. На XXVII съезде партии яркую речь, привлекающую всеобщее внимание, произнес новый секретарь ЦК Борис Ельцин: он громил брежневскую эпоху, осуждал привилегии. Выступая после съезда на большом собрании, Ельцин получил записку, в которой задавался вопрос: «А почему вы раньше молчали?». Вопрос логичный: почему Борис Николаевич Ельцин молчал и делал карьеру, дойдя до поста первого секретаря Свердловского обкома партии? Со свойственной ему прямоотой он заявил: «Я боялся». Прямо, резко, мужественно. Правда, точно такой ответ на тот же самый вопрос двадцать лет назад дал Никита Сергеевич Хрущев. «Почему вы раньше молчали?» – спросили Хрущева. «Я боялся» – ответил он. Хрущева, при желании, понять можно. Он боялся Сталина. Ельцин боялся Брежнева. Хрущев боялся смерти. У Сталина разговор был короткий. Ельцин боялся, как выразился Василий Гроссман, вместо черной икры получить красную. Несмотря на несопоставимость наказания, страх выполнял ту же функцию. Хрущев беспрекословно выполнял приказы Сталина, Ельцин – Брежнева.

Сегодня стали меньше бояться репрессий. Родились другие страхи, исчезло чувство безопасности, остро ощущается угроза межэтнических взрывов. И родился страх, присущий, как мне кажется, прежде всего интеллигенции. Страх потерять Горбачева. Сборник статей, написанных к XIX партконференции виднейшими сторонниками перестройки, называется «Иного не дано». Авторы хотели передать названием, что другого пути, кроме перестройки, нет. Постепенно заголовок принял иной смысл – иного не дано, другого руководителя у нас нет, как страшно, если с ним, не приведи и помилуй, что-нибудь случится.

Василий Ключевский писал, что два поколения не пуганных татарами русских людей должны были вырасти, прежде чем удалось на Куликовом поле разбить Мамай.

Освобождение от страхов – процесс долгий, но необходимый.

Литература

М. Геллер. Концентрационный мир и советская литература. Лондон, 1974.

М. Геллер, А. Некрич. Утопия у власти. Лондон, 1982.

М. Геллер. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982.

М. Heller. Sous le regard de Moscou: Pologne 1980–1982. Paris, 1982.

М. Геллер. Машина и винтики. Лондон, 1985.

М. Геллер. Вехи 70-летия. Лондон, 1987;

М. Геллер. Александр Солженицын. Лондон, 1989.

М. Геллер. Седьмой секретарь. Блеск и нищета Михаила Горбачева. **Лондон, 1990.**

М. Геллер. Россия на распутье. М., 1995.

М. Геллер. История Российской империи. М., 1997.

М. Геллер. Российские заметки 1991–1996. М., 1998.

М. Геллер. Российские заметки 1969–1979. М., 1999.

Н. Емцова, К. Поливанов

Государственный университет–Высшая школа экономики

К некоторым особенностям темы страха в поэзии Бориса Пастернака

Страхи, испуг, ужас встречаются в самых разных текстах Пастернака, написанных в разные годы, от ранних набросков и стихотворений первых книг 1910-х годов до стихов «Когда разгуляется». Атмосфера страха возникает в связи с приближением зимы («ужас стужи», «ветер... пугает перед сном») и, наоборот, бок о бок с изображением чувств поэта («Любимая, – жуть! Когда любит поэт...»), залитого дождем сада («Ужасный. Капнет и вслушается...») и рядом с картинами и звуками сменяющего ночь утра – предрассветный «испуг» петухов:

Но вот петухи начинали пугаться
Потемок и силились скрыть перепуг,
Но в глотках рвались холостые фугасы,
И страх фистулой голосил от потуг...

(В первом «отрывке» «Из поэмы», 1916–1928)

Внушать страх могут ночные видения, принимающие «ужасные» формы – от «каменного гостя» в финале «Марбурга», когда и дом и сад охватываются кошмаром:

Лишь ужасом белым оплавится дом
Да ужасом черным – трава и настурции

(«Марбург», 1916).

до приобретающего черты мертвеца горного ледника (во втором «отрывке» «Из поэмы»):

...Там озаренный, как покойник,
С окна блужданьем ночника,
Сиренью моет подоконник
Продрогший абрис ледника...

На первый взгляд все эти страхи связаны лишь со свойственной в какой-то мере всей пастернаковской поэзии эмоциональностью, однако более пристальное рассмотрение позволяет выделить несколько небезынтесных закономерностей.

Прежде всего можно обратить внимание, что атмосфера страха возникает в пастернаковских текстах, так же как у В. А. Жуковского, А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, в ситуациях, которые еще в народных поверьях и фольклоре прочно связаны с представлениями о времени господства нечистой силы (главным образом на Святках в связи с гаданиями и снами) и границах этого господства, обозначаемыми пением петухов. В стихотворении «Зима» первой книги «Близнец в тучах» (1913) среди гаданий: «Любим пешеход иль нелюб», напоминающих Татьяну Ларину, спрашивающую имя Агафона, – и «невыполотых заносов» снега за окном, очевидно, откликающихся на «снег пололи» Жуковского, естественно, возникает и страх – «Это – *жуткие* все прибаутки»¹.

С этой же фольклорно-книжной традицией нетрудно связать и стихотворение «Вальс с чертовщиной» (1941), где после уютного рождественского праздничного вечера «испуг» улицы приурочен строго ко времени до пения петуха – «время пред третьими петухами»².

Естественно, что атмосфера ужаса возникает у Пастернака и при описании событий русской жизни XX столетия, богатой подходящими поводами. Ужас появляется и в описании «Кровавого Воскресенья»:

Толпу порол ружейный ужас,
Как свежесвыбеленный холст

(Москва «9 января»)

и в стихах о войне 1940-х годов, и при воспоминании о судьбах уничтоженных кровавым режимом современников в стихотворении «Душа»:

Душа моя, печальница
О всех в кругу моём,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьём.

Это стихотворение 1956 года, естественно, не публиковалось в Советской России до конца 1980-х годов, как роман «Доктор Живаго» или стихотворение «Нобелевская премия». Однако во все вполне подцензурные издания включалось стихотворение «До всего этого была зима» из

книги «Сестра моя жизнь», где атмосфера подползающего ужаса, скорее всего, связывается не только с наступлением зимы, но и с большевистским переворотом октября 1917 года и всеми его последствиями:

В занавесках кружевных
Воронье.
Ужас стужи уж и в них
Заронен.
Это кружится октябрь,
Это жуть
Подобралась на когтях
К этажу.

В книге, носящей подзаголовок «Лето 1917 года», это стихотворение, несущее обозначение временной инверсии уже в своей заглавии, читатели и цензоры, видимо, воспринимали, как описание наступления зимы 1916 года. Однако никаких видимых причин говорить об октябре 1916 года у Пастернака не было, в то время как обозначить октябрём 1917-го конечную границу свободного революционного лета было достаточно естественно в этой книге, где изображение времени несколько раз подчеркнуто непоследовательно, хотя «Сестре моей жизни» и придается видимость организации «по порядку» сквозного повествовательного сюжета. Мы можем предположить, что Пастернак многократно успешно обманывал цензоров и издателей, перепечатывая «До всего этого была зима», так же как Ахматова «Приговор» из «Requiem'a», который наивно принимали за любовное стихотворение.

Примечания

1 Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М., 2005. С. 114.

2 Поливанов К. М. Стихотворение «Вальс с чертовщиной» и рождественско-святочные мотивы стихов и прозы романа «Доктор Живаго» – Telling Forms: 30 essays in honour of P.A. Jensen. Ed. by Karin Grelz & Susanna Witt. Stockholm, 2004 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 37). С. 318.

Елена Пенская

Государственный университет – Высшая школа экономики

«Страшный суд» как политический проект в историко-культурной ситуации второй половины XIX века

(на примере творчества А. В. Сухова-Кобылина)

Апокалиптическая проблематика в русской литературе, отразившая, конечно, умонастроения общества, – тема неисчерпаемая. Корни ее – в древнерусской культуре и письменности, вершина – в самоощущениях вчерашнего, а особенно сегодняшнего человека. На эту тему существует обширнейшая литература – от сочинений богословских, комментариев историков церкви (например, *М. Барсов*. Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Апокалипсиса, XIX02; *Н. Морозов*. Откровение в грозе и буре. История возникновения Апокалипсиса, XIX07) – далее – к историко-филологической школе изучения апокрифических текстов (*А. Веселовский*. Славянское сказание о Соломоне и Китавресе и западные легенды о Морольфе и Мерлине, 1872; *его же*: Опыты по истории развития христианской легенды, 1875–1877; *И. Сахаров*. Эсхатологические сказания в древней русской письменности, 1879 и др.) – до религиозно-философских трудов Вл. Соловьева, С. Трубецкого, Н. Бердяева.

При всей несхожести, а порой полярности указанных традиций изучения апокалиптической проблематики русской литературы и – шире – русской культурной жизни в целом исследователями были намечены три основные закономерности: она понималась как хранилище пограничных, часто несовместимых опытов; она выявляла сломанную последовательность и нарушенный исторический порядок, в котором предчувствие границы, обрыва, итога покрывает начало исторического пути; она представляла своего рода исследование истории и человека в основных видах его крушений.

Парадигма Российского Апокалипсиса, включившая смысловые корни – «кризис», «возмездие», «плата», «суд истории», а также публичная

«исповедь» и «покаяние» – постепенно размывает закрытую сферу религиозной мысли, захватывает и подчиняет печатное слово, поведение пишущего как фигуры, трагически совместившей роль судьи и осужденного. Христианская идея Апокалипсиса, Страшного суда, чрезвычайно характерная для русского сознания, с середины XIX века, в пореформенный период, переносится в сферу практической жизни любого человека, в том числе и литератора.

Литературоцентричное сознание отечественной культуры словно бы очерчивает свое, здешнее, земное апокалиптическое пространство, выбирая в нем финал, Страшный суд. Этот финал предполагает две возможности. Первая – индивидуальный опыт, переживание и проживание итога, предчувствие оценки и одновременно самоприговор, отказ от прежней жизни и раскаяние. Пушкинский «Странник», упоминаемый в дневниках Льва Толстого, оказывается в финальный период кризиса, уходя и отречения почти буквально осуществленной программой – как последний суд над собой, суд над культурой. И вторая возможность. Страшный суд – «неизбежная форма» и следствие чрезвычайной плотности отпущенного историей срока, катастрофичности развития, когда на глазах и памяти одного поколения совершалась за два-три десятилетия работа, на которую в устоявшихся обществах трезво и экономно тратились века. Люди XIX века остро ощущали эту особенность нашей истории. Одно созидалось, образовывалось, другое одновременно расшатывалось, – все зыбилось и многое стремительно шло прахом. В этих обстоятельствах религиозный образ Страшного суда обнаруживал тенденцию превращаться также в своего рода метафору, обозначающую непрерывно происходивший в обществе процесс обсуждения и осуждения прожитых и потерпевших крах исторических опытов, идеологических концепций, нравственных доктрин и даже личных позиций. Страшный суд – обсуждение и осуждение – может рассматриваться едва ли не как универсальный мотив русской литературы.

Эта ситуация – необходимое условие становления журналистики, журнализма, журналистского сознания начиная с 1840-х годов, когда проблема социальной укорененности, репутации, писательской в том числе, каждый раз решалась заново, болезненно и остро. Окончательная «регистрация» совершалась как бы в двух «документах» – общем, всеобщем и частном, личностном. В житейском варианте ближайшим «вывернутым» аналогом Страшного суда представляется скандал. Не простой суд, судебное разбирательство, ограниченное определенными рамками и одностороннее, а именно скандал. Скандал по своей природе тотален,

стремится выйти наружу, из-под любого контроля, обсудить всех и взаимоотношить, изничтожить все стороны, всех участников. Если Страшный суд в религиозно-философском понимании есть Божественный суд, страшный, но несущий порядок и устанавливающий последнюю, пусть суровую справедливость, то его метафорический и «вывернутый» житейский аналог – это суд без судьи, неотвратимый и беспощадный, но такой, где вина может не отличаться от напраслины. Не только страшный, но и абсурдный суд. В данном контексте слово «светопреставление», не теряя мрачного эсхатологического значения, приобретает еще и житейский, бытовой оттенок крайней, безнадежной хаотичности и бессмыслицы. В реальности такой общий суд-скандал могут сдерживать внешние факторы – жесткая власть или взаимосбалансированность сил, интересов участников. При таких условиях общий и страшный скандал-суд пребывает в латентном, потенциальном и одновременно перманентном, неугасимом состоянии.

В пореформенную эпоху в России общественное сознание переживало самую острую первоначальную фазу, когда страшный, поистине апокалиптически воспринимаемый многими из современников скандал вырвался наружу и бушевал, постепенно и весьма относительно успокаиваясь в течение десятилетий, вырабатывая формы нового динамического равновесия.

Страшный суд как скандал и разоблачение – нерв журнального пространства 1860-х. Этот земной «Страшный суд» как скандальный спектакль, как зрелище всасывает все новых участников, меняющих роли судей на судимых и осужденных, незаметно для публики перекраивающих первоначальный сценарий. Расправа уголовников замещает нормальную юридическую процедуру.

Одна из интереснейших фигур в этом «судном» контексте – Сухово-Кобылин. Для него мысль о Страшном суде явилась ключевой, объединяющей «разрубленную надвое жизнь»¹. Несомненно, тому есть и реальные объяснения в судебном процессе самого писателя. Мучительная судебная волокита в течение семи лет, с вымогательством взяток, угрозой казни и разорения, полное бессилие перед шантажом – все это потрясло Сухово-Кобылина. Его мучит мысль о том, что его судьба и биография – это нескончаемая расплата, бесконечный и безрезультатный процесс, страшный сон и Страшный суд наяву. Неслучайно так часты реминисценции из лермонтовского «Сна» в дневниках, пародийная трансформация и ломка лермонтовской образности в его гротескном театре. Умиравший Тарелкин томится жаром: «Какой жар стоит... Какое солнце печет ме-

ня... Я еду в Алжир... в Томбукту... какая пустыня»²; Варравин, узнав о мнимой смерти: «Точно после долгих лет томительной жажды, я вдруг потянул в себя прозрачную ключевую воду...»³.

Самим фактом творчества Сухово-Кобылин пытался исправить неудачи, оспорить ход обстоятельств, судить и осудить несправедливость в целом, литературу и журналистику, провоцирующие распространение социального зла. Литератор в его сознании подменяет чиновника, чиновник – литератора.

Два важнейших доказательства, оправдания и «параллельных документа», которые он всю жизнь готовился представить публично, «сдать в кассу Человечества»⁴, – это собственно драматическая трилогия, а также многолетние попытки создать новую философскую систему, альтернативную Гегелю.

В 1852–1954 годы одновременно с работой над «Свадьбой Кречинского» Сухово-Кобылин переводил гегелевскую «Философию истории». После запрещения в 1858 году пьесы «Дело» на двадцать три года Сухово-Кобылин бросил «сценическую литературу и отдал всю свою умственную деятельность дальнейшему развитию философских концепций»⁵. За эти годы завершилось и создание самостоятельной системы; исходным пунктом ее был «параграф 575» – финал гегелевской «Энциклопедии философских наук», названной Сухово-Кобылиным «последним актом истории и человеческой мысли, в котором призван держать ответ весь сонм предшественников»⁶. Эту упорную работу можно считать попыткой проанализировать гегелевскую версию финала, энциклопедического итога как некоей суммы знаний, опытов, провалов и достижений, попыткой отменить конец и как бы раздвинуть границы. К сожалению, ее невозможно оценить в полной мере, так как до сих пор многие рукописи не опубликованы и просто не расшифрованы до конца.

В бумагах – письмах и дневниках 1850–1870-х годов – мысль Сухово-Кобылина с маниакальной настойчивостью возвращается к одной теме: последний акт, финал пьесы (нерв и центр его драматургической концепции), когда после приговора автора с согласия публики все герои должны быть «отпущены»; последний акт должен освободить также и зрителя, вернув к «пустому» началу и заставив по-новому взглянуть на все превращения персонажей, оценить замысел автора. Эти рассуждения перекликаются с его теорией исторического суда, возмездия, с предопределенностью развязок «пестрых спектаклей Истории»⁷.

Сухово-Кобылин, написавший «Дело» и не только биографически, но и творчески на всю жизнь втянутый в суд-скандал, может быть, острее и

подлинней кого бы то ни было из русских литераторов совместил и реализовал обе стороны одной темы. Темы суда и темы Суда с большой буквы. Делопроизводство, судопроизводство, переходящее в светопреставление.

Не этот ли нарастающий мотив светопреставления – светопреставления как состояния, в котором приходится жить, светопреставления как Дела и как быта – и обуславливает уникальное положение этого столь неплодovitого писателя, державшегося вне класса литераторов, придавая жесткому, точному, чуждому предсимволистских и предмодернистских изысков гротеску (ср. с К. К. Случевским) качество какой-то натуральной потусторонности.

Как и у Щедрина, это словно уже сверхсатирический, засатирический гротеск – только более сконцентрированный, собранный жанром. Быт, доведенный до предела и словно сам собой, помимо намерений автора, кристаллизующийся за некоей критической точкой в состояние гротескного обобщения.

Это абсурдный гротеск. И нечто большее. Это судный гротеск. «Судная» и «судебная» версия в ее религиозно-философской, художественной и уголовно-юридической ипостаси, их парадоксальная близость – изобретение российской действительности – исследуется в сухово-кобылинском театре.

Так, «Свадьба Кречинского» – это экспозиция всей трилогии, пьеса-план, пьеса-конспект, каталог мотивов, отработанных драматургических ходов, клише, театральный финал, итог, граница возможностей, предел.

Важно, что герой как категория меняет статус. При всей фактурной наполненности и речевой определенности это как бы герой-галлюцинация, герой-мираж. Плотный быт, разрушаясь на глазах, превращается в арматуру, каркас, обломки. Нелькин скажет: «Что ты нам с парадного крыльца рысаков показываешь, – мы вот на заднее заглянем, нет ли там кляч каких. Городская птица – перёд кармазинный, а зад крашеный»⁸.

Кречинский – «правильная и недюжинная физиономия»⁹. И одновременно – аферист, Человек без лица и свойств. Он посредник и представитель своих предшественников перед зрительным залом. В кадре мелькнут Наполеон, Печорин, Арбенин, Чацкий, Хлестаков. Цепочка разомкнута. Публика словно бы втягивается и становится участницей многоэтапного обсуждения. Итог сериала – потеря лица, индивидуального качества: Нелькин – неличь, Лидочка – «чорт знает что такое! Какая-то пареная репа, нуль какой-то»¹⁰. Нелькин о ней: «тает»¹¹.

Расплюев: «Боготпротивнейшая вот этакая рожа. Бывало, сам вкатишь в рыло, потому что рыло – первая вещь... У него правило есть: ведь не бьет, собака, наотмашь, а тычет кулачищем прямо в рожу. Ну, меня на этом не поймашь. Я, брат, ученый, я, сам, брат, сидел по десять суток рылом в угол, вот с какими фонарями»¹².

Дворник на допросе: «Оборачивался? Как же? Лицом в стену и оборачивался. Нет его, а стена есть, голая стена»¹³. Вспомним также: пустая бутылка, пустой гроб, пустые тарелки.

В авторском предуведомлении, в списке действующих лиц указаны «безличности»: Начальства, Силы, Подчиненности, Ничтожества, Колеса, Шкивы, Шестерни, Частные лица, Важное лицо, Весьма Важное лицо. И наконец, слуга Тишка – особый раздел – Не-Лицо.

Собственно, первый сюжет как бы трижды обсуждается в следующей пьесе, в «Деле», превращаясь в страшный анекдот, в притчу – в письме Кречинского, в рассказе Атуевой, в толкованиях чиновников.

Трилогия писалась долго – не одну эпоху. Изменились, казалось бы, и автор, и герои, и жанр: Расплюев стал из шулера квартальным, а традиционная комедия привела к фарсу, где действие скорее предлог, а события в основном – речевые.

Сухово-Кобылин сопоставим с Тютчевым: оба не прочь подчеркнуть, что они не литераторы, и оба отличаются высшей степенью профессионализма, взыскательности к своей литературной работе. Каждая часть трилогии отмечена именно провиденциальной завершенностью и неизбежностью. Художественность сухово-кобылинской пробы в «Смерти Тарелкина» выступает невиданной гротесковой абсурдностью, абсурдом в квадрате. Абсурдное житье, абсурдное нежитье. Абсурдная жизнь и нежить, абсурдная бессудность и абсурдный суд. Драматический труд создан для того, чтобы «разом покончить со всем и со всеми». А в предуведомлении к «Делу» – еще резче: «Класс литераторов также чужд, как и остальные четырнадцать»; «Пьеса – с кровью вырванное дело», «литературный проступок»; «Суд публики – литературный Трибунал»¹⁴.

Страшный суд – это и суд над абсурдом. В этом – сухово-кобылинское открытие. В этом же – и залог единства трилогии. Расплюев – сгустившийся российский абсурд, и прежде всего судебно-правовой. И чем абсурдней, тем подсудней. Сухово-Кобылин судит стихией абсурда, так же как Гоголь – стихией смеха.

Примечания

1 Дневник. РГАЛИ, ф. 418, оп. 2, с. 3.

2 А. В. Сухово-Кобылин. Картины прошедшего. М.-Л., XIX89. С. 187. (Далее ссылки даются на это издание указанием страницы.)

3 С. 148.

4 Русская старина, XIX10, т. 42, с. 211.

5 С. 214.

6 РГАЛИ, ф. 418, оп. 2, ед. хр. 27, с. 1.

7 РГАЛИ, ф. 418, оп. 2, ед. хр. 12, с. 3.

8 А. В. Сухово-Кобылин. Картины прошедшего... С.55.

9 Там же. С. 32.

10 Там же. С. 63.

11 Там же. С. 71.

12 Там же. С. 163.

13 Там же. С. 170.

14 Там же. С. 65. Ср. с гоголевской трактовкой замысла «Ревизора».

Страх в в опросах и ответах.
Практикум «РЖ»

Глеб Павловский

Жить стало веселей

Интервью «Русскому журналу»
и экспертной сети «Кремль.орг»

РЖ: Одно из главных разочарований украинской кампании – это полный провал попыток содержательного политического диалога в ходе нее. Вместо дискуссии о будущем страны, конкуренции образов будущего, ценностного выбора получилась борьба нанайских мальчиков, чем далее, тем более бессодержательная. Почему?

Г.П.: Я не знаю, может быть, у кого-то было ожидание диалога – я его не ждал. У меня было скорее ожидание войны.

Дело в том, что украинская политика представляет собой двухтактный цикл – в первом такте идут элитные обсуждения, всенепременно закрытые и закулисные, в другом они заканчиваются и начинаются публичные действия. Сначала баня и дача, затем майдан. Потом майдан приостанавливается, и начинается снова баня и дача. И другой политики там, строго говоря, никогда не было.

Особенность этих выборов в том, что президент Кучма не захотел вот этот этап «бани и дачи», предшествующий публичной кампании, довести до решений. И это предопределило все, что случилось после, потому что именно Кучма был центром этого «космоса» и спонсором любого переговорного процесса, в том числе и в лагере оппозиции. И он – отчасти инстинктивно, а отчасти сознательно – не довел переговоры до согласия по формуле преемства.

Вместо этого сознательно оставил кучмизму развилку наследников – Ющенко и Януковича. При этом обездвигил всех других возможных претендентов – то есть, с одной стороны, чрезвычайно их всех обидел, а с другой – вынудил распределиться между этими двумя. То есть обидел дважды. Что они сегодня и дают ему понять.

Сознательно же он оставил на сцене фигуру Литвина – такую эстетически завершенную, идеальную двуличность... буквально шекспировский персонаж в этом смысле, человек, весь сочащийся двуличностью. Литвин – и как бы вне игры, и в игре. Как бы друг Кучме, и как бы его смертный враг. Я не уверен, что он даже внутри себя знает, кто он на самом деле такой.

И далее, запустив эти два проекта – проект «Ющенко» и проект «Янукович», Кучма сознательно не давал им срастись; и даже следил за тем, чтобы они не срослись случайно без него. Даже после того, как он определил главную ставку на Януковича и, значительно позже, ее опубликовал, – одновременно с этим он запер его кампанию на свое решение по каждому вопросу.

Кремль.орг: *Можно чуть-чуть поподробнее о законах функционирования режима Кучмы? Кучма ведь политик эпохи Ельцина и одной с ним крови – советский хозяйственник. Почему он выстроил принципиально другую систему, чем была ельцинская?*

Г.П.: Сравнивать здесь можно только финалы того и другого. Потому что промежуточные этапы – там, где они сами шли на выборы, выглядели совершенно иначе, чем эта кампания.

Дело в том, что Кучма и не ставил, по-моему, задачи уйти. Он не оставил себе момента, когда бы он реально начал уходить. Я думаю, только теперь этот момент для него настал.

РЖ: *А что поставило его в такую шизофреническую позицию – с одной стороны, все время уходить, а с другой – все время оставаться?*

Г.П.: Я думаю, есть логика в его поведении. Я вообще предпочитаю искать логику в этих сложных, интересных людях. Можно поискать объяснения в том, что система Кучмы не была рассыпанной, как ельцинская в 1999 году. Наоборот, она была своего рода жестким надсмотрщиком довольно успешной под конец экономики. Украинская власть, как аппарат и как набор функций, логична и сильна. Административная рента высока – может быть, даже выше, чем в России. Но она отрабатывается: тот, кто прибегает к услугам аппарата (а другого варианта у него нет при ведении бизнеса), гарантированно получает услугу.

В такой власти всегда господствовала логика, с которой соглашались основные группы крупного капитала. Зато не соглашался сред-

ний и мелкий бизнес, в какой-то момент оказавшийся к ней в осознанной оппозиции. Коммерческий пролетариат здесь восстал против олигархии.

РЖ: *Когда это произошло?*

Г.П.: Ну а когда там оформился, собственно говоря, средний бизнес? Он ведь моложе, чем русский. В отличие от России, здесь средний бизнес оформлялся и приобретал классовое сознание в осознанной вражде, я бы даже сказал, войне с олигархами.

РЖ: *Все-таки трудно понять, как вышло, что различия между Россией и Украиной, накопившиеся за тринадцать лет отдельной жизни, настолько фундаментальны.*

Г.П.: Я думаю, что это проблема отсутствующих на наших книжных ярмарках книжных серий. Потому что ни мы ни они не давали себе труда описывать себя реально.

Взять хотя бы один только фактор – отсутствие медиаэлиты в Украине при центральной роли российской медиаэлиты в политике. При разделении 1991 года вся медиаэлита Союза осталась в России, оставив Украину вообще без собственных профессиональных СМИ, их там не было как класса. И их там не было еще очень долго – все 90-е годы. Они начали возникать только в конце 90-х – как новые проекты. Уже одно это создает космически другую, чем российская, модель политики: никакой медиакратии, никакой медиаполитики...

Зато именно тут у них стали возможны реальные партии – потому, что не было возможности выстроить коммуникации через клуб медиамагнатов и ведущих журналистов медиа. И они выстраивали коммуникации через какие-то варварские, зато настоящие, не виртуальные политические организации. Те общаются, заключают сделки и т.д., иначе говоря – нормальный парламент. Поэтому у них гораздо более реальный парламентаризм и в каком-то смысле вообще значительно более рациональная, описываемая известными теориями политики модель. Зато вся эта рациональность изолирована от граждан латиноамериканской глупины пропастью. Людей не пускают в политику.

РЖ: *Как получилось, что в результате выборов официальным кандидатом оказались проиграны ключевые страты, такие, как молодежь, об-*

разованный класс, малый бизнес, ориентированные на карьеру клерки – все то, что называется «цвет нации»?

Г.П.: Я совсем не уверен, что за них играли. Я не видел никаких признаков даже слабых, каких-то номинальных, формальных попыток работать с молодежью со стороны властей на последних кампаниях. Я думаю, что им это просто в голову не приходило, потому что кучмиты политику воспринимали как дело серьезных людей с состояниями и – в лучшем случае – нанятых ими имплоеров.

То, что составляет сегодня движущую силу майдана, – это главным образом городская революция Киева. Есть там, конечно, и Галичина, но, на мой взгляд, она второстепенна и появляется по мере усталости горожан.

Майдан – это что-то другое, чем галицийское украинство. Мне он напоминает скорей о Париже-1968, чем истории про ОУН-УПА, УНА-УНСО и так далее. 68-й – это когда именно молодежь оказывается базовой питательной средой, будучи отделена от сюжета реальной власти. Причем о том, что была шевелящаяся среда, выясняется постфактум – когда они все уже на майдане. В 1968 году, кстати, тоже считалось, что ее нет – до самого «красного мая» вы не найдете внешних признаков существования всего этого именно как среды.

РЖ: *Неужели? Если посмотреть на Киево-Могилянскую академию начала 90-х, то там в зародыше это все уже существовало, разве нет?..*

Г.П.: Могилянка – это особая сущность, перефинансированная университетская единица, собиравшая большинство всех грантов и культивировавшая определенный, так сказать, дух избранности. И это имело свою почву, потому что в украинской культуре – опять же в отличие от русской – есть особое украинское отношение к образованности; своего рода народный культ учености. Возможность признания «старшим» человеком, хотя бы и хлебобобом, авторитета студента.

Поэтому там образованный человек может поехать в деревню и просто за время каникул ее распропагандировать – если он, конечно, сын кого-то из этой деревни, желательно кого-то уважаемого, его будут слушать. И будут верить тому, что он говорит.

Но я при этом хочу сказать, что всегда, когда мы находим уже готовый феномен, легко сказать, что да, он же всегда был, он же готовился. Феномен налицо, хотя сейчас очень трудно сказать, что будет с ним зав-

тра. Кстати, его важный, я думаю, элемент – это протест против абсолютной удушливой деидеологизированности, прагматизма кучмовской системы «нала». В ответ мы видим требование идейной политики.

РЖ: *Запрос на смыслы?*

Г.П.: Запрос на нацию.

Кстати, я столкнулся с тем, что любой разговор на тему нации очень жестко блокировался политиками круга Кучмы и Януковича. С их точки зрения, это слово из чужого, враждебного лексикона. Такое было, наверное, у нас десять лет назад в России, когда слово «нация» было скорее отдано маргинальным «национал-патриотам»... Но здесь, в отличие от России, причина не столько в идеологии, сколько в устройстве политической системы. Это была рациональная монархия. Там, где царит элитная политика, господствует уверенность, что они в своем элитном кругу могут сами все разрулить, и нежелание допускать туда «массовку». Отсюда появляется такая самоуверенность, «мачизм» и гордыня сильных якобы мужиков. И соответственно – презрение ко всем, кто вне этой системы доминирования.

Это очень сильно было заметно по журналистике – прежде всего, по телевизионной журналистике. Собственно говоря, эти люди своими руками практически искусственно вырастили оппозиционный себе медиа-класс, и притом ежедневно его унижали своими вкусовыми придирками. Кучма – ведущий телезритель страны и дотошный телекритик...

РЖ: *И этот класс в момент «икс» занял совершенно однозначную позицию.*

Г.П.: Не сразу, буквально сейчас, в последний момент.

Начиная с конца 90-х они делали у себя телевидение по российским стандартам. Они молились на НТВ, мечтали иметь у себя НТВ. Но им – Зинченко, Медведчуку, Пинчуку – в голову даже не приходило, что журналисты могут быть чем угодно, кроме услуги; с их точки зрения, журналисты подобны их собственным охранникам. Это не люди, с которыми советуются, ни в коем случае.

У нас даже в период максимального расцвета медиаолигархии и Березовский, и Гусинский советовались с Игорем Малашенко, с Киселевым, с Митковой... Разговаривали, общались. Они жили в этой среде, среди журналистов, приходили в эту среду отдыхать, были там как свои. Ничего подобного в Украине нет.

РЖ: Это сервис?

Г.П.: И именно сервис оказания сторонних политических услуг.

Кремль.орг: Насколько украинский сценарий сопоставим с вариантом Грузии?

Г.П.: Отличие – в присутствии России при любом раскладе будущего украинского политического баланса. И этот процесс действительно шел, но внутри выборов. С другой стороны, в оболочке этих же выборов готовилась революция «по-тбилиски». Но у спонсоров второго процесса не было задач, имеющих отношение собственно к Украине. Их интересует только ограничение России. И победа Ющенко на выборах – их тактическая часть. Поэтому они вели вовсе не на городскую революцию в Киеве – тем более такую, как эта, затягивающая все стороны общества в неопределенность. А Россия традиционалистски противопоставляла избирательную модель – продвижение той группы политиков, номинальным лидером которой выступал Янукович.

РЖ: Но нам же всерьез нужна была победа. А что бы стало происходить «на следующий день» после?

Г.П.: Финал тоже выглядел достаточно тривиально. Вот побеждает наш кандидат, что подтверждает позицию и платформу этой группы и закрепляет эту модель в украинской внутренней политике. С противоположной стороны была игра на безальтернативную победу, с подавливанием улицей.

Интересно, что, похоже, не реализовался ни первый, ни второй сценарий. При том, что каждая из сторон добилась своего – и зависла. Даже Кучма добился своего: у него был свой – третий – сценарий! Сценарий нужности на всех этапах процесса. Иррациональной нужности. И вот она – Леонид Данилович сидит с печальным лицом во главе стола, плохо скрывая свое глубокое удовлетворение. Вокруг него заглядывают ему в рот Грызлов, Ющенко, Янукович. Все собрались вокруг, все ждут его мудрого слова, а он толкует им что-то неясное, поглядывая искоса по сторонам. Он опять в центре процесса. Но, кажется, как гусь к Рождеству.

РЖ: Когда стало ясно, что речь идет о нелегальной процедуре, нелегальной работе с легальными процессами?

Г.П.: Для того, что считалось естественной политикой, уже места нет. В остатках бывшей естественной политики будет все более выступать их искусственная сторона – элемент приема, инструмента, операции. Меня беспокоит в этой связи вопрос о том, не является ли это в каком-то смысле возвращением моей старой доброй подруги – революции – в роли той самой повивальной бабки. Произойдет все, как в XIX веке – упразднение иерархии инструментов и процедур их применения, когда можно с помощью крайних средств вынуждать к умеренным средствам, с помощью насилия добиваться признания правовой процедуры. Увеличивается сфера, расширяется зона искусственных техник, приемов. Но в какой-то момент оказывается, что эту всю зону легко переиграть и опрокинуть. Что весело, но неудобно для жизни.

Кремль.орг: Нет ли тут сходства с терроризмом?

Г.П.: Смывается разница... Террор – как средство работы с легальными институтами – совпадает здесь с методиками медийно-политического доминирования, которое вмешивается во внутренние дела, ссылаясь на некие непогрешимые образцы. Что такое так называемые политехнологии, что такое реветехнологии? Это все вход не с парадного подъезда, а через боковую дверь. Это все попытки с помощью тех или иных практик, приемов запустить в нестандартном режиме стандартный институциональный механизм. Может быть, вся проблема в том, что демократия просто становится нефункциональна в отношении своих собственных задач?

РЖ: Может быть, и в России с каждыми выборами, каждые четыре года надо делать революцию? Почему не поставить это как задачу?

Г.П.: А так и будет. Либо революция, либо контрреволюция. В 1999–2000-м революцию на взлете сбили контрреволюцией. Тогда революционными средствами была остановлена революция. И группа, которая применила эти средства, зафиксировала этот набор приемов и превратила их в систему управления страной. Отсюда ее авангардность, ее изоляция и ригидность политики, потому что очень трудно успешный комплект средств заменить на другой.

Например, определенный стандарт работы с медиа. Он сложился в борьбе с «гусинской» медиаполитикой. Но гусинской медиаполитики больше нет, нет готовности аудитории воспринимать себя как политиков

при просмотре телепередач – а стандарт контроля остался. В этом смысле победители 2000 года по-прежнему живут в остановившемся революционном времени.

Теперь надо либо готовить новый термидор – термидор-2 (который уже не очень понятно по отношению к какой, собственно, революции его проводить – не к украинской же?), либо самим переходить в революционный режим. Например, выборы зря отвлекают силы и время от стабилизации власти. И все равно не несут легитимности – самые прозрачные выборы Ельцина 1991 года все те, кто помнит, считают помрачением и – анафема!

Вообще проще планировать или предотвращать революцию, чем перейти в государственный режим. Но для перехода в государственный режим потребуются признать нынешний недогосударственным. То есть фактически повторно учредить Россию.

Беседовали Е. Пенская и А. Чадаев

Владимир Малявин

Закливание призраков

В России, как известно со времен Гоголя и Достоевского, все вышедшее на поверхность жизни и доступное наблюдению отсвечивает каким-то призрачным, нереальным блеском. Русская публичная жизнь – как хоро-вод теней, и чем назойливее показывают себя ее персонажи, тем меньше к ним интереса и доверия. Сколько лет у нас трубят о преимуществах либерализма, демократии и свободного рынка, а демократический Ното Есопотісус так и бродит бесприютным призраком по бескрайним русским просторам. Теперь, напротив, все больше говорят о необходимости обзавестись национальной идеей и даже, если получится, националь-ным Мифом – живым образом русской идентичности. Тут я посоветовал бы поборникам русскости не торопиться и помнить о том, что представ-ленный, опредмеченный Миф мгновенно скукоживается и становится просто мифом, сказкой, одним словом – тем же призраком.

С тех пор как йенские романтики сделали миф предметом размыш-лений, человечеству пришлось выбирать между двумя способами обра-щения с этим волнительным предметом: либо довольствоваться беско-нечно утончающейся рефлексией, отодвигая в неопределенное будущее переход «от реального к реальному» (так поступали рус-ские символисты), либо, сняв белые перчатки рефлексивности и вывер-нув тотализирующую мифологию в мифологию тотальности, заняться переделкой жизни под миф, как делали строители и по совместительст-ву мифотворцы тоталитаризма XX века. Это была ложная оппозиция, по-рожденная слишком узким пониманием существа практики как исклю-чительно субъективного действия. Но, как бы там ни было, модернистская мифология, подделяваясь под жизнь, отождествляет дух с имманентностью природы. Она объявляет санкционируемую ею

общность – нации, расы, религии или даже класса – единственно естественной и, следовательно, великой.

Как заметил Хайдеггер, в модернистском мифе технической тотальности или чистого властвования власти человек, став полновластным субъектом своей истории, превращает себя в объект использования, материал для безграничного расходования. И если человека делает человеком сознание его смертности – этой единственной неотчуждаемой реальности человеческой жизни, – то в тоталитарном «саморасходовании» человека смерть низводится до физической «ликвидации», растворения в природном мире. Как тут не вспомнить любимую «фигуру речи» (а миф только и дается в фигуративности языка!) у Берии, уподоблявшего человека «лагерной пыли». Не находим ли мы в этом самоубийственном тождестве духа и имманентности ключ к пониманию психологической подоплеки некоторых темных страниц религиозной истории России – например, «эсхатологического ужаса» (Г. Федотов) в московском православии, старообрядческих «гарей» или самоумерщвлений среди сектантов, когда брало верх стремление перенести правду веры на предметность культа и просто быта? У этого правила есть как будто бы одно исключение: здравствующая по сей день, хотя и сильно поблекшая «американская мечта». Тут дело, на мой взгляд, в том, что американский миф укоренен в эфемерной природе повседневности, которая предстает как «мареву», «морок» жизни и в этом качестве отражается в призрачности виртуального мира телекоммуникаций. Не даром говорят, что везет тем, кто умом не богат, что значит: живет в пустоте. А американская жизнь на самом деле не так уж далека от жизни пустытника с ее аскетической опустошенностью, но также ее соблазнами и миражами.

Теперь должно быть ясно, почему миф, как динамит, требует крайне осторожного с ним обращения. Чтобы не взорваться от соприкосновения с природным составом жизни, мифотворчество должен быть снабжено своего рода предохранителем, не дающим сойтись, даже опосредованно, мысли и бытию, знаку и означаемому. Эта преграда, этот предел всех вещей по необходимости предваряет, предвосхищает все сущее подобно тому, как семя в известном смысле уже содержит в себе плод. Такова символическая реальность в том простом и все же бесконечно загадочном смысле, который мы имеем в виду, когда говорим «сделай это символически» и понимаем, что задание сделать что-либо можно выполнить, лишь воспроизводя некую заданность.

Русская традиция религиозно-философской мысли (оставляю это смущающее многих словосочетание) воздвигнута как раз на понятии символа, который она именует Логосом. По определению В. Эрнэ, Логос есть цельность разума, охватывающая как «хаос природной жизни», так и «священные вершины сознания» и непрерывно превосходящая себя, взывающая не к застывшему знанию, а к подвигу самовозрастания духа. Как благодать евхаристии, Логос избыточен по отношению к бытию: он имманентнее материального и трансцендентнее идеального. Но человеческий разум всегда стоит перед соблазном отречься от избыточности символа и свести его к опыту и знанию, ограничить смысл значением. Тогда, говоря народным языком, правда искажается до кривды. Вся русская история укладывается в две фразы, по существу – в искривление одного понятия: *Логос предается преданию. Логика предания (идео-логия) есть предательство логоса.*

В итоге Логос замещается убеждением в обладании истиной просто в силу своей убежденности; каждый есть то, что он говорит. И мы впадаем в кричащее противоречие с исходными посылками учения о Логосе, который есть не предмет и не идея, а абсолютное событие, или откровение: самоскрывающаяся очевидность и самоочевидная сокрытость. Даже Витгенштейн знал, что ритуал всегда правилен, а его толкование – всегда неверно. Приходится признавать всякое мнение ошибкой, *недо-разумением* перед лицом неизъяснимой полноты «соборной» истины. Я даже думаю, что традиционные в устах православных охранителей нападки на «самочинное умствование» (см., например, полемику между Л. Тихомировым и Вл. Соловьевым) представляют собой хорошо известную в психологии бессознательную проекцию собственных комплексов на других: люди склонны приписывать другим то, чего боятся в себе сами. Не менее примечательно и традиционное для отечественных служителей Фемиды стремление строить обвинение на «показаниях» самого обвиняемого: для познавшего предательство Логоса любое высказывание свидетельствует против говорящего¹.

Отсюда проистекают все трудности «мифологии от Логоса»: у нее большие амбиции, но неизменно отрицательные результаты. Вот свежий пример: книга Виталия Аверьянова «Природа русской экспансии»². Автор не утруждает себя критикой европейской мысли, считая самоочевидным, что западная семиология с ее деконструкциями превращает Запад в «сумасшедший дом» и «казино», которые опасны для России своим «общекультурным, гуманитарным воздействием». Иной посмеется над этими скоропалительными (или запоздалыми – в части гуманизма)

упреками, а я отвечу серьезно: хотя мы вольны думать о себе что угодно, жизнь, даже на Западе, ясно и резко отличается от сумасшедшего дома тем, что в ней рано или поздно приходится отвечать за свои претензии. Мало сетовать на то, что Запад плодит «симулякры». Симулякры – тоже реальность сознания, с которой надо уметь работать и на которой надо учиться различению духов.

Разлагающему прогрессизму Запада автор противопоставляет принцип реакционности или, как он выражается, «динамического консерватизма». Здесь опять-таки нужны уточнения. Если речь идет только об отрицании нового, если требуется, как полагал К. Леонтьев, только «подморозить» Россию, тогда нам предлагают заведомо провальный проект. Но если видеть в *реакции*, как подсказывает этимология этого слова, всеобщий принцип действия, постоянное возобновление действия, то мы приходим к идее бесконечной действительности как символа всех действий, который бесконечно превосходит всякую «историческую реакцию» и предстает... бездеятельностью. Как раз о ней сообщает знаменитый афоризм Лао-цзы: «Ничего не делай – и все будет делаться». Но поскольку автор, ратуя за динамический консерватизм, не признает динамической природы смысла, он не идет дальше деклараций: «Адекватный метод самоопределения по отношению к западничеству – это сочетание карантина и усиленной работы над культурными сыворотками и противоядиями. Наше восстановление должно перейти из стихийного в системное и полномасштабное...». В качестве средства национального самоопределения предлагается «усвоение православия во всем его богатстве, твердая приверженность православию, проникнутость им государственных и общественных начал». А динамический консерватизм, по определению автора, есть «сложное движение и взаимное раскрытие цивилизационных констант, корни которых лежат в первоначальной глубине народного ядра, в его исторической завязи»; он «возродит мощную имперскую Россию с молитвой на устах» и т. д. (с. 186, 173, 387).

Слишком очевидно, что эта канцелярская риторика, пригодная разве что для манифеста партии под названием «За Святую Русь!» (есть такая партия!), блокирует и размышление, и действие. Как вся новая мифология, она служит на самом деле удовлетворению нарциссического инстинкта говорящего, убеждению себя посредством... собственной убежденности. Строительный раствор языка должен застыть бетонными конструкциями мифической самооправданности – нужно только найти правильные слова и правильно их расставить. Эти слова расплывчаты и

научнообразно громоздки – так удобнее отгородиться от действительности. Перед нами, по сути дела, человеческая имитация Логоса, если угодно – Логос мифологизированный.

Автор уповает на наследие «исторического православия», но нигде не конкретизирует свой тезис – подозреваю, что из глухо сознаваемой опасности наплодить призраки. Не дерзает он всмотреться и в метафизические или мистические глубины «реакционности», что тоже понятно: такая попытка чревата утратой исторической идентичности, без которой не будет идеологии. Впрочем, он упоминает, что Россия нуждается в «коллективном юродстве» и «юродственной идеологии» (с. 356, 361). Звучит фальшиво (даже если отвлечься от некоторой комичности этого выражения). Русское юродство – случай особый, ибо юродивый по определению неподражаем, а его подвиг должен быть непонятен обществу. Отсюда, кстати, странное смешение разных точек зрения в житиях блаженных: современники последних одновременно предполагают в них святых подвижников и не догадываются об их святости. Именно неопознаваемость юродства, взрывающая все общественные ценности и институты, а не обличение пороков мира (как считает вслед за церковными моралистами автор) определяет его общественную значимость. Это обстоятельство в советские времена даже побудило некоторых историков объявить традицию юродства позднейшим вымыслом.

Верно, однако, что именно юродивый воплощает подлинную общественность, коллективную идентичность в обществе Московского царства и в народной среде последующих столетий. Но эта идентичность держится беспощадным самоотречением, отказом от всякой идентичности, которые в высших своих проявлениях предстают жертвенностью святого, а в своих низменных, профанированных формах оказывается русским «валянием дурака» с его неприятной житейской хитростью: «Я не я, и лошадь не моя».

Теперь мы можем взглянуть на проблему мифа немного пристальнее и глубже. Под оболочкой модернистского мифа тотализирующего единства мы находим данную с предельной внутренней очевидностью, но *немыслимую* реальность *не-идентичности*, предвещающей все тотализирующие мифы как формы самопорождения смысла, или «тавтогории» (термин Шеллинга). Эта сокровенная реальность предстает самым условным значения и опыта; она собирает в себе непосредственность практики и критическую дистанцию, делающую возможным знание. Это – Логос.

Если бы ревнители русского мифа пригляделись внимательнее к столь презираемым ими «постмодернистским штучкам», они открыли бы в них немало поучительного. Хотя бы потому, что постмодернизм рожден стремлением вырваться из капкана тоталитарности, на который сторонники «свято-русской» партии еще только заглядываются, забыв об исторических последствиях этого соблазна. Да, постмодернистская мысль в своем деконструктивистском запале растворяет все мифические «тавтологии» в некой смысловой нейтральности, «нулевом градусе письма». Но те же постмодернистские «разделяватели культуры» способны нащупать в реке жизни твердое дно – смысл, до предела разведенный со значением и предстающий абсолютным разрывом, бесконечной конечностью, неисчерпаемым сопротивлением, которые собирают мысль и бытие, не давая им сойтись. Постмодернизм до предела обнажает внутренний антиномизм Логоса, который – например, у Ж.-Л. Нанси – предстает вездесущим пределом и безусловной открытостью Иному. Правда, большинство постмодернистов по ряду скорее случайных причин (чаще из желания сохранить репутацию «критически мыслящего интеллектуала», которому положено быть левым и хотя бы немного антиклерикалом) отказываются видеть в собирающем пределе вещей иерархическое измерение и оправдание святости. Они много говорят о смерти как существе соединяющей инаковости, но их «соборность-в-смерти» остается только сопротивлением имманентности: страстями без искупления, оргазмом, несущим в себе жало смерти, или, напротив, абсолютной нейтральностью. В лучшем случае они могут позволить себе «быть обращенным к Богу» (тот же Ж.-Л. Нанси прилагает немалые усилия, чтобы удержаться на этой грани). И все-таки постмодернистская мысль по-своему указывает путь в религиозные глубины опыта. Воспользоваться этими указаниями – плодотворнее, чем проповедовать унылую реакционность.

У России и Запада гораздо больше общего, чем хотели бы признать поборники русской специфики. Даже традиционная «призрачность» русской яви слишком смахивает на новейшее достижение западного «прогресса» – симуляционность сознания. Разговор о мифе – это всегда заклинание призраков и не столь уж важно, с какой целью: рассеять их или вызвать из небытия. Но важно помнить, что власть принадлежит тому, кто держит на весах Бытия равновесие миров видимых и невидимых.

Примечания

1 Коль скоро речь идет о русском мифе, напомним, что М. Гефтер считал главной особенностью русского мифа «самоопределение через не-своих», склонность к «измышлению чужого внутри себя». И ниже: задача русских в XIX в. состояла в том, чтобы «освободить Россию от самой себя». (*Глеб Павловский*. Тренировка по истории. Мастер-классы Гефтера. М.: Русский институт, 2004. С. 32, 45). Со времен, по крайней мере, «Перунова заклатья» и святых князей Бориса и Глеба главные персонажи русского мифа – родич-враг и его жертва. Отсюда следует также, что русским свойственна особенная глубина самоотстранения, каковая и свидетельствует о себе в уникальной способности русских к самоосмеянию, причем последняя воспринимается как самый верный знак собственного превосходства!

2 *Виталий Аверьянов*. Природа русской экспансии. М.: Лента, 2003.

О конструктивном молчании

Надо жить дальше, хотя восстановить подобие душевного спокойствия трудно.

При просмотре на сайте ВВС десятков откликов телезрителей из множества стран мира наткнулся на письмо из английского Лидса: «Наши сердца с семьями погибших заложников, но я салютую мужеству российских властей, которым достало характера показать террористическому подполью, что перед ним не прогнутся. Русские – вторая великая нация на земле, и она вновь показала, почему это так».

Давно сказано: бесконечный ужас лучше, чем ужас без конца. Что стало в Беслане, известно. Не хочется даже думать о том, как развивались бы события, не случись взрыва в спортзале школы, но ясно одно – счастливой развязки у этой истории быть не могло.

Приостановив попсовую развлекаловку, наше ТВ субботним днем не нашло в своих закромах ничего, кроме советских лент, совокупная тональность которых – плаксивость. Ну нет у нас фильмов, смысловым ядром которых было бы солидарное мужество. Статей таких в сети тоже не удалось найти, так что, боюсь, обращение Путина к нации зависает в вакууме, потому что страна есть, а нации еще нет.

При всей привлекательности поэтических конструкций Л. Н. Гумилева они сомнительны даже в дальней ретроспективе. Может, и объяснимы взрывом пассионарности первые шаги давних империй, но уже вторые шаги требовали калькуляции, дисциплины, собранности, сосредоточенного усилия воли. Кому любопытно, может сам попробовать в этом разобраться, ну хоть на материале эллинистической колонизации, не говоря о более поздних временах. Были эпохи, когда нацию удавалось построить волей немногих, опираясь на сочувствие или хотя

бы терпение всех остальных. В наше время так не бывает – многие безразличны, многие убеждены, что эпоха наций осталась в историческом вчера и уже поэтому задача не имеет решения. Меня это не убеждает. Творчество – это когда все кругом считают, что невозможно, но это нужно, и потому оно, невозможное, становится возможным.

Нам позарез нужно создать нацию – иначе мы обречены на трансформацию страны в экспонат музея истории цивилизаций. Беда в том, что прошлое отчаянно тянет нас к себе и в себя. Правопреемство по отношению к Советскому Союзу стало первым шагом к легитимности новой нации, но второй шаг все еще не сделан. Восстановление гимна или натужное форсирование православия – шаг в никуда. Впрочем, Путин говорит и о гражданском обществе. Следуя ему, о гражданском обществе иногда упоминают региональные начальники, в глубине души считая, что это лишь формула вежливости, тогда как *real politics* есть интимное дело власти. Большинство столичных экспертов думают так же.

Однако же ростки нации есть. При желании, то есть при нормальной отстройке зрения, их можно увидеть и в бесланской хронике, если приглядеться к тому, как вели себя люди, на которых обрушилось горе. Эти ростки можно было распознать в четкой самоорганизации, которую проявили 1 сентября пассажиры авиарейса из Шарм-эль-Шейха, которые без паники, пойдя на многочасовую задержку под палящим солнцем, заставили растерявшихся стюардесс и экипаж, а затем и редкостно нерасторопных египетских служащих аэропорта вывести из самолета весьма подозрительную троицу. При этом организатором взаимодействия в условиях, которые не без оснований казались экстремальными¹, стал человек лет двадцати. Новое поколение подает признаки взрослой жизни.

В московской суете нелегко распознать признаки того, что я называю конструктивным отчаянием: это когда люди, наконец признавшие фактом, что у властей зимой снега не выпросишь, берут на себя бремя ответственности – за себя, за близких, за себе подобных. Но вот передо мной присланные на отзыв десятки проектов. Не «хотелок», а именно проектов, за которыми тщательный расчет и, главное, люди, которые знают не только то, что надо делать, но и как надо делать. Которые будут это делать независимо от того, получат поддержку в виде грантов или не получат.

Маленький союз предпринимателей из города Оха, что на Сахалине, бросает вызов монополии вконец распоясавшегося муниципального унитарного предприятия ЖКХ и готов сформировать несколько нормальных управляющих компаний, переобучив на роль их руководителей своих людей, занятых торговлей на затесненном местном рынке. Юриди-

ческая школа маленького университета в Абакане формирует выездные бригады старшекурсников, чтобы помочь обитателям удаленных районов Хакасии разбираться в путанице их собственных прав и обязанностей. В Иваново формируют систему становления и поддержки товариществ собственников жилья, развивая схему общественного аудита. Библиотека Уренского района Нижегородчины создает центр правовой культуры подростка, находя опору в библиотеках крупных сел, а администрация Смоленского района в Алтайском крае видит первостепенную задачу в том, чтобы оживить цветники, обустроить газоны и придать тем самым жителям села чувство собственного достоинства, заодно вернув институту общественных работ подлинный смысл...

Сходных проектов сотни!

Вопреки мнению множества скептиков, я убежден, что нация только рождается сейчас в совокупности проектных инициатив, возникающих и крепнущих повсеместно – везде, кроме Москвы. Замещение льгот реальными дензнаками (либо идеей дензнаков) ускорит этот процесс – не случайно в Москве, где власть упорно совмещает для себя удобства капитализма с комфортностью социализма и пуще всего опасается, что люди всерьез потребуют участия в принятии решений, система льгот останется без изменений (в дополнение к федеральным выплатам компенсаций). Пусть при этом бюджет уникального субъекта федерации, мягко говоря, странен, пусть не будут штопать асфальт проездов, чинить фонари, менять электропроводку – главное, чтобы благодарные москвичи оставались в объятиях социалистической заботы о человеке.

Российская нация потому зарождается в провинции – вопреки натуральной логике процесса, – что центральная точка страны все еще находится в государстве, которого больше нет.

Примечание

1 Как впоследствии выяснили «Известия», за шахидов приняли студентов Каирского университета из Махачкалы, что, однако, принимая во внимание обстоятельства времени, не означает неоправданности действий пассажиров. Кстати, у Каирского университета репутация в нашей стране не из лучших – там возвращают радикальных «новых мулл», которые руководят захватом мечетей у «старых» мулл по всей Российской Федерации.

Елена Калашникова

О страхах

Чувство страха знакомо всем без исключения. Всем? В каком-то мужском журнале недавно прочитала «Страх – это наркотик, без которого уже не можешь». Почему обратила внимание на этот штамп? Потому что еще летом мне пришла в голову идея сделать цикл больших интервью с известными людьми об их страхах. О социальной, физиологической, психологической, гендерной, исторической, национальной, культурной стороне этого явления. Долго думала, с кем мне интересно поговорить на эту интимную тему. Придумала. И в августе разослала московским и питерским издателям письма, в которых рассказала об этом проекте, приглашая к сотрудничеству. Из шести откликнулся один.

А теперь вот захват заложников 23 октября в Москве стал поводом для частичной реализации этой идеи. Те блиц-интервью, которые вы читаете сейчас, отличаются от моих первоначальных планов, но, надеюсь, это только начало...

Я заинтересовалась, как определяют понятие «страх» издания, которые оказались у меня на тот момент под рукой. Вот трехтомный «Энциклопедический словарь» (1953–1955), главный редактор Б. А. Введенский. В нем, как и следовало ожидать, места страху нет. А там, где он вроде бы по алфавиту (на букву «С») должен быть, – дыра, зев пылесоса, засасывающий каждого, кто вздрагивает при звуке остановившейся у подъезда машины, покрывается испариной, видя высокие, словно упирающиеся в небо здания, или теряет сознание от запаха крови. Отсутствие «страха» в том издании тем более бросается в глаза, если учесть, что окаймляют его «Страус (африканский страус), птица надотряда бескилевых», и «Страхов Николай Михайлович (р. 1900), советский геолог, академик, лауреат Сталинской премии». А вот в «Советском энциклопедиче-

ском словаре» (1989), главный редактор А. М. Прохоров, между «Страутманом (Страутманисом), Иваром Арвидовичем (р. 1932), советским архитектором, заслуженным архитектором Латвийской ССР (1982)» и «Страховым, Владимиром Николаевичем (р. 1932), советским геофизиком, членом-корреспондентом АН СССР (1987)», я нашла искомое. «СТРАХ» – отрицательная эмоция в ситуации реальной или воображаемой опасности. Как философское понятие введено С. Кьеркегором, различившим эмпирический С. – боязнь пред конкретной опасностью и безотчетный метафизический С. – тоску, специфическую для человека. В некоторых философских категориях С. рассматривался как причина возникновения религиозных верований (Лукреций, Д. Юм, П. Гольбах, Л. Фейербах и др.).

Меня в первую очередь интересует «эмпирический» страх, и мои вопросы так или иначе связаны именно с этим понятием. Вот что ответили на них **Дмитрий Волчек, Ольга Седакова, Татьяна Бек, Виктор Гояшев, Дмитрий Бак, Борис Дубин, Ольга Морозова.**

Дмитрий Волчек – прозаик, поэт, переводчик, журналист, главный редактор «Митинского журнала».

Е.К.: Клайнман, герой пьесы В. Аллена «Смерть»: «Я ужасно боюсь смерти! Согласен делать что угодно, только не умирать». А вы ощущали что-то подобное?

Д.В.: Ровно наоборот. Я боюсь жизни, а смерти совсем нет. Мой любимый журнал *Fortean Times* публикует в каждом номере хронику «Нелепых исчезновений с земли». Человек погиб, раздавленный гигантской стеклянной ягодой черной смородины, упавшей с рекламы сока... или пошел кормить кота, поскользнулся, упал и захлебнулся водой из кошачьей миски. Я бы хотел умереть вот так – нелепо и быстро. Как солистка «Мамас энд Папас» – подавившись бигмаком.

Когда самолет прыгает на воздушной яме, я всегда посылаю мысленный сигнал пилоту: «Падай! Падай!» – и думаю, как роскошно было бы рухнуть вот в это озеро или вот на эту ледяную гору. Больше всего я боюсь постареть и умереть в мизерабельном альцгеймере, как Айрис Мердок.

Я помню некоторые свои прежние инкарнации – например, в XIX веке я был крестьянкой в Индокитае, плавал по мутной реке на джонке. У меня было сильное дежавю в Карфагене. Не терпится узнать, что будет дальше.

Е.К.: *«Пролог» к роману «Джанки» У.Берроуза: «По правде говоря, мои ранние детские воспоминания окрашены страхом ночных кошмаров. Я боялся остаться один, боялся темноты, боялся идти спать – и все это из-за видений, в которых сверхъестественный ужас всегда граничил с реальностью. Я боялся, что в один прекрасный день мой сон не кончится, даже когда я проснусь». Знакомы вам подобные ощущения?*

Д.В.: В детстве я боялся окон, неудержимо хотелось выпрыгнуть. Поэтому в своей комнате я накрепко скалывал шторы булавками. Еще мне казалось, что этажом выше живет дьявол, по ночам открывает люк в потолок и смотрит на меня. Я всегда спал с ночником, чтобы его отпугнуть. У меня был такой мещанский немецкий ночник – серая фарфоровая кошка с желтым клубком ниток.

Е.К.: *Согласны с высказыванием Ш. Пеги: «Мы никогда не узнаем, сколько трусливых поступков было вызвано страхом выглядеть в глазах других недостаточно передовым»?*

Д.В.: Не согласен и подозреваю, что это чушь. Не понимаю, что такое «передовой».

Е.К.: *Герой романа Дж. Керуака «Подземные» Лео Перспье о Марду: «...Она боялась всех этих людей в шляпах вокруг бора, теперь я видел ее негритянский страх перед американским обществом, о котором она все время говорила «не осязаемый на улице»». Знакомо вам ощущение иноковости, если да, то когда впервые ощутили что-то подобное? Не помните свое физиологическое и психологическое состояние в тот момент?*

Д.В.: Для меня инаковость не связана со страхом. Напротив, я отлично чувствую себя там, где неисправимо отличаюсь. В Африке, например. Я люблю забираться в такие места, где белого человека видят раз в пять лет, и замечательно себя там чувствую. В Бангкоке я однажды попал в бар, где собираются бандиты из местных триад, – причем пьяный, с кучей денег, не зная ни единого слова по-тайски. И ничего, через полчаса со всеми подружился. Об этом писал Пол Боулз: когда ты оказываешься там, где радикально отличаешься от всех прочих, ты так бросаешься в глаза, что становишься невидимым.

Мне кажется, страшнее всего быть похожим. Знаете, я лет десять был фанатом группы Coiċ, собирал все их записи, доставал какие-то майки, стикеры... И вот в прошлом году впервые попал на их концерт и ужаснулся: в зале сидели десятки моих клонов – примерно так же выглядящие, так же одетые. Чуть не стошнило. С тех пор я этот Coiċ ни разу не включал, а всю коллекцию свалил в подвал.

Е.К.: Каковы истоки именно вашего личного эмпирического страха?

Д.В.: Больше всего я боюсь старости. Это можно называть эмпирическим страхом? Американские геронтологи прогнозируют, что в XXI веке средняя продолжительность жизни вырастет до 90 лет. Это ужасно. В 1896 году в России мужчина в среднем жил до 37 лет. Этого более чем достаточно. С людьми старше тридцати вообще не о чем разговаривать. Со мной, в частности.

Ольга Седакова – филолог, поэт, эссеист, переводчик с английского, немецкого; французского, итальянского, латыни, старославянского.

Е.К.: Что такое, по-вашему, страх?

О.С.: Страх – это сигнал о границе, о том, что человек осознает свою ограниченность, конечность, присутствие сил, начал, которые ему угрожают. Объектами страха могут быть разные вещи – сам страх очень разный. Например, человек боится, что контакт с высоким, божественным (Рильке: «Красота – начало ужаса») угрожает его конечности, что за этим последуют страшные изменения или смерть. Бывает неопределенный страх, у которого нет объекта, страх предчувствия объекта, тревога. Существование человека пронизано скорее тревогой, чем страхом.

Поэзия противоположна страху. В Писании говорится: «Совершенная любовь изгоняет страх». Так и совершенное произведение искусства изгоняет страх, в этом заключается наслаждение искусством, оно дает образец бесстрашия: тот, кто так поет, пишет или рисует, явно за пределами заботы и страха. Одно из самых высоких наслаждений искусства – попасть в область, где нет заботы и страха. В начале творчества – если это настоящее произведение, графоману ничего не страшно, – лежит именно страх, ощущение, что приближается что-то роковое. Восторг искусства: превзойден этот страх. Область классического ис-

кусства тем и отличается от бытовой жизни, что мы попадаем в мир, свободный от тревоги и заботы. В некоторые эпохи значительной темой искусства (его называют декадентским) становится передача самого состояния страха.

Е.К.: *Насколько вам интересна эта тема?*

О.С.: Как тема меня она не занимает, меня как раз интересует преодоление страха. Хотя, видимо, это ощущение субъективно: мне кажется, в некоторых моих стихах страх преодолен, а от многих читателей я не раз слышала, что они им кажутся страшными. Может, потому что речь там идет о смерти.

Е.К.: *Насколько в русской поэзии, с вашей точки зрения, разработана категория страха?*

О.С.: В русской поэзии по сравнению с другими я бы не выделяла этой темы.

Е.К.: *У кого, по-вашему, она проявлена ярче всего?*

О.С.: В детстве мне самыми страшными казались баллады Жуковского, таинственный страх, который в них заключен. Или баллада «Жених» Пушкина. Вообще жанр страха – балладный жанр. Поле действия страха – не лирика, а трагедия, там, по Аристотелю, должно быть очищение страхом. Таков сюжет и сама музыка баллады – разговор о страшном. Более серьезный, неромантический страх передан у позднего Мандельштама: «О бабочка, о мусульманка...», «Я с горящей лучиной вхожу...».

Е.К.: *Вот ваше стихотворение «Пятые стансы. De arte poetica» из книги «Ямбы» (1984–1985):*

Большая вещь – утрата из утрат.
Скажу ли? Взгляд в медиоланский сад:
приструнен слух; на опытных струнах
играет страх; одушевленный прах,
как бабочка, глядит свою свечу:
– Я не хочу быть тем, что я хочу!..

Е.К.: *Что такое «на опытных струнах играет страх»?*

О.С.: Здесь описывается страх, о котором я уже говорила, страх приближения возвышенного, которое угрожает человеку как ограниченному существу. Такой страх входит в процесс творчества как прелюдия к сочинению. Он отличается от бытовых страхов (например, страха непризнания или нищеты), которые неплодотворны и могут быть подавляемы. Современный человек живет под гнетом страха. Неплодотворный страх – напуганность, похожая на невроз. Это состояние преодолимо и без искусства.

Татьяна Бек – поэтесса.

Е.К.: В «Новом русском слове» была воша статья по теме страха в русской литературе. Что такое, по-вашему, страх? Всем ли, по вашим наблюдениям, знакомо это чувство?

Т.Б.: Это была не статья, но эссе для радио «Свобода», перепечатанное затем, весной 1993-го, в газете «Новое русское слово». Там я размышляла как раз на тему «страх в русской литературе». Вспоминала и гоголевскую «Шинель», и пушкинского «Медного всадника», и «Горе от ума», и прозу Салтыкова-Щедрина, и «Сон Попова» А. К. Толстого... Говорила и о русской поэзии XX века.

Сегодня, в разгар страшной трагедии, приключившейся в Москве на Дубровке, когда люди в больницах продолжают умирать, снова теоретизировать на тему страха мне трудно. Страх – здесь... Скажу только, что страх – могучий двигатель и отдельной человеческой жизни, и истории, и политики. Есть страх как трусость и малодушие, а есть страх Божьей кары или «страх за...» (за детей, за жизнь на земле, за свою совесть).

В русском языке около сотни синонимов к этому основному, и весьма приблизительному, слову: от высокого корня «трепетать» до самых низких, похабных, матерных.

Е.К.: Вы совершили под влиянием страха поступки, которые бы не совершили в «нормальном» состоянии? Если да, то какие именно?

Т.Б.: Да, совершала, хотя я человек явно не из робкого десятка. Но точней будет сказать, что многих поступков я не совершила из страха – быть неправильно понятой, травмировать близких, потерять дорогого человека. От иллюстраций воздержусь.

Е.К.: *Насколько социальные или политические явления важны для вас в этом отношении – или важнее собственная внутренняя жизнь?*

Т.Б.: Наверное, внутренняя жизнь важнее, но она всегда протекает (точной, кипит и бурлит, а то и замерзает) в контексте «социальных и политических явлений». Как это только что произошло с террористами, заложниками и каждым из нас, воплощающим собою драгоценную, отдельную, частную отдельность.

Е.К.: *Кто, с вашей точки зрения, наиболее интересно, нетривиально описывает страх в русской классике, современной отечественной поэзии и, шире, современной литературе вообще? Много ли, на ваш взгляд, в русской литературе невротиков?*

Т.Б.: О нетривиальных описаниях страха в русской классике я уже сказала, отвечая на ваш первый вопрос. В русской прозе XX века остается недооцененной потрясающая повесть Бориса Ямпольского «Московская улица» (кажется, в одном из вариантов подзаголовка там фигурировало слово «страх»), лежавшая при жизни автора в столе, а опубликованная в «Знамени» в 1988 году. Герой (как у Кафки) обозначен одной буквой К., он затравлен страхом – действие происходит на Арбате в самом начале 50-х, – как величайшим ядом террора, он страхом экзистенциально почти сведен на нет.

Глубокое проникновение в компромиссные формы страха есть в ничуть не устаревших поздних повестях Юрия Трифонова... Кстати, неизвестно, у кого трагедия ужаснее – у изгоя, каким он дан у Ямпольского, или у социально якобы адаптированного сквозного трифоновского персонажа?

В русской поэзии XX века много разных ипостасей страха, и часто они – бесстрашные. Хармс кидал вызов тем, кто его страшил (и в конечном счете убил): «В него кинули яму помойную, / а он сказал: «Все будет по-моему». / В него кинули усадьбу и имение, / А он сказал: «Остаюсь при своем мнении»». Это стихи 'об антистрахе.

А Арсений Тарковский писал о страхе благородном, о страхе как о чувстве исторической, генетической вины: «Вся в крови моя рубаха, / Потому что и меня / Обдувает ветром страха / Стародавняя резня...».

И так далее.

Е.К.: *В литературе отличаются ли женские страхи от мужских, и если да, то в чем именно?*

Т.Б.: Грубое деление страха (в жизни ли, в литературе) на «женский» и «мужской» не кажется мне продуктивным. На высотах духа таких общих перегородок, как расовые, национальные или половые, нет. Хотя, конечно, оттенков найти можно немало. Быть может, женский страх чаще тот, который «за...» (боюсь за детей), а мужской – который «перед» (перед тираном или идеей).

...Простите. Настроение такое, что нет сил на классификации и иерархии.

Виктор Голышев – переводчик с английского.

Е.К.: Что для вас страх?

В.Г.: Специальных взглядов на страх у меня нет. Наверное, как и у других: когда страшно.

Е.К.: Влиял ли страх на ваших знакомых, ломал ли характеры?

В.Г.: Не знаю таких, которые изменились бы под влиянием страха. Мое поколение выросло в мирное время. Помню бомбежку в Москве, но страшно не было, я просто не понимал, что это страшно. После войны все боялись бандитов, «черных кошек» (помните, «Место встречи изменить нельзя?»), но для большинства это был страх мифологический. Я видел тех, кто был на войне или сидел, но они психически не изменились, стали, что ли, более осторожны в поведении, начали понимать, с чем имеют дело.

Е.К.: Насколько эта тема интересует вас в искусстве?

В.Г.: Специально не интересует, она неразрывно связана с жизнью. Когда вы читаете или смотрите трагедии Шекспира, вам страшно или нет? Вызывает страх «Вий» или «Страшная месть» Гоголя.

Е.К.: Кто, с вашей точки зрения, из тех авторов, которых вы переводили, наиболее ярко или необычно осветил эту тему? Может, вам запомнился какой-то образ, фраза?

В.Г.: Довольно страшный «Свет в августе» Фолкнера. Одна критикесса спросила меня: «Не страшно ли было его переводить?» Не страшно, я

ведь предложения перевожу. Достаточно страшные «1984», «Над кукушкиным гнездом». Но самое страшное из того, что я перевел, – это повесть Уильяма Гасса «Мальчишка Педерсенов», она напечатана году в 1997 в «ИЛ». Ее идея: неожиданное и необычное появление страха в жизни. О нем не говорится, но он материально представлен. Наверное, это самое близкое мне по этой теме. А вот «В опасности» Ричарда Хьюза, где речь идет о жутком урагане и людях на корабле, посвящено как раз терпению, преодолению страха.

Е.К.: *Влиял ли как-то страх на ваши поступки, поведение?*

В.Г.: Не влиял. Опасения бывают. Вообще, все зависит от того, насколько человек угодил в эпоху. В мирную эпоху выпадают мелкие испытания. У моей бывшей учительницы английского как-то взорвался телевизор, от этого сгорела вся квартира, она сама еле успела спастись. Я ей посочувствовал. Говорю: «Как ужасно...» А она блокаду пережила, с мужем кошку, кажется, съела, сын на войне погиб. Она говорит: «Могло быть и хуже, если бы я сама сгорела». В обычной жизни надо помнить, что всегда бывает что-то и пострашнее, как недавние события с заложниками.

Дмитрий Бак – заместитель директора Института европейских культур.

Е.К.: *Что такое, по-вашему, страх?*

Д.Б.: Страх – одна из фундаментальных реакций сознания на бытие. К бытию как таковому эта эмоция имеет отношение самое отдаленное. Внешние события – необходимый повод для материализации имманентных фобий и их изживания. Спектр подобных ситуаций предельно широк – от игрушечных триллеров до всамделишных терактов. Испытывая страх, можно лишь вспоминать о том, что существуют и другие равноправные состояния сознания, значит, страх не абсолютен, как и наслаждение. Так можно научиться спокойно думать о смерти.

Е.К.: *Часто вы его испытывали (испытываете)? От чего это зависит? От внешних явлений: политических, социальных и т. д.? Или, прежде всего, от внутренних?*

Д.Б.: Отвечал на первый вопрос, еще не заглянув во второй – как выяснилось, опередил события. Еще раз: основание, корневище страха внутри нас, как его ни назови («трепет» и т. д.). Подлинный соматический страх я испытывал нечасто (раннее детство), всегда – даже в самых крайних случаях – примешивается непокорное чувство интереса и подкожная уверенность в лучшем. Страшнее так называемое волнение, неуверенность – эти эмоции не включают опасений за жизнь, зато не могут быть компенсированы интересом, верой и уверенностью.

Е.К.: *Согласны с мнением Ф.Ницше («Мыслитель наедине с собой»): «Смерть достаточно близка, чтобы можно было не страшиться жизни»?*

Д.Б.: Нет, в отрыве от контекста рассуждений Ницше эта формулировка как таковая выглядит для меня серьезным упрощением истины. Все зависит от того, что мы полагаем антонимом страху – наслаждение? покой? агрессию? Как бы то ни было, приведенная мысль не выстраивает никакой продуктивной антонимии «страх – ?», содержит ложный силлогизм: раз жизнь и смерть противоположны, а со страхом связана именно смерть, которая – как на грех! – близка, то уж и нельзя относиться к жизни без страха. К жизни как раз только и можно относиться без страха ввиду реальности смерти.

Е.К.: *А с этой его мыслью: «Если ты прежде всего и при всех обстоятельствах не внушаешь страха, то никто не примет тебя настолько всерьез, чтобы в конце концов полюбить тебя»?*

Д.Б.: Тоже упрощение. Чтобы тебя полюбили – нельзя быть сладеньким и прозрачно-добродетельным (не берусь рассуждать только о добродетельности священников тут, может быть, все выглядит иначе). Необходимо блюсти собственную непрозрачность, частично – непредсказуемость, даже – несказуемость; аутентичную метафизическую «тяжесть», не отягощенную, впрочем, угрозой, которая и приводит к страху. Любовь к внушающему страх все-таки вещь частная, не родовая, но видовая (Достоевский, тяга к страданию и т.д.).

Е.К.: *Как относитесь к афоризму Ф. Кафки («Размышления об истинном пути»): «Радости этой жизни суть не ее радости, а наш страх пред восхождением в высшую жизнь; муки этой жизни суть не ее муки, а наше самобичевание из-за этого страха»?*

Д.Б.: Сдержанно отношусь, ибо все это имеет место, конечно, но не является специфичным; есть радости, которые суть радости, вне всякого отождествления со страхами.

Борис Дубин – социолог, литературовед, переводчик с английского, испанского, французского, польского, португальского.

Е.К.: *Каковы социальные корни страха?*

Б.Д.: Тема слишком обширная, а вопросы – общие. Увы, таковы же и мои соображения.

Архаические страхи (точнее, ужас как переживание сакрального) оставим в стороне. Тогда страх – феномен современного общества, общества эпохи модерна, от романтиков до экзистенциалистов (или, чуть сдвинув по хронологии, от Паскаля до Хайдеггера). Его основа – существование и самосознание современного («современного») человека в секуляризованном и фрагментарном мире, где он определяется собственным разумом и чувством среди других таких же и вместе с ними. Итак, с одной стороны, с трудом обретенные, хрупкие и невещественные ценности, которые он боится потерять, с другой – неукорененность его существования в традиции, сакральном и др. Страх других и страх за других – развитие (или формы) этого исходного, типового (подчеркиваю) состояния. Можно, если есть такая задача, выделять типы или планы (горизонты) страхов: социальные и экзистенциальные, в повседневной жизни и экстраординарных обстоятельствах, «мужские», «женские» и «детские», «гражданские» и «военные», то есть в конечном счете связанные с разными, вероятно – со всеми, сферами самоопределения человека, от сексуальной до профессиональной, от страха неуспеха до страха удачи. Можно, с другой стороны, выделять степени страха – от неуверенности через тревогу к ужасу и панике. Может быть, стоило бы, кроме того, связать страх с другими формами негативного переживания «самости» и «другого» – виной, стыдом, например.

Е.К.: *Можно, с вашей точки зрения, побороть свои страхи?*

Б.Д.: Побороть страхи в смысле избавиться от них, думаю, невозможно, как невозможно избавиться от себя, разве что в самоубийстве – можно их (то есть себя со своими разбегающимися ценностями среди других таких же) приструнить, держать в узде.

Е.К.: *В литературах каких стран, с вашей точки зрения, наиболее ярко разработана тема страха (или все-таки уместнее говорить об отдельных авторах, таких как Бруно Шульц, М.Булгаков или Зощенко)?*

Б.Д.: В литературе страхи оказываются «нужны» неклассическим течениям и переломным эпохам, опять-таки от романтиков (Гофман или Кьеркегор) через экспрессионистов (ранний Рильке, немецкие и австрийские поэты первой четверти XX века – Трахль, например, а в России – Леонид Андреев, но, в первую голову, понятно, Кафка) к экзистенциалистам – Сартру, Хайдеггеру. Со страхами много работал психоанализ.

Е.К.: *Для кого из современных отечественных и зарубежных авторов характерна разработка этой темы?*

Б.Д.: Про современных авторов слишком мало что знаю. Внимательным летописцем позднесоветских интеллигентских страхов был Андрей Битов («Повести о Монахове», «Пушкинский дом»), как двумя поколениями раньше – Юрий Олеша.

Ольга Морозова – директор издательства.

Е.К.: *Что такое, по-вашему, страх?*

О.М.: Наблюдая за событиями с заложниками, я пыталась понять, что испытывают эти люди. У меня родственники жили в Чечне, и во время первой чеченской войны я ездила туда.

Е.К.: *Долго они там жили?*

О.М.: Да, прожили в Грозном больше тридцати лет. Я видела Чечню изнутри. Летала на военном вертолете, ездила на бронетранспортере, была в воинской части, которая помогла мне добраться в Ханкалу – все это такие внешние, скажем так, журналистские определения... Тогда же я подобрала в Грозном на улице прострелянный, наверное, библиотечный сборник стихов поэтов Второй мировой войны. Такое совпадение: книга о войне снова испытала ее на себе.

В Чечне у меня была своя цель: добраться до родственников, мне все помогали, и тогда страха я не испытывала. А когда выбиралась обратно,

тут появился страх, что не доберусь до дома. Выбраться из Моздока я могла только на военном самолете, первоначально я была настроена очень оптимистично, но когда мне предложили лететь на «черном тюльпане» с гробами, я отказалась. В результате целый день проторчала в Моздоке: не было ни одного самолета без гробов. В конце концов все-таки полетела на «черном тюльпане», но я была не одна, летели еще несколько солдат. Тут уже на усталость накладывался страх, и я всего боялась. У меня было журналистское удостоверение, но не было аккредитации, я летела по частному приглашению. А в Чкаловской проверка, и мне нужно было выйти из самолета так, чтобы она меня не коснулась, я бы ее просто не выдержала. И хорошо, командир самолета...

Е.К.: Он знал о вашей ситуации с документами?

О.М.: Да. Это были замечательные люди, командир сказал: «Как только я спущу трап, беги». И я побежала по громадному летному полю и слышала, как подходит таможня. Но это был другого рода страх: я бы не смогла объяснить, зачем ездила и т. д.

Моя тетя была в Грозном уважаемым зубным врачом, лечила осетин, чеченцев, русских... Во время военных действий она была уже старенькая и очень гордилась, что вырвала зуб одному нашему солдату. А я присутствовала, как русская, замужем за чеченцем, кричала ей в окно: «Марья Васильевна, у Аслана зуб болит...» А моя двоюродная сестра, ее дочь, работала на нефтеперегонном заводе. Они говорили, что сами стали немного чеченцами.

А сейчас, когда на нашей территории мы сталкиваемся с непредсказуемостью поведения, это рождает панику. Страшно, когда голова отказывается думать, неуверенность заполняет сознание, вытесняет нормальный ход существования, вступает физиология, дрожь и ты остаешься с одной мыслью: «А если это с тобой?.. Что делать в ситуации паники?» Я представила, что идиотски была бы кем-то задавлена, несмотря на свои габариты. Поведение в толпе непредсказуемо, рядом с тобой очень разные люди, с которыми сложно договориться, каждый переносит эту ситуацию по-разному. Хорошо, если тебе повезет, как, допустим, с соседями по купе или коллегами по работе, и они окажутся вменяемыми людьми.

Е.К.: По мнению Л. Я. Гинзбург, эмоции нельзя пересказать. По-вашему, ощущение страха, в первую очередь в литературе, можно передать?

О.М.: Конечно. Думаю, все, что испытывает человек, передать можно, этим он и отличается от животного, которое посылает только сигнал тревоги.

Е.К.: Из тех авторов, которые первые приходят в голову, у кого лично для вас самый «страшный» страх?

О.М.: У Варлама Шаламова в «Колымских рассказах». А наиболее точно чувство страха, по-моему, выражено у Достоевского в «Записках из Мертвого дома» и его воспоминаниях, связанных с казнью петрашевцев.

Е.К.: А было произведение, образ, фраза, которые передают именно ваше ощущение страха?

О.М.: Скорее всего, Достоевский. После него я увлеклась петрашевцами и народовольцами, даже собирала про них материал; интересно то, что Трифонов описывал в романе «Нетерпение» про Желябова и Перовскую. Отсутствие страха, но при этом постоянный страх, тонкая грань между сегодняшним днем, когда эти люди живы и планируют террористические акты, а завтра их уже нет... Одна из народоволок, забыла ее фамилию, родила сына в Петропавловской крепости. Характерно, что она прожила дольше своего сына – он сорок лет, а она лет восемьдесят. Были протесты мировой общественности, чтобы разрешили ей хотя бы гулять с сыном, в каземате крысы, она там же кормила... Эта ситуация страха была мне близка как женщине.

Е.К.: Чем, на ваш взгляд, женские страхи отличаются от мужских в бытовых ситуациях и в литературе?

О.М.: В жизни женский страх выглядит паническим и неуправляемым, а в литературе окрашивается в пафосные тона, вообще, здесь что-то среднее. Женщина выносливее мужчины. В нормальной женщине инстинкт продолжения рода заложен так мощно, что является защитной реакцией. Я вижу столько женщин, которые, с моей точки зрения, просто герои. Одна моя знакомая, красавица, умница, мать троих детей, сделала новый модный журнал. Я, говорит, сошла с ума. Дети растут, а она задумывает мощное дело, которое требует невероятных усилий, отнимает ее от семьи на сто процентов, – и она идет на это. С одной стороны, ради детей, но при этом ею движет инстинкт: если я не сделаю это, возможно, будущее моих детей будет хуже, чем я хочу. Я привожу пафосные приме-

ры, но, с моей точки зрения, женщина – фигура пафосная. Она все время должна самоутверждаться. Роль женщины-болонки все больше отесняется... Женщина все больше самореализуется, и феминизм, который двадцать лет назад активно захватил Америку, более медленными темпами пришел и к нам, и в мусульманский мир... Скажем, чеченская женщина не ходит закрытая, как нам показывали в новостях события захвата заложников. Я уверена, это были не чеченки. Чеченские женщины свободнее, мне попадались среди них очень умные, тонкие, интеллигентные...

На женщину накладываются новые функции, которые она решает подчас разрушительно по отношению к себе, – некоторые так преданы делу, что забывают о личной жизни, но многие совмещают карьеру и семью, и это подтверждает правоту процесса. А у мужчины остается только инстинкт охотника, с моей точки зрения, новые функции на него не накладываются. Чтобы выбраться, мужчина найдет нож, соберет бомбу, распилит решетку – женщина физически слаба, но она интуитивно решит проблему, придумает гениальный план, ей только нужна маленькая физическая поддержка. Вообще между мужчинами и женщинами разница гигантская, и, слава богу, она сохраняется.

Е.К.: Стирается.

О.М.: Да, дистанция укорачивается. Гендерные исследования подтверждают, что мужчины становятся более женственными, а женщины – более мужественными. Мужчина с удовольствием снимает с себя обязанности и не борется, чтобы сохранить свою мужественность. Сейчас мода на унисекс: туалетная вода унисекс, одежда унисекс... Я сто раз наблюдала, как рядом со мной в женском зале молодые ребята полируют и красят ногти, делают химию... Меняется психология, но я говорю о соотношении обычных мужчин и женщин.

Страх как состояние

Насколько существен страх для состояния общества сегодня? Постоянное ли это экзистенциальное переживание мира? Или порождение нынешних масс-медиа? Страх прежде и страх теперь – есть ли между ними отличия? С этими вопросами РЖ обратился к писателям, историкам, филологам, книгоиздателям вскоре после трагедии, связанной с захватом заложников в Театральном центре на Дубровке.

С. Г. Бочаров, литературовед:

Тема страха всегда актуальна, причем не обычного страха, который нас касается, но страха более глубокого, беспричинного. Это можно найти уже у Пушкина, Баратынского и Гоголя. Я думаю, что сейчас она актуальна более, чем прежде. В XX веке произошло падение неких преград, варваризация бытия. Такое простое и верное средство к достижению своей цели, как заложничество, в XIX веке было забыто, а две последние мировые войны как бы развязали человечеству руки. Кроме того, очень важен выход на мировую сцену новых народов. С их появлением в обществе возникла другая мораль, появились «свои» и «чужие».

В 1987 году я был в Амстердаме, и там, в гостях у одних вполне благополучных людей, я слышал рассуждение о третьем мире. Так вот, голландцы испытывали чувство вины по отношению к людям из стран третьего мира. Итогом разговора была следующая мысль: поскольку мы виноваты перед ними, то третий мир теперь имеет право на возмездие.

Л. И. Соболев, учитель:

Чувство страха обостряется каждый раз, как что-нибудь случается. Поэтому нельзя говорить, что сейчас оно как-то отличается от того, что было раньше. Например, в XIX веке не было телевизора, не были так налажены СМИ. И Пушкин, сидя в холерном карантине, сочинял игривые стихи. Реакция на страшные события сейчас другая, но это именно благодаря тому, что о каком-либо событии говорят по всем каналам, пишут во всех газетах. Например, я помню взрыв Чернобыльской АЭС. Конечно, мы что-то знали, но нельзя сказать, чтобы это как-то сказывалось на жизни людей. А если бы нам круглосуточно показывали дымящийся реактор, я думаю, были бы и истерики, и депрессии – все как сейчас. Журналисты из всякого горя и трагедии стремятся сделать шоу. Давайте не будем им в этом способствовать.

О. В. Вишлев, историк:

Чувство страха и незащищенности возникло давно, еще в начале 90-х. А сейчас – нет, оно не усилилось. Просто страх уже укоренился в людях. Ощущение незащищенности усиливается все последние годы. И кроме того, пропагандой страха сейчас активно занимается ТВ во всех своих проявлениях – и в художественной продукции, и в новостях.

А. А. Уткин, писатель:

Никакого определенного страха нет, точнее, он никак внешне не проявляется. Естественно, люди об этом думают, но надо лезть в автобус, надо выходить из дома, так что никуда не денешься, приходится о страхе забывать. Могу поделиться своими наблюдениями. Я во время последних событий много ходил по Москве ночью. Так вот, в первую ночь Москва была абсолютно пустая, ни машин, ни людей. А как только все разрешилось, 26-го числа, вечером было очень много пьяных людей, настолько много, что это бросалось в глаза. Ну а следующая ночь по количеству машин и людей на улицах ничем не отличалась от всех обычных московских ночей. О чем это говорит? Да, на время опасности люди как-то затаились, но что это было – страх или шок – непонятно.

Все как у муравьев. Наступишь на муравейник, муравьи запаникуют, засуетятся, но пройдет какое-то время – и они снова начинают старыми дорожками бегать.

А. К. Сорокин, генеральный директор издательство РОССПЭН:

Не думаю, что страха стало больше по сравнению со временем взрыва домов в Москве. Может быть, теперь этот страх люди будут испытывать с большим постоянством. По сравнению с советскими временами сейчас чувство страха на порядок или даже на десять больше, чем было тогда. А вообще-то вопрос социальной психологии до сих пор не исследован, поэтому говорить о более давнем времени просто невозможно.

Если «Норд-Ост» как-то и повлияет на людей, то мы все очень скоро увидим сами, это должно сказаться в поведении людей. Может быть, наконец, кто-то из социологов додумается провести подобный опрос на репрезентативной выборке, потому что иначе невозможно определить, к чему готово общество и каков вектор его развития. Не понимая, какова эмоциональная атмосфера и подоплека жизни общества, вряд ли можно что-то прогнозировать. Именно поэтому мне кажется, что подобное исследование просто необходимо.

Наталья Горбаневская, поэтесса, член редколлегии «Русской мысли» (Париж):

Трудно говорить за все общество – да и какое общество? То, в котором я обитаю здесь, во Франции? ваше российское? всемирное «сообщество»? Легче за себя, о себе, тем более что страх в принципе индивидуальное чувство, даже когда моментами становится массовым, стадным. Все равно, даже в несущейся перепуганной толпе каждый человек ощущает свой страх отдельно, можно даже сказать: со своим страхом становится еще более одиноким.

С какого-то, довольно давнего уже, времени я, можно сказать, ничего не боюсь. Ни смерти – в каких бы обстоятельствах она ни пришла, ни старости – уже наступившей. Но что значит «не боюсь»? Помню, в 60-е мои подруги обо мне говорили: «Наташа у нас никого не боится – ни даже КГБ, только мамы боится». Это «бояться мамы» – нечто вроде библейского «страха Божия»: боишься огорчить, боишься что-то не так сделать, а она (и Он) узнает. И это, по-моему, единственный допустимый «страх». Что же до страха обычного, то Христос говорит: «Не бойтесь». Это надо бы вставить первой в какой-то дополнительный список заповедей.

Но страх – это за себя. Есть другая вещь: ужас. Ужаса нет (или теоретически не должно быть) в ожидании своей смерти. От ужаса не можешь избавиться, когда умирает другой, просто умирает – мучительной смер-

тью или пусть даже «мирной, безболезненной, непостыдной» – или погибает в крушении, разбойничьем нападении, теракте. Не думаю, что это чувство ужаса за другого (ближнего или дальнего) – дурное чувство и что масс-медиа, сообщающие нам о том, что происходит, виновны в распространении страха в обществе. Если человек предпочитает ничего об этом (о действительности) не знать, он найдет другие причины, чтобы не быть безмятежным. Если, узнавая, принимается лишь страшиться за самого себя, Бог ему судия.

Олег Павлов, писатель:

Общество создается страхом, а люди – это глина, из которой страх вылепливает свое подобие. Страх там, где сила, которая заставила себе подчиниться. Я бы даже так сказал: сила на стороне тех, кто внушает людям страх. Преступный мир не так уж силен – это маргинальное сообщество, меньшинство. Но, скажем, заказное убийство внушает, конечно же, больший страх, чем суд над киллером. Поэтому сегодня наше общество подчиняется этому меньшинству, а вся страна живет по законам, за неисполнение которых казнят в подъездах или калечат бейсбольными битами. Но когда вдруг показывают по телевидению картину казни террористов, по сути таких же преступников, посягнувших на человеческие жизни, и все видят их жалкие неприкаянные трупы – это освобождает общество от страха перед ними, потому что и торжествует ужас, только уже другой, возмездия. Страх в обществе, по-моему, это еще какое-то снятие с себя личной ответственности за происходящее... В прошлом боялись власть, ничего не знали и прочее – теперь же все само лезет в глаза – и нищета, и бедствия, люди же боятся не власти, а собственной страны, жизни в ней... Язвы общественные вскрывать при этом принялась сама же наша власть. Вот начались одно время официозные показы детской проституции, голода, нищеты на фоне назиданий государственного масштаба, что дети – это по-прежнему «наше будущее»... Но кто же виноват, что его у миллионов детей, живущих так, отняли? Нет этого вопроса, как раз он-то и не возникает. Приучают общество к мысли, что жизнь плохая и злая, а вот она – власть – хорошая и добрая. Такой показ общественных язв не порождает уже никакого социального протеста. Не прячут, а выпячивают – а это неожиданно и внушает обществу страх, так что оно ничего уже не хочет знать!

Я думаю, что энергия страха проявляет себя как социальная, но зарождается глубже – и здесь человек вступает в поле высших сил, которые

борются за его душу, только не имея никакого реального обличия, не становясь своего рода фетишем. Телевидение, как и вообще индустрия визуальных развлечений, превращает реальность во что-то совершенно другое, освобожденное от боли, собственно, от страха, ведь самое осязаемое и нестерпимое, что его к тому же порождает, – это страдания, боль. Можно пережить чувство опасности, но это другое, что порой доставляет многим даже наслаждение. Если же обезболить страх, то не будет пути к подлинному бесстрашию, свободе и вере. Не будет самого важного для людей опыта, когда жизнь соскабливает с человека болью и страданиями душевную подлость, притворство, чтобы он очистился. Люди – как рыбы в аквариумах телевизоров. Уничтожение реальности. Есть телевизионная картинка. Всякое событие становится сегодня этой картинкой. Это, по-моему, и есть главное отличие страха, что был прежде, от того, который царствует в нашем обществе теперь. Тогда ничто не спасало от боли, страданий – и было страшно, а теперь с экранов телевизоров пугают какой-то страшенькой реальностью, но еле-еле даже запугивая, хотя новостные сводки давно уж размашисты, как шаги апокалипсиса, и в них показывает свои лица только смерть.

Евгений Шкловский, критик, прозаик:

Ответить в двух абзацах о страхе вряд ли возможно, тем более что страх ветвится, множится, расслаивается на детские и взрослые, социальные и метафизические, это одна большая эмоция колет, как множество булавок, в самые неожиданные моменты и в самых неожиданных ситуациях, принимая разные формы и обличия. Как в «Фаусте» Гете (в пер. Б. Пастернака):

Навязчивые страхи! Ваша власть –
Проклятье человеческого рода.
Вы превратили в пытку и напасть
Привычный круг людского обихода.
Дай силу демонам, и их не сбыть...

Могу как бы от себя продолжить следующей строчкой оттуда же: «Не выношу их нравственного гнета...»

Страх – защитная реакция, помогающая выжить человеческому роду, прогнозируя определенные ситуации и способствуя поискам выхода из них. Но он не обязательно связан с инстинктом самосохранения, записанным в общечеловеческий генетический код. Глобализация страха, на

которой нередко играют СМИ, имеет тенденцию его отмены как фундаментальной эмоции, перерождения его в безразличие: сегодня или завтра – какая разница?

Эпоха массовых катастроф и глобальных конфликтов (к ним относятся и 11 сентября), постоянно гремящих взрывов или выстрелов накладывает свою печать на мироощущение, но «идеология конца света» взята была на вооружение еще советской властью, стращавшей детишек ужасом мировой атомной катастрофы в результате военного конфликта двух крупнейших ядерных держав – СССР и США.

В нашей стране это чувство приобретает особый оттенок – фатальный: революция, голод, сталинские «зачистки», миллионы безвинных жертв, «малые войны», разгул криминала, невнятность будущего... К страху привыкаешь – и делаешься равнодушным к нему, живя только сегодняшним днем, в глубине души уповая на «явь и свет» и, увы, сомневаясь в этом.

Максим Соколов, журналист, политический публицист:

Доколе в мире есть зло и смерть, то есть до скончания веков, страх будет неизбежным и постоянным переживанием зла и смерти. Страху, безусловно, подвержены даже высшие животные, отнюдь не являющиеся аудиторией масс-медиа, что же говорить о человеке. Роль СМИ вряд ли стоит преувеличивать. Представим себе, что нет ни телевизора, ни радио, ни Интернета, а сведения о «Норд-Осте» или об 11 сентября мы, как в XIX веке, почерпываем раз в сутки из кратких телеграфных депеш. Вряд ли от этого наши страх, гнев, боль, ярость стали бы меньше – разве что у людей, вовсе не способных воспринимать текстовую информацию, а только аудиовизуальную (хотя таких людей становится все больше). 28-й бюллетень Наполеона, повествующий о гибели великой армии в русских снегах, будучи сухим текстом, сумел повергнуть в страх всю Францию.

Другое дело, что природа и конкретное содержание страха могут сильно меняться от эпохи к эпохе. Для времен переходных, подобных концу Средневековья, историками даже придуман термин «Великий Страх», означающий не привычный страх перед привычными невзгодами, но вспышку иррациональных фобий, которые терзают человека, живущего в распадающемся мире. Сегодня, когда мы присутствуем при конце Нового времени, Великий Страх является опять. Он тем более велик, что

приходит к людям, которых все последнее десятилетие убаюкивали рассказами Тоффлера–Фукуямы про наступивший прекрасный новый мир, идеже несть ни печали, ни воздыхания, но права человека и политкорректность вечная. Нарастает гордость на сердце, как сало на свинье. Западный мир настолько успешно приучал себя к мысли, что зла и смерти больше нет (ну, или как бы нет, а если и есть, то только от глупости правительств и недостаточной пока активности неправительственных организаций), что напоминание об этих неизбежных спутниках поврежденного мироздания порождает Великую Истерику. «Когда будут говорить: мир и безопасность, – тогда и настигнет их пагуба».

СЕМИОТИКА СТРАХОВ

Под редакцией Норы Букс и Франсиса Конта

Производство: «ТРИ КВАДРАТА» по заказу «Русского журнала»

Москва 125319, ул. Усиевича 9, тел. (095) 151-6781, факс (095) 151-0272

e-mail: triqua@postman.ru

Подписано в печать 4 мая 2005 г. Формат 60x90/16. Печать офсетная. бумага офсетная №1.

Печ. л. 28,5. Тираж 1000 экз.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии «АКО-принт»